

***Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf,  
¿recreación, interpretación, réplica o traslación de  
*The Waste Land* de T.S. Eliot?**

Catalina Montes  
Universidad de Salamanca

**I**

Afirmar que la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf es una traducción del poema *The Waste Land* de T.S. Eliot sería de difícil aceptación, especialmente para un lector que no haya profundizado en ambas obras o para quien considere que traducir es reproducir fielmente la forma de un texto tanto como su significado, pero, ¿es eso así?

No lo es para muchos estudiosos, entre ellos Pinchuck, que en sus reflexiones sobre la traducción prima el significado y olvida la forma: "translation is the transfer of meanings" (Pinchuck 1977: 35), ni para Nida y Taber, que en *The Theory and Practice of Translation*, además de asegurar que la mejor traducción no parece una traducción –"The best translation does not sound a translation"– (1982: 12), supeditan también la forma al mensaje:

... rather than force the formal structure of one language upon another, the effective translator is quite prepared to make any and all formal changes necessary to reproduce the message in the distinctive structural forms of the receptor language (Nida & Taber 1982: 4).

En el caso de *The Waste Land* y *Mrs. Dalloway*, el lenguaje no sería otra lengua, sino otro modo artístico en la misma lengua: de verso a prosa, aunque sin renunciar a lo poético, que es una de las características de la escritura de Virginia Woolf. Esa traslación sería lo que Reiss y Varmeer llaman un caso especial de traducción, la de un texto a otro de la misma lengua y cultura, como, "por ejemplo

-dicen-, de una novela en la lengua A a una obra de teatro en la misma lengua" (1991: 18). Y, si es cierto que el verso tiene sus propios códigos de ritmo y sonoridad -que son en sí parte importante del significado-, también los tienen propios el teatro o el cine, a los que se han vertido tantas novelas. La versión en estos casos tiene como presupuesto que el concepto de *lenguaje* "incluye todos los medios de los que se valen los hombres de una comunidad para entenderse entre sí" (Reiss & Varmeer 1991: 15).

La transcripción a prosa de *The Waste Land* tendría que verter, no la identidad sino la equivalencia –"The translator must strive for equivalence rather than identity"– (Nida & Taber 1982: 12), siendo ésta una relación flexible en la que caben las más sutiles correspondencias. Como dice Yallop:

... equivalence is not a relationship that is fixed once and for all, and the question is, as always, what kind of similarity we are prepared to accept as equivalence in a particular context for a particular purpose. Equivalence is constructed, not out of absolute identity but out of a rich diversity of similarities (2001: 242).

Tratándose de una obra maestra de la literatura, las similitudes tendrían que abarcar no solamente el sentido y el contexto, que es para Halliday la más alta de todas las posibles equivalencias (2001: 13-18), sino también la emoción y el pensamiento, como recomendaba Gide, teniendo más en cuenta la belleza del resultado que la absoluta exactitud de la equivalencia verbal (Baeza 2008: 48). Exige así la traslación un acto creativo, en el sentido que le dan Hervey y Higgins –"we believe translation to be a highly creative activity in which the translator's personal responsibility is constantly to the forefront" (1992: 2).

Acto creativo es el que en *Mrs. Dalloway* ha realizado Virginia Woolf, en quien se dan las condiciones para la mediación del poema de Eliot, condiciones que son, según Baeza, que el mediador sea escritor y tenga afinidad con el autor, "hallándose la bondad de la versión en proporción directa del grado de esta afinidad y de las capacidades expresivas de aquél" (2008: 48). *Mrs. Dalloway*, que

comparte con *The Waste Land*, características textuales, tema, marco espacial, contexto y tono, y tiene múltiples correspondencias y paralelismos en personajes, imágenes, motivos, alusiones, sugerencias y progresión temática, no es en modo alguno una paráfrasis ni una versión novelada del poema, ni tampoco una adaptación, pero es más que una respuesta al paisaje de desolación interior, a esa quiebra de civilización occidental que la guerra europea puso al descubierto, es un diálogo con el poema mismo.

## II

En 1922 T.S. Eliot publica *The Waste Land* (aparece en *Criterion* en octubre de 1922 y en *Dial* en noviembre de ese mismo año), reafirmando en este gran poema la renovación de formas estéticas y su técnica poética, en la que multiplicidad de citas y alusiones constituyen un sistema referencial interliterario. El ámbito del poema, que presenta una tierra baldía, estéril, sin agua, sin valores es la conciencia de Tiresias, que reordena hechos históricos prescindiendo de su secuencia temporal, con los que evoca subjetivamente el pasado, estableciendo significados que el lector ha de interpretar o crear rellenando los vacíos estructurales del poema hasta alcanzar su orden, "the true order" que, para Kermode, "is there to be found, unique, unrepeated, resistant to synthesis" (1983: 234). La clave para acceder al significado de esos vacíos está en las alusiones literarias, abundantísimas, que ilustra lo que el poeta había dicho en su famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent" (1919), que para ser una voz significativa en su tiempo, el poeta debe hablar con sentido histórico, lo que le obliga a escribir no sólo con la conciencia de su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella la literatura entera del propio país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. En ese orden hay un continuo diálogo entre las obras de escritores muertos y el escritor vivo, y en ese diálogo se crean significados nuevos.

En *The Waste Land* esto se lleva a límites antes desconocidos; como señala Radenhausen, *The Waste Land* "has altered utterly the

past line of literary works. This allows Eliot to conceive of literary borrowing as a collaborative exercise with implications for both participants" (2004: 98). Implicaciones también para un tercer participante, el lector, que en su interacción ha de dar una respuesta intelectual y emocional y que se enfrenta, además de a una fragmentación que debe integrar –"there is no fragmentation without the idea of integrity"– (Eagleton 2000: 35), a la comprensión de múltiples significados simultáneos, clave para la lectura del poema: "the reader's imposing of meaning upon the text becomes the central experience of *The Waste Land*" (Radenhausen 2004: 106). Así, aunque baste la sensibilidad para acceder a niveles de percepción y disfrute del poema, que es en sí mucho más que su complicado sistema intertextual, el resultado de la lectura dependerá en gran parte de la experiencia literaria del lector y de su capacidad de ordenar los fragmentos, liberados del tiempo y el espacio, que fluyen de la conciencia histórica de Tiresias.

Es esa comprensión y esa ordenación, imaginativa y personal la que una lectora excepcional, Virginia Woolf, con un gran bagaje cultural y literario y dotada de exquisita sensibilidad hace en su primera novela experimental, *Mrs. Dalloway* que, como narrativa y aun teniendo en cuenta la prosa poética de la autora, con su gran capacidad de sugerencia, tiene otras exigencias de expresión, diferentes a las del poema y, por tanto, discrepancias con él, tan relevantes que pueden enmascarar su afinidad y hacer que pasen inadvertidas las sutiles correspondencias<sup>1</sup>. Pero el reconocimiento de la relación de *Mrs. Dalloway* con *The Waste Land* ilumina muchos pasajes de la novela y, lejos de aminorar su originalidad, enriquece sus significados, los de la respuesta al poema y los que le son propios.

---

<sup>1</sup> En *Mrs. Dalloway* hay también alusiones a otros poemas de Eliot: la dedicatoria de *Gerontion* podría aplicarse a varios personajes de *Mrs. Dalloway*; Septimus, por ejemplo, puede decir como Gerontion: "I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch" (*Gerontion*, 59). Clarissa, en su relación con Peter Walsh, se asemeja a las sirenas de *Prufrock*, y quizás es Prufrock mismo el que mira a Septimus en el momento de su muerte.

### III

Eliot había reeditado *The Waste Land* en Hogarth. la editorial de Leonard y Virginia Woolf en 1923, pero, además, había hecho para los Woolfs una "representación" del poema, antes de su primera publicación, en el verano de 1922, "when he sang it & chanted it rhythmmed" (Woolf 1978: II, 178). Debió ser una experiencia única para Virginia, en una etapa de replanteamiento de su propia escritura y de experimentación. En 1923, escribió *Mrs. Dalloway*, publicada en 1925, un hito en la literatura inglesa y universal, una obra de madurez, resultado de un largo tiempo de reflexión, como la autora escribe en su diario -"it took me a year's groping to discover what I call my tuning process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it"- (Woolf 1978: II, 178). Esta toma de fragmentos del pasado liberados del tiempo cronológico es la misma que la del poema de Eliot, y el período de reflexión coincide con el año que dista entre la publicación de *The Waste Land* y el comienzo de la escritura de *Mrs. Dalloway*, aunque, por otra parte, Virginia Woolf basara su descubrimiento de la técnica narrativa que permite la simultaneidad de presente y pasado en el concepto de *durée* de Bergson -gran influencia también para Eliot-, tomado posiblemente a través de Proust, de quien, según su diario, era asidua lectora.

La novela, tanto como el poema, transcurre "mixing Memory and desire" (*W.L.* I, 3)<sup>2</sup>, y en los dos los recuerdos de juventud e infancia se interrumpen por la amenaza de la muerte, un tema omnipresente en ambas obras.

*The Waste Land* introduce desde el inicio, en los primeros versos, el tema de la muerte:

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land...

(*W.L.* I, 1-2)

---

<sup>2</sup> Las referencias a *The Waste Land* van señaladas con las iniciales *W.L.*, seguidas del número ordinal del canto y el cardinal del verso, se refieren a la primera edición de New York: Bont & Liveright, 1922.

La novela, que se desarrolla en junio, cuando los muertos, los muertos de la guerra reciente ya han sido enterrados -"For it was the middle of June. The war was over" (*Mrs.D.* 51)<sup>3</sup>-, asocia también desde el principio las flores con la muerte: las flores que Clarissa, Mrs. Dalloway, va a comprar, las flores para una fiesta, le recuerdan a los muertos, y piensa en la guerra, en los muertos y en su propia muerte.

Silencio entre los vivos en *Mrs. Dalloway*, palabras de los muertos, comunicación de los vivos a través de la muerte. Diferentes muertes, diferentes muertos. La guerra, pasada y presente, sus muertos, presentes en ese miércoles de finales de la primavera de 1923 en que transcurre toda la novela. Imágenes de llamas y de infierno, como en Eliot, como en Dante. Imágenes de agua. Muerte por agua, muerte por fuego. La muerte, abolida como el tiempo, final inexorable de la vida, con sus imágenes de sueño y de paz, de ancianas que invitan al sueño, que velan el sueño de los muertos. Los muertos náufragos del tiempo, náufragos de la barca de la vida, ahogados en el flujo del agua, en su incesante "falling and rising". Muertos recientes y cercanos, muertos remotos y lejanos, todos muertos y vivos a la vez. Todos comunicando en la muerte y sólo en la muerte.

Imágenes innumerables de muerte que enlazan entre sí a algunos personajes. Flores de vida, flores de muerte. Luz y tinieblas -"darkness, darkness"-, como en Eliot, como en Conrad. Y el terror. El terror de *The Waste Land*, que Eliot quiso que figurara en la leyenda misma del poema<sup>4</sup> es el mismo terror de *Mrs. Dalloway* -"there was the terror (...) there was in the depths of the heart an awful fear" (*Mrs.D.* 281).

---

<sup>3</sup> Las referencias a *Mrs. Dalloway* son a la edición de New York: Harcourt, Brace & World, 1965, y van documentadas: *Mrs.D.*, seguido del número de página.

<sup>4</sup> El terror es para Eliot la síntesis del poema, por ello la primera leyenda, la del poema en borrador que entregó a Pound era una cita de *Heart of Darkness* de Conrad: "Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge. He cried a whisper at some image, at some vision -he cried out twice a cry that was no more than a breath- The horror!, the horror!" Y ante su supresión por Pound, Eliot le escribió: "Do you mean not use the Conrad quote or simply not put Conrad's name to it? It is much the more appropriate I can find, and somewhat elucidative". Carta de T.S. Eliot a Ezra Pound (Londres, enero 1922), reproducida en Cox & Hinchliffe (1983: 23-24).

La vida en el terror puede ser tan temible como la muerte. No es la muerte, sino la vida, una vida en decadencia, lo que teme la Sibila en la leyenda definitiva de *The Waste Land*, tomada del *Satiricón* de Petronio, en que confiesa que desea morir. También lo desea Clarissa Dalloway que, como la Sibila, no muere, sino que está condenada a la vejez, a consumir su vida, una vida en muerte, ya que parte de ella muere con Septimus<sup>5</sup>.

Vida y muerte entremezcladas en *Mrs. Dalloway*, vida en la muerte, después de la muerte, muerte en vida. Imágenes de vida y muerte superpuestas, innumerables imágenes de muerte proyectadas sobre la vida, porque la vida intensa, "the heat o'the sun" es tan peligrosa como la muerte, "the furious winter's rage" -"many people really felt the heat more than the cold"- (*Mrs.D.* 258), porque, abolida la secuencia temporal y fundidos los tiempos, en la técnica narrativa del fluir de la conciencia, la muerte, presente, es una con la vida, la vida del pasado, asimismo presente, y la muerte futura es presente igualmente, siendo una mañana todas las mañanas -"this June morning on which was the pressure of all mornings" (*Mrs.D.* 54)-, y los siglos como un día de verano -"the course of ages, long as summer days" (*Mrs.D.* 122-23)-; siendo la vida entera vivida en un solo instante:

... she [Clarissa] was a child, throwing bread to the ducks between her parents, and at the same time a grown woman coming to her parents who stood by the lake holding her life in her arms which, as she neared them grew larger and larger in her arms, until it became a whole life, a complete life (*Mrs.D.* 63).

La vida en espera de la muerte. En el poema, como en la literatura medieval, la vida, "A Game of Chess" -"waiting for a knock upon the door" (*W.L.* II, 138); mientras el amor es parte de ese juego, de esa

---

<sup>5</sup> Aunque Clarissa Dalloway y Septimus Smith no se conocen, no se encuentran nunca, Virginia Woolf los concibe como un todo y usa al uno para iluminar al otro. Cuando en su fiesta Mrs. Dalloway oye hablar por primera vez de Septimus, de su locura y de su muerte, se identifica con él.

espera, en la alusión a Middleton. La espera de la hora inexorable -"IT'S TIME".

La hora apremiante, con ritmos cada vez más acelerados en *The Waste Land*:

HURRY UP PLEASE IT'S TIME  
HURRY UP PLEASE IT'S TIME  
HURRY UP PLEASE IT'S TIME  
HURRY UP PLEASE IT'S TIME  
HURRY UP PLEASE IT'S TIME

(*W.L.* II, 141, 152, 165, 168, 169)

Más acelerados, más urgentes con el paso de las horas<sup>6</sup>, hasta la campanada final de la muerte; esas horas que cuenta en el poema primero Saint Mary y luego las otras torres:

(...) Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine  
(*W.L.* II, 67-68)

And upside down in air were towers  
Tolling reminiscent bells, that kept the hours.  
(*W.L.* V, 382-83)

La hora también cada vez más apremiante en *Mrs. Dalloway*. Primero un aviso: "a particular hush, or solemnity, an undecipherable pause, a suspense (...) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable" (*Mrs.D.* 4-5). Luego la presión del tiempo sobre los personajes amenazados: sobre Septimus -"'It is time' (...) 'The time, Septimus, Rezia repeated. 'What's the time?'" (*Mrs.D.* 105-106); sobre Clarissa -"overwhelmed by the traffic and the sound of all the clocks striking" (*Mrs.D.* 72)-. Los relojes de todas las

---

<sup>6</sup> En la primera versión del poema, "Hurry up please it's time" se repetía cinco veces en los versos casi finales.



torres, entre ellos el de Saint Margaret, en una correspondencia, en un desarrollo de esos versos del poema en que la campana de Saint Mary repicaba a muerte:

... the sound of St. Margaret's glides onto the recesses of the heart and buries itself in ring after ring of sound like something alive which wants to confide itself, to be, with a tremor of delight, at rest, like Clarissa herself (...). Then, as the sound of St. Margaret's languished, he [Peter Walsh] thought she has been ill, and the sound expressed languor and suffering. It was her heart, he remembered, and the final stroke tolled for death that surprised in the midst of life, Clarissa falling where she stood, in her drawing-room (*Mrs.D.* 74, 54).

No sólo hay equivalencias y resonancias en *Mrs. Dalloway* de *The Waste Land*, -amplificadas en los dos por las de otras obras a las que ambas aluden, especialmente a Shakespeare-, hay además numerosos paralelismos y una misma progresión, hasta el final, hasta el desenlace de la novela, con Septimus muerto y Clarissa sintiendo esa muerte en su carne y en su espíritu, en estrecha relación con la última sección de *The Waste Land*.

Pero la respuesta de Virginia Woolf al poema de T.S. Eliot es menos desesperanzada, a pesar del tono de desesperanza, a pesar del suicidio de Septimus, de la insensatez en la postguerra de algunos personajes de la generación responsable de la guerra y de los mismos esquemas sociales, políticos y económicos que la desencadenaron.

La novela es más esperanzada que el poema porque al árbol muerto de la tierra yerma -"and the dead tree gives no shelter" (*W.L.* I, 23)- opone árboles vivos -"trees are alive" (*Mrs.D.* 102)-, el gran mensaje, el mensaje insistente del loco Septimus "Hieronymo's mad again" (*W.L.* V, 431). De Septimus, que en la novela es el recuerdo vivo de la guerra y tiene en su locura tan clara visión de la guerra, de los males de la guerra y de las implicaciones de la guerra en la paz, pero en el que revive, en vez del Coriolanus -"Only at midnight, aetherial rumours / Revive for a moment a broken Coriolanus" (*W.L.* I, 14-15)-, el Posthumus de *Cymbeline*, el Posthumus en quien no se

cumple la condena de muerte, el que no opone a la ingratitud de la patria una nueva amenaza.

Más esperanzada *Mrs. Dalloway*, porque al verso "I will show you fear in a handful of dust" (*W.L.* I, 30), responde con la antífona insistente de *Cymbeline*:

Fear no more the heat o' the sun  
Nor the furious winter's rages

Más esperanzada, porque hay una esperanza de futuro y de continuidad: la muchacha de los jacintos, que en el poema es un recuerdo del pasado perdido -"They called me the hyacinth girl" (*W.L.* I, 36)-, es en la novela una nueva muchacha, Elizabeth -"People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths...", "she was like a hyacinth" (*Mrs.D.* 204, 207). Y porque a "falling down falling down falling down" responde la voluntad de no caer: "He (...) made her hold his hand to prevent him from falling down, down, down" (*Mrs.D.* 100). Y a "falling" sigue "rising", "falling and rising", sigue el ciclo de la vida: "there is no death" (*Mrs.D.* 36)<sup>7</sup>.

En el poema, Tiresias, en quien "the two sexes meet", aunque mero espectador, es el personaje más importante de *The Waste Land*, conforme a lo que T.S. Eliot declaró en la nota al verso 218. En *Mrs. Dalloway* los dos protagonistas, Clarissa y Septimus son uno solo -un Tiresias escindido-, según Virginia Woolf declaró en el Prefacio de la novela en la edición de la Modern Library<sup>8</sup>. Tiresias en *The Waste Land* es el más importante porque lo que él ve es la síntesis del poema

---

<sup>7</sup> También "falling and rising" puede interpretarse como alusión a la muerte, sugiriendo la de Flebas, según los versos: "A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / he passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool" (*W.L.* IV, 15-18).

<sup>8</sup> Virginia Woolf (1978: II, 323), que organiza la novela en torno a la jornada desconectada pero relacionada de Clarissa y de Septimus, era consciente de la dificultad que implica esa relación complicada y sutil. En su diario escribe: "The reviewers will say that it is disjointed because of the mad scenes not connecting with the Dalloway scenes".

-"What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem"- . Y, lo mismo, lo más importante de la novela fluye en la conciencia de Clarissa y de Septimus<sup>9</sup>. Y si el ciego Tiresias es el que *ve*, Septimus, el loco, es quien comprende<sup>10</sup>. En los dos la visión es fruto del sufrimiento, un conocimiento extraído de la experiencia de aproximarse a los muertos, a la muerte:

And I Tiresias have foresuffered all...  
I who have sat by Thebes below the wall  
And walked among the lowest of the dead  
(*W.L.* III, 243, 245-45)

Como Tiresias, Septimus "knew everything! That man, his friend who was killed, Evans, had come (...) the dead were with him" (*Mrs.D.* 212, 140). Septimus, el que muere para vivir, el que pasados los ritos de la muerte por fuego, de la muerte por agua, comunicará con Clarissa.

En el poema, Madame Sosostriis avisa: "Fear death by water" (*W.L.* I, 54).

... Here, said she,  
is your card, the drowned Phoenician Sailor  
(Those are pearls that were his eyes. Look)  
(*W.L.* I, 46,48)

Y marinero ahogado se ve a sí mismo Septimus, ahogado pero vivo, centinela sobre la roca que ofrece el único refugio en la tierra de

---

<sup>9</sup> Además, como Tiresias, Clarissa-Septimus representan la experiencia de generaciones (Montes 1980; 1984).

<sup>10</sup> Lo mismo que en *The Waste Land*, y según su autor en su nota al verso 218, todos los personajes se funden en uno, en *Mrs. Dalloway* todos son parte de Clarissa (Montes 1980; 1984; 1989; 1993). De hecho, las similitudes de *The Waste Land* no se limitan a los protagonistas de *Mrs. Dalloway*, se extienden a otros personajes; por ejemplo, Rezia, como Septimus ha sufrido "death by water", y es "mysterious, like a lily drowned under water" (*Mrs.D.*, 134). Y Miss Parry es "one-eyed", como el mercader del poema.

desolación; "only / There is shadow under this red rock" (*W.L.* I, 24-25), dice el poema. Es la roca que sostiene a Septimus en la novela: "But he himself remained high on the rock, like a drowned sailor on a rock. Y leant over the edge of the boat and fell down he thought. I went under the sea. I have been dead, and yet I am now alive" (*Mrs. D.* 103-104).

Ese marinero ahogado de la baraja, en el poema, ese símbolo de la efigie de Adonis arrojada al mar de Alejandría, esa promesa de una nueva primavera y esa alusión al arte -"Those are pearls that were his eyes"- tienen una equivalencia en la novela en el poeta Septimus, que sería la esperanza de un arte renacido que asumiera toda la desolación contemporánea: una nueva visión del mundo transformado por el sufrimiento y por el arte. Aunque parece que Virginia Woolf quiere alejar de ese nuevo arte cualquier vínculo con los movimientos neorrománticos, todavía vigentes en su tiempo: los ojos de Septimus no se han convertido en perlas -"his eyes, (as eyes tend to be), eyes merely" (*Mrs.D.* 127). Y del mismo modo, quizás irónicamente, opone al canto del ruiseñor el canto de los gorriones:

The change of Philomel, by the barbarous king  
So rudely forced yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried (...)

(*W.L.* II, 99-102)

A sparrow (...) went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death" (*Mrs.D.* 35-36).

En ambos casos, la voz, producida por el dolor sobrevive a la muerte.

Las correspondencias son claras también con la sección cuarta del poema, "Death by water", que retoma el tema de la segunda, con sus resonancias cristianas, de vida a través de la muerte, y paganas, de los mitos y símbolos de los ciclos de vegetación:

Plebas the Phoenician, a fortnight dead,  
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell  
And the profit and loss.

A current under sea  
Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
Entering the whirlpool

(*W.L.* IV, 312-18)

En *Mrs. Dalloway*, Septimus tiene esas mismas visiones con imágenes semejantes: "He was drowned, he used to say, and lying on a cliff with the gulls screaming over him" (*Mrs.D.* 213). Hay también una correspondencia en la novela con el verso que el poema recoge de *The Tempest* de Shakespeare: "This music crept by me upon the waves" (*W.L.* III, 257), al que Septimus responde en *Mrs. Dalloway*: "the sound of water was in the room and through the waves came the voices of birds singing" (*Mrs.D.* 211).

Si podemos trazar relaciones entre Septimus y la primera y cuarta secciones del poema, "The Burial of the Dead" y "Dead by Water", respectivamente, Clarissa, aunque con claras correspondencias con la primera sección está especialmente vinculada al comienzo de la segunda, "A Game of Chess", aunque, siendo ambos protagonistas uno solo, las referencias a veces se cruzan<sup>11</sup>.

Es el tono, principalmente, lo que relaciona a Clarissa Dalloway con "A Game of Chess":

You know nothing? Do you see nothing?  
Do you remember nothing?

(*W.L.* II, 122-123)

---

<sup>11</sup> Un ejemplo de esa integración de los dos personajes lo tenemos en la alusión de la novela a la segunda sección del poema, que comienza por una referencia a *Antony and Cleopatra*. Clarissa la refleja en el tono, pero literalmente relaciona a Septimus: "That boy's business of the intoxication of the language -*Antony and Cleopatra*- had shrivelled utterly" (*Mrs.D.* 133), y se hace explícito que Septimus lee *Antony and Cleopatra*.

What shall I do now? What shall I do?  
I shall rush out as I am, and walk the street  
With my hair down, so.  
What shall we do tomorrow?

(*W.L. II*, 131-34)

Son las preguntas mismas y las mismas consideraciones que parece que Clarissa Dalloway se hace en su salón. Un mismo tono, dado, más que por las palabras dichas, por paralelismos que sugieren una misma atmósfera. La sección segunda del poema comienza:

The chair she sat in, like a burnished throne,  
Glowed on the marble, where the glass  
Held up by standards wrought with fruited vines  
From which a golden Cupidon peeped out  
(Another hid his eyes behind his wing)  
Doubted the flames of sevenbranched candelabra  
Reflecting light upon the table as  
The glitter of her jewels rose to meet it,  
From satin cases poured in rich profusion.  
In vials of ivory and coloured glass  
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused  
And drowned the sense in odours, stirred by the air  
That freshened from the window, these ascended  
In fattening the prolonged candle-flames,  
Flung their smoke into the laquearia,  
Stirring the pattern on the coffered ceiling.  
Huge sea-wood fed with copper  
Burned green and orange, framed by coloured stone,  
In which sad light a carved dolphin swam.

(*W.L. II*, 77-96)

*Mrs. Dalloway* tiene más que ecos de la escena, sugiriendo además en la referencia al tocador lo que es en el poema expresión de la seducción femenina:

Laying her brooch on the table, she had a sudden spasm (...) Clarissa (crossing to the dressing table) plunged into the very heart of the moment (...) seeing the glass, the dressing table, and all the bottles afresh (...) And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out, put the giant candle-sticks on the mantelpiece the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. (*Mrs.D.* 53, 56)<sup>12</sup>.

Es en esa segunda sección del poema donde T.S. Eliot alude a dos reinas, Cleopatra y Dido, que prefirieron la muerte a una vida sin amor. Y es en la escena correspondiente, en su salón, ahí y entonces, cuando Clarissa Dalloway siente la soledad de su vida: "There was an emptiness about the heart of life (...) Narrower and narrower would her bed be", "It was all over for her (...) Richard, Richard she cried, as a sleeper in the night starts and stretches a hand in the dark for help (...) He has left me; I am alone for ever" (*Mrs.D.* 45, 70). En ambas obras, en ambas escenas, se expresa el tema de la soledad y el vacío de la vida contemporánea en la dificultad de una verdadera relación humana, de la esterilidad, impuesta o voluntaria, la imposibilidad de nuevos hijos, un tema que se amplía en la parte tercera de *The Waste Land*, que se amplifica en diferentes partes de *Mrs. Dalloway*, referida a diferentes personajes: a Miss Parry, a Miss Killman, a Septimus, que se niega a tener hijos, que observa, como Tiresias, la causa de la maldición caída sobre la antigua Tebas, caída sobre el Londres moderno: "the sordidity of the mouth and the belly" (*Mrs.D.* 134).

---

<sup>12</sup> Hay otras muchas correspondencias: Clarissa se peina antes de sentarse a coser -"(Combing her hair finally)" (*Mrs.D.* 55)- mientras en el poema: "Under the firelight, under the brush, her hair / Spread out in fiery points" (*W.L.* II, 108-109). Asimismo, hay una correspondencia entre "The hot water at ten" (*W.L.* II, 135), en que el símbolo del agua se ha convertido en algo trivial, y el recuerdo que hace reír a Clarissa de su marido llevando a la cama la botella de agua caliente -"Richard, who slipped upstairs in his socks and then, as often as not, dropped his hot water bottle and wore!"(*Mrs.D.* 47).

Y la urgencia del tiempo, la presión del tiempo, en esa segunda sección de *The Waste Land* y en las escenas correspondientes de *Mrs. Dalloway*: "IT'S TIME".

El tiempo irrevocable, en desenlace de muerte en la novela, que corresponde con la sección final del poema, "What the Thunder said", antes de que en los dos el viento y las nubes traigan la esperanza del agua purificadora y fecundadora:

(...) Then a dump gust  
Bringing rain  
Ganga was sunken, and the limp leaves  
Waited for rain, while the black clouds  
Gathered far distant, over Himavant.  
(*W.L. V*, 393-97)

"It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was -ashen pale, raced over quickly by towering vast clouds" (*Mrs.D.* 283).

En ambas obras, la música acentúa la carencia del agua:

Where the hermit-thrush sings in the pine trees  
Drip drop drip drop drop drop drop  
But there is no water  
(*W.L. V*, 356-58)

Si en el poema se anhela la voz del agua -"if there were the sound of water only" (*W.L. V*, 352)- y es el pájaro el que imita con su canto la caída del agua, en la novela tampoco es el agua la que canta su canción del agua, es la queja de la tierra, la voz de la muerte:

ee um fah um so  
foo swee too em oo-  
The voice of no age or sex, the voice of an ancient spring  
spouting from the earth (...) Through all ages -when the  
pavement was grass, when it was swamp, through the age of  
silent sunrise (...). Still the old bubbling burbling song. Soaking



through the knotted roots of infinite ages, and skeletons and treasure (...) (*Mrs.D.* 122,123).

Fuente y muerte confundidas: "the battered woman for she wore a skirt (...) this rusty pump, this battered old woman"- (*Mrs.D.* 122-23). La misma mujer, la misma muerte, las mismas voces, los mismos ecos del poema:

What is that sound high in the air  
Murmur of eternal lamentation  
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells  
(*W.L.* V, 366-67, 384)

Pero es después de la muerte, en la esperanza del agua, en la esperanza de vida del final de *The Waste Land*, donde *Mrs. Dalloway* tiene su desenlace paralelo, en sus correspondencias con Datta, Dayadhvam, Damyata (*W.L.* V, 432). En el desarrollo de esas tres palabras,

Da  
*Datta*: what have we given?  
My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
(*W.L.* V, 400-404)

En *Mrs. Dalloway*, las últimas palabras de Septimus al morir son de entrega: "I'll give it you! he cried, and flung himself vigorously, violently, down" (*Mrs.D.* 266). La vida que él arriesgó y otros dieron en el campo de batalla -las voces de sus muertos. Esa entrega y esa muerte que justifican la vida frívola y estéril de los que no lucharon:

By this and this only, we have existed  
Which is not to be found in our obituaries

Or in memories drapped by the beneficent spider<sup>13</sup>  
Or under seals broken by the lean solicitor  
In our empty rooms  
DA

(*W.L. V*, 405-410)

Una entrega que Clarissa Dalloway, que nunca arriesgó nada -"she had once thrown a shilling into the serpentine, never anything more"- (*Mrs.D.* 280) va a recibir, va a comprender: "A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved (...) There was an embrace in death" (*Mrs.D.* 280). Una muerte que va a hacer suya: "her dress flamed, her body burnt" (*Mrs.D.* 280).

DA  
Dayadhvam, I have heard the key  
Turn in the door once and turn once only  
We think of the key, each in his prison  
Thinking of the key, each confirms a prison  
Only at nightfall, aethernal rumors  
Revive for a moment a broken Coriolanus  
DA

(*W.L. V*, 410-17)

Clarissa simpatiza, comunica, revive por un momento "a broken Coriolanus", que es en la novela "a broken Septimus" imagen de "a broken Posthumus de *Cymbeline*".

*Damyata*. The boat responded  
Gaily, to the hand expert with sail and oar  
The sea was calm, your heart would have responded

---

<sup>13</sup> "The beneficent spider" encuentra un eco en el hilo de muerte -"the spider's thread"- que une a Clarissa a su marido.

Gaily, when invited, bearing obedient  
To controlling hands

(*W.L. V*, 418-22)

"The sea was calm" también en *Mrs. Dalloway*, para Septimus y para Clarissa, y sus corazones, vencido el miedo, confían a ese mar tranquilo todos los pesares. Para Septimus, un momento antes de su muerte<sup>14</sup>.

(...) his head lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body, fear no more (*Mrs.D.* 211).

Para Clarissa, en un momento semejante y con las mismas imágenes:

So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying "that is all" more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too. That is all. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away, barking and barking (*Mrs. D.* 58-59).

---

<sup>14</sup> Este control, por otra parte, es el que va a rechazar Septimus, que no es "obedient / to controlling hands". Virginia Woolf pondría así irónicamente ese control en manos de Sir William y lo que él representa; Sir William, cuya afición es pescar, que controla muertes y nacimientos, representaría a the Fisher King -"I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me"- (*W.L. V*, 423-24). Un control que daría por resultado: "London Bridge is falling down, falling down" (*Mrs. D.* 426). Pero es también otra clase de control, el que ejercen los que llevan la barca con mano firme, Richard, en la vida de Clarissa -"Dalloway rowed them in"- (*Mrs. D.* 95).

El último deseo, la última esperanza, tanto en el poema como en la novela, sería la paz, la comprensión de la paz. La paz en la muerte. La paz en la vida, hecha posible en *Mrs. Dalloway* por la donación de la vida de los que murieron, por la identificación con ellos de los que quedaron.

Shantith shantih, shantih

(*W.L.* 433)

### **Bibliografía**

- Baeza, Ricardo. 2008. "Literalidad y literariedad". *Hermeneus* 10, Monográficos.
- Cox, C.B. & Hinchliffe, Arnold P. (eds). 1983. *T.S. Eliot. The Waste Land. A Selection of Critical Essays*. London: MacMillan.
- Eagleton, Terry. 2000. "Contradictions of Modernism", in *Modernity, Modernism, Postmodernism*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Eliot, T.S. 1922. *The Waste Land*. New York: Bont & Liveright.
- Halliday, M.A.K. 2001. "Towards a Theory of Good Translation", in *Exploring Translation & Multilingual Text Production*, Erich Steiner & Colin Yallop (eds). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hervey, Sandor & Higgins, Ian. 1992. *Thinking Translation*. London & New York: Routledge.
- Kermode, Frank. 1983. "A Babylonish Dialect" (1967), in *T.S. Eliot, The Waste Land. A Selection of Critical Essays*, C.B. Cox & Arnold P. Hinchliffe (eds). London: MacMillan.
- Montes, Catalina. 1980. *En torno a Mrs. Dalloway de Virginia Woolf*. Madrid: Rubicam.
- Montes, Catalina. 1983. "Relación entre Literatura e Historia. Alegorías históricas en la Literatura Inglesa del siglo XX". *Nueva Serie de Estudios Canarios* I.
- Montes, Catalina. 1984. "Locura y muerte de Septimus Warren Smith". *Actas del IV Congreso de AEDEAN*. Universidad de Salamanca.

- Montes, Catalina. 1993. "Algunas consideraciones sobre Doris Killman, en *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf". *Actas del V Congreso de AEDEAN*. Universidad de Oviedo.
- Nida, Eugene A. & Taber, Charles R. 1982. *Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- Pinchuck, Isidore. 1977. *Scientific and Technical Translation*. London: Deutsch.
- Radenhausen, Richard. 2004. *T.S. Eliot and the Art of Collaboration*. Cambridge University Press.
- Reiss, Katharina & Varmeer, Hans J. 1991. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Sandra García Reina y Celia Martín de León (trads). Madrid: Akal.
- Woolf, Virginia. 1965. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Woolf, Virginia. 1978. *The Diary of Virginia Woolf*, 2 vols. Anne Olivier Bell (ed). New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Yallop, Colin. 2001. "The construction of Equivalence!", in *Exploring Translation & Multilingual Text Production*, Erich Steiner & Colin Yallop (eds). Berlin: Mouton de Gruyter.