



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS

**“ESPACIO Y TIEMPO EN LA NARRATIVA INGLESA
“ROBINSON CRUSOE” Y “MRS. DALLOWAY”:
DEL EMPIRISMO A LA FÓRMULA”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
GABRIELA RUIZ GUTIÉRREZ



ASESOR:
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

CD. UNIVERSITARIA, MÉXICO, D. F. 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Gabriel Ruiz,

músico de corazón y físico en la práctica,
amante de los números, lector agudo e incansable,
narrador ingenioso y ameno, maestro consagrado,
padre entrañable

Agradecimientos

A mis padres, Gabriel y Elia, por su amor, apoyo y comprensión a lo largo de mi vida; por su entrega incondicional y su trabajo continuo en la formación de mi persona; por presentarme a Gogol y a Dostoievsky y favorecer mis estudios en letras.

A mi asesora, maestra, amiga y paciente guía, Susana González Aktories, por su presencia, apoyo y cariño y por sus invaluable enseñanzas dentro y fuera del aula; por impulsar mi trayectoria académica con la chispa propia de los mejores maestros; por apoyar este trabajo; por creer en mí.

A mis hermanos, Omar y Marisol, por su disposición a compartir y escuchar; por acompañarme en mi crecimiento, mis triunfos y mis tropiezos.

A mi familia: mis tíos Toño, Ana y Carmen, por su ayuda, su cariño y su confianza. A mis primas Melissa y Ana Mía, por confiar en mí y estar al pendiente. A mi prima Linda, por su amistad y su inspiradora fuerza intelectual.

A Ana Elena González y a Nattie Golubov, por su aportación como maestras y como amigas; por constituir para mí un ejemplo a seguir.

A Sandra McPherson, por su amistad, su comprensión y su maravilloso sentido del humor.

A mis maestros, por compartir sus conocimientos y enseñarme a leer.

A mi amigo, Alexei López (Karamazov), por acompañarme con paciencia y afecto; por apoyar mi tesis y por introducirme al mundo de Abbott.

To the Trickster, for teaching me that Alchemy can be far worse than Necromancy.

Índice

Introducción: literatura, espacio y multidimensionalidad teórica.....	5
1 “De la moda, lo que acomoda.” Breve recorrido de la evolución espacio-temporal de la novela inglesa desde el siglo XVIII hasta el siglo XX.....	17
2 Discurso científico y literario en sincronía.....	26
2.1 <i>Robinson Crusoe</i> y el determinismo causal.....	33
2.2 <i>Mrs. Dalloway</i> y el relativismo.....	50
3 Espacios vinculados: acercamiento a las obras desde la teoría literaria.....	69
3.1 “Robin, Robin, Robin Crusoe, poor Robin Crusoe! Where are you, Robin Crusoe?”.....	73
3.2 Del empirismo a la fórmula: un concepto semiótico del espacio.....	97
Conclusión: “Einstein, stop telling God what to do”.....	117
Bibliografía.....	125

But really now whenabouts? Expatiate then
how much times we live in. Yes?
Joyce, James, *Finnegans Wake*

Introducción: literatura, espacio y multidimensionalidad teórica

Convencido de que el espacio consta de sólo dos dimensiones, un cuadrado le explica a su simpático y precoz nietecito, el hexágono, que elevar cualquier número a una potencia mayor a dos es experimentalmente irrealizable. Pero algo inesperado le ocurre al cuadrado protagonista: una esfera repentinamente se posa sobre su mundo y lo lleva a descubrir el universo de tres dimensiones, transformando por completo sus ideas y su estilo mismo de vida. Al regresar de la iluminadora travesía, el cuadrado se propone diseminar la nueva teoría del universo entre sus camaradas, pero ello le cuesta muy caro: eventualmente, todos deciden encerrarle para que no escandalice más a la sociedad con sus proposiciones subversivas y ridículas sobre el espacio tridimensional.

Esta anécdota tan geométrica conforma la segunda parte de la novela de Edwin A. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, publicada en 1884. En ella, los personajes son líneas, triángulos, cuadrados, círculos que se mueven a lo largo de una hoja, y que no conocen más que lo que la experiencia cotidiana les ha permitido ver, es decir, líneas; unas más largas, otras más cortas, pero siempre, sin excepción, líneas.

Aunque quizá esta novela sea reminiscente de los científicos que, ya entrado el Renacimiento, eran condenados a muerte o forzados a retractarse de sus teorías, es curioso notar que los físicos de la época de Abbott estaban aparentemente conformes con la mecánica clásica de Newton, instaurada doscientos años atrás. Sólo los más curiosos, los más creativos, quizá los más subversivos, como el gracioso protagonista de *Flatland*, empezarían a darse cuenta de que los cimientos de la ciencia se estaban derrumbando; que el universo entero no podía explicarse tan sólo con el rígido

determinismo de dos siglos de antigüedad. Algo faltaba; quizá, algo parecido a aquella misteriosa esfera, revolucionaria y portadora de nuevas ideas, y ella llegó con el siglo XX.

Esta esfera reveladora no sólo había tocado el plano de los científicos, sino que permeó en las artes en general. En las artes plásticas se abandonó el escrupuloso realismo antiguo a favor de trazos y formas cada vez menos figurativas y más arriesgadas, al punto de llegar, con las vanguardias, a la expresión de lo abstracto. La música, por su parte, exploró nuevas sonoridades en detrimento de las viejas y estables cláusulas tonales. En la literatura, una simple marca en la pared propició un excepcional discurso en espiral; un té y una magdalena superpusieron el recuerdo de la infancia al espacio presente de un nostálgico narrador... Así, la narrativa también pasó por un proceso renovador de forma y contenido, en los que la referencia espacial se comenzó a refractar de muchas maneras.

En cuanto a la novela de Abbott, si bien es excepcional en muchos sentidos, lo es particularmente por el hecho de que gira en torno a personajes que no son “humanos”, de carne y hueso, sino figuras geométricas, que desafían abiertamente a una tradición literaria del personaje antropomorfo. Pero, de las múltiples insurrecciones en la prosa narrativa a lo largo de los años, la que aquí interesa notar dista de una comparación entre personajes hechos de líneas y los que poseen extremidades y un agraciado par de ojos. En algunas obras del siglo XX acaso nos sorprendió que, inesperadamente, pudiéramos leer la mente de los personajes; que la división entre el monólogo interior y la narración externa comenzara a desdibujarse; que el recuerdo y la memoria a veces se percibieran

más fuertes que la misma realidad diegética¹ colateral. A la par de ello, los espacios y las secuencias temporales en la ficción se volvieron cada vez más difíciles de aprehender.

Admitamos que cada vez que alguien menciona el título de alguna historia conocida, o el nombre de un personaje que le da vida, lo más seguro es que evoquemos una imagen espacial. Quizá recordemos el apretado y sucio rincón de Raskólnikov, donde ha pasado meses proyectando el crimen, o tal vez imaginemos los aterradores y extraños relieves por donde Virgilio conduce a Dante; incluso, por ventura, visualicemos la excéntrica fiesta donde Alicia se esfuerza inútilmente por darse a entender ante los demás comensales. Con ello vemos que la espacialización de la diégesis es fundamental para la novela.

La formulación narrativa del espacio ha mostrado, a través de los siglos, una transformación gradual que se hace ya muy evidente al comparar dos novelas de épocas lejanas entre sí. Dirigir la atención a los primeros trazos de un autor del siglo XVIII, como Daniel Defoe, nos revelará enormes diferencias entre ese texto tan claro, didáctico y explicativo, y un texto del siglo XX que funciona a partir de la experimentación con estrategias narrativas muy elaboradas, de autores tales como Virginia Woolf, quienes depositan en el lector la tarea de hacer una inferencia y una especulación tras otra, para poder, en principio, decodificar el hilo narrativo. Pero un Defoe nos parece fundamentalmente distinto de una Woolf por la forma en que cada autor enuncia su propio espacio-tiempo.

¹ Del término “diégesis”, que se ha utilizado en algunos estudios narratológicos para referirse al universo de ficción articulado en el relato, y que se aplicará en este trabajo con el mismo fin. Ver Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México: 2002.

Si bien es cierto que los espacios en muchas novelas son marcas significativas de las mismas, es su tratamiento lo que podría llevarnos al cuestionamiento de por qué y cómo se distingue éste en una novela joven, como lo es *Robinson Crusoe* (1917), de una novela, que tiene tras de sí una tradición narrativa de la que pretende apartarse. Para quienes han leído *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, sorprenderá lo difícil que es pensar en un solo “escenario” y una sola perspectiva de esta novela que permanezca tan imperturbable y sólida como el espacio en *Robinson Crusoe*, con su visión única y excluyente. En *Mrs. Dalloway* son varios los personajes y se desenvuelven en varios espacios: van y vienen de la casa a la calle, de la calle al parque, del parque al consultorio psiquiátrico; por ende, la narración es proyectada desde distintas perspectivas, en la que intervienen la psique y el flujo de conciencia. Así, en las grandes divergencias de composición espacio-temporal entre Defoe y Woolf yace el cambio de fórmula narrativa. Pero, ¿en qué consiste ese cambio?

Para la creación de la diégesis, cada autor se vale de diferentes recursos que abarcan convencionalismos lingüísticos, retóricos y literarios que alcanzan la disposición temática, de donde sobreviene la complejidad integral y el sentido de la obra. La verbalización del espacio-tiempo está sujeta a dichos formularios. En una novela como *Robinson Crusoe*, fácilmente percibimos la cualidad lógica y cronológica de su espacio-tiempo. No es de extrañar que una prosa narrativa como ésta perteneciera a una época de rigurosos apegos al conocimiento basado en lo factual, en lo tangible y lo racional. No obstante, a pesar de la creciente complejidad que la novela adquirió a lo largo de los siglos XVIII y XIX, la conformación espacio-temporal de la diégesis no pareció violar este canon de linealidad. Incluso los relatos más excepcionales y críticos,

como el caso de *Flatland* o de la mayoría de la sátira dieciochesca, tenían una secuencia progresiva y rectilínea.

En el siglo XX, sin embargo, la narrativa comenzó a sufrir cambios más drásticos. En una obra como *Mrs. Dalloway*, la diégesis no respeta la tradición del relato cronológico. Delirios, ensoñaciones y remembranzas configuran el espacio-tiempo como algo estático unas veces, y otras, en continuo avance pero siempre traslapado con algún momento o momentos anteriores. Las diferencias en el tratamiento del espacio-tiempo entre una novela como *Robinson Crusoe* y una como *Mrs. Dalloway* dependen, en parte, de los diferentes contextos que rodean a los autores, empezando por la brecha de más de doscientos años que los separa.

Sería posible que la Inglaterra triunfante, y con su monarquía restaurada desde 1660, fuera uno de tantos factores que forjaran la conquista de Crusoe sobre el mundo en el que vive, y que la Inglaterra deteriorada, atrapada entre dos guerras mundiales, participara en el sinsentido de la vida y en la reflexión de los años perdidos de una mujer que pudo haber hecho y no hizo. Sin duda, los rasgos mismos de cada autor como individuo tienen mucho que ver en la composición de una obra (como la quiebra eterna de Daniel Defoe, quien huía constantemente de sus acreedores, o el quebranto mental de Virginia Woolf, asediada siempre por depresiones profundas), pero también se puede ver el contexto nacional, político y económico que la rodea, quizá no como el factor determinante en su elaboración, pero sí un tanto como paradigmas de pensamiento. No es sorprendente, entonces, notar que la formación del espacio-tiempo en una narración también armoniza con los conceptos que de él se tienen en ámbitos extraliterarios

relacionados con el conocimiento humanístico y científico, particularmente en la filosofía y en la física.

En la época de Daniel Defoe, la ciencia, lo real inmediato, lo comprobable a través de un proceso de formulación de leyes donde toda aseveración demostrable era absoluta, se convirtió en efígie del derrocamiento de la superstición medieval (paradójicamente, personajes de la talla de Newton aún practicaban la alquimia y el ocultismo)². La instauración de la mecánica, la traducción del mundo físico a una notación matemática y la idea de espacio y de tiempo como constantes imperturbables (y separadas una de la otra) predominaban en el pensamiento científico.

Por otro lado, el concepto de propiedad privada se desarrolló junto con la colonización. Los descubrimientos geográficos iban de la mano del desarrollo científico y tecnológico, y el sensacionalismo de los viajes capturó el interés de mucha gente. La clase media emergía; la economía ya no se basaba en la posesión de tierras sino en el comercio (incluida la venta de esclavos). El poder político estaba repartido entre el rey y el Parlamento.³

El tema *de Robinson Crusoe* ciertamente se apegaba a la “sensación del momento”: los viajes a tierras lejanas y extrañas, el encuentro con lo desconocido (razas, culturas, climas, fauna). Ya no era la aventura del héroe grandioso, del caballero fuerte, audaz y virtuoso, sino la incertidumbre que enfrentaba el hombre común en una situación extrema, pero que tampoco era llevado al punto de ser ridiculizado. El carácter

² Newton, Issac. "Newton's Most Complete Laboratory Notebook". The Chymistry of Isaac Newton.

Ed. Newman, W.R. 11 February 2006. <http://www.dlib.indiana.edu/collections/newton> 12-12-07.

³ Kermode, Frank and John Hollander, eds., “The Restoration and the Eighteenth Century”, in *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. 1. Oxford University Press, Oxford: 1973. pp. 1549-1560.

de Crusoe era más bien común a pesar de sus circunstancias; no era un titán ni un loco sin credibilidad; era un hombre que poseía el defecto de la obstinación, pero también la cualidad de la perseverancia, mismas que eran reveladas en un lenguaje simple y llano.

Alrededor de Virginia Woolf, en cambio, había un contexto muy distinto. La mentalidad de la Europa modernista comenzó a transformarse y a explorar nuevos campos del conocimiento y posibilidades de vida. La educación, en Inglaterra, ya no era un privilegio de las élites: se instauró la educación básica como obligatoria en 1870 con el tratado “Education Act” de William Forster⁴; el público alfabetizado era, consiguientemente, cada vez mayor. La mujer, antaño relegada, comenzó a tener mayor participación en la vida social, política y académica; se le admitió ya en algunas universidades y se le permitió ser dueña de una propiedad. Pero ante tales reformas en contra de la discriminación y la desigualdad social, se opuso una terrible paradoja: estalló la Primera Guerra Mundial en 1914, impactando económica y demográficamente a toda Europa y, por supuesto, también en su pensamiento.

En el constante devenir del ámbito intelectual, se destituyeron antiguos sistemas y se erigieron otros. Se formalizó el psicoanálisis, que indagaba en la mente humana, su naturaleza y funcionamiento. En la ciencia, se depusieron los antiguos cánones: la física, en la época de Woolf, se sometió a un proceso de relativización: el movimiento o reposo de un objeto ahora dependían exclusivamente del observador. Aquello que la mecánica clásica ya no podía explicar encontró soluciones en nuevas teorías científicas.

⁴ Abrams, M. H., ed., “The Victorian Age”, in *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton & Company, New York: 2000, p. 1065.

Müller, Detlef; Ringer, Fritz and Simon Brian, eds., “Systematic station and segmentation in education: the case of England”, *The Rise of the Modern Educational System: Structural Change and Social Reproduction 1870-1920*, Cambridge University Press, Cambridge: 1987, p. 89.

En el mundo literario, el antecedente inmediato de Woolf era el esteticismo de Oscar Wilde, donde el arte ya no tenía un fin didáctico, religioso ni ético. Pero más que la agonía de la moral en la literatura, surgió una voraz ambición entre los autores que dedicaban su vida a una constante búsqueda de la innovación, y así se comenzó a experimentar con nuevas formas en la narrativa, como el “stream of consciousness”, que mucho participó en la transformación de la narrativa inglesa.

Así como el viaje al exterior estaba en boga en la época de *Robinson Crusoe*, lo estaba ahora el viaje al interior. Mientras que Crusoe enfrenta el aislamiento en una isla desierta, Clarissa y los demás personajes son, por momentos, islas desiertas. En *Mrs. Dalloway*, las tierras lejanas no son ni África ni Brasil, sino las personas mismas. Además, la diégesis se hace y se deshace de acuerdo con el personaje, con su memoria y su perspectiva. La dificultad que presupone una novela como ésta, al igual que las innovadoras simplificaciones de Defoe en su propio tiempo, sin duda dependen de distintos factores, entre los cuales la ciencia también participa.

Pero, ¿por qué la ciencia, particularmente la física, puede ser pertinente en el estudio de la formación del espacio-tiempo en una novela? De todas las disciplinas científicas, la física se ocupa del espacio-tiempo como objeto primario de estudio, que es, también, objeto primario de la proyección de la diégesis. Como ya se dijo, el espacio-tiempo se reconstruye en una narración acorde con un paradigma intelectual. Ésta lleva implícita, inevitablemente, una concepción del mundo, tanto ideológico como material, el cual se pretende reproducir en palabras, si es que el lenguaje es visto como una traducción del mundo real observado a un sistema sígnico (donde la observación misma también está sujeta a criterios y jerarquías, y por lo tanto, a otros sistemas de signos,

como la ciencia). Ese mundo material, a su vez, se circunscribe en un espacio-tiempo dado, cuya concepción depende parcialmente de la orientación que el pensamiento científico de una época pudiera aportar. De otro modo, los juegos espacio-temporales en una novela como *Mrs. Dalloway*, ¿pudieron haber sido igualmente pensados y aceptados en cualquier otro siglo anterior, cuando incluso las ciencias más complejas no rebasaban el límite de la constatación poco más que corriente? El pensamiento físico respecto al espacio-tiempo también puede, así, funcionar como un referente; como un concepto que la sociedad asimila, vertiéndolo en el acto mismo de narrar el mundo. Parte de la comprensión que el lector alcanza de un texto narrativo depende del grado de convencionalización de que el autor se vale, de estructuras de valores y conceptos comunes al lector: se trata de una constante referencia a lo cotidiano, y ¿qué más cotidiano que el espacio-tiempo (tanto como el personaje de carne y hueso o como el hecho narrativo en sí mismo)? El espacio-tiempo en una narración se puede ver como un producto de las ideas dominantes de una época, entre las cuales la ciencia puede destacarse tanto como la psicología o la política, o como la pintura o la música. Estas disciplinas, hacia el siglo XX, también abandonaron aquella confianza en la representación mimética, la figuración re-conocible, la simetría y la representación espacial para abrir amplio camino a formas cada vez más abstrusas y rebeldes, en consonancia con las muchas revoluciones sufridas en el mundo moderno.

Acorde, pues, al momento histórico de cada obra, rastros de la cultura pueden percibirse en su temática y composición. Dice la primera ley de Newton que todo cuerpo conserva su estado de reposo o movimiento rectilíneo uniforme mientras no se ejerza sobre él alguna fuerza. Pues parece que Defoe se lo toma muy al pie de la letra,

ya que la narración en *Robinson Crusoe* sigue una línea causal y progresiva sin deformaciones significativas. Así, la aceptación del espacio-tiempo absoluto y subordinado a meras leyes de causalidad supera al gremio científico: la narrativa reconstruye un espacio-tiempo que evoca una concepción muy parecida del mismo en la física de la época a través de la descripción espacial con cualidades cartesianas de tres dimensiones, movimientos siempre determinados por acciones previas y una lógica consecucional y sucesiva de episodios, pensamientos y acciones. Esto abarca incluso el nivel más abstracto de la novela: en los parajes espirituales del personaje, todo es una enseñanza, una lección; las dificultades de Crusoe pueden verse como un castigo divino, como el resultado de la desobediencia al padre. El arraigo de la religión, por supuesto, forja poderosamente la concepción de un mundo causal, donde la redención o la condenación dependen totalmente de un acto previo.

Pero el universo no es así de perfecto ni simétrico; ni siquiera es tridimensional: a principios del siglo XX, una nueva teoría física lanza turbadoras propuestas sobre realidades multidimensionales, donde el espacio y el tiempo son mucho menos rígidos de lo que se pensaba, algo que se aleja de la intuición y la percepción primaria. Y el narrador de *Mrs. Dalloway* parece estar muy de acuerdo con la idea de violación de los arbitrios de la observación pura y objetiva, ya que, sin previo aviso, sale de la conciencia de un personaje para meterse en la de otro, suscitando complicados entramados espacio-temporales a partir del individuo. El espacio-tiempo en una novela tan plural inevitablemente se desfigura; no se puede llevar una cuenta infalible de su naturaleza. El mundo es lo que es a partir de la observación, que no permanece igual al cambiar de personaje. De forma muy similar, la física relativista propone el espacio-tiempo como

una propiedad del universo que está sujeta a cambios de valoración de acuerdo con el observador; de ahí el nombre “relatividad”.

Si bien las novelas a analizar aquí parecen coincidir con el pensamiento físico de sus épocas en la concepción del espacio-tiempo, esta convergencia se puede evidenciar desde varios puntos de vista. Para enfatizar mi propuesta, utilizaré, por un lado, la narratología, y por otro, la semiótica.

Uno de los elementos más importantes de un relato es la voz narrativa, cuya posición respecto de la historia que cuenta es determinante para la creación del espacio-tiempo. ¿Quién narra, cómo narra y desde dónde narra, y cómo afecta esto a la configuración de la diégesis?

La respuesta a una pregunta como ésta la da Luz Aurora Pimentel en su *Relato en perspectiva*. Me apoyaré en esta obra para hacer el análisis narrativo de *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway*, a fin de comparar las estrategias a las que cada autor recurre para la construcción del espacio-tiempo, como la identidad de sus narradores y su propia situación espacio-temporal, que influyen categóricamente en la composición de la novela. Las propiedades de las voces narrativas funcionan como directrices de la distribución de la diégesis, y permiten ver en qué estriban las diferencias entre las dos obras desde sus aspectos discursivos, las formas de enunciación y la focalización, todos ellos elementos retóricos que concuerdan con el pensamiento físico de la época en que las obras se encuadran.

Pero más allá de la inmanencia del texto, aunque estrechamente vinculado a la focalización y al posicionamiento del narrador en relación con el mundo diegético que elabora, se encuentra la idea de una *perspectiva visual*, desde la cual se ordena el

espacio-tiempo en la lectura. Esta visualización está, a su vez, basada en métodos convencionales de aprehensión, comprensión y reproducción del espacio-tiempo vivido, a partir de que podemos hablar de espacio-tiempos en la ficción. Estos métodos de conocimiento del espacio-tiempo son producto de procesos de *semiosis*, donde la significación de aquél viene de un conjunto de procesos sýgnicos que son parte del dictamen social, incluyendo la física. De esta manera, la novela nos permite ubicarnos como lectores de acuerdo con el cambio de modelos espacio-temporales sociales y, por supuesto, científicos, a los que la ficción acude. Un repertorio de experiencias y conocimientos sobre el mundo nos da acceso al discurso literario, y el estudio semiótico de Harri Veivo, *The Written Space*, me permitirá abordar este aspecto de la focalización desde la lectura como una forma de “letra visual”, la convergencia de experiencia y texto a través del signo, visto como la consolidación lingüística del mundo observado; como un orden de codificación que nos permite elaborar nuestro vínculo con el mundo. Un espacio-tiempo tan distinto de una obra a otra revela, así, un cambio de paradigma no exclusivamente literario, sino de un nivel más amplio.

La confluencia de dos aspectos de la novela, el discursivo y el semiótico, permite aquí localizar ese cambio de modelo narrativo, tanto en el nivel puramente formal como en el nivel de la configuración basada en la percepción social, de un siglo XVIII a un siglo XX, cada uno con distintas tendencias de pensamiento, donde la composición del espacio-tiempo no sólo sufre las consecuencias, sino que fomenta otras.

1 “De la moda, lo que acomoda”. Breve recorrido de la evolución espacio-temporal de la novela inglesa desde el siglo XVIII hasta el siglo XX

Es quizá calidad popular de la novela una de las principales razones de su éxito. A lo largo del siglo XVIII en Inglaterra, la novela captó lectores de distintos sectores sociales, ya fuese por el sensacionalismo de su temática (aventuras, viajes, exilios) o bien por su cotidianidad urbana. La novela empezó a reconocerse como un nuevo género cuya accesibilidad, no solamente económica sino también intelectual, comenzaba a cautivar a nuevos lectores que se hallaban fuera del círculo de la gente más culta y letrada.⁵

Esta condición vulgar de la novela tenía por lo menos dos fuentes: las innovaciones intencionales por parte de los autores (prosa narrativa en oposición al verso, una jerga más ordinaria, una secuencia tópica seriada y progresiva...) y también las exigencias de los lectores que, en su expectativa de un momento de esparcimiento cómodo, el relato “fácil” en comparación con la poesía, más compleja, más elitista, aceptaron la novela quizá por encontrarse muy cercana al habla, a la narración en la conversación común. La mayoría de los lectores de novelas no se dedicaba al estudio ni a la erudición, pero sí podía leer y entender lo suficiente como para hacer surgir cuestionamientos sobre si el texto leído era ficción o un testimonio de la vida real. Si una historia como *Robinson Crusoe* era objeto de interrogantes como éstas, es claro que los recursos narrativos utilizados por el autor obedecían a los estándares de verosimilitud de los lectores de su época. No sólo la narración en primera persona o el tipo de eventos ocurridos en la novela la hacían creíble; era también el uso de los espacios (lugares

⁵ Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Primera ed. 1957. Pimlico, London: 2000. pp. 30-56.

reales como Inglaterra, sus poblaciones, sus puertos, mares y barcos) y la conformación cronológica del tiempo.

Lo interesante es que tiempo y espacio, como elementos indispensables para la configuración del mundo diegético, parecen seguir patrones bastante similares en muchas novelas de la misma época. En estudios anteriores sobre la novela inglesa, tales como el de Ian Watt, se habló mucho de Daniel Defoe, Henry Fielding y Samuel Richardson como los fundadores de la novela inglesa. Si bien la percepción a este respecto ha cambiado en los últimos años, la obra de estos autores sigue siendo representativa de su siglo.

Apreciamos, por ejemplo, los recursos narrativos que utilizó Samuel Richardson en su novela *Pamela*, de 1740, posterior a la publicación de *Robinson Crusoe* por dos décadas. La enunciación de *Pamela* funciona mediante un intercambio epistolar, logrando el autor un alto nivel de verosimilitud al construir su mundo diegético tal como se hace a partir de la retórica de una carta. No fue sino hasta después de la publicación de *Pamela* que Henry Fielding se introdujera en el mundo de la ficción en prosa.⁶ Parodió *Pamela* con su *Shamela*, de 1741, y su *Joseph Andrews* (el hermano del personaje Pamela) de 1742. Fue en 1749 que publicó la obra por la que llegara a ser más famoso, la sátira *Tom Jones*. Tanto Fielding como Richardson estaban conscientes de que sus novelas constituirían una nueva forma de escritura, ya que en los prefacios de sus obras y en su correspondencia la proponían ambos como un cambio deliberado en la

⁶ Antes de eso se dedicaba a la dramaturgia, pero el primer ministro, Sir Robert Walpole, mandó cerrar su "Little Theater" en 1737, truncando así su carrera original. Ver Singleton, Ralph H., "Introduction to *Tom Jones*", *Tom Jones*. Washington Square Press, New York: 1968.

literatura de su época.⁷ Y en estos ardides, Daniel Defoe escribió, además de *Robinson Crusoe*, obras como *Captain Singleton*, *Moll Flanders* y *Roxana*, todas ellas novelas al estilo de autobiografías que sedujeron a cientos de lectores, y anteriores a los trabajos de Fielding y de Richardson.⁸

Entre todos los aspectos que conformaban la novela de aquel tiempo, ¿qué ocurría con el espacio-tiempo, cómo se entendía y cómo se construía? A este respecto, el mundo diegético en *Robinson Crusoe* parece tener una relevancia muy particular; el espacio-tiempo es especialmente vigilado, ya que el papel que juega es más que crucial para el desarrollo de la propia historia. La sujeción del personaje a los espacios en que se encuentra y a la progresión temporal ininterrumpida se aprecia protagónica en *Robinson Crusoe*. Pero el grado de observación y el cuidado en la enunciación del espacio-tiempo no parecen causar alteraciones demasiado notables, de una novela a otra, en su forma de constituirse, y ésta es cronológica y causal, condición que se arraiga con una fuerza tal que podemos verla presente en la mayoría de la narrativa a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Es cierto que en la sátira, que fue bastante prolífica durante el siglo XVIII, encontramos modelos espacio-temporales que se oponen al cronológico: *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne es, quizá, el ejemplo más ilustrativo de esto. Sin embargo, la sátira, la cual no pretende someterse al modelo de pensamiento imperante, sino

⁷ Watt, *op. cit.*, p. 208.

⁸ Cabe destacar que en su ensayo “Defoe” de 1919, Virginia Woolf condena, a doscientos años de distancia, el olvido de otras obras de este autor en la memoria de los lectores a pesar de que éstos contaban con una mayor accesibilidad a las novelas dados los avances tecnológicos y los medios de comunicación de la modernidad. Defoe es, para Woolf, mucho más que *Robinson Crusoe*. Woolf, Virginia, “The Common Reader” (chapter 9). Defoe.

<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter9.html> 19-02-2007.

ridiculizarlo, y que tiene de fondo una intención crítico-humorística, es, por lo general, una burla a las hipocresías, aspiraciones y contradicciones de la sociedad a nivel moral. De este modo, las deformaciones espacio-temporales, tan particularmente desconcertantes en, por ejemplo, la obra de Sterne, en donde el narrador relata su propio nacimiento hasta el tercero de los nueve libros que componen la novela, ya sugieren una incidencia directa sobre las relaciones entre personajes y su manera de pensar, actuar, y entender el mundo. Esto ocurriría con más frecuencia en los autores románticos y después, con mucha mayor deliberación, en los modernistas.

Los juegos espacio-temporales en la novela satírica dieciochesca funcionan también como detracción de las formas de valorar y percibir el mundo, y en consecuencia permiten ver la naturaleza del objeto criticado: lo lógico, lo cronológico, lo absoluto. Éstos eran los valores vigentes en la Ilustración, con la solidificación de la mecánica clásica en la física, la expansión del Imperio Británico y, a mediados del siglo XVIII, con la Revolución Industrial, entre muchos otros factores que articulaban la sociedad inglesa de la época. La asimilación de tales ideas se extendió de manera que éstas se volvieron una parte importante de la identidad anglosajona, y los novelistas no rompieron con ellas sino hasta entrado el siglo XX. Sin embargo, esta ruptura no ocurrió de un momento a otro.

Inevitable en todo relato, el espacio-tiempo no se valoró como un elemento meramente circunstancial, sino que empezó a convertirse en objeto de contemplación y reflejo de los sentimientos del observador, una característica asociada con el romanticismo. Es en la segunda mitad del siglo XVIII que nace la novela gótica, en la que la ambientación es prácticamente indispensable. El espacio se vuelve un reflejo de

la moral y los sentimientos de los personajes: castillos y mansiones frías y oscuras, exteriores aún menos acogedores, cielos nublados, árboles sacudidos por tormentas... Desde Horace Walpole y Ann Radcliffe, dos exponentes de la novela gótica del siglo XVIII, hasta las hermanas Brontë, Emily, Charlotte y Anne, de la época victoriana, pasando por Mary Shelley, Thomas de Quincey y Elizabeth Gaskell, por mencionar unos pocos, el espacio en la novela (gótica) cobró una significación que iba más allá de una simple marca de identidad para los personajes. La presencia del miedo, la enfermedad y la muerte, entre otras cosas, no sólo era determinada por el tejido de eventos en estas historias, sino que también era reflejo de los espacios y los ambientes en los que los personajes eran situados. Pero ni espacio ni tiempo dejaron de ser cronológicos y lineales. Aunque los recursos narrativos iban haciéndose cada vez más complejos (como la presencia de múltiples narradores en *Frankenstein* o en *Wuthering Heights*, o incluso la mezcla de la forma epistolar con la narración de una voz externa, como en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), el espacio-tiempo no llegaba a someterse a distorsiones de tipo modernista, como la superposición de lugares y tiempos, o la disolución de la cronología por interrupciones hechas ya sea por el cambio de perspectiva entre personajes o por la prolongación de un monólogo interior. Nada de esto había todavía en las narraciones de las novelas, no solamente góticas, sino en la mayoría de las escritas desde el siglo XVIII hasta el final del XIX.

Muchos factores influyeron en el hecho de que, durante tanto tiempo, la narrativa siguiera el mismo curso en la construcción del espacio-tiempo. En gran parte tenía que ver la forma de concebir el mundo real, y que de ahí se buscara representarlo de modo que operara cierta credibilidad en el texto. Además, en la época victoriana, puesto que

las novelas eran publicadas por entregas, se hacía más propicio que éstas siguieran un patrón más o menos lineal en el desarrollo de la trama y, por lo tanto, en la conformación del espacio-tiempo. Pero aun en la última década del siglo XIX, si bien la temática en la novela comenzó a sufrir transformaciones propias del movimiento esteticista con ideas como “el arte por el arte”, no hubo gran evolución en el espacio-tiempo. Tomemos el famoso ejemplo de Oscar Wilde en *The Picture of Dorian Gray*: entre las varias propuestas sobre el arte, la modernidad, la belleza, la prosa misma, no encontramos deformación espacio-temporal de especial relevancia.

Fue en el siglo XX que los cambios a este respecto empezaron a surgir de forma evidente. De entre las varias innovaciones en técnicas literarias que llegaron a constituir lo que ahora llamamos modernismo (literario), hubo una en particular que tuvo consecuencias muy palpables en la narrativa: la del flujo de conciencia o “stream of consciousness”, mediante la cual se expone directamente el proceso de pensamiento de un personaje sin la intervención de una voz narrativa. El término “stream of consciousness” fue importado del psicoanálisis a la literatura por May Sinclair, novelista y crítica, después de leer la serie de novelas de *Pilgrimage* de Dorothy Richardson.⁹ Ambas escritoras (Richardson, por cierto, era miembro del “Bloomsbury group”, mismo al que pertenecía Virginia Woolf) explotaron el “stream of consciousness” en su prosa narrativa, antecediendo a los exponentes más sobresalientes en el uso de esta técnica, James Joyce y Virginia Woolf.

⁹ Filinich, María Isabel, “La enunciación interior” en *La Voz y la Mirada: Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Plaza y Valdés, México: 1997, p. 127.

La construcción del espacio-tiempo se vio afectada por el “stream of consciousness”, alejándose cada vez más de lo que hasta entonces se había escrito, leído y entendido. Por más importancia que el espacio cobrara en lo romántico o en lo gótico, éste no dependía tanto de las capacidades sensoriales, perceptivas, ni de proyección mental de los personajes, sino que eran ellos quienes estaban sujetos al entorno, e incluso, a veces, subordinados a la fuerza irremediable del mundo exterior y de su presencia incuestionable. Pero los modernistas, entre todos los cambios sobre los que trabajaron, hicieron del espacio-tiempo diegético mucho más que un entorno justificado para la ubicación de personajes: lo llevaron a ser parte de la experiencia mental de éstos, experiencia que, además, no seguía jamás una línea impecable en el proceso de percibir el mundo, sino que era fragmentaria, subjetiva y, por ende, poco confiable. En otras palabras, el espacio-tiempo en la narrativa del siglo XX se volvió relativo.

Este relativismo, presente en muchas de las obras de la primera mitad del siglo, es fácil de identificar gracias a la variedad de recursos narrativos nuevos. En la obra de Joyce, *Ulysses* (1922), podemos apreciar la técnica del “stream of consciousness” en todo su esplendor. Lleno de analepsis y prolepsis, el día de Leopold Bloom en Dublín se convierte en una fusión de épocas y perspectivas de distintos personajes, fusión que obliga al lector a acceder al universo diegético mediante una ruptura con el arquetipo de causalidad espacio-temporal manejado hasta entonces en la novela. El interés, más que en el mundo exterior como tal, reside ahora en la percepción que de éste tienen los personajes, y al ser ellos tan distintos entre sí, es imposible reducir ese mundo observado a una sola perspectiva. La infinidad de configuraciones sobre la realidad diegética se logra eficazmente a través del “stream of consciousness” y los cambios continuos de

focalización. Éstos no fueron, claro está, exclusivos de un solo autor o de un grupo en particular. Aunque se suele referir a Joyce como exponente máximo de estas técnicas, muchos otros las utilizaron de manera igualmente efectiva, e incluso emprendieron una búsqueda consciente y ardua de una escritura que lograra reflejar no sólo los procesos de pensamiento de los personajes, sino la pluralidad e individualidad de los mismos, como fue el caso de Virginia Woolf. La exploración que hizo la autora de nuevas formas de escribir se hace evidente en sus novelas, cuentos, y también en sus ensayos. En “Modern Fiction”, Woolf hace una clara distinción entre lo que ella llamaba “materialism” y “spiritualism”, es decir, entre autores que seguían escribiendo dentro de la tradición realista, enfocados en constituir historias a través de la narración llana de hechos, con poca o ninguna introspección, y los autores que, como ella, exploraban nuevas vertientes: lo subjetivo, lo interior, lo personal. Si el trabajo de un escritor tenía que ver con representar la vida, entonces quedaría muy corto de creatividad al no observar que ella no consistía en un patrón permanente e idéntico para todos los puntos de vista, sino en lo que la mente captaba e interpretaba de ella.¹⁰ Si el escritor no se sometiera al materialismo de antaño, sino que explorara el interior, la mente y los sentimientos, obtendría un resultado muy distinto al de la escritura “material”, orientada al dinamismo de la acción que compone el cuerpo *narrable* del relato,¹¹ y ello llevaría al autor a ser “espiritual”, un nuevo tipo de escritura sobre la que Woolf no sólo teorizaba, sino que practicaba exitosamente. En su novela *Mrs. Dalloway*, la explotación de

¹⁰ Y la mente recibía “a myriad impressions –trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel”. Woolf, Virginia, “Modern Fiction”, *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. W. W. Norton, New York: 2000, p. 2150.

¹¹ “...if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style”. *Ibidem*.

discursos multifocales, es decir, del “stream of consciousness” de diferentes personajes que se encuentran, que se alejan, que aportan o interrumpen, hace que un solo día en la vida de Clarissa Dalloway se presente como uno en continua transformación, plural, con memorias superpuestas al presente, y por tanto, insolente ante la cronología.

A partir de estos conceptos, la transición del “materialismo” al “espiritualismo”, como lo proponía Woolf, trajo, entre otros cambios, la transformación del espacio-tiempo de una causalidad y un determinismo tan característicos y arraigados en la novela de siglos anteriores a un relativismo consciente y madurado en la novela modernista, que además coincidió con grandes transformaciones en el pensamiento colectivo. Entre estas transformaciones cabe destacar la proliferación de nuevas disciplinas como el psicoanálisis y nuevas propuestas en la ciencia, como la teoría de la relatividad en la física.

El número de autores pertenecientes a uno u otro estándar, ya sea el “material” o el “espiritual”, no es pequeño. Muchos autores bien podrían ser representativos del primero y del segundo, pues ni Defoe ni Woolf fueron los únicos en escribir en épocas de grandes “despertares” intelectuales ni son los fundadores exclusivos de una forma literaria. Sin embargo, en la construcción del espacio-tiempo en la novela, ambos constituyen una especie de modelo que otros novelistas siguieron y que es, en los dos escritores, particularmente significativo, cada uno dentro de su propio arquetipo conceptual, como miembros de épocas distintas, sobre lo que es el espacio-tiempo y el papel que juega dentro de sus novelas. En este sentido, el determinismo de Defoe y el relativismo de Woolf en la creación del espacio-tiempo funcionan como pináculos de dos formas distintas de ver el mundo y, por lo tanto, de narrarlo.

2 Discurso científico y literario en sincronía

Se ha dicho ya que el mundo construido por un autor en su obra literaria no está exento de influencias del mundo exterior. Existen cientos de condiciones que delimitan y dan forma a un texto, y que pueden ir desde una doctrina filosófica o religiosa, la condición económica de un país y la del escritor, las inquietudes, temores o intereses de una o muchas personas, hasta una vertiente científica. Una obra narrativa, así, puede verse parcial o totalmente influida por la cosmovisión predominante de la época de su autor. Es la articulación de ese exterior, de esas realidades vividas, lo que nos permite entender el texto, ya que alguno que no se basara en nada conocido, en nada que tuviera que ver con nuestra experiencia en el mundo, sería simplemente inaccesible. El nombre de una calle, el tormento de un personaje, el transcurso de una tarde lluviosa son situaciones que conocemos a través de nuestra rutina y/o del reconocimiento de la rutina de otros. Los puntos de vista desde los que podemos aproximarnos a un texto narrativo son variadísimos; se pueden extraer de él contenidos idiosincrásicos, psicológicos, sexuales, políticos... tanto como también se pueden extraer contenidos sobre lo más básico del mundo diegético, como su “corporalidad”, su “materialidad”. Pues, ¿qué sería de Robinson Crusoe sin una isla?, ¿qué sería de Clarissa Dalloway sin una amplia casa para sus fiestas?, ¿qué sería de ellos sin sus puertos y sin sus calles, sin sus barcos y sin sus parques? ¿Sería lo mismo si Crusoe fuese italiano, o Clarissa polaca, haciendo alusiones constantes a otros países en lugar de Inglaterra?

Los objetos, los lugares y el transcurrir del tiempo están ahí en cuanto la voz narrativa comienza el discurso, y adquieren significados muy importantes para el sentido

global del texto. Pero si de verdad nos detenemos a examinar cómo se constituyen estos aspectos básicos materiales, nos daremos cuenta de que éstos también son parte de una cultura. ¿Cómo podemos explicar el hecho de que el espacio-tiempo que maneja Defoe quiera ser tan recto e inmaculado como un plano cartesiano, al contrario de las imperfecciones deliberadas y las yuxtaposiciones abruptas del mundo que nos dibuja Woolf? ¿Por qué estos textos pueden darnos esas impresiones en particular, y de qué forma se relacionan con nuestra realidad?

Como seres humanos, estamos inmersos en una espacialidad y una temporalidad en devenir, e incluso nuestros discursos, nuestras lenguas mismas, hacen constantes referencias a ellas.¹² No hay más que echar un vistazo a las preposiciones y adverbios de lugar, por ejemplo, en español: ¿acaso las utilizamos exclusivamente para hablar de direcciones y posiciones de objetos?, ¿no las aplicamos también para expresar nuestros sentimientos y nuestras ideas?, ¿cuántas veces hemos oído decir, o nosotros mismos hemos dicho, que alguien “se hunde en la tristeza”, o que “sale adelante en la vida”, o que “tiende a la crueldad”?, ¿no se han clasificado las personalidades en *intro-vertidas* y *extro-vertidas*?, ¿no están nuestras conjugaciones verbales entendidas en “tiempos”? Entonces, si nuestra visión del mundo se ve significativamente influida por nuestra experiencia física y corporal, difícilmente encontraremos un texto literario que no genere un espacio-tiempo que se base en otro, en el que percibimos, el que vivimos o incluso el que estudiamos. Y del lado de la experiencia que se encauza al estudio de los fenómenos de la naturaleza, a lo físico, emerge la ciencia.

¹² Para mayor detalle, ver Lakoff, George, and Mark Johnson, *Metaphors we live by*. University of Chicago Press: Chicago. 1980.

Consideremos que en el ámbito de la física nace la noción del mundo material como lugar atenido a ciertas leyes. Si las teorías propuestas, una vez comprobadas, convencen no sólo a los estudiosos del tema, sino a sociedades enteras, podemos plantearnos la idea de que la declaración física dominante se asimila y automatiza, de modo que otras disciplinas se ven afectadas por ella. La narrativa no parece ser la excepción. Que distingamos una disciplina de otra, que delimitemos y separemos un campo de conocimiento de otro, no significa que los frutos del intelecto humano deban pensarse como fenómenos completamente aislados. Partiendo de esta idea, para hacer una breve búsqueda de la presencia de la concepción del mundo físico en la del mundo literario, analizaré a Daniel Defoe y a Virginia Woolf, dos autores en cuya obra identifico patrones de construcción espacio-temporal paralelos a las teorías físicas de su tiempo: a grandes rasgos, determinismo y causalidad de la física clásica previa al siglo XX, en el primer caso, y relativismo, que se corporeiza a partir de los trabajos de Einstein sobre la relatividad, en el segundo.

El concepto de isocronía es de vital importancia para este análisis, ya que en la contemporaneidad de un texto literario con la propuesta científica en boga pueden localizarse ideas sobre el mundo material de un parecido nada caprichoso. La comprensión de un texto es cuestión de una *retórica*, que sin duda consiste en distintos niveles de comunicación. Es decir, que no sólo en el ámbito lingüístico se logra una adquisición o comprensión de ideas y posturas, sino, en principio, una permeabilidad de

conceptos en el nivel de la configuración ideológica global. La contemporaneidad garantiza así la comunicación óptima.¹³

La configuración espacio-temporal en la novela es inteligible en tanto que el lector recurre a las referencias del espacio-tiempo en diferentes ámbitos, que van desde su propia experiencia, de lo que ha leído en otros textos e incluso, acaso, de lo que ha aprendido u oído hablar en la propuesta científica de su época, aun cuando tal proceso no sea del todo consciente. El espacio-tiempo, como parte indispensable de la narración, se configura a partir de valores compartidos, mismos que pueden transformarse o desplazarse conforme las sociedades mudan de ideas y costumbres. El cambio sufrido en esos valores repercute significativamente en la constitución de una obra literaria, no sólo en términos de temática o estilística, sino también en el nivel más elemental de materialidad; lo que vendría siendo el mundo diegético *per se*, el aspecto más “mundano”, que no por ello prescindible, de la ficción. La propuesta de Virginia Woolf sobre la nueva escritura “espiritual” que ha de dejar atrás la “material” de antaño es prueba de esta isocronía: transitan en torno a ella y sus contemporáneos nuevas ideas sobre el mundo en la ciencia, en el arte plástico, en la psicología; la lista podría ser enorme, dado que el siglo XX ha sido considerado como un siglo de vertiginosos cambios en la historia de la humanidad.

¹³ Dice Aron Kibédi Varga a este respecto: “Entre el emisor y el receptor existe un acuerdo tácito respecto de un cierto número de cosas. [...] Así pues, éste [el emisor] tratará de probar la verdad que expone invocando autoridades, proporcionando definiciones, estableciendo comparaciones, etc., y procurará recurrir a las autoridades que su auditorio respeta, a definiciones que éste admite y a comparaciones que le gustarán.” Kibédi Varga, Aron, “Retórica y producción del texto”, *Teoría literaria*. Siglo XXI, México: 1993, p. 253. En el texto literario ocurre un proceso similar, ya no sólo en su contenido temático o argumental, sino desde la disposición misma de la estructura espacio-temporal. Imaginemos qué tanto habrían aceptado, a principios del siglo XVIII, una novela como las de Woolf o las de Joyce, o para empezar, si la habrían entendido del todo.

Entonces, como órgano indispensable del artificio del mundo narrado, ¿es el espacio-tiempo en su constitución básica, en su calidad de armazón, parte de estos valores que se instauran y se rompen? La respuesta la obtenemos en cuanto comparamos la complejidad espacio-temporal de *Robinson Crusoe* con la de *Mrs. Dalloway*. La diferencia es tan grande que la sola sugerencia de equiparar estas dos novelas podría resultar incómoda, pero precisamente por la enormidad de esa brecha es que tenemos la oportunidad de identificar cuáles son las divergencias y en qué consisten: el espacio-tiempo es una de ellas y depende directamente de las estrategias narrativas que cada autor explota. El recurso del “stream of consciousness”, no en un personaje sino en muchos, de la novela modernista perturba inevitablemente una idea del espacio-tiempo autónomo que discurre sin deformaciones, independiente de la observación del sujeto, de la voz totalitaria que tanto se practica en la novelística anterior. Estamos ante un texto que, en el manejo de los flujos de pensamiento en interacción con el exterior no sólo de un individuo sino de muchos, lejos de facilitar la cognición del lector de ese universo narrado ha de complicarlo: un seguimiento perfectamente cronológico de una novela como la de Woolf es prácticamente imposible, a pesar de que sí somos capaces de entender el avance ordenado del día que la novela ocupa. Sabemos, ciertamente, que *Mrs. Dalloway* comienza en una mañana de junio y termina esa misma noche, pero a lo largo de ese día se incrusta el pasado, o mejor dicho, “los pasados”, con una presencia tan poderosa que es difícil imaginar que el presente avanza ininterrumpidamente, sobre todo habiendo tantos personajes cuya voz puede escucharse desde los rincones más insospechados. Por el contrario, el narrador único de *Robinson Crusoe*, que es el propio personaje, ubicado en un momento en el que la historia de su naufragio y vida en la isla

ya han terminado, es capaz de adoptar una distancia y un tono en extremo templados, de ordenar el recuento de sus peripecias con una claridad y una memoria lúcidas y juiciosas, y de crear en consecuencia una narración que no da pie a la menor confusión en cuanto al orden de los sucesos. El narrador jamás duda y, siendo él nuestro único acceso a su mundo, nos invita a no dudar tampoco de lo que dice. El transcurso del tiempo y los lugares en que el personaje se sitúa llevan una disposición escrupulosa y casi numérica, con una trama depurada por el paso de los años en un narrador viejo (según el estándar de la época) que habla de su pasado. Vemos así que el espacio-tiempo en ambas novelas difiere a partir de las propias voces narrativas, las cuales interactúan de modos distintos con su propio universo, a través de las cosas que admiten en su discurso y por las que omiten también, y en ello percibimos un cambio significativo de cosmovisión.

El espacio-tiempo como parte de los valores de un grupo social que pertenece a una determinada época es un importante elemento en el entramado de nuestra perspectiva sobre el mundo. La forma en que éste se concibe se ve reflejada en un texto literario en tanto que pugna por una cierta verosimilitud, y ella no se logra si no parte de un modelo de pensamiento vigente. Y el espacio-tiempo, en la mayoría de los casos, pertenece al modelo al que un autor apela (ya sea, como se ha dicho, por remisión o por oposición), en el que nuestra experiencia en el mundo es capital para su comprensión.

En la observación y costumbre de nuestro entorno se encuentran, a su vez, agentes de cultura y tendencias intelectuales que orientan nuestra percepción. La ciencia, como ya se ha argumentado, es una de ellas, que a la vez se erige partiendo de una observación y,

sobre todo, de un método experimental, y se asienta asimismo en el pensamiento colectivo, guiando parcialmente nuestra concepción del mundo.

Dado que la física se ocupa particularmente del estudio del espacio-tiempo, tomémosla como parte de esa experiencia ideológicamente emplazada, o más bien como uno de esos múltiples factores que la orientan y configuran. Es claro que la convergencia conceptual entre física y prosa literaria ha de tomarse aquí como un proceso no explícito de interacción de orbes, pues debe ser extremadamente raro el caso del texto narrativo que reflexione sobre la naturaleza del espacio-tiempo “al desnudo”, es decir, que favorezca el examen de algo que por lo general se toma simplemente como un engranaje de coordenadas que sirven para la “puesta en escena” por encima de la trama y de los personajes.¹⁴ Es justo la forma en que estos engranajes se construyen lo que aquí interesa explorar. Las diferencias entre las novelas *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway* son tan grandes como múltiples, y esto sin duda tiene repercusiones contundentes sobre el modo en que se ordena el espacio-tiempo en cada una. El carácter “clausurado” del espacio y la linealidad del tiempo en *Robinson Crusoe* en contraste con la elasticidad y subjetividad de estos mismos elementos en *Mrs. Dalloway* nos invitan a visualizar dos mundos completamente distintos. Las referencias de las que podemos partir como lectores para reconstruir estos textos pueden variar en la medida que varía también el aspecto de la novela que hemos de abordar. Si en este caso se trata del espacio-tiempo, veamos, pues, cómo se manifiestan ideas sobre éste que operan de manera muy similar en la física de acuerdo con sus épocas.

¹⁴ Una interesante excepción es *Flatland*, de Edwin A. Abbott, novela a la que se ha hecho referencia en la introducción, en la que las discusiones sobre geometría constituyen el desarrollo mismo de la diégesis, y que además sugiere la posibilidad de cuatro o más dimensiones, una propuesta anterior al mismo Einstein.

2.1 *Robinson Crusoe* y el determinismo causal

‘Behold me—I am a Line, the longest in Lineland, over six inches of Space—’ ‘Of Length,’ I ventured to suggest. ‘Fool,’ said he, ‘Space is Length. Interrupt me again, and I have done.’”

A. Abbott, Edwin *Flatland*.

Después de toda una vida dedicada al didactismo y a la difusión de normas morales y religiosas a través de sus panfletos y manuales, e irónicamente, de la fuga constante a la que se sometió por las deudas y por sus cáusticos tratados políticos que en ocasiones le valieron la cárcel, Daniel Defoe, a sus 60 años de edad, incursionó por primera vez en el mundo de la ficción. *Robinson Crusoe* es el primer paso que da este autor para continuar la creación de novelas autobiográficas cada vez más ingeniosas y mordaces, como *Moll Flanders*.¹⁵

Si bien la primera novela de Defoe se ha analizado en múltiples ocasiones en torno a los temas de colonialismo, capitalismo y religión, es curioso descubrir, en principio, que las locaciones en *Robinson Crusoe*, tanto espaciales como temporales, son de extrema relevancia. La mención de países y ciudades, de imperios y colonias, de climas, flora y fauna, de épocas del año, del paso del día a la noche, de la tierra al mar y viceversa es una constante que rige toda la novela. A esta incesante transición de locaciones espaciotemporales se le suelen atribuir cualidades y significados que rebasan el ámbito de lo concreto material: posturas morales, intelectuales y sociales se ven reflejadas en ella. La trayectoria de un lugar y tiempo a otro bien puede sugerir el paso

¹⁵ Moore, John Robert, *Daniel Defoe. Citizen of the Modern World*. The University of Chicago Press, Chicago: 1958, pp. 348-349.

de la juventud a la edad adulta, de la desobediencia al castigo, del pecado al arrepentimiento y del arrepentimiento a la redención; de la esclavitud a la libertad y de la libertad a la dictadura, por señalar algunos ejemplos. Se constituyen así redes de relaciones organizadas por jerarquía y connotaciones a partir del vínculo que el personaje establece con su entorno. Si la validez de estas estructuras de valores se basa en una contextualización de la obra literaria como producto de una época y una sociedad dada, la posibilidad de influencias culturales puede extenderse a otros terrenos, abarcando áreas del conocimiento humano de lo más variadas. Pero más allá (¿o más acá?) de los valores de índole moral, religiosa, económica o nacional en la novela, es posible rastrear también la circulación de creencias científicas en ella, vistas igualmente como estructuras de valores que forman parte de la tendencia intelectual de su época. Y es precisamente aquí donde lo más concreto, lo más básico de la “materialidad” del espacio-tiempo cobra una gran importancia.

Si reducimos el foco de atención a lo que subyace bajo todas las capas de sentido a nivel temático, la representación del espacio-tiempo en *Robinson Crusoe* parece estar bastante apegada a la concepción del espacio-tiempo real observado y propuesto por la física clásica, condensada en la *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton, que se publicó por primera vez en 1687 (treinta y dos años antes de la publicación de *Robinson Crusoe*, en 1719). La importancia de la obra de Newton reside principalmente en la matematización del mundo natural y la aplicación del cálculo a los fenómenos físicos más que en el “descubrimiento” de las leyes del movimiento y de la

gravitación.¹⁶ Cabe considerar que este memorable hecho no sólo afectó al gremio científico europeo que estaba a muy poco de cerrar el siglo XVII: describir la naturaleza en fórmulas, ver al mundo como algo enteramente mecánico a partir de una escrupulosa observación y experimentación no es más descabellado para un Newton que para un enciclopedista o que para un tal Crusoe que debe entender su entorno, someterlo a sus juicios y llegar a forzar una cierta autoridad sobre él para poder subsistir.

El espacio-tiempo en la prosa narrativa de Defoe se acerca suficientemente a las ideas de espacio y tiempo “absolutos” en la mecánica determinista de Newton, tanto en el sentido de que el conocimiento “objetivo” de todo lo que ocurra en un momento dado hará predecibles las condiciones del objeto o sistema en cuestión en el futuro, como también en que espacio y tiempo están por completo separados de la percepción individual, y son perfectamente ajenos a cualquier incidencia de la subjetividad de un observador. Newton, en su *Principia*, define el tiempo como “absoluto, verdadero y matemático, sin relación a algo exterior, discurre uniformemente y se llama *duración*.” Dice luego sobre el espacio: “El espacio absoluto, sin relación a las cosas externas, permanece por su naturaleza siempre similar e inmóvil.” Y después, sobre el movimiento: “El movimiento absoluto es la traslación de un cuerpo de un lugar absoluto

¹⁶ Todo esto ya se había planteado antes con Kepler y Galileo, de quienes, de hecho, surgen ciertamente las dos primeras leyes de Newton (en sus *Dos ciencias nuevas* de 1636, Galileo introdujo la cuantificación del cambio de estado del movimiento, que equivale al principio de inercia o primera ley de Newton). Y, si vamos todavía más atrás, estas ideas ya se venían gestando desde mucho antes con Copérnico a principios del siglo XVI. La grandeza del trabajo de Newton consiste en que él “expone al principio de su obra el instrumento matemático que permite tratar el problema enteramente mediante el cálculo. Newton no descubrió la gravitación celeste en el sentido de que él hubiera tenido la primera idea de ella, la descubrió en el sentido de que fue el primero que logró matematizarla y someterla así a un control experimental preciso. Hace pasar a la gravitación del estado de una conjetura más o menos verosímil, completamente en el mismo nivel que las conjeturas rivales, al de una verdad científicamente establecida.” Blanche, Robert, *El método experimental y la filosofía de la física*. FCE, México: 1980. p. 135.

a otro lugar absoluto”. Estas propuestas “absolutas” sobre el mundo nos darán una idea de la imperturbabilidad del exterior tal como era visto en la mecánica clásica.¹⁷

De este modo, insistiendo en el desplazamiento del contenido temático del espacio, éste es concebido meramente como un medio por el cual se desarrolla el conjunto de sucesos en *Robinson Crusoe*. Todos los lugares por los que pasa y en los que reside Crusoe no parecen trascender la función de situar al personaje en un lugar para la realización de sus actos. Aunque los lugares de nombres específicos (continentes, países y ciudades) funcionan principalmente como marcadores de identidad, pertenencia y nacionalidad en una época de colonización, éstos no superan la concepción de “sitio” como algo para “poner” al personaje y darle realismo a su presencia. Respetando la tradición física del espacio tridimensional, la descripción del mismo en la novela se limita a las tres categorías espaciales de la geometría clásica: altura, anchura y profundidad. Todos los lugares mencionados y/o descritos son áreas tridimensionales que ocupan un único espacio en un continuo de tiempo. De las formas de representar el espacio en *Robinson Crusoe* veremos dos que reflejan esta idea: una en la que los lugares poseen el mínimo de descripción y otra en la que, por el contrario, la acción diegética depende enteramente de ella.

Está, para empezar, la casa del padre de Crusoe, la cual permanece siempre como punto de referencia fijo para el personaje una vez que desobedece a sus padres y zarpa. Los pensamientos de Crusoe regresan siempre a esa casa y éste lamenta durante muchos años no haber controlado sus caprichos juveniles, de modo tal que hubiese evitado todas

¹⁷ Blanche, Robert, *Ibid.*, pp. 153-154. Ideas que servirán para distinguirla de la física relativista en el siguiente apartado, sobre Virginia Woolf.

sus catástrofes en el mar. Este constante retorno no realizado a la casa del padre la establece como lugar ajeno que permanecerá siempre igual y no sufrirá cambio alguno, aun a pesar de la ausencia de todos los hijos varones y la muerte de ambos padres. Están, también, los puertos de los que parte Crusoe y a los que llega; Hull, Winterton Ness y Yarmouth, al principio de la novela, son únicos. No regresa nunca a ellos; funcionan únicamente como punto de partida para los viajes del personaje y acaso como anticipadores de su naufragio, pero éstos jamás se repiten (ni físicamente dentro de la diégesis, ni tampoco a través de comentarios o recuerdos por parte del narrador). Pero lo que llama la atención es que ni la casa ni los puertos ingleses son, en realidad, descritos. Son simplemente mencionados y sólo podemos imaginar su espacialidad por medio del movimiento del personaje dentro y a través de ellos, utilizando, en el caso del exterior, referentes universales de dirección (Norte, Sur, Este...):

While we were in this condition, the men yet laboring at the oar to bring the boat near the shore, we could see, when, our boat mounting the waves, we were able to see the shore, a great many people running along the shore to assist us when we should come near; but we made but slow way towards the shore, nor were we able to reach the shore, till being past the lighthouse at Winterton, the shore falls off to the westward towards Cromer, and so the land broke off a little the violence of the wind. Here we got in, and, though not without much difficulty, got all safe on shore and walked afterwards on foot to Yarmouth, where, as unfortunate men, we were used with great humanity as well by the magistrates of the town, who assigned us good quarters, as by particular merchants and owners of ships, and had money given us sufficient to carry us either to London or back to Hull, as we thought fit.¹⁸

En este pasaje, casi todo se basa en el movimiento de los personajes para crear los espacios, de modo que apenas si son rozados por los nombres que tienen: “people running along the shore” es lo único que sabemos sobre la orilla del mar; “our boat

¹⁸ Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*. Bantam, New York: 1991, p. 10.

mounting the waves” es, de igual forma, un indicador de espacio tan sólo por aquello que lo cruza, y no una descripción propiamente espacial: más podemos interpretar la violencia del mar y sus olas por ser el bote lo que las “monta” que por sí mismas. No hay sensaciones, ni físicas (¿aspereza de la madera, humedad, dolor o fatiga?) ni emocionales (¿miedo, frustración, alivio?); no hay colores (la gente que los asiste en la orilla, ¿no posee un distintivo visual asociado al movimiento, al calor, la fraternidad?, ¿ningún color cálido que redima a Crusoe del vasto azul grisáceo del mar?); no hay temperaturas (¿nadie tiene frío?), ni tamaños (¿la gente se ve pequeña en comparación con el faro o el océano inmenso?). La descripción más ilustrativa y emotiva es acaso “the violence of the wind”. El de Defoe es un discurso más denotativo que connotativo, metafórico y descriptivo, además de que el uso de tiempos verbales establece el avance lineal del suceso a través del imperturbable pretérito simple. Acaso el faro que el bote deja atrás y la orilla que más adelante decrece hacia el oeste podrían funcionar como puntos de referencia para establecer una cierta direccionalidad, pero que siguen sin hacer demasiado explícito el lugar a través de la descripción. Con esto entendemos esos espacios como zonas tridimensionales sin particularidad ni extrañeza alguna, lugares, como diría Newton, “absolutos”, cuya mayor característica (independientemente de su carga semántica) es la de ser atravesados por Crusoe. El que muchos “territorios” en la novela estén, si bien no totalmente desprovistos de descripción, por lo menos sí restringidos a un retrato de observación mínima, puede estar relacionado con la forma en que era considerado el espacio-tiempo irrefutable en la física clásica de la época: imperturbable, continuo y ajeno al sujeto.

Y aunque, por otro lado, encontremos lugares en la novela que sí son descritos con mayor detalle y precisión, éstos no sólo siguen el mismo patrón de tridimensionalidad, sino que además refuerzan la trayectoria sucesivo-causal de los mismos. El mejor ejemplo es la isla desierta en la que Crusoe se ve obligado a permanecer. Puntualiza él, aspirando a la mayor claridad posible, desde su forma de llegar, arrastrado por las violentas olas del mar, hasta las cosas que debe hacer y construir para sobrevivir. Como la isla se vuelve el lugar más importante en su vida, es inevitable hacer observaciones físicas sobre ella, aunque inicialmente el mapa visual se dibuja en relación con el barco destruido:

I cast my eyes to the stranded vessel, when the breach and froth of the sea being so big, I could hardly see it, it lay so far off, and considered, Lord! how was it possible I could get on shore? [...]

When I waked it was broad day, the weather clear, and the storm abated, so that the sea did not rage and swell as before. But that which surprised me most was that the ship was lifted off in the night from the sand where she lay by the swelling of the tide, and was driven up almost as far as the rock which I first mentioned, where I had been so bruised by the dashing me against it; this being within about a mile from the shore where I was and the ship seeming to stand upright still, I wished myself on board, that, at least, I might save some necessary things for my use.

When I came down from my apartment in the tree, I looked about me again, and the first thing I found was the boat, which lay as the wind and the sea had tossed her up upon the land, about two miles on my right hand. I walked as far as I could upon the shore to have got to her, but found a neck or inlet of water between me and the boat, which was about half a mile broad, so I came back for the present, being more intent upon getting at the ship, where I hoped to find something for my present subsistence.¹⁹

La furia y calma del mar, la nueva posición del barco, ahora en relación con la roca; el árbol donde se refugia y la ensenada ya forman una imagen bastante más definida del lugar al que Crusoe ha llegado. El diagrama visual que el autor nos invita a crear se antoja demasiado pulcro y sobrio: la roca y el barco están a una milla de la orilla, el bote

¹⁹ *Ibid.*, p. 40-42.

está a dos millas a mano derecha del personaje, y la ensenada tiene media milla de ancho. Crusoe tiene el juicio, basado siempre en la observación y el cálculo, lo bastante templado como para considerar una opción por encima de otra, es decir, ir al barco antes de recuperar el bote, sin la menor confusión en sus decisiones. Sin embargo, las limitaciones espaciales que se encuentra el personaje, las distancias a recorrer y su condición de humano, no uno que pueda realizar todo lo necesario estando asustado, débil y, sobre todo, solo, hacen de la isla un lugar aterrador en el que, antes del dominio que pueda ejercer Crusoe, lo ejerce el espacio mismo, imponiéndose éste autoritario. Precisamente por esa dependencia a la que la isla somete al personaje es que las coordenadas espaciales están sujetas a mediciones elementales de longitud, y su persona igualmente condicionada por estimaciones del movimiento del agua en términos de mayor o menor agitación, etc. Es Crusoe quien tiene que adaptarse a la isla, y no la isla a él. He aquí, entonces, una visualización del espacio como algo dominante e irremediable, muy similar a lo propuesto en la física clásica, que acaso permite un racionalismo lógico para situarse frente a esa realidad y procurar no perder las riendas. Es así como toda actividad ejecutada en un espacio tal está contenida en éste, mas éste no se supedita a ella: cuando ya ha visto Crusoe que es posible ir de la isla al barco para rescatar víveres, él narra:

It was in vain to sit still and wish for what was not to be had, and this extremity roused my application; we had several spare yards and two or three large spars of wood and a spare top mast or two in the ship; I resolved to fall to work with these and flung as many of them overboard as I could manage for their weight, tying every one with a rope that they might not drive away; when this was done I went down the ship's side, and pulling them to me, I tied four of them fast together at both ends as well as I could, in the form of a raft, and laying two or three short pieces of plank upon them crossways, I found I could walk upon it very well, but that it was not able to bear any great weight, the pieces

being too light; so I went to work, and with the carpenter's saw I cut a spare top mast into three lengths and added them to my raft, with a great deal of labor and pains.²⁰

Todo lo que realiza Crusoe es a propósito de la supervivencia, al principio inmediata, pero conforme avanza el argumento, también a largo plazo, y ello de alguna manera confina las relaciones del personaje con su entorno a una disposición sucesiva de causas y consecuencias irrevocables.

Tanto en el caso de los lugares no descritos como de aquéllos en que se especifican longitudes, se calculan pesos, se detallan consistencias, etc., se forja el espacio como algo invariable. En este sentido, los lugares permanecen intactos, es decir, existen independientemente de la percepción del personaje y no cambian de estado aún a pesar de la transformación mental y espiritual del mismo. Dado que cierto lugar u objeto sufriese algún cambio, éste depende por completo de alguna causa física: el primer barco, el que parte de Hull, se hunde *por* los embates de la tormenta; el barco de Brasil a África, que lleva a Crusoe a su aislamiento, se destruye también a *causa* de una tormenta; el refugio de Crusoe en la isla se viene abajo *por* estar mal cimentado y no soportar el terremoto. Vemos así que todo lo ocurrido en un espacio dado tiene consecuencias patentes, y es aquí donde mejor se manifiesta el carácter de lo causal. Toda la acción sigue una línea de efectos proporcionales a las fuentes que los provocan, con una precisión casi tan incuestionable como una fórmula matemática, tal como se ve en el anterior pasaje donde Crusoe construye su balsa, que no le queda bien al principio *por* estar demasiado ligera; así, cada razonamiento se basa en un empirismo lógico de lo más primitivo. Todo ocurre debido a un movimiento previo de parte del personaje o de

²⁰ *Ibid.*, p. 43. Aquí, toda la acción va de una ejecución a una constatación.

la actividad geológica. Algo no se mueve si no se ejerce primero una fuerza sobre él, y esto se emprende a cada paso que da la novela. La reacción de los objetos, es decir, el resultado de un movimiento es provocado por un personaje o un fenómeno físico inevitablemente.²¹ Recordemos que las leyes de Newton determinan que todo movimiento está condicionado por una acción. Asimismo, la sucesión de acontecimientos y la realización del espacio en la narración de *Robinson Crusoe* puede visualizarse en términos de un sistema por completo repercusivo y causal, casi como un esquema de “si... por lo tanto...”.

Es importante señalar, además, que esto no sólo ocurre a nivel puramente diegético, sino en la misma gramática que emplea Defoe: palabras o frases enteras que generan la noción de espacio-tiempo como algo lineal las encontramos una tras otra, muy especialmente cuando se trata de una situación en la que se enumeran varios procesos que tienen un inicio, una continuidad y un fin. Está por ejemplo, al final del capítulo “The Journal: Reflections”, una clase de recuento de las cosas que Crusoe, durante los años que ha pasado en la isla, ha ido perdiendo (provisiones, vestido y otra clase de objetos) y que se dispone sustituir o sencillamente aprender a vivir sin ello: “My clothes *began to decay, too*”, “*After this I spent a great deal of time and pains to make me an umbrella*”, “*The next thing to my ink’s being wasted was that of my bread*”,

²¹ Aunque esto es cierto y elemental en la experiencia real de la vida cotidiana, y enteramente aplicable a cualquier texto en el que se haga mención del cambio sufrido por un objeto a causa de otro (adelantemos un ejemplo de *Mrs. Dalloway*: la navaja con la que Peter Walsh juguetea no habría de “moverse” si éste no afectara su estado mediante la intervención de sus manos), en *Robinson Crusoe* parece poseer una enorme importancia, ya que de todo aspecto físico depende su supervivencia en la isla: lluvias, mareas altas y temblores, por un lado, y el mismo personaje como fuente de cambio (construir, sembrar, curar heridas, cazar, cocinar, etc.), por otro. La causalidad en los objetos en una novela modernista como *Mrs. Dalloway* también está presente, pero no es en torno a ello que gira el argumento, ni mucho menos se limita el pensamiento de los personajes a una mera movilidad causal en el ámbito material, como se verá más adelante.

“*Having fitted my mast and sail and tried the boat, I found she would sail very well*”.²²

En todos estos casos, aunque los cuatro alrededor de cosas distintas, las palabras nos llevan a entender la situación diegética como algo sucesivo, no sólo por el orden en que los objetos desgastados o a elaborar se distribuyen a lo largo de las páginas, sino porque todos ellos implican una fase de elaboración en un periodo y etapa determinada. Vemos, por otro lado, el uso excesivo de oraciones subordinadas, de los pronombres relativos “which” y “that” y las conjunciones “and” y “or”, combinación que plantea una idea que propicia otra, y luego otra, y luego otra... Así se genera una enunciación larguísima dentro de la que se explica una cosa para pasar a otra y que, en un momento dado, obliga al narrador a retomar la idea original con “I say” después de un enorme párrafo lleno de “punto y comas” aclaratorias:

That evil influence which carried me first away from my father’s house, that hurried me into the wild and indigested notion of raising my fortune, and that impressed those conceits so forcibly upon me as to make me deaf to all good advice and to the entreaties and even command of my father; I say, the same influence, whatever it was, presented the most unfortunat of all enterprises to my view; and I went on board a vessel bound to the coast of Africa; or, as our sailors vulgarly call it, a voyage to Guinea.²³

Una sola oración, en este caso, exageradamente larga para el lector actual. El contenido de las oraciones subordinadas y la forma de serializarlas apuntan en la misma dirección: a la visión de un mundo completamente causal, tanto a nivel de reflexión como a nivel de acto. En este caso, Crusoe le atribuye a alguna fuente “maligna” toda la rebeldía de su juventud, y que habrá de ser la causa de su futuro exilio, invitándonos a escuchar el eco de la expulsión de Adán y Eva del Edén por haber permitido la influencia y

²² Defoe, *op. cit.*, pp. 120-123. Las cursivas son mías.

²³ *Ibid.*, p. 13.

seducción de lo maligno, siendo el elemento religioso otro detonador, muy importante, por cierto, de causalidad.

Pero, ya sea que se trate del ámbito espiritual o del físico, el universo de *Robinson Crusoe* se ve regido por leyes tan estrictas de causalidad como aquéllas planteadas en la ciencia de su época. Hay siempre algún efecto contundente sobre algún objeto, como la huella que encuentra Crusoe después de veinticuatro años de soledad, que no sólo se ve impresa en la arena, consecuencia material, sino que además genera toda una serie de hipótesis y razonamientos en el personaje en torno a los inconvenientes y las dichas de ver a otro ser humano después de tanto tiempo, consecuencia emocional y psíquica. En la línea de causas y efectos de la historia que cuenta Crusoe, hay un fuerte sentido de irrefutabilidad. Podríamos abarcar toda la novela con ejemplos del espacio-tiempo y los incidentes ocurridos en él como algo enteramente determinista.

Es claro que una de las razones por las cuales el espacio-tiempo en *Robinson Crusoe* no rebasa el límite de lo causal es la naturaleza del tema que el autor explota. Si lo importante es el proceso de transformación y crecimiento del personaje, que está, además, inscrito en un contexto religioso en el que la importancia del trabajo y el arrepentimiento son capitales para la salvación del alma, y en que hay un enraizado espíritu de imperialismo que se refleja en toda la firme convicción de Crusoe al someter y apropiarse de otros seres humanos, tanto de raza distinta a la suya como también europeos,²⁴ entonces el espacio-tiempo no ha de tener más funciones que las ya

²⁴ Se ha dicho muchas veces que Crusoe subyuga a los “no europeos”, quizá refiriéndose específicamente a Friday por su calidad de “siervo”, pero no hay que olvidar que también somete a personajes europeos. El español al que salva de un sacrificio posterior al de Friday se ve igualmente sujeto a obedecer y entregar su vida a Crusoe, si se diera el caso. Después, cuando el español va al rescate de sus camaradas y

mencionadas, pero también puede ser un reflejo de la forma en que Defoe y su sociedad lo conciben; una sociedad en cuyos componentes intelectuales participa, aunque tácitamente, la mecánica clásica del siglo XVII, cabalmente instaurada ya en el XVIII, en donde el mundo se restringe a un solo marco referencial, pero se toma como perfectamente universal (esta “universalización” se pone en tela de juicio cuando, hacia el siglo XX, empieza a demostrarse que hay más de una posibilidad de observar el mundo y, luego, de formularlo). Precisamente en el ejemplo de la gravitación podemos ver las relaciones de causa-efecto en el universo newtoniano en todo su esplendor: algo hace que algo caiga, algo hace que se detenga:

Newton and his contemporaries and predecessors were concerned for the most part with pushes and pulls of the ‘contact’ and gravitational types. A body falls because of the pull of the earth (gravitational force), and when it hits the floor it stops because of a ‘contact’ force.”²⁵

Por lo pronto, es un hecho que durante siglos antes de Newton, la física estuvo basada en términos de causalidad debido a su carácter observacional, experimental y lógico-matemático. Pero, todavía doscientos años después de él, éstos se instauraron como la “edad de la mecánica”, donde la ciencia “parecía haber descubierto que vivimos en un mundo mecánico, un mundo de partículas que se mueven como la fuerza de las demás partículas las obligaban a moverse, un mundo en el cual el futuro está completamente

los lleva a la isla, Crusoe se refiere a todos ellos como “the poor Spaniards”, sin tomarse nunca la molestia de conocer sus nombres y haciéndoles prometer que se someterán totalmente a sus mandatos. Lo mismo ocurre al salvar al capitán de un barco inglés de una emboscada de su propia tripulación. Crusoe se hace pasar por gobernador ante los traidores y como redentor ante las víctimas, asumiendo de cualquier forma el papel de dueño y señor de la isla y de la vida de los mismísimos ingleses.

Para la idea de colonialismo parcial, ver Backscheider, Paula and Catherine Ingrassia, Eds., *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Blackwell, Cornwall: 2005.

²⁵ Ingard, Uno and William L. Kraushaar, *Introduction to Mechanics, Matter, and Waves*. Addison-Wesley, Massachusetts: 1961, p. 13.

determinado por el pasado.”²⁶ Y así como ocurre con lo material, ocurre también con lo temporal, que se concibe como un trayecto unidireccional: es una línea cronológica que permite la transformación gradual del personaje. Empieza la novela con un Crusoe joven, que dice dónde nació, en qué condiciones, qué se le había predeterminado como estilo de vida, etc., y de ahí nos lleva hacia el Crusoe que se rebela, que se va al mar en contra de la voluntad de su padre, que, después de las tormentas de su primer viaje, llega a Lisboa donde se establece y luego vuelve a partir en barco, tan sólo para acabar completamente solo en la isla durante décadas. Pero jamás hay perturbación alguna en esta línea temporal. Todo avanza de manera creciente, como la fe de Crusoe, que al principio está prácticamente ausente y que, con su experiencia en la isla, se refuerza hasta el punto de justificar todos y cada uno de sus actos como voluntad de la Providencia. Friday en su sumisión, por ejemplo, llega al extremo de ofrecer la vida para proteger a su amo a partir de que éste lo salva de ser devorado por caníbales (cosa que Crusoe no hace por bondad auténtica, sino precisamente con la calculada intención de hacer que Friday le deba la vida)²⁷, también es algo causal, o sencillamente la construcción de barcas y utensilios, que puede tomar meses enteros en ser completados pero que, con el esfuerzo y el paso del tiempo, realiza.

De este modo, la acción sigue un recorrido temporal consecuente en el que el tiempo no está menos limitado a relaciones de causa y efecto que los objetos en el espacio y que el pensamiento en los momentos de reflexión religiosa. El asunto de la

²⁶ Jeans, James, *Historia de la física*. FCE, México: 1960, p. 333.

²⁷ En su novela *Foe*, como cuestionamiento de *Robinson Crusoe*, J. M. Coetzee critica esta rígida colonización a través de una idea perturbadora pero muy efectiva: Friday no puede hablar por tener la lengua cortada, de modo que no puede nunca aportar su propio punto de vista. Coetzee, J. M., *Foe*. Penguin, New York: 1987.

voluntad, tanto divina como humana, es capital para la ejecución de todo acto, ella como origen de todos los sucesos y motor de las cosas emprendidas por Crusoe.

Existe, por otro lado, una serie de anticipaciones por medio de sueños a modo de paralelismo en la novela, que no sugieren un traslapado temporal como tal, sino más bien una especie de visión profética, relacionada nuevamente con la religiosidad que se va desarrollando en el personaje. Crusoe sueña con eventos que más tarde han de ocurrir, particularmente la llegada de Friday a la isla como víctima de unos hombres a punto de sacrificarlo. Él logra escapar y corre hacia los refugios de Crusoe. Es así como sucede posteriormente, permitiendo a Crusoe tener cierta preparación para tal evento. Los pensamientos, por si fuera poco, están también condicionados por la causalidad. De este modo, ni siquiera en el ámbito del pensamiento está libre de proceder en términos causales, todo basado en una hipotética realidad factual. Cuando ya está enterado de que la isla es utilizada para realizar sacrificios humanos, Crusoe elabora planes en relación con las posibilidades de ser visto o no:

Well, at length I found a place in the side of the hill where I was satisfied I *might* securely wait till I saw any of their boats coming, and *might* then, even before they *would* be ready to come on shore, convey myself unseen into thickets of trees, in one of which there was a hollow large enough to conceal me entirely; and where I *might* sit and observe all their bloody doings, and take my full aim at their heads, when they were so close together as that it *would* be next to impossible that I *should* miss my shoot or that I *could* fail wounding three or four of them at the first shoot.²⁸

Tanto dentro como fuera del discurso mental, el tiempo avanza inevitablemente en una línea cronológica irreversible. Todo se trata de un acto ocurrido no más de una vez, pues el tiempo no se regresa, ni se adelanta, ni se moldea de otra forma. Esto puede

²⁸ Defoe, *op. cit.*, p. 152. Las cursivas son mías.

recordarnos la tradición empirista y racionalista que da nacimiento al positivismo en el siglo XIX, el cual determina que sólo lo tangible es real, comprobable y absoluto. Debido a la inexistencia de objetos o sistemas que pudieran haber superado lo cotidiano observable, el método experimental en la ciencia no podía ir más allá de silogismos demostrables (muy difícilmente se habría podido convencer a un defensor de la mecánica clásica de que el espacio-tiempo no es tan rígido ni lineal como lo percibimos, ya que se habría requerido de algún método bastante avanzado para demostrar que un cuerpo, acelerado a velocidades cercanas a la luz, puede deformar el espacio y ralentizar el curso del tiempo). En este caso, el tiempo sólo tiene una posibilidad: se trata de un marco en el que se da una sucesión única de acontecimientos cuya inserción en un punto posterior o anterior a aquél en que se generan es imposible. A una novela llena de aventuras y lecciones de moral inscrita en este contexto parece preocuparle muy poco oponerse a tales ideas. Se puede ver entonces una fuerte semejanza, dentro y fuera del texto, en la concepción del tiempo: éste simplemente pasa de manera progresiva. Cada personaje y cada evento son únicos en el tiempo: aun cuando Crusoe llega a identificar ciertas fechas como paralelas entre un evento del pasado y uno presente, ello no alcanza a sugerir ninguna clase de trastocamiento en el tiempo: más parece una forma de reforzar el hecho de que sus episodios de cautiverio y liberación asemejan sumisión y salvación, castigo y redención, nacimiento y muerte:

The same day of the year I was born in, viz., the 30th of September, that same day I had my life so miraculously saved twenty-six years after, when I was cast on shore in this island; so that my wicked life and my solitary life begun both on a day.²⁹

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

La coincidencia exacta entre las dos fechas, de nacimiento y salvación del personaje, no sugieren tanto una fusión espacio-temporal como una forma de dar significado religioso a la nueva vida que debe enfrentar en la isla, en oposición a la vida propensa al pecado que transcurre en la sociedad. Aquí, la analogía contrastiva opera, en las dos fechas, en términos de condición más que en la “situación” temporal: una no presupone yuxtaposición sobre la otra, sino simple paralelismo que provee de valores espirituales la vivencia de Crusoe.

La linealidad del espacio-tiempo en esta novela se puede rastrear desde fuentes tan aparentemente ajenas entre sí como arte, economía, religión o ciencia de la época, todas ellas influencias sobre nuestra experiencia y visión del mundo. La experiencia real del espacio-tiempo se traduce así al texto literario, la cual no se da sin mediaciones, sino que está regulada por posturas culturales e intelectuales que se modifican gradual pero constantemente. Y, dado que la interpretación requiere siempre de una cierta contextualización, es difícil no asociar los contenidos, tanto temáticos como estructurales, de *Robinson Crusoe* con su entorno: el espacio-tiempo, por estar verbalizado y, sobre todo, por evocar una imagen, posee referencias en esferas extraliterarias.

2.2 Mrs. Dalloway y el relativismo

'When you say "hill," the Queen interrupted, ' I could show you hills, in comparison with which you'd call that a valley.' 'No, I shouldn't,' said Alice, surprised into contradicting her at last: 'a hill CAN'T be a valley, you know. That would be nonsense—'

Carroll, Lewis *Through the Looking-Glass*

Dice Paul Ricoeur que la novela se mantuvo durante mucho tiempo en el afán de serle fiel a la realidad. Desde su origen hasta el siglo XIX, la novela buscaba por lo general lograr credibilidad en oposición a las fórmulas de lo maravilloso y sublime de la epopeya, la tragedia y la comedia antiguas. Para conseguir este sentido de verosimilitud, los novelistas abandonaron el “artificio de las convenciones” a cambio de la “función espontáneamente referencial del lenguaje, reducido a su uso literal”.³⁰ Es exactamente así como lo hemos visto en el personaje Robinson Crusoe, supeditado a la formulación de hipótesis, observación y comprobación de su realidad, para el que la narración factual y el tono de verdad axiomática sobre el mundo se afirman necesarios y casi obligatorios. Pero así como se instauran y explotan modelos de escritura, también éstos se rompen: si al principio la novela quiso narrar lo cotidiano de manera tan objetiva como pudiese, en contraste con la grandilocuencia y majestuosidad de la literatura anterior, con el siglo XX se desarrolla una preocupación por el “artificio”, por ese arte de la composición, sacrificando así lo que antes se consideraba “realista” a favor de una nueva clase de verosimilitud. La percepción del mundo, y no el mundo por sí mismo, es ahora objeto

³⁰ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI, México: 2004, p. 390.

de reflexión y de creación para el novelista. Dice Virginia Woolf sobre la tarea del novelista moderno:

Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration of complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it.³¹

He aquí entonces que la revolución temática y estilística de la novela modernista no se basa tanto en una cancelación total de la verosimilitud como en un desplazamiento de ésta. Fue en el cuento donde Woolf comenzó a utilizar la técnica del “stream of consciousness” por primera vez, con el propósito de hallar su propia estética y trasladar toda la atención, que antes se había posado en la narrativa sobre la acción concreta, a la acción mental de los personajes. Con todo el recorrido que emprendió Woolf a partir de sus primeras experimentaciones en su compilación de cuentos *Monday or Tuesday* (1921), y sus tres primeras novelas, *Mrs. Dalloway*, la cuarta de ellas, representa ya la culminación de esa ardua búsqueda por una innovación narrativa, a través de

...el rechazo de la causalidad, la falta de énfasis en un argumento sólido y coherente a favor de una trivialidad aparente y la introducción de un final abierto que provoca un cierto desconcierto e indeterminación y que refleja una resistencia a ofrecer juicios morales conclusivos. Woolf optará por un final abierto donde la vida meramente fluye y nada concluye.³²

³¹ Woolf, Virginia, *op. cit.* p. 2150.

³² Lojo Rodríguez, Laura María, *Introducción a la narrativa breve de Virginia Woolf*. Septmem, Oviedo: 2003, p. 51.

La ruptura con el paradigma narrativo de los siglos XVIII y XIX consiste, por lo tanto, en un *cambio* de valores y de perspectivas sobre el mundo (que no en su eliminación). De dicho cambio se desprenden nuevas formas de concebir ese mundo y, en consecuencia, de enunciarlo. Este fenómeno ocurre en el pensamiento colectivo, algo que puede identificarse al relacionar discursos sobre el mundo que coinciden en la concepción y formulación del mismo: en este caso, la prosa narrativa en *Mrs. Dalloway* y la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

El 7 de noviembre de 1919, el periódico inglés *The Times* publicó en primera plana “Revolution in Science – New Theory of the Universe – Newtonian Ideas Overthrown”. Lo que durante cientos de años se había reverenciado como uno de los más grandes logros del pensamiento científico ahora se veía derrocado por innovadoras ideas sobre la constitución del universo: la velocidad, el espacio y el tiempo absolutos de Newton, la geometría euclidiana y la certeza de una naturaleza objetiva exterior a nosotros fueron cuestionados y depuestos por tesis sobre velocidades relativas, espacio-tiempos curvos, geometrías multidimensionales y, principalmente, por la fundamental importancia del observador en los fenómenos físicos. Estos novedosos conceptos que, al primer contacto, parecían contradecir la experiencia cotidiana, se difundieron bajo el nombre de “teoría de la relatividad”, la cual proponía una interpretación del universo muy distinta de la que la tradición nos había dictado. Y es que esta tradición tan sólo se había ocupado de un restringido campo de análisis.³³ El estudio de lo muy grande y de lo muy pequeño trajo consigo la necesidad de ampliar ese campo, y luego de buscar

³³ Lo cual no significa que la física clásica estuviera equivocada, sino sencillamente ocupada en asuntos de índole “visible”, es decir, en cosas a las que nuestra intuición y sentido común tenían acceso.

nuevos esquemas de observación, ya que aplicar los mismos métodos en áreas distintas resultaba inexacto y falible.³⁴

Para Virginia Woolf, seguir escribiendo bajo la tarifa “materialista” era tanto más inexacto y falible cuanto que el cambio de valores en un mundo a partir del que se traza la obra literaria exigía también un cambio de parámetro retórico. A seis años de la divulgación de la nueva teoría relativista sobre el mundo se publica, en 1925, *Mrs. Dalloway*. En ella, el significado de la experiencia humana se basa en los procesos mentales de los personajes, más que en el mundo exterior por sí solo: una voz narrativa que se funde y se confunde con el discurso interior de los personajes subordina la realidad objetiva a la observación. El universo diegético de *Mrs. Dalloway* depende tanto de la reflexión de los personajes como el mundo material en la física depende ahora del observador.

La temporalidad, y por consiguiente también la espacialidad en *Mrs. Dalloway* parecen seguir una trayectoria poco ortodoxa en tan sólo unos minutos de la vida de Clarissa, quien nos hace emprender interesantes recorridos por los espacio-tiempos presentes y los de su memoria. Lo que a ella le toma, por ejemplo, cruzar una calle, parece estar cargado de un cúmulo de episodios de su vida que no sólo traen consigo la sensación de una superposición de tiempos pasados sobre el presente, sino también de lugares.

³⁴ Dice Robert Blanche sobre el cambio de paradigmas científicos que “los instrumentos intelectuales que son eficaces en cierto nivel pueden dejar de serlo cuando se pasa a un orden de magnitud completamente distinto. La relación de lo inmenso a lo medio, y de lo medio a lo ínfimo, no es una relación de simple homotetia, tal que se baste con cambiar simplemente de escala para representarse los fenómenos. La misma práctica de un cambio de escala presupone que el espacio físico es homaloidal como el de la geometría euclideana, mientras que sólo la experiencia está calificada para enseñarnos si ello es realmente así.” Blanche, *op. cit.*, p. 408.

Al principio de la novela, cuando Clarissa ya ha salido de casa para ir por las flores, tan sólo podemos entender que de hecho ya está afuera, que el movimiento ya se ejecutó no mediante la enunciación explícita del mismo, sino incluso por su total omisión y el repentino e inesperado golpe de exterioridad que nos propina el narrador después de una zambullida en los recuerdos de Clarissa sobre su antiguo pretendiente Peter Walsh:

He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace— Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished—how strange it was!—a few sayings like this about cabbages. She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass.³⁵

Uno o dos párrafos antes, Clarissa estaba sin duda dentro de su casa, habiendo anunciado que ella compraría las flores. Pero, ¿cuándo salió por ellas? ¿Salió por ellas? ¿Cómo podemos los lectores entender que Clarissa ya no está en casa, sino en la calle? Para autores como Woolf, la omisión de una suma de detalles que la novela de antaño incluyera con el propósito de ser realista se convierte ahora, en términos de Roland Barthes, en el nuevo “efecto de realidad”:³⁶ la antigua narración de los hechos concretos y las interminables descripciones de escenarios se sustituye, en Woolf, con expresiones de contenido aparentemente inconexo de una oración a la siguiente. Este recurso de la omisión que Woolf considera como reflector de los procesos arbitrarios de la mente nos encamina hacia la nueva concepción de verosimilitud en la ficción modernista: antes de que Clarissa saliera de casa, nos enterábamos de que Lucy se encargaría de quitar las

³⁵ Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*. Harcourt, New York: 1981. pp. 3-4.

³⁶ Ver Barthes, Roland, “El efecto de realidad”, *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires: 1970, pp. 95-101.

puertas de sus quicios para la fiesta; en ese momento, el narrador introduce el “stream of consciousness” de Clarissa, quien recuerda que de joven, al contemplar el jardín y las flores de su casa, Peter Walsh solía interrumpirla con la pregunta “Musing among the vegetables?”. A la par de la intervención verbal de Peter en la juventud de Clarissa, intervienen ahora recuerdos sobre él, sobre su matrimonio con una mujer de la India, su próximo retorno, su rostro sonriente, sus manías, su carácter, sus palabras reproducidas por la memoria... Y de repente, Clarissa se detiene en la acera para pasar después de un vehículo. Pero, ¿de qué Clarissa estamos hablando ahora?, ¿de la joven de dieciocho años que interactuaba con aquel Peter del pasado, o de la mujer de cincuenta y tantos que va por las flores para la fiesta de esa noche? Está claro que quien espera en la banqueta a que pase el coche es ya, nuevamente, la señora Dalloway, y no la jovencita del recuerdo. Es gracias a dos factores que entendemos de quién se trata: por un lado, el cambio de tiempos verbales como bisagra entre el acto inmediato del personaje y sus recuerdos, y por otro, el abrupto cuadro urbano que corta de tajo la imagen de Peter en la memoria de Clarissa.

En el primer caso, encontramos el uso de pretérito perfecto para el pasado lejano, “when she had gone out on to the terrace”, que vincula la interrupción de Peter con el espacio de la casa, la terraza y el jardín propios de la experiencia juvenil de Clarissa, en contraste con el afilado pretérito simple que nos trae de vuelta al presente del personaje que va de camino a la floristería: “She stiffened”. En el segundo caso, el salto radical de imágenes nos lleva a entender los cambios de ubicación espacio-temporal de Clarissa: si en el recuerdo de Peter tenemos acceso al espacio interior y sereno del hogar, y una cierta sensación de “fundido” visual en el que el jardín, la sonrisa y demás características

de Peter se ven diluidas, “utterly vanished”, para hacer preponderar las palabras y la voz del joven recordadas, en el siguiente cuadro vemos algo totalmente distinto. La aparición repentina del exterior se percibe un tanto incómoda, y me atrevo a decir que con cierto grado de susto: “stiffened”. La calle, el ruido del vehículo, la atención que se debe poner al cruzar de un lado a otro en el paisaje urbano, los peligros que se corren en el exterior, todo se condensa en una oración considerablemente más corta que la anterior, y que contiene la súbita pausa de Clarissa, que no se sugiere una pausa cualquiera, sino una que muestra a la mujer en un estado de rigidez, de tensión y paralización propias de cualquiera que sufre un sobresalto. Parece que en el recuerdo de Peter el entorno fluye plácida y melodiosamente, y entendemos que estamos de regreso al presente cuando nos sorprende el platillazo de la calle: es así como Clarissa ha salido de casa y se encuentra ya a punto de cruzar “Victoria Street”. La construcción del espacio-tiempo en este pasaje depende completamente de la experiencia individual de Clarissa, de la incorporación de la memoria del personaje al presente diegético: parece que la calle, vista por Clarissa, es esa calle, es Londres, que contiene a su vez la juventud con Peter Walsh, la terraza y el jardín de su casa de años atrás, creando así una sensación de inmensidad temporal a pesar de que en la cronología exterior al personaje no han pasado más que unos pocos minutos. Es, en palabras de Ricoeur, un tiempo “distendido”:

La disposición de las escenas, de los episodios intermedios, de los acontecimientos memorables, de las transiciones, matiza sin cesar las cantidades y las extensiones. A estos rasgos se añaden las anticipaciones y las miradas retrospectivas, los engarces que permiten incluir vastas duraciones temporales recordadas en secuencias narrativas breves, crear un efecto de profundidad de perspectiva rompiendo la cronología. Nos alejamos todavía más de la estricta comparación entre duraciones de tiempo cuando se

añade a la mirada retrospectiva el tiempo del recuerdo, el del sueño, el del diálogo indirecto como en Virginia Woolf.³⁷

¡Impensable para un narrador como el de *Robinson Crusoe*! Él nos lleva siempre de la mano; hace rigurosas diferencias entre el sueño y la vigilia, el pasado y el presente, el recuerdo y la experiencia inmediata. Pero establecer una minuciosa línea divisora entre estas cosas no parece interesarle a Woolf, o le interesa demasiado en el sentido de que ella rechaza los episodios de transición, o los “tiempos monumentales”, como diría Ricoeur; tiempos cronológicos que rebosan de detalles y explicaciones y que componen el tiempo exterior. En *Mrs. Dalloway*, es nuestro trabajo distinguir el espacio-tiempo externo del interno en el discurso narrativo “filtrado” a través de un personaje determinado. Porque estos espacio-tiempos superpuestos, a pesar del poderoso vínculo (o sea, la percepción) que los une, los sabemos independientes uno del otro precisamente por esas marcas de cambio de tiempo verbal y de imágenes. El siguiente párrafo vuelve a reforzar el sentido del presente que corre fuera del discurso interior del personaje:

For having lived in Westminster—how many years now? Over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.³⁸

Encontramos nuevamente esa sensación de espanto que la realidad corriente trae consigo: “pause”, “suspense”, palabras ya explícitas sobre el impacto que el exterior ejerce sobre Clarissa, siendo la alusión al despertar por las noches correlativo a ese

³⁷ Ricoeur, *op. cit.* p. 498. La diferencia entre el narrador de *Robinson Crusoe* y el de *Mrs. Dalloway* se verá con detalle en el capítulo 3.1.

³⁸ *Ibid.*, p. 4.

“soñar despierto” al que ella se entrega a lo largo de la novela, y que es continuamente interrumpido por elementos extrínsecos, en su mayoría de carácter angustiante. Comparativamente, esta situación se ve reflejada e intensificada en el personaje de Septimus, cuyas “ensoñaciones” consisten en alucinaciones en las que las idas y venidas entre lo externo y lo interno van haciéndose como tajaduras cada vez más drásticas, abruptas e intolerables, hasta culminar en su suicidio. Pero estas interrupciones, el regreso al presente, no hacen surgir inmaculada la realidad de los personajes. Muy al contrario: el entorno se muestra siempre teñido de diversos colores, determinado por el punto de vista de cada personaje en particular.

El espacio-tiempo, o mejor dicho, los espacio-tiempos en *Mrs. Dalloway* parecen exigirnos mucho más esfuerzo, más competencia como lectores, al presentarnos lugares sobrepuestos en que la transición (la escena monumental, como proceso gradual) de uno a otro está por completo omitida. En lugar de las clarísimas indicaciones del paso de una situación a otra que encontramos en la prosa de Defoe, vemos en la de Woolf recursos narrativos totalmente distintos, como cortes abruptos de escenas, saltos repentinos de una conciencia a otra y, dentro de una misma conciencia, mutabilidad constante en las cavilaciones. Woolf nos hace detener nuestra lectura por un momento para poder armar el rompecabezas de espacio-tiempos revueltos que resultan de esta serie de permutas. Lo mismo nos obliga la física relativista a reconsiderar nuestra visión del universo: ¿cómo que la geometría clásica es sólo *uno de tantos* casos de geometrías que comprenden más dimensiones que las representables?, ¿cómo que el tiempo y el espacio son *curvos*?, ¿cómo que la velocidad es *relativa*?

Dice el físico Paul Karlson que “carecemos totalmente de un sentido corporal para la velocidad absoluta. No podemos percibir un movimiento más que si nos rodea un mundo fijo: palos de telégrafo, la cinta de la carretera, etc. He aquí la verdad desnuda: solamente tenemos sensación de movimiento con respecto a algo.” En esto se basa la teoría de la relatividad; en movimientos en relación con algo. “Si hemos de ser sinceros, hay que conceder que la cuestión *velocidad absoluta* no tiene sentido. ¿Cómo se puede pensar en un movimiento en la nada, si allí no hay un solo punto que pueda servirnos de referencia?”³⁹ Los espacio-tiempos de *Mrs. Dalloway* parecen sugerirnos algo muy similar: ¿podrían la calle y Londres ser los mismos para Clarissa que para cualquier otro personaje, si cada uno emerge de parajes mentales distintos y tiene sus muy particulares puntos de observación? Son, en este caso, los observadores quienes nos servirán como puntos de referencia a nosotros para la construcción del espacio-tiempo, en contraste con el narrador autoritario de *Robinson Crusoe*, la voz única que impone una realidad idéntica, absoluta, a todos los demás personajes; ciertamente es un solo discurso sobre el mundo el que conocemos ahí. Por el contrario, en *Mrs. Dalloway*, la narración desde múltiples focos nos ofrece un panorama tan plural y relativo que sería imposible decir que ese universo diegético pertenece a un solo personaje (digamos, la protagonista, como sería de esperarse de acuerdo con la tradición).⁴⁰

³⁹ Karlson, Paul, *Tú y el mundo físico*. Labor, Barcelona: 1961, pp. 209-210.

⁴⁰ La física relativista propone justamente lo mismo. “Einstein adoptó realmente un nuevo punto de vista sobre lo que deben ser los conceptos de la física, a saber el punto de vista operacional. [...] encontró con precisión cómo las operaciones que permiten juzgar la simultaneidad cambian para un observador en movimiento, y obtuvo fórmulas cuantitativas para expresar el efecto del movimiento del observador sobre el tiempo relativo de dos acontecimientos.” Blanche, *op. cit.*, p. 430. De modo que un mismo fenómeno observado por dos individuos, cada uno dentro de un marco de referencia distinto, se apreciará de forma distinta. Consideremos el siguiente ejemplo: si observamos las nubes desde aquí, diríamos que parecen moverse muy lentamente. Delante nuestro pasa un coche a 150 km/h, y diremos que va muy rápido. Pero

Encontramos, en *Mrs. Dalloway*, una continua intersección de personajes variados que presencian la misma escena, pero cada uno de forma diferente. Una de las primeras confluencias de observadores ocurre con el memorable episodio del carro de la realeza que pasa frente a la floristería donde se encuentra Clarissa. No es ella la única a la que el ruido del motor espanta; Miss Pym, quien le está vendiendo las flores, corre a asomarse por la ventana; Edgar Watkiss, quien camina por la calle, comenta socarronamente sobre el “Proime Minister’s Kyar”. Es aquí que aparece por primera vez Septimus Warren Smith, con su esposa italiana Rezia, para quienes el mismo automóvil que los otros han visto constituye una experiencia audiovisual que difiere completamente de las de los demás.

Tenemos entonces por lo menos cinco personajes distintos (dejando de lado el resto de la concurrencia que permanece anónima) que atienden el mismo suceso, el cual adquiere, pues, más de un significado. Para Clarissa, el paso del carro vuelve nuevamente sobre la sorpresiva y violenta llegada del exterior. Justo cuando acaba de sumergirse ella en la ensoñación de colores y perfumes de las flores, un ruido terrible, “a pistol shot in the street outside” la sacude: el inevitable y siempre molesto retorno a la realidad, marcado por una figura de potestad, de la realeza (en la misma línea de autoridad que el Big Ben). Miss Pym se asoma por la ventana y, cuando regresa, se disculpa, “as if those motor cars, those tyres of motor cars, were all *her* fault.”⁴¹ Para ella, el paso estridente del coche es quizá una molestia lo bastante importante como para

subamos al nivel de las nubes y constataremos que éstas corren a gran velocidad, mientras que el mismo automóvil de abajo parece ahora correr mucho más lento. Asimismo, lo que para un personaje en *Mrs. Dalloway* puede constituir una situación intolerable, para otro puede ser de lo más placentero. A saber, la diferencia de perspectivas respecto de la vida social entre Clarissa, que parece volcar su vida entera en fiestas, y su hija Elizabeth, a la que cualquier contacto humano parece interesarle poco o nada.

⁴¹ Woolf, *op. cit.*, pp. 13-14.

disculpase por algo de lo que no es responsable, posiblemente por la desagradable ruptura que ejerce sobre la atmósfera idílica de su negocio. Y afuera de él, en la calle, y con una disposición de humor totalmente distinta, Edgar Watkiss usa la ocasión para bromear, exagerando la pronunciación (¿burlándose acaso de la escandalosa majestad que ha atraído la atención de todos?), y quien no vuelve a aparecer en el resto de la novela. Al parecer, la función de Watkiss es exclusivamente añadirle un contraste a la situación: su sentido del humor se verá avasallado por el terror profundo de Septimus, quien escucha lo que él ha dicho. Y es en ese momento que el evento del carro adquiere un tono completamente distinto. Si bien hay una marcada diferencia entre la reacción de Clarissa, de Miss Pym y de Watkiss respecto del ruido, que a los tres ha molestado pero que lo han resuelto de manera distinta (Pym se somete a la autoridad con una disculpa; Watkiss la reta con una burla), la experiencia de Septimus se moldea en relación con el peligro, aproximándose bastante a la de Clarissa, de hecho, rebasándola. La gente se aglomera en la calle para ver el carro. Eso, para Septimus, es un indicador de catástrofe:

And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But for what purpose?⁴²

El drástico cambio de percepción se acentúa aún más al estar el terror y la severidad de Septimus contiguos a la graciosa inflexión de Watkiss, ante la cual él no reacciona. Siente, en cambio, que el foco de atención se ha trasladado del carro hacia él; que la

⁴² Woolf, *Ibid.*, p. 15.

gente lo mira, y he ahí, quizá de mucha mayor magnitud que antes, la sensación de peligro. En este cambio de dirección de las miradas entra Rezia, para quien una situación como ésta constituye una trampa: ella teme que la gente se entere de la expresión perturbada y las insinuaciones suicidas de su esposo, y a la vez desea lanzar un grito de ayuda. Rezia está atrapada. Rezia, como si hiciese las veces de Peter con Clarissa, interrumpe continuamente el discurso mental de Septimus con el propósito de recuperarlo. Pero el coche que ha ocasionado la concentración de personas y el terror de Septimus la aleja cada vez más de su marido. Extranjera ya no sólo en Londres, sino extranjera también en Septimus, Rezia se ve dislocada de su entorno a través del fallo en la conquista de esas “tierras” desde que aparece por primera vez.

El suceso del carro, en concreto, es el mismo para todos, pero no se valora de la misma forma. Dice el postulado sobre la relatividad que “las leyes de la física son las mismas en todos los marcos de referencia inerciales”⁴³, implicando que pueden variar en aquellos que no son inerciales. Este principio haría, por ejemplo, que se aplicaran las mismas leyes para un avión que vuela a través del aire que para un avión que está quieto y sopla hacia él una corriente de aire. Lo interesante es que sólo se puede hablar de velocidades en cualquiera de estos casos en *relación* con algún otro objeto, y todo siempre a partir del marco de referencia del observador: de éste depende el estado de reposo o movimiento de aquello que se observa. Asimismo podríamos no conocer la relevancia de un personaje como Septimus si no se le relacionara con Clarissa a través de eventos como el del coche, teniendo además como puntos de contraste los “marcos referenciales” de Pym, Watkiss y Rezia.

⁴³ Resnick, Robert, David Halliday y Kenneth S. Krane, *Física*, vol. 1. Continental, México: 2002. p. 453.

Esto está íntimamente vinculado al manejo del tiempo, ya que cada personaje organiza su propio día no sólo a partir de la experiencia inmediata sino también de la intromisión de la memoria, lo que constituye la temporalidad múltiple de la novela. El Big Ben marca el avance de un tiempo exterior que es el mismo para todos desde fuera, aunque no desde dentro, siendo el encuentro de la doble coordenada donde se articula el juego de perspectivas.

Para Clarissa y Septimus, el tiempo público y exterior marca el fin de las ensoñaciones, la invasión de la realidad en sus mundos interiores, paralelo a las interrupciones de Peter y Rezia. El día está compuesto de una fusión de elementos traídos por la memoria con los que percibe en el presente un personaje dado. En la incidencia del recuerdo en el tiempo cronológico se origina la distensión del mismo, relativizando y, por ende, poniendo en tela de juicio esa condición de sucesión ordenada y perfecta que Newton alguna vez definiera y que muchos novelistas configuraran. Las intromisiones del “stream of consciousness”, de acuerdo con Ricoeur,

...no constituyen sólo retrocesos que, paradójicamente, hacen progresar el tiempo narrado retardándolo, sino que ahondan desde dentro el instante del acontecimiento del recuerdo y amplifican desde el interior los momentos del tiempo narrado, de tal modo que el intervalo total de la narración, pese a su relativa brevedad, aparece cargado de una inmensidad implicada. Sobre la línea de esta jornada, cuyos momentos importantes son subrayados por los golpes del Big Ben, las bocanadas de recuerdo [...] forman amplios bucles, que dan su distensión específica a la extensión del tiempo narrado. El arte de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad.⁴⁴

Este “tejido” de ámbitos exteriores e interiores que propicia la deformación en el aspecto cronológico de la historia nos obliga a concebir el avance del tiempo en *Mrs.*

⁴⁴ Ricoeur, *op. cit.*, pp. 538-539.

Dalloway de manera progresiva, sí, mas ya no lineal. Veamos un ejemplo más sobre las dilataciones espacio-temporales en *Mrs. Dalloway*, cuyo efecto visualizaremos ahora en relación con la idea de la cualidad curva del espacio-tiempo en la física.⁴⁵ una vez que Elizabeth, hija de Clarissa, se ha separado de Miss Kilman y viaja sola por la ciudad, el narrador compone su retrato a partir de dos puntos de “vista” y dos de “tiempo”: el de la propia Elizabeth en su presente y el de Clarissa en el pasado (no muy lejano, al parecer). Sin embargo, se dan los dos en una contigüidad tal que no parece haber una partición propiamente dicha de perspectivas. El ligamento entre discursos es prácticamente transparente:

And Elizabeth waited in Victoria Street for an omnibus. It was so nice to be out of doors. She thought perhaps she need not go home just yet. It was so nice to be out in the air. [...] Buses swooped, settled, were off—garish caravans, glistening with red and yellow varnish. But which should she get on to? She had no preferences. Of course, she would not push her way. She inclined to be passive. It was expression she needed, but her eyes were fine, Chinese, oriental, and as her mother said, with such nice shoulders and holding herself so straight, she was always charming to look at [...]. What could she be thinking? Every man fell in love with her, and she was really awfully bored. For it was beginning. Her mother could see that—the compliments were beginning. That she did not care more about it—for instance for her clothes—sometimes worried Clarissa [...]. And now there was this odd friendship with Miss Kilman. Well, thought Clarissa about three o'clock in the morning, reading Baron Marbot for she could not sleep, it proves she has a heart.

Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody.⁴⁶

⁴⁵ Maurice Blanchot se ha valido de la imagen de una esfera para explicar la repetición, o el progreso “envolvente” de tiempos en la obra de Marcel Proust. La recurrencia de un instante pasado proyectado en momentos posteriores del narrador-personaje de *En busca del tiempo perdido* la explica Blanchot como un movimiento desde afuera de la esfera hacia dentro, traspasando las capas curvas cuya constitución brinda una sensación de simultaneidad. La distinción de tiempos está clara (a través de la idea de las capas), pero a la vez se manifiestan similares debido a su morfología. Ver Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*. Monte Ávila, Venezuela: 1992. p. 28.

⁴⁶ Woolf, *op. cit.*, pp. 134-135.

Es difícil saber en qué momento pasamos de la conciencia de Elizabeth, con la que inicia este pasaje, a la de Clarissa. Por otro lado, llama mucho la atención que Elizabeth esté detenida justo en la misma calle en la que su madre esperara, al principio de la novela, para cruzar, y que la espera se manifieste a través de una sensación de “pausa” generada precisamente por el discurso interior del personaje en ambos casos. Sabemos que Elizabeth está disfrutando ese momento de libertad, pero cuando aterriza la mirada en los autobuses y se cuestiona cuál debería tomar, parece que ello propicia la intervención del discurso de Clarissa a pesar de que ella no se encuentra físicamente ahí. Pero, ¿es Clarissa la que habla sobre Elizabeth como alguien que no tiene preferencias fijas? Cuando surge la pregunta sobre qué camión debería tomar, tanto podría ser la propia Elizabeth quien responde, quien se sabe a sí misma como alguien sin un gusto en particular, y de ahí la indecisión, como podría ser Clarissa quien comenta sobre el carácter extremadamente pasivo de su hija. A pesar de la ambigüedad, la perspectiva parece concretarse más adelante, cuando hay una observación que sin duda pertenece al discurso interior de ésta última: “It was expression she needed”, palabras que poco después se identifican abiertamente a través de la aclaración “as her mother said”. Sin embargo, esta última frase también podría ser parte del pensamiento de Elizabeth, recordando lo que su madre le había dicho antes sobre su actitud y apariencia (dice “her mother” y no “Clarissa”, de modo que podríamos estar conociendo el discurso de la madre a través del filtro, muy invisible, del discurso de la hija). Pero luego parece que ya nos hemos trasladado completamente al punto de vista de Clarissa: “That she did not care more about it—for instance for her clothes—sometimes worried Clarissa”. Ahora estamos viendo a Elizabeth totalmente a través de su madre. Porque además resulta que

en la siguiente oración somos transportados a una madrugada de insomnio de Clarissa, preocupada por la falta de carisma de su hija. ¿No estábamos, acaso, eligiendo un autobús con Elizabeth en “Victoria Street”? Ah, sí, ¡ya regresamos! Y Elizabeth sube de repente con toda confianza, como si ése fuera el vehículo que había decidido abordar desde un principio (y entonces cabe preguntarse si la intromisión del discurso de Clarissa ocultó la rápida toma de decisión de Elizabeth, y quizá no sea tan “pasiva” como aquélla nos la hace ver). Tal parece que nos han hecho dar una *vuelta* en nuestro paseo con Elizabeth: un momento ahí con ella; al siguiente, con Clarissa, no en ese mismo punto en el tiempo, sino en uno del pasado; y de regreso con Elizabeth. Y si hubo alguien a quien se le ocurriera que el tiempo podría ser como un paseo curvado, además de Woolf, fue Carl Friedrich Gauss, matemático y astrónomo, quien propuso una geometría de dimensiones múltiples, pero sobre todo curvas, que luego desarrollaría su discípulo Bernhard Riemann en la segunda mitad del siglo XIX.⁴⁷ Como precursores de Einstein, la obra de estos dos matemáticos, junto con la propuesta del “time-space continuum” (la síntesis del espacio tridimensional con el tiempo) de Hermann Minkowski, fue capital para el desarrollo de la teoría de la relatividad, para la cual el espacio-tiempo es indiscutiblemente curvo:

El universo real, es decir material, no es como el mundo de la geometría euclidiana, con círculos perfectos, líneas absolutamente rectas, etc. El mundo real está lleno de irregularidades. No es recto, sino precisamente "torcido". Por otra parte, el espacio no es

⁴⁷ “Riemann escogió las ideas del vigoroso Gauss referentes a la geometría no-euclidiana y las unió a algunos principios de la última obra de Gauss sobre la medición de las superficies curvas. De la combinación de las dos formó un importante sistema de ‘geometría diferencial’ que reveló formas generales para realizar las mediciones en un espacio de cualquier curvatura y de un número cualquiera de dimensiones”. Bergamini, David, *Matemáticas*. Colección científica de Time Life, México: 1974. p. 163. Esto también se aplica al tiempo, la cuarta dimensión, indisociable del espacio, como parte de esa múltiple geometría.

algo que existe aparte y separado de la materia. La curvatura del espacio es sólo otra manera de expresar la curvatura de la materia que "llena" el espacio. Por ejemplo, se ha demostrado que los rayos de luz se doblan bajo la influencia de los campos gravitatorios de los cuerpos del espacio.⁴⁸

Aunque, si bien concebir la idea de un espacio curvo no nos es tan difícil, quizá la del tiempo curvo es algo más delicado puesto que no podemos representarlo visualmente; calificarlo así acaba siendo, por tanto, un relativo contrasentido. Pero veamos que no es tan difícil ni paradójico como parece: Ricoeur nos dice que el tiempo sufre "distensión" a través del discurso indirecto libre y el "stream of consciousness", como formas temporales insertadas en el plano de la cronología externa a los personajes. Esas inserciones son, podríamos decir, como "entorpecimientos" de la realidad inmediata, de ahí que distiendan el tiempo, lo alarguen, lo amplíen. Pues pasa exactamente lo mismo con el tiempo en la física relativista: en un aumento de velocidad (como la de la luz) en cualquier cuerpo, el tiempo "se estira"; es decir, se ralentiza.⁴⁹ Y Virginia Woolf nos da preciosos ejemplos de tiempos curvos desde que Clarissa anuncia que comprará las flores hasta que Peter Walsh la ve regresar al salón de fiesta. Pero si el día en *Mrs. Dalloway* lleva una cierta cronología, indicada por el Big Ben, esta temporalidad se ve distendida y alterada por los personajes, sus recuerdos, sus pensamientos, sus alucinaciones. Ese día contiene la juventud de Clarissa y la Clarissa actual; lo mismo ocurre con Peter. Hay, en el caso de Septimus y Rezia, una triple temporalidad, a través de los episodios traslapados de la guerra (las visiones de Evans, el amigo muerto de

⁴⁸ Woods, Alan y Ted Grant, "Tiempo, espacio y moción. La teoría de la relatividad", *Razón y revolución. Filosofía marxista y ciencia moderna*. Fundación Federico Engels. http://www.engels.org/libr/razon/raz_2_7b.htm 2007-08-26.

⁴⁹ En la física, la distensión del tiempo provoca que los cuerpos se deformen; el espacio se contrae en dirección del movimiento, y la sensación de deformación se da siempre en relación con los observadores. Ver Karlson, *op. cit.*, pp. 216-223.

Septimus), el matrimonio al inicio y el matrimonio presente; además están los saltos de una conciencia a otra que, como en el ejemplo del autobús que toma Elizabeth, nos hacen emprender recorridos de lo más escabrosos.

Pero no diríamos que, a pesar de tales particularidades, la obra de Woolf no tiene fundamento ni referencia a nuestra realidad; todo lo contrario. Nuestra forma de valorar el texto tendrá que basarse en una configuración distinta de valores para poder tener tanto acceso a él como sea posible. Y lo que es cierto es que las distensiones, los cambios inesperados de focalización y todo lo que contribuye a la (de)formación del espacio-tiempo en *Mrs. Dalloway* implica una ruptura tan drástica con la tradición conceptual del espacio-tiempo en la narrativa como lo fue la física relativista con aquella que imperó por más de veinte siglos.

3 Espacios vinculados: acercamiento a las obras desde la teoría literaria

La ciencia física, como uno de los muchos elementos constitutivos de nuestro conocimiento del mundo, modifica parcialmente nuestra concepción de él a la vez que ella misma cambia y ofrece nuevas propuestas que se van enraizando, tanto que podemos localizar asomos, o referencias explícitas a ellas, en una novela.⁵⁰ El perímetro diegético al que tenemos acceso mediante la narración lleva estos atisbos de nuestras vivencias en el mundo y de nuestra perspectiva sobre él. Somos capaces de reconstruir esa diégesis puesto que nuestra lectura, así como el acto creativo de la escritura, depende de una experiencia previa en el mundo. En otras palabras, la formulación del mundo diegético proviene de la sustancia empírica de nuestra existencia.

Para ahondar en esta formulación vamos a identificar dos de sus aspectos: por un lado, la naturaleza y origen de la emisión de la diégesis: el narrador y la focalización, recursos que moldean la estructura de la novela y de cuya naturaleza depende la sensación de

⁵⁰ *Finnegans Wake* de James Joyce tiene muchas alusiones a Einstein y su teoría a través del juego de palabras, o “puns”, en el que incluso se ven fusiones del inglés con el alemán o la sustitución entera de una palabra en un idioma por otro (“onestone” en lugar de “Einstein”, por ejemplo). Se hace explícita la presencia de las nuevas ideas sobre la inseparabilidad de espacio y tiempo en la combinación de expresiones de ubicación espacial con adverbios de tiempo, como “thenabouts”, “whenabouts”, etc. También aparece la imagen de la manzana por la que se ha iconizado y popularizado a Newton como el punto de partida de su famosa ley de la gravitación. Ver Joyce, James. “The Theory of Relativity in *Finnegans Wake*”. *The Joyce of Science: New Physics in Finnegans Wake*. Duszenko, Andrzej, ed. 1997. <http://duszenko.northern.edu/joyce/relativ.html> 29-10-06. Así, no es extraño, entonces, encontrar en otros autores, como Proust, la idea manifiesta del tiempo como la “cuarta dimensión” en *Por el camino de Swann*, o la condición (de reposo) de los objetos como cualidad que el observador impone. O la novela de Abbott antes mencionada, que critica el conformismo científico del siglo XIX, entre otras cosas, a través de una confrontación entre un mundo bidimensional y uno tridimensional, que además deja abierta la puerta para una multidimensionalidad potencial, inaccesible al ojo y a la mente común. Ni Defoe ni Woolf, por supuesto, hacen este tipo de explicitudes, pero es justamente la sutil presencia de las nociones físicas sobre la composición del universo en sus obras lo que ha puesto en marcha este trabajo.

cohesión, en el caso de *Robinson Crusoe*, o de fragmentación, en el de *Mrs. Dalloway*, efectos que se apegan a los criterios de configuración espacio-temporal de la época a la que pertenece cada uno. Posteriormente se abordarán algunos pormenores del discurso espacial en el nivel sígnico, el cual remite a una realidad espacial en la que se basa y a la cual, a la vez, aporta. Esto, también, a través de la focalización, pero vista en este caso como representación de la percepción.

Aproximarse a estos dos aspectos requiere, por su parte, de dos enfoques distintos en los estudios literarios: el trabajo narratológico de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, para incursionar en los detalles de la voz narrativa de las novelas, y la tesis doctoral de Harri Veivo, *The Written Space*, sobre el aspecto semiótico de la literatura, que invita al lector a entender el espacio en la ficción como parte de un proceso inter-intelectual: la noción del espacio real, regulado por diversas formas de pensamiento, como base de la interpretación del espacio narrado, donde se presenta la idea de que el espacio diegético está ideológicamente orientado y, por tanto, basado en la experiencia, la percepción y los modelos culturales que componen esa percepción.

El estudio de Pimentel me permitirá proponer la constitución del espacio-tiempo diegético en las novelas como resultado directo de las cualidades de la voz narrativa, empezando por su identidad, de lo cual se suceden los grados de subjetividad, unidad y/o fragmentación, hasta llegar al efecto de los niveles narrativos, desde donde se generan o ausentan divisiones espacio-temporales esenciales para el temperamento progresivo o distendido/analéptico de la diégesis.

La focalización es, en este caso, un aspecto capital para la configuración diegética, y que delimita la información de acuerdo con el tipo de narrador. Desde aquí,

la idea de la focalización se presenta como una especie de marco discursivo para la organización de la diégesis. Haciendo las veces de un filtro de conocimientos, el narrador limita el relato a su acceso y juicio sobre el mundo que enuncia. La individualización autoritaria de *Robinson Crusoe* en la voz narrativa funciona así como vehículo de causalidad sucesiva, en contraste con la débil e indefinida presencia de la voz externa de *Mrs. Dalloway*, la cual cambia constantemente su foco de atención y rompe de este modo con la cronología de la diégesis.

Por otro lado, el espacio diegético, desde el punto de vista semiótico, es parte de un proceso referencial que va de la experiencia al texto y del texto a la imagen mental. Basándose en la teoría del signo de Charles S. Peirce, Veivo plantea la idea de que la representación literaria es heterogénea, constituida tanto por el signo lingüístico como por su cualidad importadora de fenómenos existenciales. El texto, como signo o conjunto de signos, funciona entonces como mediación entre la experiencia en el mundo y su traducción al discurso.

Esta idea conlleva un fundamento extratextual, indispensable para la composición y comprensión del espacio-tiempo diegético. El signo, entonces, desempeña su función mediadora por estar cimentado en algo que puede ser percibido. En este sentido, el signo es ya el vehículo del que el autor se vale para la presentación de la diégesis; es una llamada al repertorio de conocimiento que tiene del mundo el lector. La focalización, en este caso, es una forma de sujeción a la percepción, y por tanto de limitación y cauce del espacio-tiempo diegético.

Desde la propuesta de Veivo, la focalización también es una restricción de la información de la diégesis, pero basada en la experiencia sensorial, no ya a nivel

puramente discursivo, sino en el nivel semiótico: el signo es visto, así, también como el proceso mediante el que se vincula el espacio vivido y el espacio narrado, lo que permite a la ficción ser descodificable e inteligible. Esta noción contextual del texto narrativo toma tanto los aspectos lingüísticos como los aspectos culturales, cognitivos y existenciales de la espacialidad, en donde los modelos de pensamiento, incluido el físico, entran en acción.

3.1 “Robin, Robin, Robin Crusoe, poor Robin Crusoe! Where are you, Robin Crusoe?”⁵¹

Cuando Crusoe intenta escapar de la isla por primera vez en su balsa, habiendo arriesgado la vida y fallado, regresa fatigado a su refugio y se sumerge en un profundo sueño, muy cercano a un desmayo. La voz de Poll, su periquito, lo despierta con la pregunta que sirve de título para este apartado. El desconocimiento de su paradero geográfico atormenta a Crusoe durante los primeros años de soledad en la isla, y la pregunta de Poll articula muy bien este problema no resuelto. Esta misma pregunta puede también servirnos para localizar al narrador de las dos novelas, *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway*, puesto que es él quien funge como herramienta elemental para la formación de la diégesis y, consiguientemente, del espacio-tiempo.

Del *Relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel es muy útil la reflexión en torno al narrador en un relato, ya que es a partir de él que se amplían o restringen los puntos de vista sobre el mundo diegético y ello tiene inevitables consecuencias sobre la forma misma en que se configura el espacio-tiempo. Ya se ha dicho que las dos novelas a analizar en este trabajo coinciden con el pensamiento científico de sus respectivas épocas en términos de la constitución material del universo, y esta correlación se puede identificar a través de los recursos narrativos que cada autor favorece, en este caso, el narrador como instrumento indispensable para la enunciación. De modo muy general: el narrador autoritario, autodiegético de *Robinson Crusoe* en contraste con el narrador multifocal, entremezclado con el discurso figural, es decir, con los personajes, de *Mrs.*

⁵¹ Defoe, *op. cit.*, p. 128.

Dalloway. A la luz del estudio de Pimentel, me concentraré en dos aspectos del narrador para la constitución del espacio-tiempo: la identidad del narrador (su injerencia en la diégesis, los grados de subjetividad que el discurso suscita y el efecto de unidad o fragmentación vocal) y los niveles narrativos (el acto de narrar versus el mundo narrado y la función verbal como marca de temporalidad y/o marca de narratividad).

Hablar de una novela sin narrador es difícil de imaginar, ya que éste es mediador imprescindible entre diégesis y lector. La voz que enuncia y nos pone en contacto con ese universo necesariamente influye en la forma en que éste ha de constituirse. En realidad, lo determina. Si hay algo que contribuya a la sensación de una lectura diametralmente opuesta entre *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway* es justamente la naturaleza misma de sus narradores, pues es a su arbitrio que se organiza la historia que leemos y los puntos de vista sobre el mundo que ahí hallamos.

Quién es quién

Se utilizan los términos de narrador “homodiegético” y “heterodiegético” para puntualizar el grado de participación de éste en la acción del relato. Mientras que el primero funciona como personaje e incide así en el cauce que ha de tomar la trama de la novela, el segundo únicamente nos sirve como “presentador” externo, como una pantalla que nos pone en contacto con la historia, sin estar él involucrado en la acción diegética. En este sentido, nos es fácil identificar la naturaleza de nuestros dos narradores: homodiegético en el caso de *Robinson Crusoe* y heterodiegético en el de *Mrs. Dalloway*. Empezando por esta diferencia básica podemos encontrar los puntos en los que las dos

formas de narrar divergen y generan como resultado dos mundos diegéticos por completo distintos.⁵²

Crusoe es quien nos narra su propia historia, mientras que una voz omnisciente (y casi imperceptible) nos permite amplio acceso a diversas conciencias desde las cuales se moldea el mundo de *Mrs. Dalloway*. El grado de restricción en la información del “ecosistema” diegético tiene poderosos efectos sobre éste: un solo punto de vista en la novela de Defoe, hará, a pesar de la pretendida referencialidad “objetiva”, subjetiva, pero a la vez cohesiva y unitaria, la cimentación del universo que nos narra Crusoe. En cambio, una voz no identificada, capaz no sólo de penetrar en la mente de cualquier personaje, sino de llegar a convertirse en él a través de la apropiación de su discurso, en la novela de Woolf, hará, a la vez que más subjetiva, también más integral y, paradójicamente, movediza, y por tanto menos llana, la composición del mundo diegético, dada la inexistencia de un punto de referencia fijo.

En el caso de *Robinson Crusoe*, Crusoe no sólo está involucrado en su discurso como personaje, sino como protagonista único, limitado a su propia conciencia e incapaz (y por lo visto sin la menor gana o interés) de conocer la de quienes le rodean. Así es como, además de ser el propio actor de sus hazañas, es quien nos las cuenta. Dice Pimentel que,

...el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una vocal —el acto mismo de la narración,

⁵² Con esto no quiero decir que necesariamente todos los narradores homodiegéticos y todos los heterodiegéticos orienten el texto de la misma forma; hablo únicamente de estos dos casos. Hay cientos de narradores heterodiegéticos en la narrativa del siglo XIX, por ejemplo, que aún pertenecen a la tradición de entramados lineales y espacio-tiempos que respetan la cualidad impermeable del viejo canon, y narradores homodiegéticos que, como en muchas obras de James Joyce, William Faulkner o Marcel Proust, rompen con ese modelo y flexibilizan el mundo narrado.

que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado—y otra diegética—su participación como actor en el mundo narrado. De tal manera que ese “yo” se desdobra en dos: el “yo” que narra y el “yo” narrado.⁵³

Conocemos la historia de Crusoe exclusivamente a través Crusoe. Por tratarse de una narración autobiográfica, utilicemos la subdivisión del narrador “autodiegético”, quien habla de sí mismo, de su propia historia, y que no puede penetrar en la conciencia de otros ni en su historia, a menos que éstos, a su vez, funjan como narradores “delegados” para comunicar su pasado o que, por algún contacto previo con el narrador (a nivel personaje), éste pueda conocer más sobre ellos. Pero en este caso nos encontramos con una narración en extremo focalizada: Crusoe, como personaje y como narrador reconstructor de sus espacios y sus tiempos, nos ofrece una sola versión del mundo observado.

Pero, ¿qué hay del narrador de *Mrs. Dalloway*? En el sentido de accesibilidad al interior de los otros, es todo lo contrario al de *Crusoe*. Entra y sale como le place de una mente a otra, pero él mismo (¿o ella?) no participa como “entidad” en la diégesis. A este narrador heterodiegético y omnisciente le corresponde la tarea de introducirnos y llevarnos por el mundo diegético sin estar implicado en él, pero tampoco parece darle una forma como tal, una materialidad o configuración espacio-temporal desde *su* propia perspectiva, exterior e independiente de los personajes. La deixis de referencia parte siempre de los personajes y no del narrador (como “individuo”) o de algún otro punto. Es como si la voz narrativa de la novela de Woolf no existiera. El espacio-tiempo de *Mrs. Dalloway* no parece ofrecérselo el narrador en la medida misma en que nos lo

⁵³ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México: 2002. p. 136.

ofrecen, en realidad, los personajes, a pesar de que éstos no ejecutan nunca la función de narrar como tal. He aquí una paradoja: el narrador no se impone como elemento deíctico para la creación del espacio-tiempo, sino que confiere este cargo a los personajes; sin embargo, ellos realmente no narran: sus acciones se ven todas desde una tercera persona. El mundo en este caso se nos da a través de múltiples puntos de observación, no de un recuento de acciones pasadas, sino de actos de contemplación y reflexión presentes. Pero, realmente, los personajes no nos cuentan ninguna historia; jamás asumen esa función vocal propia de un narrador, y el narrador parece recurrir lo menos posible a expresiones que funcionan como indicadores de acción en tercera persona. Por supuesto que las hay, ya que, finalmente, Clarissa debe trasladarse por la ciudad para ir por las flores y prepararse para la fiesta de la noche, pero son, en relación con la incidencia del “stream of consciousness”, pocas. El narrador de *Mrs. Dalloway* está separado de la diégesis, mientras que el de *Robinson Crusoe* es Crusoe mismo; es un “narrador-personaje” que *ficcionaliza* la narración, ya que el acto mismo de la enunciación constituye parte de la acción diegética. La narración, en este caso, se vuelve un acontecimiento del relato, el seguimiento de la acción.⁵⁴ De aquí se desprenden reflexiones sobre los grados de subjetividad a los que el texto se somete, pero un fenómeno bastante peculiar ocurre en estas dos novelas, porque, aunque se suele decir que el narrador homodiegético propicia una cierta desconfianza por parte del lector en tanto que el acto de narrar el mundo está restringido a un solo punto de vista, en este caso los papeles parecen invertirse.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 134-162.

La subjetividad surge no sólo porque el narrador homodiegético esté involucrado como personaje en la historia que cuenta, sino porque es a partir de él solamente que conocemos ese mundo. Crusoe es el mediador exclusivo, que encima sólo se ocupa de sí mismo y de su vida, y no de toda, sino de la isla principalmente. Pero llama mucho la atención que él, como personaje, no permita nunca injerencia externa. Aunque sus padres y otros personajes (todos siempre mayores que él) le advierten sobre los peligros del mar, Crusoe nunca accede a sus sugerencias y hace caso omiso de las prohibiciones y amenazas, y como narrador está plenamente consciente de ello. Cuando se califica a sí mismo, se reconoce como un joven necio y temerario, “obstinately deaf to all proposals”⁵⁵, desde el principio. El discurso de otros, a pesar de ser lo suficientemente memorable como para evocarlo, parece no tener la menor influencia sobre él. Crusoe, como suele decirse, no escarmienta en cabeza ajena y sólo arrojándose a la aventura y al peligro es capaz de adquirir su propio conocimiento del mundo. Vemos, desde el principio, el desafío de Crusoe a la autoridad, cuando menciona que su padre había decidido (por él) que estudiaría derecho (“law”), empresa que el joven rechaza por irse al mar en contra de la voluntad de sus tutores. El discurso de otros personajes funciona más en torno a la caracterización que Crusoe narrador hace de sí mismo en el nivel “personaje” como obstinado, pisando de este modo los umbrales del didactismo moral. En sí, ningún personaje parece ser lo suficientemente importante para Crusoe, y sólo habrá de ser digno de hacer alguna aparición en su discurso aquel que aporte información sobre él.

⁵⁵ Defoe, *op. cit.*, p. 4

Por otro lado, tenemos también la oportunidad de ver a Crusoe formar su propia familia al final, pero nuevamente notamos ese desprendimiento de los lazos, ya no sólo como subordinado, como hijo, sino también como esposo y padre. Recordemos que, cuando por fin sale de la isla y regresa a Europa, se casa y tiene hijos, pero este “incidente” de su vida es mencionado con una superficialidad tal que parece un detalle minúsculo en el repertorio de vivencias, sin el menor impacto ni relevancia en él: basta decir que su esposa muere en el mismo párrafo en que es introducida por única vez:

In the meantime, I in part settled myself here; for first of all I married, and that not either to my disadvantage or dissatisfaction, and had three children, two sons and one daughter. But my wife dying, and my nephew coming home with good success from a voyage to Spain, my inclination to go abroad and his importunity prevailed and engaged me to go in his ship, as a private trader to the East Indies. This was in the year 1694.⁵⁶

Es cierto que tenemos aquí un foco muy reducido del mundo, e incluso de la propia vida de Crusoe. No es en absoluto difícil darnos cuenta que una expresión tal como “In the meantime”, con la que comienza y concluye el episodio de su vida hogareña como esposo y padre de familia ya está manifestando que lo más importante en el mundo de Crusoe consiste tan sólo en el mar y los viajes, pues son éstos los que se sitúan como fuerza regidora de toda la narración. “In the meantime”, sólo mientras tanto, entre un gran viaje y otro, el narrador-personaje forma una familia, pero eso se da prácticamente como eventualidad... El cruel juego de Friday con el oso durante el viaje por España y Francia, hacia el final de la novela, parece mucho más relevante para Crusoe que dejar descendencia en Inglaterra, por ejemplo. Ya desde el nombre del capítulo, “Adventures with Friday” advertimos esto, mientras que la fugaz mención de su familia se encuentra en el capítulo final, titulado “Island Again”, en el que la

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 274.

verdadera intención no es establecerse en Inglaterra (“I *in part* settled”), sino el regresar a la isla y seguir viajando. Además, el hecho de tener una familia no revela ninguna clase de huella, ningún cambio significativo, ni siquiera menor, en la vida de Crusoe. Basta con percatarse de la forma en que Crusoe se expresa al respecto, “not either to my disadvantage or dissatisfaction”, es decir, que ciertamente no le perjudica el hecho de tener familia, pero tampoco parece proporcionarle dicha alguna. Más parece una casualidad que un sobrino le exhorte a viajar de nuevo, pero para el manejo que hace Crusoe de sus lazos familiares (los hermanos muertos, los padres muertos, la esposa muerta, todo esto dicho por él sin expresar más que un mínimo de dolor o cualquier otra clase de reacción emocional; los hijos sin nombres ni edades ni ocupaciones...), ese sobrino casi pudo haber sido cualquier otra persona. El narrador tiene muy claro qué es lo que va a dejarnos ver y qué no; qué tendrá más peso y, por consiguiente, cuál es su postura ante la vida y lo que ha aprendido de ella. Es cierto que esto hace la narración de *Robinson Crusoe* muy subjetiva, pero al compararla con la de *Mrs. Dalloway*, observamos que ella también lo es, y quizá mucho más.

Una de las mayores diferencias entre el narrador de *Robinson Crusoe* y el de *Mrs. Dalloway* estriba en la función que desempeñan. El narrador heterodiegético del segundo caso tan sólo puede cumplir una función vocal. Pimentel habla del narrador heterodiegético también como una presencia ineludible en el texto, así como podemos identificar al narrador homodiegético, a pesar de que no haga sólida su propia presencia como un “yo”. Lo importante es que ese “yo” es externo al mundo diegético, y si sólo se ocupa de éste sin introducir nunca su presencia como individuo que narra, entonces se creará la sensación de que, en realidad, no hay nadie narrando. Es una “narración

transparente” en la que la referencia del narrador a sí mismo no existe, ni surgen tampoco sus propios juicios. Es así como ocurre en *Mrs. Dalloway*; todas las referencias al “T”, al “yo”, son de los personajes y nunca del narrador, ya que éste puede ausentarse como sujeto en la medida en que no participa en la acción diegética. Digamos que el narrador heterodiegético “invisible” es como ese silencioso empleado que proyecta la película en el cine, y que no se interpone entre la emisión de la imagen y la pantalla. Pero el hecho de que no podamos ver a ese mediador y que no intervenga en la cinta no significa que no haya nadie proyectándola. La imperceptibilidad del narrador de *Mrs. Dalloway* se refuerza todavía más por estar él inmerso en la conciencia de los personajes, la mayoría de las veces sin evidenciar un límite entre el exterior y el interior de quien emite el discurso, o incluso sin anunciar el fin de una conciencia y el comienzo de otra (como se vio antes en el pasaje de Elizabeth tomando el autobús, donde no sabemos dónde termina el “stream of consciousness” de Elizabeth para dar paso al de Clarissa, o si Elizabeth y Clarissa son por muy poco la misma en ese momento). El narrador aquí va y viene del exterior al interior de un personaje e incluso del interior de uno al interior de otro; no se restringe sólo a uno (como bien podría hacerlo debido al protagonismo de Clarissa) ni se sitúa completamente ajeno a sus procesos de pensamiento. Porque, ya fuera en el primer caso, de limitación, o en el segundo, de absoluto desconocimiento, se crearía un grado mucho menor de subjetividad pues, o sólo veríamos desde un foco fijo, como en *Crusoe*, o entenderíamos que el narrador, como ente externo, no es capaz de penetrar en la mente de los personajes y a lo más podría especular. Pero así, con un narrador sin identidad y que además antepone el discurso figural al suyo, el mundo no sólo está pluralizado y repleto de las más diversas

opiniones, sino también fragmentado. El famoso episodio de la avioneta que dibuja letras en el cielo ilustra esta idea:

“Look, look, Septimus!” she cried. For Dr. Holmes had told her to make her husband (who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts) take an interest in things outside himself.

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

It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia.⁵⁷

En no más de tres cortos párrafos, tres personajes distintos intervienen en la interpretación (y la elaboración misma) del suceso. Rezia, Septimus y una niñera que nada tiene que ver con ellos han podido ver la misma cosa, aunque de maneras muy diferentes. Pero lo que aquí interesa notar es cómo el narrador franquea los umbrales de los personajes a través de ciertas marcas, o, en todo caso, de la ausencia de ellas. Vemos que, al iniciar el discurso de Rezia, se utilizan comillas, además de que se especifica un acto de emisión, “she cried”, llamando la atención del marido. Sin embargo, inmediatamente después, sabemos que Rezia está pensando en las sugerencias del Dr. Holmes, e intentando engañarse a sí misma respecto de la gravedad del deterioro mental de Septimus. Esto ya no lleva ninguna marca textual que separe a la Rezia narrada, es decir, la que ejecuta una acción (apelativa en este caso), de la Rezia que piensa, digamos, la que inicia su “stream of consciousness”, como si su discurso interno estuviese irremediable e íntimamente ligado a la voz narrativa. Y de inmediato comienza el discurso de Septimus, pero no uno hacia el exterior, hacia la comunicación,

⁵⁷ Woolf, *op. cit.*, pp. 21-22.

como la demanda de atención inicial de Rezia, sino siempre hacia el interior. Tan sólo tenemos una indicación, “he thought”, pero cuando ya se refiere a sí mismo, cuando interviene la palabra “me”, “they are signalling to *me*”, no existe marca textual alguna que separe a Septimus de la voz narrativa. El narrador no puede estar hablando de sí mismo dada su naturaleza heterodiegética, pero está propiciando que la voz de Septimus emerja a la superficie del discurso; en habla directa. Poco después surge la voz de la niñera, habiendo descifrado el conjunto de letras en el cielo, pero no directamente; de nuevo, sin marcas textuales que la distingan de Septimus, de Rezia o del narrador sino hasta el final de la oración, “a nursemaid told Rezia”, ahora con el cambio al habla indirecta, conjugando los verbos que pertenecen al discurso de la niñera en pasado. Aunque a ella no se le permite apelar a través de su propia voz como personaje, sino a través de la voz narrativa (discurso indirecto libre), de todos modos nos queda la impresión de poder “escucharla”, especialmente después de los juegos de separación y de fusión entre lo hablado y lo pensado en los personajes anteriores en relación con el discurso narrativo. Aquí sí que encontramos un grado extremo de transparencia: ¿quién está narrando el mundo de *Mrs. Dalloway*? No lo sabremos nunca. Finalmente son los personajes mismos los que se encargan de su construcción, dado que en ellos se fundan las deixis de referencia en constante movimiento.

Como bien dice Pimentel, “la unidad vocal es característica de novelas de tipo autobiográfico”.⁵⁸ De modo que por eso *Robinson Crusoe* parece llevar una cierta unidad, un solo foco y una sola realidad: su mundo jamás se verá fragmentado ni pluralizado sencillamente porque él se narra a sí mismo y el mundo entero depende de

⁵⁸ Pimentel, *op. cit.*, p. 143.

un solo punto de vista. En *Mrs. Dalloway*, en cambio, no es simplemente que se narre algo “ajeno” sino el indiscriminado acceso a la conciencia de tantos personajes lo que hace a veces tan discordantes las visiones de un mismo acontecimiento.

De ahí que la ausencia de otras conciencias, en el caso de *Crusoe*, y la coloridísima concurrencia de conciencias, en el caso de *Dalloway*, generen, comparativamente, un grado mayor o menor de unidad. Aunque se suele decir que una narración en focalización múltiple involucra la “repetición de la misma información narrativa desde distintas perspectivas”⁵⁹, *Mrs. Dalloway* no da la impresión de estar haciendo repeticiones propiamente dichas: es un solo evento a partir del cual se desencadenan los discursos pero que no redundan ni relatan siquiera lo que está ocurriendo: ellos son meros “perceptores” de lo que acontece; los eventos no se dan a través de una “narración” de los personajes sino, en realidad, de la contemplación de lo que ocurre. No así en *Robinson Crusoe*, que necesariamente debe entretener meditaciones (que son comparativamente pocas, y siempre a partir del narrador) con acciones y acontecimientos físicos que involucran siempre movimiento. No es que, en *Mrs. Dalloway*, los personajes nos proporcionen la información de lo que ocurre: nos proporcionan información sobre su propia mente, sobre el acto mismo de percibir, recordar, ponderar. Sí, hay un alto grado de incertidumbre pero no en cuanto al evento mismo, sino en cuanto a las formas en que él es percibido (ya que la narración en sí nos la da, valga la expresión, el narrador, y no se traspasa esta función a los personajes; son más bien ellos los que “invaden” al narrador con sus reflexiones, y de esta mezcla nace la problemática de definición del narrador “Woolfiano”).

⁵⁹ *Ibidem*.

La relativización del mundo narrado no se da tanto en el cuestionamiento de la potestad del narrador en este caso como en la formación del mundo exterior a partir de tal o cual sujeto. Todos los personajes en *Mrs. Dalloway* se introducen repentinamente, sin preámbulos,⁶⁰ a lo largo del relato: el mundo ya está constituido, lo interesante es ver cómo éste se modifica a partir del observador. De las divergencias o variaciones en las perspectivas es que se entretajan relaciones relevantes para la composición misma de la obra. Por ejemplo, ¿es Peter el mismo para Clarissa que para sí mismo? Cuando por fin lo conocemos y entramos en su discurso, nos encontramos una imagen de él, de Peter sobre Peter, que quizá no está completamente apegada a la que tiene Clarissa de él (recordemos, además, que han pasado más de treinta años entre el Peter que Clarissa recuerda y el Peter que regresa de la India), y que de alguna manera nosotros asimilamos fácilmente por ser Clarissa la primera en “hablar” sobre él:

But Peter—however beautiful the day might be, and the trees and the grass, and the little girl in pink—Peter never saw a thing of all that. He would put on his spectacles, if she told him to; he would look. It was the state of the world that interested him; Wagner, Pope’s poetry, people’s characters eternally, and the defects of her own soul.⁶¹

Parece aquí que Peter, a los ojos de una Clarissa muy joven, es un incompetente; totalmente incapaz de salir del rígido ámbito de la crítica, el buen gusto, la etiqueta, los áridos cánones de un comportamiento adulto en la alta sociedad... Sin embargo, Peter, a

⁶⁰ Es decir, que no se nos da explicación alguna sobre la forma en que se relacionan (y en la que no se relacionan) los personajes. Por ejemplo, el nombre de Elizabeth se menciona en el discurso interior de Clarissa muy temprano en la novela, pero no nos enteramos de inmediato que se trata de su hija, dado que ella no tiene la necesidad de hacer ningún hincapié en esto (sería absurdo que en pleno “stream of consciousness”, donde no se está dirigiendo a nadie, Clarissa se explicara a sí misma que el nombre de Elizabeth pertenece a su propia hija). El narrador, por su parte, no tiene la indulgencia de decírnoslo, como haría un típico narrador de Dickens, por ejemplo. Así como con Elizabeth, o con Peter Walsh, quien es el primero en surgir en la mente de Clarissa en la novela, los nombres de todos los personajes nos llueven de repente, sin darnos más opción que seguir leyendo para ir “atando cabos” por nuestra propia cuenta.

⁶¹ Woolf, Virginia, *op. cit.*, p. 7.

sus cincuenta y tantos años de edad y a través de sus propios ojos, y no los de Clarissa, es muy diferente:

And there he was, this fortunate man, himself, reflected in the plate-glass window of a motor-car manufacturer in Victoria Street. All India lay behind him; plains, mountains; epidemics of cholera; a district twice as big as Ireland; decisions he had come to alone—he, Peter Walsh; who was now really for the first time in his life, in love.⁶²

Peter está consciente del reflejo de su propia imagen en un vidrio: Peter es introspectivo. Puede enamorarse; realmente, puede sentirse arrepentido y solo, a la vez que triunfante. Finalmente, ha podido llegar lejos, con sentimientos auténticos, hasta este justo momento de su vida, aunque ya no pueda regresar con Clarissa, su verdadero amor. Este es un Peter que puede remontarse a un pasado y analizar sus propias decisiones: es un Peter competente y sensible. (Quizá la profunda nostalgia de Clarissa y su sensación de remordimiento por haber rechazado a Peter años atrás se deba en gran parte a la capacidad de reconocer a un Peter que existe más allá de los defectos que ella le reprobara antes.)

El fenómeno de contraste entre conciencias simplemente no existe en *Robinson Crusoe*. El discurso de Crusoe es monárquico: la opinión de Friday, de Xury, del español que salva de los caníbales o del capitán del barco inglés que llega a la isla emboscado por la tripulación... ninguno de ellos parece oponerse a Crusoe. Todos se le someten con una concordancia perfecta a las hipótesis que él expone sobre la lealtad ciega a quien le ha salvado la vida a uno. ¡Ni uno solo de ellos le traiciona ni le paga con menos de lo que él espera! Está claro que ni Crusoe-narrador ni Crusoe-personaje tienen acceso a la conciencia de otros individuos, y es por ello que la anticipación

⁶² *Ibíd.*, pp. 48-49.

infalible y perfecta que hace él de quienes le rodean puede parecer muy sospechosa. Sin embargo, es así como funciona su mundo: Crusoe plantea una posibilidad, pone en marcha sus planes, y acaba por corroborar lo que antes ha contemplado sin margen de error. El hecho de que nunca falle en estos procesos le da a Crusoe una autoridad suprema, no sólo porque lo veamos como personaje fluyendo sin tropiezos respecto del funcionamiento de otros seres humanos, sino porque, al ser él mismo el narrador, él vendría siendo la fuente de “primera mano” de información sobre su propia vida, además de que sabemos que, para estar narrando, muchos años deben haber pasado, y de ninguna manera nos habla el joven imprudente y obtuso en plena inmediatez de los acontecimientos. Y, dado que un Crusoe viejo lo está narrando todo como hecho, es difícil pensar que nos está refiriendo un mundo diegético “falso” (de cualquier forma, si alguno, o ninguno de los personajes mencionados se hubiera sometido, la supervivencia de Crusoe se habría vuelto una proeza extremadamente difícil o incluso imposible).

Esta sensación de “autoridad suprema”, tan fuerte en *Robinson Crusoe*, no la percibimos nunca en *Mrs. Dalloway*, muy a pesar de que ésta funciona a través de un narrador omnisciente. Pero no nos dejemos llevar por el enorme tamaño de la palabra “omnisciente”: es justo el amplio conocimiento de todos los elementos actoriales⁶³ lo que orienta al narrador de Woolf a una focalización múltiple. La sapiencia sin límites, el acceso a todas las conciencias y el despliegue de las mismas que este narrador lleva a cabo le da poca autoridad, si es que se la da, a los varios personajes, y de este modo, la diluye también en sí mismo. Para este narrador heterodiegético multifocal es muy propicia la deformación espacio-temporal: dada la inestabilidad y la diversidad de los

⁶³ En Pimentel, los personajes.

puntos de vista, el universo no se presta a un afianzamiento definitivo, que en cambio sí percibimos en el narrador homodiegético *Crusoe* como célula indivisa.

Vemos así que de la naturaleza del narrador se derivan maneras muy diversas de componer el mundo diegético, y con las novelas *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway* se desdibuja un poco la común generalización de la subjetividad en torno al narrador homodiegético: quizá tendamos a confiar más en el narrador “humano” que, como nosotros, no puede penetrar en la mente de otros sin estar prejuiciado por su propia visión, que en esa voz sin identidad que tan fácil se mezcla con el pensamiento, con la intimidad mental de uno y otro personaje.

Cómo, cuándo, dónde

Ya que todo lo anterior se ha concentrado en la identidad del narrador y su relación con la diégesis, pasemos al problema del desfase entre el acto de narrar y el contenido de esa narración. De este factor depende también la disposición espacio-temporal de la diégesis y veremos cómo la clara distinción entre temporalidad narrativa y temporalidad diegética en el caso de Defoe favorece la cronología, en contraste con la alteración que resulta de la ausencia de tales límites en la novela de Woolf.

Crusoe se sitúa a sí mismo como narrador desde que empieza la novela, sin lugar a dudas; la primera palabra es “I”. Esta introducción de la identidad del narrador, sin embargo, tiene por objeto presentar su vida no a partir del presente del *Crusoe* “actual”, como narrador, sino desde el inicio de su vida como personaje. De modo que aquí comienza una partición espacio-temporal entre el *Crusoe*-narrador y el *Crusoe*-personaje, que se va haciendo patente a lo largo del relato a través de frases que revelan

que Crusoe-narrador ya no es un muchacho, como calificarse a sí mismo como joven, especificar la edad en ciertas situaciones (dieciocho años cuando se refuerza su inquietud por viajar por mar, diecinueve cuando emprende esto aun en contra de los padres, utilizando siempre la conjugación en pretérito simple para ello), anticipar los accidentes y las tragedias (como hablar sobre lo que ocurre en un momento presente en relación con el futuro para el personaje, mas pasado para el narrador), etcétera. Por su cualidad autobiográfica, lo que ciertamente ha de componer la diégesis es todo el pasado de Crusoe, y no su condición actual de narrador. Él no hace comentarios ni proporciona información sobre el lugar en el que ahora se encuentra como narrador, pero es evidente que se localiza en un punto espacio-temporal posterior a todo su relato; de otro modo no podría ser autobiográfico. Aproximadamente a la edad de sesenta y dos años, Crusoe vuelve a partir, y concluye la novela diciendo que aún faltan diez años más de “aventuras sorprendentes”. Pero al parecer, su relato no alcanza nunca a su presente. Crusoe-narrador no ha juzgado pertinente incluir esos diez años restantes de aventuras como parte de la historia que ha contado, pero está claro que si faltan diez años, eso quiere decir que, como narrador, está situado todavía más allá del final de la novela. Quien nos ha narrado la historia del náufrago y aventurero Robinson Crusoe, es Robinson Crusoe de anciano (de más de setenta años de edad, si hacemos el cálculo).

Pimentel habla de “niveles narrativos” para distinguir la narración de lo narrado, es decir, el acto productor del mundo diegético, por un lado, y el mundo diegético en sí mismo, por otro. Esta bifurcación es particularmente aguda en la narración homodiegética, ya que, para poder narrar alguna peripecia propia, ésta tiene que haber ocurrido antes del acto enunciativo. En este caso, Crusoe-narrador de ninguna manera se

ubica en el mismo nivel narrativo que el Crusoe-personaje que se escapa de casa para arrojarle a la aventura del mar. Como dicen por ahí, “lo hecho, hecho está”, y Crusoe-narrador ya no puede incidir en el chicuelo aventurero que antes fue y cuyas hazañas componen todo el cuerpo de la novela; sólo puede relatar, pues, “aunque el yo narrado y el yo que narra sean la misma persona, el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado.”⁶⁴ Así, Crusoe-narrador se encuentra, a pesar de ser sí mismo el objeto y razón de su relato, en un nivel “extradieético”⁶⁵, puesto que ya no está ahí como actor. Es por ello que la narración en este caso la calificamos como retrospectiva. Son muy ilustrativos de esto los pasajes en que Crusoe-narrador anuncia cómo un acontecimiento dado desembocará en algo mucho peor más adelante:

At this surprising change of my circumstances from a merchant to a miserable slave, I was perfectly overwhelmed; and now I looked back upon my father’s prophetic discourse to me, which I thought was now so effectually brought to pass that it could not be worse; that now the hand of Heaven had overtaken me, and I was undone without redemption. But alas! this was but a taste of the misery I was to go through, as will appear in the sequel of this story.⁶⁶

Crusoe-personaje, sin duda, piensa que lo peor le ha ocurrido cuando los moros lo capturan y lo convierten en esclavo. Sin embargo, sólo Crusoe-narrador puede saber que las desventuras no han terminado y que, de hecho, empeorarán después hasta llevarlo al aislamiento total. Crusoe-narrador puede anticipar todo esto porque ya lo vivió, pero

⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁵ El concepto de narrador “extradieético” en realidad lo utiliza Pimentel para distinguir esos relatos que proyectan diferentes universos diegéticos dentro de una sola obra, poniendo como ejemplo *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, en el que existen dos narradores en primera persona, generando así dos espacios diegéticos distintos y estableciendo una división bastante clara entre uno y otro. Aunque este no es el caso de *Robinson Crusoe*, no veo que, en cuanto al acceso al mundo diegético, se contraponga a Pimentel la aplicación que yo hago del término.

⁶⁶ Defoe, *op. cit.*, p. 15.

Crusoe-personaje está sujeto al devenir de la diégesis. Estos efectos de prolepsis narrativa están así vinculados a la existencia misma de quien narra, y le dan un acabado muy sólido al narrador (reforzando otros aspectos de la credibilidad del texto, ya que parte de una identidad que se narra sí misma). Ninguno de estos dos “Crusoes” puede franquear los umbrales de su propia posición espacio-temporal, y es justo en esa imposibilidad que emergen diferentes niveles, el de la enunciación y el de la acción

Ahora, si la pregunta de Poll el perico para localizar a Crusoe-narrador ha encontrado una respuesta en el corte de niveles narrativos, que no nos aflija advertir que no podemos hacer lo mismo con el impalpable narrador de *Mrs. Dalloway*. En este caso no podemos hablar de distintos niveles narrativos, ya que el narrador en tercera persona no sólo evita formular una identidad propia (haciendo irrealizable, pues, su propia historia para contar), sino que además no introduce otros mundos diegéticos, ni nos relata el pasado de los personajes, ni delega tampoco la función de narrar en alguno de ellos. Aquí, el acto de narrar no parece generar una partición de ningún tipo entre éste y la diégesis ya constituida. De ningún modo podemos, entonces, decir que la narración en *Mrs. Dalloway* es retrospectiva (ni prospectiva tampoco). Es cierto que la narración se ejecuta principalmente a través de conjugaciones verbales en pasado, sin embargo, el efecto no es evocativo de un ayer, sino, en realidad, de un presente inmediato. En el caso de los narradores externos a la diégesis, el uso del pretérito no es un indicador de temporalidad, como sí ocurre en la narración homodiegética. En los relatos como *Robinson Crusoe*, y me refiero muy específicamente a los autobiográficos, el pretérito realmente funciona como marcador de temporalidad: la historia del personaje Robinson Crusoe ocurrió a lo largo de años que Crusoe ya ha dejado atrás, dado que ahora es

capaz de contárnosla con calma y detalle. Pero en *Mrs. Dalloway*, la víspera de la fiesta, y la fiesta misma con la que concluye la novela es, sin lugar a dudas, el presente. No nos da la impresión de que el narrador se sitúe ni días ni años después de ese largo día en que el Big Ben reúne y disgrega a los personajes que van y vienen de un lugar a otro. Parece que nuestro acceso al mundo diegético, como se ha dicho antes, no está mediado por una identidad narrativa particular, pero además, en términos de temporalidad, tampoco por una posición determinada desde la que podamos entender el contenido de la novela como hecho remoto. Esto es porque el uso del pretérito en una narración heterodiegética no funciona como marcador temporal. Los tiempos verbales en este caso “se convierten en algo neutro, un mero soporte material para la narración”⁶⁷, al contrario de la narración homodiegética, en que el yo que narra generalmente se encuentra en un punto espacio-temporal posterior a los hechos para poder narrarlos. El factor que más contribuye a esta sensación de inmediatez narrativa es el uso continuo del “stream of consciousness”.

No hay que olvidar, sin embargo, que los juegos de temporalidad que ocurren en el nivel de la conciencia de los personajes de *Mrs. Dalloway* nada tienen que ver con la temporalidad de la narración. Aunque el acto discursivo del narrador ciertamente está entremezclado con el pensamiento de los personajes, el día de junio en que Clarissa planea dar su fiesta, en el que regresa Peter de la India y en el que Septimus se suicida es el mismo y es, digamos, “hoy”, y el pasado traslapado con estos acontecimientos surge tan sólo en la mente de los personajes. Aunque la novela entera está llena de tiempos “personales” intercalados con el tiempo exterior, éstos no generan un nivel narrativo

⁶⁷ Pimentel, *op. cit.*, p. 161.

ajeno al que discurre afuera de ellos a través del narrador. Precisamente por estar mezclado éste con aquél a través del discurso indirecto libre y de las intromisiones del “stream of consciousness”, no parece haber una división que propicie distintas diégesis ni, como vemos en *Robinson Crusoe*, distintos niveles entre quien narra y quien actúa. El día de Clarissa se mueve a través de las remembranzas; el acto de recordar, sin embargo, es presente; se revive, se actualiza:

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she would hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.⁶⁸

El recuerdo ocurre “ahora”, y su contenido queda en el pasado, pero de Clarissa solamente. Para el narrador, en cambio, el recuerdo de Clarissa sigue siendo elemento constitutivo del ahora. Aquí vemos una confluencia de varios recursos que contribuyen al tratamiento del espacio-tiempo tan característico de *Mrs. Dalloway*. En primer lugar, encontramos la siempre empleada integración entre discurso figural y discurso narratorial. Las palabras “What a lark! What a plunge!” son quizá de la propia Clarissa, pero declaradas por el narrador, ya que, de inmediato, se introduce el pronombre en tercera persona del singular. Clarissa es vista como “ella” y no como “yo”. Enseguida de esas alegres expresiones (que a la vez poseen un dejo de melancolía), nos vemos transportados a un pasado de Clarissa que continúa hasta el día de hoy, perpetuado gracias a la repetición, “for it had *always* seemed to her”. Entonces, de alguna manera está sugerido que Clarissa no ha perdido la frescura de sus dieciocho años (edad especificada más adelante en el mismo párrafo). ¿Será que esa “zambullida” tiene toda

⁶⁸ Woolf, *op. cit.*, p. 3.

la intención de llevarnos al pasado, de sumergirnos en él? El rechinado de las bisagras de las puertas que hoy está quitando Lucy, la criada, es también el rechinado de las ventanas que, en su juventud, abriera Clarissa para zambullirse ella misma en el jardín. Aunque dos tiempos (o quizás, a juzgar por ese “always”, más de dos tiempos) surjan uno detrás de otro, se fusionen, y vuelvan luego a separarse, no parecen generar contraposición alguna entre discursos. Dado que el narrador se mezcla con el pensamiento del personaje con tal transparencia, ningún resquicio entre ambos parece existir: el narrador fluye en el presente de Clarissa, y los recuerdos de ésta, a pesar de situarse en el pasado, pertenecen al presente en tanto que “acción” evocativa. Así, una posible diferencia de niveles narrativos se anula por completo.

Esto de ninguna manera puede ocurrir en *Robinson Crusoe*: su condición de narrador de sí mismo necesariamente suscita niveles narrativos distintos, y esto exige hasta cierto punto llevar una cronología consistente y pulcra. Crusoe elije darle a su discurso una direccionalidad muy “objetiva”, propia de una (auto)biografía que no subvierte las expectativas del lector: se empieza desde el nacimiento y se habla de los aspectos que se consideran más relevantes hasta el momento presente, o uno muy cercano al presente... todo, siempre, en el orden de una línea recta. Pero en *Mrs. Dalloway* ocurre lo contrario. El hecho de que no exista una división muy clara entre narrador y personaje, el que no exista una partición de niveles narrativos, ¿contribuye a la deformación del espacio-tiempo en la diégesis, tanto como las cuidadas jerarquías narrativas de *Robinson Crusoe* contribuyen a la linealidad de su propio espacio-tiempo? No hay más que comparar el inicio de ambos textos. La novela de Defoe, desde la primera oración, le deja muy poca área, si es que deja alguna, a la posibilidad de

perturbar la constitución espacio-temporal de su relato: “I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen who settled first at Hull”⁶⁹. Con esto sabemos que conoceremos a Crusoe desde el comienzo de su vida, e incluso sus antecedentes familiares y sus raíces extranjeras (su nombre era, en realidad, Robinson Kreutznaer, deformado en “Crusoe” debido al cambio de condiciones lingüísticas que la migración implica). He aquí un narrador que nos dejará poco a la imaginación: las explicaciones son siempre abundantes y detalladas.

Pero veamos este repentino “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself”.⁷⁰ ¿La señora Dalloway? Bien, pero, ¿qué flores? ¿Para qué las flores? ¿Por qué habría de ser tan relevante que sea ella misma quien las compre? Un comienzo como éste, sin más ilustración que la que nos ofrecería aparecernos en mitad de una conversación que se ha estado llevando a cabo por horas, nos exige no sólo ciertas capacidades deductivas basadas en nuestra experiencia y conocimiento del mundo, sino, por supuesto, seguir leyendo para armar la información en retrospectiva. La composición del universo diegético de *Mrs. Dalloway* no sólo está fragmentada por los cambios de focalización, sino también por la mezcolanza entre lo interno y lo externo, la actividad mental mediante el “stream of consciousness” y la actividad física mediante la narración heterodiegética. Ese inicio *in medias res* de alguna manera nos prepara para la difícil lectura que la novela de Woolf constituye, ya que toda ella funciona a partir de presentaciones igualmente abruptas de personajes, espacios y tiempos.

⁶⁹ Defoe, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁰ Woolf, *op. cit.*, p. 3.

La cantidad de “vacíos” de información y de incertidumbre que la novela de Defoe, por el contrario, puede suscitar, es mucho menor: la narración progresiva y rectilínea, la claridad y abundancia de las explicaciones, la unidad y el orden de los acontecimientos, aunado a la distinción de niveles narrativos, facilitan nuestro acceso al mundo diegético de una forma que, en la novela del siglo XX, se ve ya obsoleto y demanda una revolución que autores como Woolf llevan a cabo.

En suma, podemos decir que *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway* constituyen un valioso ejemplo de las formas en que la enunciación narrativa puede operar en una novela. Desde ellas se desprenden diferencias fundamentales en la distribución y los contenidos de la obra. Visto como un recurso más en el arte de la novelística, el narrador es de capital importancia para la confección de la diégesis, y por tanto, en el resultado mismo del espacio-tiempo, indisociable de todo relato.

3.2 Del empirismo a la fórmula: un concepto semiótico del espacio

Desde el punto de vista narratológico, la organización del espacio diegético es motivada por las propiedades de la voz narrativa como elemento intrínseco y formal de la novela. Identificar esas propiedades nos permite reconocer el cambio de patrón en las tácticas narrativas, aquello que hace a *Robinson Crusoe* radicalmente diferente de *Mrs. Dalloway*. Pero, ¿cómo surge ese cambio?, ¿cómo se configura? Trazar y organizar el espacio, y entenderlo como tal en un relato, va más allá de una proeza discursiva: tiene que ver con una forma cultural de codificarlo, y ella sufre transformaciones de acuerdo con el pensamiento de la época en que se inscribe.

El espacio existe, desde el punto de vista fenomenológico, independientemente de nuestra percepción, y sólo a través de ella podemos aprehenderlo. Lo que del espacio cambia es nuestra noción de él, de acuerdo con las ideas predominantes, en las que la física, entre muchos otros factores, juega un papel muy discreto, pero no por ello menos importante. Partiendo de esta idea podemos decir que el espacio se vuelve significativo a través de la percepción y la asignación de atributos y valores, y la física es, ante todo, una forma de evaluar el espacio. Aunque es cierto que, como ciencia rigurosa, la física no es “popular”, la presencia y validez de ciertas nociones sobre el espacio en ella no permanecen tan aisladas.

En su estudio semiótico sobre la representación del espacio en la literatura, *The Written Space*, Harri Veivo plantea que el espacio narrado se ve influido por esas nociones. Escribimos y leemos el espacio a partir de nuestra experiencia de y en él. El

lenguaje es, entonces, el medio por el cual la experiencia espacial se articula. Pero esta experiencia no se limita al contacto bruto con la realidad: el espacio percibido/vivido no es sólo un conjunto de coordenadas (y la idea misma de “coordenada” ya implica una jerarquización), sino que está inmerso en sistemas de valores, ideologías, orientaciones socioculturales, ciencias que determinan la forma en que lo percibimos y, en consecuencia, la forma en que lo experimentamos y en que lo verbalizamos. El espacio narrado es necesariamente contextual, no ya sólo a nivel intratextual, sino, por supuesto, extratextual. Partiendo de esta premisa, Veivo retoma la teoría del signo de Charles S. Peirce, pues conforme a ella, un signo necesita de un contexto, es decir, de una *experiencia* para que su significado sea comprendido. El signo, en Peirce, no es una “entidad” sino un “proceso”:

The sign is a *mediating factor* that stands for an object and creates an effect, called the interpretant, in the receiver. As the object may be either material or mental, the sign concept can take both fact and fiction into account. As the interpretant may in itself be a sign that determines further effects in other receivers, the sign is a *process* that bridges the gap between private experience and public evaluation of understanding.⁷¹

Asimismo, un texto exige del lector una proyección de convenciones del mundo vivido al mundo ficticio, siendo éste, como signo o conjunto de signos, el punto donde convergen el espacio real y el espacio mentalmente construido. A este fenómeno de convergencia y mediación Veivo lo reconoce como *semiosis literaria*.

Dentro de esta idea de semiosis, el aspecto de la focalización, como método de formulación del espacio-tiempo en *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway*, desempeña un papel crucial, ya que es a través de él que el discurso regula la información del mundo

⁷¹ Veivo, Harri, *The Written Space*. International Semiotics Institute, Helsinki: 2001, p. 22. Las cursivas son mías.

diegético de acuerdo con un posicionamiento visual, y ello constituye un valioso ejemplo de encuentro entre enunciación y vivencia.

Si entendemos la focalización como una forma de “campo sensorial” al que el personaje o narrador supedita una buena parte del conocimiento del mundo a narrar-describir, esto nos llevará a pensar también en la validez del texto literario en términos de verosimilitud: la percepción es un acto tan básico y tan cotidiano que tal vez solemos pasarla por alto cuando nos proponemos identificar los factores que contribuyen a la “autoridad” o credibilidad del discurso. De entre todos los códigos que el lector acepta cuando enfrenta el texto, ¿no es la percepción uno de los primeros, si no es que el primer elemento diegético basado en (por no decir subordinado a) la experiencia? La focalización actúa como una delimitación de esa percepción, desde la cual el personaje o narrador circunscribe y comunica la diégesis y sus espacios. Y si la diégesis puede ser tan distinta de una novela a otra, cabe preguntarse si las formas de focalizar el discurso responden a ciertos prototipos de codificación vigentes para un grupo determinado de lectores, que no necesariamente se hacen conscientes, pero que conforman una red de numerosas intersecciones conceptuales respecto a la forma de significar el espacio.

Para explorar, entonces, la focalización en las dos novelas desde el punto de vista semiótico, hagamos primero un brevísimo recuento de algunos aspectos del signo de Peirce en relación con los “modos de representación”, en cuyo entrettejido se encuentra la formación del espacio.

Según Peirce, dentro de la función vinculatoria del signo (la relación triádica entre signo, objeto e interpretante), operan tres modos de representación: ícono, índice y

símbolo.⁷² El ícono es una relación entre signo y objeto basada en la “similitud”, por haber una semejanza entre el signo o representante y lo representado. Las evocaciones de experiencias previas, por ejemplo, son íconos mentales, por estar relacionadas en términos de similitud con lo vivido.⁷³ En un texto literario, la representación espacial es asequible para el lector por estar cimentada en el ícono mental que nos permite proyectar imágenes espaciales al universo diegético.

La correcta interpretación de un signo depende en gran medida de la habilidad del receptor para confrontar imagen y signo (lo que involucra principalmente la emergencia del interpretante en la mente y su relación con el objeto). Así, el acto de la lectura es, ante todo, un acto de memoria; una apelación a la experiencia del lector en el mundo, pues de ella depende el aspecto icónico del signo: éste necesariamente existe a partir de una referencia.⁷⁴ El proceso de descodificación involucra, entonces, un “almacenamiento” y un cotejo entre el ícono mental y el texto. Esto es lo que nos permite hablar de espacios en el relato, dado que se trata de una imagen mental y no de un espacio real. La casa de Clarissa o la isla de Crusoe son escenarios, “settings”, que sólo podemos entender con base en el repertorio de imágenes espaciales que poseemos, que evocamos como articulaciones “nocionales” en el momento de la lectura y que modificamos conforme la narración nos va guiando:

...fictional texts are able to represent spatial settings because the reader relates the text to image schemas that are also used in direct contact with spatial entities and locations. Mental image schemas would thus function as the basis of text interpretation, of the conception of the fictional world the reader produces.⁷⁵

⁷² “Iconicity”, “indexicality” y “symbolicity”, respectivamente.

⁷³ *Ibíd.*, p. 83.

⁷⁴ “...reading fiction is creative imaginative work based on the mental icons the reader has at his or her disposition, but the outcome of which is not reducible to pre-existing elements.” *Ibíd.*, p. 88.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 90.

La proyección primera del espacio diegético es, a decir de Veivo, un acto de iconización: los signos que generan la espacialidad del relato operan en el nivel de la imagen mental. Es la posibilidad de la percepción (y quizá más específicamente de la visualización), lo que hace a la representación espacial inteligible. Pero todavía más cercano a la causalidad que funciona entre signo y referente es el índice.

El índice es una relación de contigüidad, es un “vínculo causal, directo y real”⁷⁶ entre signo y objeto, donde el índice remite al objeto, y el objeto influye en la interpretación del signo.⁷⁷ Los pronombres, los adverbios de tiempo y de lugar y las preposiciones, todas ellas expresiones deícticas, son ejemplos de índices, dado que aquello a lo que designan es terminante para su significado. El índice establece una conexión referencial directa entre la expresión y su contexto. Aquí entran muchos de los criterios de organización espacial en un relato, ya que la deixis de referencia sobreviene, por causalidad irrevocable, de la focalización. El “punto de vista” o ángulo visual para la construcción espacial actúa como el punto desde donde se genera un sentido de direccionalidad: el “aquí” y el “allá” en una narración son inalienables del personaje o narrador desde el cual se organizan los lugares y las acciones.

⁷⁶ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México: 2001, p. 468.

⁷⁷ “El índice está ligado a personas o seres vivos; no es arbitrario, sino que remite a objetos que son cosas o hechos concretos, reales, singulares, de los que depende su existencia, que no depende en cambio de la existencia de su interpretante (ya que un índice perdería su carácter de signo si se suprimiera su objeto, pero no si se suprimiera su interpretante). [...] Los índices carecen de todo parecido significativo con su objeto, se refieren a entes o unidades o continuidades individuales, y dirigen la atención hacia sus objetos por una compulsión ciega.” *Ibidem*.

Estas palabras que señalan, que *indican* relaciones espaciales las adquirimos a través del contacto con el espacio vivido.⁷⁸ Este contacto, recordemos, no es un acceso directo al referente, sino una representación mental.⁷⁹

Por último, el símbolo, que se basa en la convención. Más allá de la índole existencial del índice, o de la relación entre cualidades del ícono, el símbolo depende de una conformidad social que garantiza la interpretabilidad, y no de una imperiosa relación causal o similar con el objeto.⁸⁰ Su interpretación funciona en términos de otro signo. En este sentido, el símbolo es totalmente cultural.⁸¹ Podríamos, pues, decir que el discurso espacial en el texto literario, ya es simbólico de por sí. Verbalizar la experiencia espacial obedece a criterios sociales de ordenamiento y jerarquización (muy a pesar de que la subversión de ciertos cánones en mucho del arte literario moderno pretenda desautomatizar el lenguaje), donde, de hecho, la posibilidad de visualización icónica y la vinculación del índice con su objeto emergen de un simbolismo: la diégesis, después de todo, no contiene una propiedad espacial real, sino que se trata de una construcción mental basada en nuestro conocimiento del espacio, conocimiento que está, a su vez, regulado por otros sistemas sýgnicos que varían de acuerdo con una época; de otro modo, *Robinson Crusoe* no tendría por qué ser tan diferente de *Mrs. Dalloway*: el cambio de la fórmula narrativa es más que evidente.

⁷⁸ Veivo, Harri, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁹ "...understanding spatial representation is based on real spatial experiences that are available, not as perception or direct access to the referent, but as schematic mental representations embodied in the mind. Thought is both embodied and imaginative: since understanding abstract concepts necessitates relating them to embodied mental schemas and representations derived through bodily action." *Ibid.*, p. 106.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁸¹ "The conventionality of symbolic signs means that they may be interpreted as representing their objects, even though the object may not be directly perceivable or may have no real existence." *Ibidem.*

Los tres modos de representación, como vínculo entre signo y experiencia, entre el lenguaje y el mundo concreto, nos sirven para entender la constitución espacial de las dos novelas. Su agencia en el proceso de focalización es capital para la formación de la perspectiva visual.

Aunque es cierto que el explícito corte de niveles narrativos en *Robinson Crusoe* llega, en muchas ocasiones, a propiciar una doble perspectiva entre Crusoe-personaje y Crusoe-narrador, la focalización se limita generalmente al personaje. El aspecto espaciotemporal de la diégesis lo emite, sí, el narrador, pero se construye a partir de una realización diegética en la mayoría de los casos. La deixis de referencia se cimienta en el yo narrado, convirtiendo los índices en propiedad del elemento actorial (diegético), y no del narratorial (extradiegético). Hay, sin embargo, pocas ocasiones en las que el narrador establece una deixis a partir de él como narrador, acentuando la división de niveles. Pero al rememorarse a sí mismo, una dificultad emerge para la posesión exclusiva de ella:

I never so much as troubled myself to consider what I should do with myself when I came thither; what would become of me, if I fell into the hands of the savages; or how I should escape from them, if they attempted me [...].⁸²

La isla, en este caso, es compartida entre narrador y personaje, vista desde el narrador en gran medida, y en una mucho menor, pero actual, desde el personaje: “thither”, un adverbio de lugar que denota distancia. La isla es referida como un “allá”, un “aquel lugar”, lejano, pasado, de donde es muy fácil, más bien automático, inferir como lectores que Crusoe, como narrador, ya no está. Esto le permite a la voz narrativa elaborar un

⁸² Defoe, Daniel, *op. cit.*, p. 177. Las cursivas son mías.

retrato de presencia inmediata como entidad extradiegética, dándonos a nosotros, los lectores, la sensación de que “hoy” Crusoe nos cuenta su historia, la cual ocurrió muchos años atrás. La grieta espacio-temporal funciona muy claramente. Sin embargo, la deixis de referencia está algo diferida, pues si atendemos con detalle el orden de la lectura, el verbo “came” antecede al adverbio “thither”. Aquí es donde surge el reparto de perspectiva: “to come”, en inglés, por lo general implica una “venida”, más que una “ida” (aunque las dos acepciones son aplicables). Parece haber un sentido de llegada a la isla como acto del personaje visto desde el personaje, dado que éste continúa ahí, y el verbo elegido es un “came” muy cimentado en el nivel diegético; no un “got” o un “arrived” probablemente más propios del discurso distanciado del hecho. Pero la contigüidad del discrepante y casi intruso “thither” restablece a la voz narrativa como el punto de partida para una visión retrospectiva, y es este punto el que opaca al personaje como deixis.⁸³ Empero, enunciados como éste son escasos en comparación con aquellos en los que Crusoe-personaje es el origen de la visualización por excelencia, y el lector lo comprende sin duda o ambigüedad.

La focalización, reducida hasta el extremo en *Robinson Crusoe*, se vale de una especie de monopolio de las expresiones deícticas: todo el mundo es y existe en torno a Crusoe-personaje, rara vez en torno a Crusoe-narrador, y nunca en torno a los demás, sino que son ellos los que se posicionan, en calidad de objeto, como elemento exterior sin oportunidad de participar como observadores y, por tanto, como puntos de vista (algo que se hace plenamente evidente en la ausencia de diálogos: si acaso hay dos o tres en el

⁸³ Tanto, que el aspecto icónico del “mapa” espacial, en este caso, no es nada sencillo: en una deixis compartida, ¿qué es lo que habremos de visualizar? La incertidumbre del personaje podría llevarse todo el protagonismo de no ser por la poderosa y fría articulación del narrador.

total de la novela). Como observador único, el espacio se organiza exclusivamente desde su perspectiva, y todo aquello que se mueve (o que yace inerte) lo hace en relación con él:

While I was thus looking on them, I perceived by my perspective two miserable wretches dragged from the boats, where, it seems, they were laid by, and were now brought out for the slaughter, I perceived one of them immediately fell, being knocked down, I suppose, with a club or a wooden sword, for that was their way, and two or three others were at work immediately, cutting him open for their cookery, while the other victim was left standing by himself, till they should be ready for him. In that very moment, this poor wretch seeing himself a little at liberty, Nature inspired him with hopes of life, and he started away from them, and ran with incredible swiftness along the sands directly towards me, I mean towards that part of the coast where my habitation was.⁸⁴

Crusoe hace aquí mucho hincapié en su perspectiva visual porque funge como “espectador” y nos hace ver lo que él ve. Todo lo que nos revela es en términos de lo que alcanza a ver y lo que *supone* que está ocurriendo: en este caso, al encontrarse lejos del grupo de caníbales, hay cosas que sólo puede conjeturar; no el ataque a uno de los hombres sino el objeto con el que es atacado, por ejemplo. La visualización es fundamental para la disposición espacial y para el movimiento; “to look”, “to see”, “to seem”, “to perceive”; todo es un ver cómo fluye la actividad ajena, o qué parece. El hombre que logra escapar (y que se convierte después en Friday), corre hacia el refugio de Crusoe, o más bien hacia Crusoe. Claro que el hombre no lo sabe; él no puede ver a Crusoe todavía, pero éste a aquél sí, y es dentro del campo visual del protagonista que se organiza todo el espacio y toda la acción diegética. Por consiguiente, los signos décticos espaciales para el lector ejercen su función en relación exclusiva con él. La narración, focalizada en Crusoe como actor-observador, manifiesta que no importa si la carrera

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 180-181.

frenética por la supervivencia es, en realidad, sin un rumbo determinado desde el punto de vista del cautivo; lo que importa es, tal y como lo muestra el pasaje, que el hombre avanza directamente hacia Crusoe, puesto que en él se funda la deixis. La relación que Crusoe establece con el recorrido de la víctima es respecto de sí mismo, “directly towards me”, sin tomar en cuenta la posibilidad de que el terror del que corre por su vida le anula cualquier consideración de su destino: no sería, en todo caso, un “hacia dónde” ir, sino “de dónde” huir. Una vez organizado el espacio desde el conjunto de índices, la iconización se asienta, y podemos, a partir del discurso de Crusoe, imaginar a Friday emprendiendo la fuga para llegar a Crusoe.

Lo que a nosotros nos permite proyectar una imagen a partir de la acción narrada es nuestra experiencia de espacio y el movimiento a través de él. La idea de dirección que nos brindan expresiones tales como “from the boats”, “away from them”, “towards me”, y del diagrama espacial ya como un todo icónico, surge de las relaciones que establecemos cotidianamente entre nosotros y el espacio. Al concebir el movimiento a partir de las relaciones de distancia y dirección entre Crusoe, los agresores y los cautivos a través de la isla, la codificación espacial se vuelve asequible y significativa:

...it is possible to consider the fictional world of the text as generated by the text and constructed by the reader, and this construction may have phenomenological features like a character's perceptual relation to the world he or she lives in and parameters like access, point of view and perspective that shape vision in general.⁸⁵

Dado que nuestro acceso al mundo se origina en la actividad perceptual, fundamentalmente visual, la narración y la descripción espacial, localizada en íconos e

⁸⁵ Veivo, Harri, *op. cit.*, p. 190.

índices de por sí, operan como “imantadores”; “verbalizaciones” de la experiencia. El discurso es inteligible a partir de su fundamento empírico, el de la observación, que sirve al lector como referente, donde los modos de representación son, por supuesto, fundamentales para la emergencia visual de lo narrado. Pero lo más interesante reside en el efecto de la aplicación pulcra, racional, periodística de la prosa de Defoe: a pesar de que Crusoe no alcanza a verlo todo, la autoridad y certeza de su discurso nos condicionan a una lectura fluida que no da pie a cuestionamientos sobre la verdad enunciada; no cabe la menor duda de que el cautivo corre hacia Crusoe.

Entonces, es posible ver la aventura, el peligro y la pugna religiosa de *Robinson Crusoe* más allá de “temas” o “hechos” que acontecen en la diégesis: la manera en que el personaje se relaciona con su espacio, a través de su modo mismo de narrarlo, descubre toda una forma cultural de entenderlo. Los valores adjudicados a éste posibilitan ciertos paralelismos entre la forma en que es percibido y enunciado y la resolución ideológica del personaje: por ello, en el nivel simbólico, Crusoe ya es tan dueño de la isla que, en efecto, la dice suya, y su distancia geográfica, su lejanía con respecto a su país natal, a los caníbales y a los españoles e ingleses que llegan después, se funda en una relación de concordancia con su postura de amo y gobernante: lejos, en alto, y oculto (para acceder al refugio, hay que subir una escalera, además de que, según Crusoe, no se evidencia como refugio). Crusoe es como el rey que dicta las leyes a las que han de someterse sus súbditos, y desde su lugar, inaccesible a los demás, es capaz de observarlos a todos, y si no puede verles físicamente, asigna esta tarea a alguien más para que le sirva de ojos. Pero la focalización es, en *Robinson Crusoe*, “estacionaria” en relación con *Mrs. Dalloway*, en tanto que no se traslada a ningún otro individuo. Al

poseer el dominio total de la narración, Crusoe se instaura como única voz, como la autoridad terminante de la diégesis al ser él su diseñador y constructor.

El totalitarismo de Crusoe, pues, está presente en su forma de verbalizar el espacio, lo que apunta a una valoración del mundo que puede estar tan inmersa en el criterio imperialista inglés del siglo XVIII como en su ciencia. Parece que la física clásica es un participante, en la concepción espacial de la novela, no muy silencioso, aunque quizá no precisamente consciente. Los cauces morales y religiosos que Defoe le confiere a *Robinson Crusoe* y el tono general de la enseñanza, la lección de vida, tal vez se encuentren muy lejos de haber sido pensados en relación con una ciencia; sin embargo, Defoe ha ejercido un espacio-tiempo alrededor de esos ideales imperialistas y cristianos a través de un empleo muy particular de los modos de representación: la poderosa presencia de la causalidad material y espiritual de la diégesis, aunque ni Defoe ni nosotros como lectores seamos del todo conscientes, se acerca discretamente, casi a hurtadillas quizá, a la concepción espacio-temporal de la física clásica. El monopolio de la deixis, las transiciones de tiempos y lugares siempre explícitas, donde muy poco tiene que sobreentenderse, y el seguimiento de la historia sin mutilaciones mayores parten de una cosmovisión bien definida, que forma y es formada por un empirismo espacial, en este caso causal y gobernable.

En *Mrs. Dalloway* ocurre algo parecido, aunque procede de un modo muy distinto, ya que cimienta su deixis en una constante mudanza. Hay tantos ángulos de visión como personajes; incluso a los más “insignificantes” se les concede la oportunidad de observar y formar el exterior desde donde se encuentran. Los signos deícticos siempre cambian de dueño: el espacio se forma ya desde Clarissa, ya desde

Peter, o incluso desde personajes tan efímeros como Maisie Johnson, quien sólo se acerca a Rezia y Septimus en el parque para preguntar por la estación de “Regent’s Park”, pero ofrece un vistazo totalmente externo de la pareja, como dos personas raras, agresivas y casi terroríficas; una Inglaterra de pesadilla que nada tiene que ver con la Inglaterra maravillosa y sentimental de Clarissa. Dado que en *Mrs. Dalloway* no se desarrollan niveles narrativos por estar el discurso inmerso en la conciencia figural, el cambio de focalización ocurre siempre entre los personajes, que se mueven físicamente en el presente y mentalmente en el pasado. Sin embargo, es muy posible que los cambios de focalización más desconcertantes no se localicen en las idas y venidas temporales a nivel memoria sino justamente en el transcurso del momento presente, pues ahí ocurre el encuentro de conciencias plurales para el lector.

Antes hemos visto el ejemplo de la llegada inesperada del coche de la realeza a la calle donde Clarissa compra las flores y donde Rezia y Septimus aparecen por primera vez para reconocer la presencia de múltiples observadores de un mismo suceso, y cómo éste se modifica cada vez que una nueva conciencia lo evalúa. Es por tanto inevitable que, además de los cambios de tono y humor que la reflexión múltiple genera, la deixis de referencia se desplace. Estos desplazamientos son siempre avasalladores: cada personaje se apodera por completo de la formación de la diégesis una vez que “tiene la palabra”. El coche no es menos aterrador por pertenecer al discurso de un personaje en creciente ruina mental, ni menos molesto por interrumpir a una mujer que proyecta una de sus frívolas fiestas. Pero vistos en conjunto, ofrecen panoramas de lo más diversos, y por tanto imposibles de aceptar como categóricos. En términos espaciales, los desplazamientos son tanto o más tajantes, ya que, de localizar a un personaje dentro de

la floristería, hasta cierto punto aislado del exterior, se lleva la visualización completamente hacia otro escenario, el de la calle, cuando Septimus, abrumado por el ruido y la congregación de gente, se paraliza; ello sin una transición amable.

Es importante notar que los abruptos intercambios de deixis constituyen aspectos físicos que involucran además condición psicológica y emocional de los personajes, ya sea en transformación o afianzamiento (algo que no ocurre en *Robinson Crusoe* a nivel colectivo⁸⁶). Así, el índice o la deixis repartida en *Mrs. Dalloway* afecta inmediatamente al proceso icónico, ya que el esquema espacial debe someterse a brusquedades visuales de “ubicaciones” interrumpidas y/o traslapadas con otras.

La partición entre lo íntimo y lo público se ve, en *Mrs. Dalloway*, continuamente transgredida por los cambios de focalización, ya que ocurren siempre *ex abrupto* en los ámbitos más diversos, entre personaje y personaje, entre presente y pasado, o entre interior y exterior:

She had a right to his arm, though it was without feeling. He would give her, who was so simple, so impulsive, only twenty-four, without friends in England, who had left Italy for his sake, a piece of bone.

The motor car with its blinds drawn and an air of inscrutable reserve proceeded towards Picadilly, still gazed at, still ruffling the faces on both sides of the street with the same dark breath of veneration whether for Queen, Prince, or Prime Minister nobody knew. The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known.⁸⁷

⁸⁶ Como ya se ha visto, los cambios de deixis en *Robinson Crusoe* son únicamente entre narrador y personaje, que son la misma persona. Esto impide una diversidad de perspectivas, tanto espaciales como ideológicas.

⁸⁷ Woolf, Virginia, *op. cit.*, p. 16.

Tenemos, de nuevo, la situación Rezia-Septimus, íntima, frágil, patética, que sin más preámbulos concede al coche total dominio del siguiente párrafo. Es ahí donde el uso de índices se torna muy interesante, pues cambian constantemente de referente. Primero, entendemos que el carro avanza hacia Picadilly, acción que éste desempeña y que por un momento le confiere el estatus de “epicentro”, pero luego viene una voz pasiva, “still gazed at”, que desplazaría la deixis a las personas que están en la calle, ahora ejecutoras de acción visual, para las cuales el auto se aleja, convirtiéndose ellas en el punto origen de observación. Repentinamente, dentro de la misma oración, ocurre otro quiebre de referencia, ya que el carro vuelve a obtener el dominio deíctico sobre la calle, dejando atrás con un “ruffling”, un alboroto, a los observadores. Ahora son ellos los que se someten a un proceso de reacción respecto del carro como agente. Este cambio se ve acentuado al mencionar “ambos lados de la calle”, expresión que revela el espacio visto alrededor del coche, que rebasa a los rostros anónimos, y las dos aceras se acomodan en sucesión en torno al coche, y no el coche en torno a los otros, como el centro de atención del público.

La formación del espacio en Woolf sin duda se vale de signos que remiten a una realidad vivida afuera del texto, lo cual permite al lector visualizar, aunque no sea experimentalmente posible, el cambio de puntos de observación entre las personas en la acera y el coche en movimiento y viceversa, en un tiempo no mayor a quince segundos.⁸⁸ Es justo su modo de emplear esos íconos e índices lo que conforma uno de los sellos distintivos de su prosa. La lectura, dado el continuo cambio de ángulos de

⁸⁸ Tanto en el acto de lectura como, a mi juicio, en el curso de la diégesis.

visión, se vuelve muy dificultosa. Entre coche y gente, gente y coche, la focalización cambia constantemente de sujeto, por lo que no es posible determinar un punto fijo de donde parta la información más “fiable” o “definitiva”. El desplazamiento de centros deícticos más drástico es, sin embargo, el que ocurre entre la pareja y el automóvil, y no entre éste y la multitud. La codificación espacial en *Mrs. Dalloway* es, por lo tanto, altamente simbólica: la subversión de los espacios es *icónicamente* viable no porque podamos, en realidad, efectuar transgresiones espaciales como éstas en el nivel material-experiencial, sino porque hemos aprendido a leer los espacios en el texto literario y a significarlos por medio de un cierto grado de convención (un grado que no puede ser total mientras la novela parta de la creatividad artística).

Esta convención es justamente esa memoria extradiscursiva a la que los modos de representación en la novela apelan, y que en *Mrs. Dalloway* rebasan los umbrales de la simple “materialidad” para situar la diégesis: la penetrante ironía del pasaje es, entre otras cosas, un efecto de los desconsiderados cambios de focalización. El desdén de Septimus para Rezia se refuerza hacia el final del siguiente párrafo con el desprecio de la realeza hacia las masas, evidenciado en el hermetismo del automóvil: inaccesible, “inescrutable”. La muchedumbre se agita ante la fugaz y, valga la expresión, “oculta” aparición de una figura aristocrática, pero sobre todo ante la imposibilidad de reconocer a quien va en el coche, tanto como se turba Rezia en su incapacidad para asimilar y reconocer a Septimus. Ella, después de todo, sólo merece un fragmento de su esposo, un brazo, “a piece of bone”: es muy posible que esa parte del discurso, de tono tan despectivo, pertenezca a él, y no a ella, ¿a menos que se tratase de un amargo sarcasmo para sí misma como una forma de resignación? Los calificativos “simple”, “impulsive”,

difícilmente se los auto-adjudicaría Rezia, siendo que ella vuelca su vida entera en un intento de contacto con Septimus, en un constante esfuerzo por la sensatez, el (auto)control y la comunicación. Pero un reconocimiento de su corta edad, su vulnerabilidad, su situación de extranjera, su sacrificio al lado de una especie de reclamo, “*She had a right*”; “*he would give her*”, aunque humillante, en calidad de un perro que se conforma con un hueso, parece venir de ella (de nuevo, la focalización ambigua tan característica de Woolf). A continuación, la gente ordinaria, en ruido y movimiento (¿en reclamo de atención también?), se convierte de pronto en huesos. No trascenderá. Se sabrá, en un futuro, quién iba en el coche, pero los observadores agitados, con sus accesorios de oro, sus lazos, sus vidas, su individualidad, quedarán enterrados. Eso que los aleja de la realeza, esa mortalidad se antoja vergonzosa, indigna, incluso molesta, como esa Rezia para Septimus, hermético como el coche, mas nada majestuoso.

Aquí, la función de los intercambios de focalización, mucho más compleja que en *Robinson Crusoe*, multiplica y opone las experiencias espaciales, manifestando contenidos temáticos relevantes para el desarrollo de la novela.⁸⁹ El contraste entre búsqueda de aprobación y rechazo, o veneración y desdén en las dos áreas de interacción, Rezia-Septimus y multitud-aristocracia, se da a través de la oposición entre movilidad e inmovilidad: la imagen de huesos y polvo adyacente al alboroto del público

⁸⁹ Hay un escenario de incomprensión muy similar (aunque quizá no tan radical) entre, por ejemplo, Clarissa y Peter, o entre Clarissa y Sally en la desilusión de verla “vulgarizada” con los años, o entre Clarissa y su hija Elizabeth. El que Clarissa sea incapaz de olvidar la burla que antaño hiciera Peter sobre su banalidad y orgullo aristocrático, o la pérdida del encanto de Sally con el matrimonio y la edad adulta (una Sally que sucumbe ante la tradición y la imposición de roles sexuales y sociales), o el silencio y la indiferencia de Elizabeth hacia la vida de su madre, son situaciones que funcionan de manera muy cercana al rompimiento definitivo entre Rezia y Septimus que sobreviene con el suicidio, y que traza el ambiente global de incomunicación en la novela.

se podría apreciar como una extrapolación de la relación Rezia-Septimus, en la esperanza juvenil e inocente truncada por la muerte.

La presencia de las nociones de la física relativista sobre el espacio-tiempo quizá no es, en Woolf, más intencional que en Defoe. Sin embargo, la reflexión continua, la introspección y la profunda emotividad, como elementos del afán “espiritual”⁹⁰ de la autora no tienen, a pesar de todo, que estar desligados de la diégesis corpórea; muy al contrario, ellos construyen el espacio tanto como parten de él: el recuerdo de la juventud, la interpretación de los otros a partir de eventos pasados, el conocimiento del deterioro o refuerzo de los lazos afectivos se rigen a partir de un cotejo entre un estado actual y el anterior, ése del que difieren hoy, a través de situaciones espaciales. ¿No es el jardín de Bourton donde Clarissa intimara con Peter y con Sally?, ¿no rememora continuamente a las personas, a los lugares, para lograr esa comparación que le permite descubrirse sola, acompañada, exitosa o errada? Y, al ser la conciencia, en su continuo retorno al pasado, la forjadora del espacio-tiempo, identificar como lectores cierta similitud con la idea del espacio-tiempo relativo en la física de la misma época, cuya valoración se modifica también a partir del observador y su marco referencial no es difícil, pero sí sorprendente: una vez más, al igual que Defoe, Woolf no ha incluido deliberadamente las ideas de la física de su tiempo para componer la diégesis de *Mrs. Dalloway*, pero le coquetea: las temporalidades yuxtapuestas, los espacios rememorados que violentan el presente, la valoración múltiple de un acontecimiento a partir de los cambios de focalización son estrategias que transgreden a una tradición narrativa en la

⁹⁰ Como se dijo al principio de este trabajo, el concepto “spiritualism” en contraste con “materialism” del ensayo “Modern Fiction”. Ver Woolf, Virginia, “Modern Fiction”, *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. W. W. Norton, New York: 2000.

que la verbalización del espacio se valía de una profusión de detalles “objetivos” a través de la concatenación lógica. El seguimiento de esa tradición, en el caso de autores como Defoe y posteriores a él, tanto como la ruptura de ésta en autores como Woolf, revela el acatamiento de patrones de codificación y pensamiento funcionales en la época de cada uno.

La sofisticada ironía de la narrativa de Woolf, su tono ácido y a la vez melancólico presente en la yuxtaposición de imágenes tan discrepantes, los cambios de focalización y la multiperspectiva espacial y mental es algo totalmente ajeno a la novela de Defoe, narrada en la comodidad de la cronología y del único personaje; preocupada siempre por el “hecho”, fundada en el desarrollo paulatino de una trama que está llena de anticipaciones y espacios de una realidad inmediata que no admiten alteración alguna (quizá excepto por una que otra lluvia).

Es aquí donde el signo, desde sus tres modos de representación, revela la presencia de la cosmovisión de cada autor. El ícono como referencia para la visualización, el índice como ligazón directa entre signo y objeto, y el símbolo, como la forma más elaborada y convencionalizada de construcción espacial y como transmisora de lo abstracto a través de formas concretas de visualización, trabajan en conjunto para la formación del espacio narrado como marco de desarrollo para la diégesis, como poseedor y comunicador de significados y contenidos ideológicos, y como reflejo mediato de una concepción espacial común, encuadrada en las tendencias intelectuales de una época. No es de extrañar, entonces, que el manejo del espacio-tiempo diegético en *Robinson Crusoe* sea tan diferente del de *Mrs. Dalloway*. La focalización, singular en una y plural en otra, manifiesta esas directrices culturales de causalidad o relatividad,

de imperialismo o cuestionamiento de la autoridad, de lo factual o lo espiritual en las que cada autor se ve inmerso.

Vistos ya como un todo, los modos de representación funcionan como eslabón que une al signo-texto con su contexto cultural. La configuración del espacio diegético entraña, a partir de los distintivos con que se apliquen los modos de representación y los recursos narrativos, toda una forma de ver el mundo que remite a patrones culturales vigentes en la época de cada autor. La búsqueda de una relación conceptual del espacio-tiempo entre la novela y la física en capítulos anteriores se ajusta a este criterio cognitivo, ya que la física, como elemento constitutivo de las múltiples formas de concebir el espacio, se traduce a la experiencia social del mundo, imputando estructuras y formas de percepción que se ven reflejadas en la narrativa. La sensación de las imágenes estáticas del recuerdo contra el discurrir externo o la enunciación periodística, llana y templada del avance del “presente” diegético, los tiempos distendidos y los espacios superpuestos o la progresión lineal de los sucesos en un espacio único que no cambia no son casualidades: la novela es consciente de su insurrección, especialmente en autores que comienzan a trazarla a favor de un deslinde de la antigua poesía grandilocuente o en autores que, sobre esa revolución, producen otra, y que siempre, como novelistas, representan el mundo y la experiencia en él.

Conclusión: “Einstein, stop telling God what to do.”⁹¹

My own suspicion is that the universe is not only queerer than we suppose, but queerer than we *can* suppose.

Haldane, J.B.S., *Possible Worlds: And Other Essays*.

Casi a la par de la divulgación de la teoría de la relatividad, una nueva teoría física desafía el determinismo en un grado mucho mayor y más atrevido que Einstein: la mecánica cuántica. Si el relativismo parecía inaudito al sentido común que teníamos sobre la experiencia espacio-temporal, la física cuántica ahora rebasa las expectativas referentes al mundo a un extremo tal que orilla al antiguo revolucionario a aseverar que el universo de ninguna manera podría estar basado en probabilidades, incertidumbres y discontinuos: que Dios no podría estar jugando a los dados. Curiosamente, cuatro décadas antes de los intensos debates que suscitara el encuentro de las dos grandes teorías físicas del naciente siglo XX, el entusiasta protagonista de *Flatland* haría rezongar a su maestra esfera con la sugerencia del “extracubo”⁹², o el cubo de cuatro dimensiones. La esfera, cual Einstein contrariado, negaría tajantemente la posibilidad de cuatro o más dimensiones, así como el cuadrado reprobara antes a su nieto la osada sugerencia de las tres dimensiones. Pero esto es muy comprensible: ¿qué innovación no encuentra resistencia?

Y es que, cuando se lee por primera vez a un autor como Woolf y sus contemporáneos, hay una reacción ante la enorme dificultad e ininteligibilidad del

⁹¹ Respuesta de Niels Bohr a la famosa aseveración de Einstein, “God doesn’t play dice”, con respecto a las propuestas de la mecánica cuántica. Ver Calder, Nigel, *Magic Universe: The Oxford Guide to Modern Science*. Oxford University Press, Oxford: 2003, p. 599.

⁹² “Hipercubo”, en el lenguaje matemático correcto.

texto;⁹³ si no se opta por dejar el libro a un lado, lo más seguro es que se busquen opiniones de otros lectores, biografías y/o ensayos críticos, con el fin de conocer los discursos en torno a estas nuevas formas de escritura y así poder entenderlas mejor... o entenderlas. Quizá la lectura de un Defoe no suscitaría la misma cantidad de búsquedas, o por lo menos ellas tendrían objetivos mucho menos básicos que el acceso *per se*, como bien podría ocurrir en el caso del insolente texto modernista.

Ya desde la reflexión sobre el grado de dificultad que la lectura supone, mayor en una novela que en otra, el lector puede comenzar el reconocimiento de los aspectos que marcan ese cambio de paradigma en la narrativa. Pero esta transformación refleja mucho más que una innovación de valores literarios: la narración implica una selección y ordenación de un discurso que tiene toda la intención de capturar nuestra atención, quizá a través de eventos poco probables, como vivir en una isla tantos años sin sufrir trastorno (físico o mental) alguno, o a través de historias y personajes que pueden parecerse más a nuestros hábitos o conductas; personajes que cuestionan, que gozan, que sufren, que disfrazan o exponen alguna fractura. Todo esto tiene que ver con la medida de convencionalización de que se vale el autor, y para hablar de convencionalismos, hay que partir de una concepción del mundo que sea común al autor y al lector, de modo que el texto se vuelva legible. Si la novela, partiendo de esta idea de inteligibilidad e interpretabilidad, cambia en su configuración, entonces quiere decir que, fuera de ella, los valores también han cambiado; la articulación del mundo es distinta porque es

⁹³ Cuando se publicó *Finnegan's Wake*, última obra de Joyce, la reacción general fue de rechazo: la mayoría tomó esta "novela", o lo que sea que fuera, como una rotunda burla académica, dada su extraordinaria ilegibilidad. O, sin ir tan lejos, su obra *Ulysses* fue prohibida en Estados Unidos e Inglaterra tan pronto como fue publicada en 1922. Sólo once años después, ésta comenzó a circular de nuevo. Abrams, M. H., Ed., "James Joyce" in *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton & Company, New York: 2000, pp. 2231-2235.

distinta también la forma de ver y entender ese mundo. Por eso, la innovación literaria no es exclusivamente literaria: es en ese texto, en la constitución de su esqueleto y en la combinación de sus recursos narrativos que vislumbramos la mutabilidad de las formas de interpretar el mundo, al estar las maneras de representarlo de acuerdo con su siglo y al ser diferente una obra de la otra. El espacio-tiempo en la novela sin duda entra en el nivel de la convención, ya que es, ante todo, una manera de referir y significar las coordenadas espacio-temporales que conocemos mediante el contacto con el mundo.

Daniel Defoe y Virginia Woolf pertenecen a diferentes periodos históricos, y por lo tanto, a diferentes contextos sociales, culturales y científicos, todos los cuales participan en los cambios que se perciben en la producción literaria. Entre las varias y evidentes diferencias de *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway*, la formación del espacio-tiempo de inmediato salta a la vista. Estudiar un elemento tan básico de la narrativa como el espacio-tiempo en la novela de Defoe y de Woolf deja de serlo cuando ofrece atinados ejemplos de la creación de espacio-tiempos ficticios en un proceso participativo entre lenguaje literario y las concepciones externas del espacio-tiempo, especialmente por funcionar éste en términos de concordancia y asimilación del amplísimo campo de pensamiento humano circunscrito en sistemas filosóficos y científicos que evolucionan y revolucionan, solicitando así un cambio de paradigma general. En distintas épocas, el espacio-tiempo en la narrativa refleja, entonces, una forma colectiva de entenderlo, en tanto que es penetrable y asequible. El pensamiento físico, que también se transforma, interviene en esa orientación de valoraciones y comprensión del espacio-tiempo en una sociedad. Si bien su participación es bastante discreta en la gran mayoría de la producción literaria, la reflexión física sobre el espacio-tiempo encuentra múltiples

traslaciones, incluso sin ser deliberadas, fuera de su propio contorno. La institución y destitución de las nociones del espacio-tiempo está, por lo tanto, presente en distintas áreas del saber humano, todas ellas en interacción.

El cambio de modelo narrativo que localizamos en la novela, al comparar *Robinson Crusoe* y *Mrs. Dalloway*, apunta, entonces, hacia un cambio mucho más grande, que es el de la configuración del mundo, lo que le aporta a la novela parámetros extraliterarios desde donde puede evaluársele. Reconocer cómo se manifiestan esos cambios en un nivel puramente literario es algo que el trabajo narratológico de Luz Aurora Pimentel permite hacer, ya que revela al tratamiento espacio-temporal en la ficción como decisivo porque constituye una parte esencial de la diégesis, en tanto que la sitúa, la materializa, y le confiere temas y significados, encauza y es encauzada por la serie de eventos y personajes que en ellos intervienen. Desde este punto de vista, el espacio-tiempo puede entenderse como una forma más de estructurar el relato, cuyo carácter manifiesta, por extensión, un punto de vista sobre el mundo. Así, la narración autobiográfica tiene la intención de ocultar el artificio de la novela: la veracidad de *Crusoe* se fundamenta precisamente en el acto de narrarse a sí mismo. En cambio, el narrador incorpóreo de *Mrs. Dalloway* no propicia factibilidad: pone de manifiesto, a través de su libre omnisciencia, la ficcionalidad en todo su esplendor, a través, también, de una prosa fresca y a la vez poco habitual. Por otro lado, la explicación profusa y la transición gradual y explícita en *Robinson Crusoe* le da un seguimiento metódico, muy razonado y, por tanto, plausible, a pesar de las circunstancias extraordinarias que *Crusoe* relata. La omisión de información y el cambio abrupto de conciencias y situaciones en *Mrs. Dalloway*, a pesar de tener una trama mucho más “sedentaria” y cotidiana,

participan en un texto más bien subjetivo, íntimo, que se presta al retrato o los retratos del interior, el progreso o el deterioro mental y emocional de los personajes en interacción con el mundo exterior, generando así una diégesis de elementos dispersos e inconexos. La curiosa paradoja de lo extraño verosímil en una novela contra lo cotidiano maravilloso en la otra se ve resuelta con las herramientas de un análisis narrativo, que además permite ver a los narradores como recurso indispensable para la conformación de la diégesis, y por consecuencia, del modelo espacio-temporal que maneja.

Sin duda, la narratología ofrece una acertada aproximación a los recursos narrativos que le permiten al autor construir su relato. Pero en las relaciones puramente intratextuales de la novela, el espacio-tiempo narrado no supera la estructura discursiva. El simple hecho de que ella sea inteligible apunta ya hacia un fundamento empírico, que nos provee parte del conocimiento necesario para leer, para descodificar.

Desde la semiótica cognitiva, es posible entender el espacio-tiempo como portador de las formas en que la sociedad concibe el espacio-tiempo vivido, ya que refleja puntos de vista sobre el mundo y sobre otros discursos que giran en torno a éste, y que no son nunca permanentes: ello es lo que propicia el cambio de canon narrativo y por ende un reajuste de las competencias de lectura. Si la mente, en sus arbitrariedades, sus procesos de valoración excluyentes, sus cambios continuos, sus interpretaciones, es el centro de atención de Woolf (como no lo había sido antes), es necesaria, entonces, una re-estructuración del mundo diegético, y por tanto, del espacio-tiempo tal como lo entendían en el siglo de Defoe. La transformación de los recursos narrativos se hace, pues, tan palpable en la novela de Woolf que los modos de representación también

deben alterarse en tanto que remiten a distintas realidades. El estudio de Harri Veivo permite localizar las bases intersemióticas de la innovación novelística, en donde el factor percepción es primordial.

La focalización, vista en este caso como representación de una restricción sensorial que permite aprehender y filtrar la experiencia espacial, revela la interacción de diversos sistemas sígnicos que convergen en una época y configuración cultural. El cambio de paradigma en la codificación diegética responde, pues, a ciertas pautas de pensamiento heterosemiótico.

Así es posible ver cómo la focalización restringida y totalitaria o la focalización múltiple componen y descomponen la diégesis. El discurso ceñido en *Crusoe* da una sensación de confiabilidad por ser la voz única y no admitir argumentos que se le opongan o cuestionen su propia visión. El sentido total de cohesión de la novela de Defoe parte de ciertas formas de estructurar el pensamiento y representar el mundo, formas celebradas en su época, algo que Woolf, por el contrario, cuestiona y resiste. Por ello, la pluralidad de deixis en *Mrs. Dalloway* dificulta, pero no imposibilita, una composición sólida y estable del espacio-tiempo, que se estructura también a partir de los contrastes entre el interior (del personaje, a través del “stream of consciousness”) y el exterior (la diégesis inmediata y contigua al personaje).

La focalización en las novelas, más allá de su desempeño como parte de las estructuras formales del texto, está fundada en un contexto que permite una interpretación del espacio-tiempo en relación con disciplinas que, aun cuando su formulación sígnica y sus fines sean distintos de lo literario, restringen las formas de

percepción y enunciación y, por tanto, cooperan en definir esa cosmovisión de época, que se manifiesta en la narrativa.

La articulación del espacio-tiempo comienza en signos que por supuesto operan más allá de la visualización básica de los modos de representación. En conjunto, y dependiendo de su utilización en ambas novelas, no sólo proyectan una espacialidad para el desarrollo de la diégesis; también revelan los valores de una sociedad determinada, y cómo la formación del espacio en el discurso se apega a ciertas maneras de percibirlo y entenderlo. El espacio-tiempo verbalizado puede apegarse con cierto grado de fidelidad (pero nunca totalmente) a las formas cotidianas de sucesividad del espacio-tiempo lineal o subvertirlo totalmente. La creatividad literaria permite esta insubordinación, tan explotada en el siglo XX, de los espacio-tiempos diegéticos, que exigen del lector más que la competencia verbal; exige una competencia cultural que ha orientado nuestra forma de representar esas nociones espacio-temporales que, llevadas al texto, operan en el nivel simbólico: el espacio-tiempo narrado es una convención que nos permite entenderlo como espacio-tiempo.

Ya que el signo ejerce su función de mediación por estar basado en evidencia cultural multi-sígnica, el espacio-tiempo en la ficción representa lo percibido y entendido a través de otros discursos, como el científico. El texto literario se relaciona así con la experiencia espacio-temporal, y esta conexión coopera con medios lingüísticos de representación y estrategias narrativas. El papel del lector en la reconstrucción del significado del texto a partir del conocimiento del mundo y de procesos relacionales de inferencia es determinante, ya que, para descodificar el texto, el lector requiere de un

cierto dominio de las convenciones de codificación de un sinnúmero de cosas, incluyendo el espacio-tiempo, convenciones que van más allá del orden lingüístico.

Así, la articulación del espacio-tiempo en una narración, marca, de acuerdo con el signo de Peirce, la convergencia entre lo empírico y lo ficticio. El espacio-tiempo causal en Defoe y el espacio-tiempo relativista en Woolf pueden calificarse como tales dado que coinciden con ciertas teorías sobre el mundo, en este caso aquellas generadas por la ciencia.

El espacio-tiempo, componente necesario para la realización del mundo narrado, puede verse así como el reflejo de la concepción de un mundo físico en vigor. La importancia concedida a elementos materiales como el espacio-tiempo, ya sea como medio material para un autor o como contraste de percepciones para otro, nos sugiere no sólo el seguimiento de una tradición literaria o una ruptura con ella, sino también el arraigo de una ciencia en el concepto humano del universo. Es por medio del signo y los modos de representación que la articulación del espacio-tiempo revela el vínculo entre experiencia y ficción; entre el mundo concebido por la ciencia de una época, entre otras cosas, y el mundo narrado en una novela.

Ya que el espacio-tiempo parte, entonces, de modelos de pensamiento que imperan en las distintas épocas en que se inscriben los autores, siendo la física uno de esos modelos, veremos que cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia.

Bibliografía

- ABBOTT, Edwin A., *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. Penguin, New York: 1998.
- ABRAMS, M. H., Ed., "The Victorian Age", *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton & Company, New York: 2000, p. 1043-1065.
- , "James Joyce", *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton & Company, New York: 2000, pp. 2231-2235.
- BACKSCHEIDER, Paula and Catherine INGRASSIA, Eds., *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Blackwell, Cornwall: 2005.
- BARTHES, Roland, "El efecto de realidad", *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires: 1970.
- BERGAMINI, David, *Matemáticas*. Colección científica de Time Life, México: 1974.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México: 2001.
- BLANCHE, Robert, *El método experimental y la filosofía de la física*. FCE, México: 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*. Monte Ávila, Venezuela: 1992.
- BOTTIN, Fred, *Gothic*. Routledge, London: 1997.
- CALDER, Nigel, *Magic Universe: The Oxford Guide to Modern Science*. Oxford University Press, Oxford: 2003.
- CARROLL, Lewis, *Through the Looking-Glass*. Penguin, London: 1998.
- CARSON, James P., "Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction", *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Richeti, John, Ed. Cambridge University Press, Cambridge: 1998, pp. 255-276.
- COETZEE, J. M., *Foe*. Penguin, New York: 1987.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*. Bantam, New York: 1991.
- DICK, Susan, "Literary realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*", *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. ROE, Sue and Susan SELLERS, Eds. Cambridge University Press, Cambridge: 2000, pp. 50-71.

- FIELDING, Henry, *Tom Jones*. Washington Square Press, New York: 1968.
- FILINICH, María Isabel, “La enunciación interior” en *La Voz y la Mirada: Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Plaza y Valdés, México: 1997.
- HALDANE, J.B.S., *Possible Worlds: And Other Essays*. Chatto and Windus: London, 1932.
- INGARD, Uno and William L. KRAUSHAAR, *Introduction to Mechanics, Matter, and Waves*. Addison-Wesley. Massachusetts: 1961.
- JEANS, James, *Historia de la física*. FCE, México: 1960.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*. Faber & Faber, London: 1975.
- , “The Theory of Relativity in *Finnegans Wake*”. *The Joyce of Science: New Physics in Finnegans Wake*. Duszenko, Andrzej, Ed. 1997. <http://duszenko.northern.edu/joyce/relativ.html> 29-10-06.
- KARLSON, Paul, *Tú y el mundo físico*. Labor, Barcelona: 1961.
- KERMODE, Frank and John HOLLANDER, Eds., “The Restoration and the Eighteenth Century”, *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. 1. Oxford University Press, Oxford: 1973. pp. 1549-1560.
- KIBÉDI Varga, Aron, “Retórica y producción del texto”, *Teoría literaria*. Siglo XXI, México: 1993.
- KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, London: 1997.
- LAKOFF, George, and Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press: Chicago. 1980.
- LOJO RODRÍGUEZ, Laura María, *Introducción a la narrativa breve de Virginia Woolf*. Septmem, Oviedo: 2003.
- MOORE, John Robert, *Daniel Defoe. Citizen of the Modern World*. The University of Chicago Press, Chicago: 1958.
- MÜLLER, Detlef; Ringer, FRITZ and Simon BRIAN, Eds., *The Rise of the Modern Educational System: Structural Change and Social Reproduction 1870-1920*. Cambridge University Press, Cambridge: 1987.

- NEWTON, Issac. "Newton's Most Complete Laboratory Notebook". The Chemistry of Isaac Newton. Newman, W.R., Ed. 11 February 2006. <http://www.dlib.indiana.edu/collections/newton> 12-12-07.
- NOVAK, Max, "Defoe as an innovator of fictional form", *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Richeti, John, Ed. Cambridge University Press, Cambridge: 1998, pp. 41-71.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI UNAM, México: 2002.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Alianza, Madrid: 2000.
- RESNICK, Robert, David HALLIDAY y Kenneth S. KRANE, *Física*, Vol. 1. Continental, México: 2002.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI, México: 2004.
- VEIVO, Harri, *The Written Space*. International Semiotics Institute, Helsinki: 2001.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Pimlico, London: 2000.
- WOODS, Alan y Ted GRANT, "Tiempo, espacio y moción. La teoría de la relatividad". Razón y revolución. Filosofía marxista y ciencia moderna. Fundación Federico Engels. http://www.engels.org/libr/razon/raz_2_7b.htm. 2007-08-26.
- WOOLF, Virginia, "Defoe". The Common Reader. eBooks @ Adelaide. 2006. <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter9.html> 19-02-2007.
- , "Modern Fiction", *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton, New York: 2000, pp. 2148-2153.
- , *Mrs. Dalloway*. Harcourt, New York: 1981.