

LA DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE *HOTEL DU LAC**

Isabel Medrano
UNED

La moderna narratología concede al factor tiempo un papel fundamental en la construcción del hecho narrativo, al considerar que el relato en cualquiera de sus formas es un arte temporal, cuya esencia es la exposición organizada de unos acontecimientos, es decir, una ordenación secuencial de los mismos.

Esta ordenación implica, sin embargo, un doble punto de referencia; se ha de tener en cuenta, por una parte, la disposición temporal de los acontecimientos que constituyen la materia propia de la narración, es decir, el orden cronológico de la historia y, por otra, la presentación de dichos acontecimientos, o sea, la temporalidad del discurso —dualidad establecida por Müller y los teóricos alemanes, que utilizaron los términos «*erzählte Zeit*» (tiempo de la historia) y «*Erzählzeit*» (tiempo del discurso) para su teoría. Es precisamente esa dualidad temporal, es decir, la relación, o más bien las discrepancias o anacronías, entre la disposición cronológica de la historia y del discurso, lo que constituye el tiempo narrativo.

Pero aunque ambas secuencias cronológicas parecen adecuarse a las leyes lógicas que rigen la temporalidad cotidiana, son en realidad puras convenciones literarias. El tiempo de la historia es plural, no lineal, puesto que varios acontecimientos pueden ocurrir a la vez; esos acontecimientos, sin embargo, deben expresarse de forma lineal y unidireccional en el discurso. El primer problema que surge, pues, es el de la adecuación de la pluralidad

* La edición de *Hotel du Lac* a que se hace referencia es la publicada por Triad Grafton, London, 1985.

cronológica de la historia a la linealidad del discurso. Por otra parte, el texto posee una dimensión espacial, más que temporal, ya que únicamente puede ser medido en función del número de páginas y líneas que ocupa y del tiempo empleado en su lectura¹. Por esta razón Genette considera el tiempo del relato un «pseudo-tiempo»².

Para Todorov es precisamente esa falta de adecuación existente entre la temporalidad de la historia y del discurso la que provoca la necesidad de romper la sucesión «natural» de los acontecimientos, deformación temporal que el autor utiliza con fines estéticos³.

La mayor parte de los textos teóricos que tratan el tema de la estructuración temporal del relato adoptan la tipología propuesta por Genette en su análisis de la estructura temporal de la obra de Proust⁴. Según este crítico, existen tres grandes aspectos a considerar en el análisis cronológico de una novela: en primer lugar se ha de tener en cuenta el **orden** en que son narrados los acontecimientos que forman el discurso y su relación secuencial con los de la historia; en segundo lugar se comparará la **duración** de los hechos organizados en el discurso con la de aquellos que forman el relato; finalmente, se observará la **frecuencia** con que aparecen en el texto ciertos acontecimientos, es decir, la capacidad de repetición del discurso con respecto a la historia. Éstos serán, pues, los principales puntos en los que basaré mi análisis de la novela de Anita Brookner *Hotel du Lac*, donde la dimensión temporal constituye un elemento clave de la configuración narrativa.

Por lo que al **orden** de los acontecimientos se refiere, es evidente la existencia de numerosas anacronías en *Hotel du Lac*. El narrador rompe una y otra vez el relato para introducir analepsis o retrospectivas que hacen referencia a hechos ocurridos con anterioridad al comienzo de la que Genette denomina «narración primera» o nivel temporal con respecto al cual una anacronía se define como tal; se trata, pues, de analepsis externas, según la terminología de Genette. Estas retrospectivas, repartidas a lo largo de todo el relato, son de carácter homodiegético o heterodiegético, según los casos, y van proporcionando una información que resulta imprescindible para la comprensión del carácter de la protagonista.

La distancia de estas analepsis con respecto a la narración primera es muy variable, ya que se remontan en el tiempo hasta la juventud de la madre de Edith —cuya personalidad, como es habitual en las novelas de Brookner,

¹ Vid. el comentario de Paul Ricoeur respecto a la teoría de Müller en Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1985, pp. 77-81.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 78.

³ Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 (1966), p. 145.

⁴ Genette, *op. cit.*, pp. 77-182.

ejerce una influencia decisiva en el desarrollo psicológico de la heroína⁵—, pasando por sucesivas etapas que a veces marcan otros tantos momentos clave de su vida o simplemente reflejan la monotonía de lo cotidiano; he aquí el orden cronológico de las mismas: infancia poco feliz de Edith, madurez y vejez de la madre —que había capitalizado de modo egoísta la juventud de su hija—, muerte del padre —en quien Edith se refugiaba—, vida cotidiana de la protagonista, primer encuentro y posterior relación con David, relación con Penelope, encuentro con Geoffrey y boda frustrada —acontecimiento que le hace replantearse una serie de convicciones y que le lleva, casi obligada por sus amigos, especialmente Penelope, a pasar unas cortas vacaciones en el Hotel du Lac. Se trata, pues, de analepsis completivas, que cubren, en su conjunto, un espacio de tiempo amplísimo si lo comparamos con la extensión cronológica de la narración primera.

La distancia de esos acontecimientos pasados no es, por lo general, un determinante de la ordenación de los mismos dentro del discurso, a excepción del último capítulo, en el que Edith, una vez perdida toda esperanza de rehacer su vida, rememora algunos de los hechos más lejanos en el tiempo de entre los ya relatados de forma retrospectiva, precisamente en un orden cronológico inverso a aquel en que ocurrieron; así, se nos presenta el coche de David perdiéndose en la distancia, al padre ordenando su mesa de trabajo por última vez antes de morir, a la madre, víctima de su mal carácter, derramando una vez más el café intencionadamente, y a ella misma de niña, en Viena, escondiéndose temerosa tras el sillón de la abuela, como hiciera tantas veces, imágenes todas ellas harto expresivas de su estado de ánimo, de su indefensión y de su deseo inconsciente de volver a una infancia, que, aunque no demasiado feliz, sí le había proporcionado un seguridad que ahora añoraba.

En cuanto a su duración, las retrospectivas son habitualmente de carácter parcial, o incompletas, ya que salvo en dos ocasiones, en las que los acontecimientos pasados enlazan directamente con la narración primera (p. 10 y cap. 9, completo), estas analepsis externas finalizan en un punto más o menos lejano, que normalmente no se especifica; únicamente en dos ocasiones se expresa el lapso cronológico que separa estos hechos de la narración primera: en una referencia al período de producción de una de las novelas de Edith (p. 74) —sin duda su condición de escritora y las contradicciones a que su profesión le somete constituyen un rasgo significativo de su personalidad— y con motivo de un encuentro casual con David (p. 87).

Por otra parte, los acontecimientos de carácter puntual se entremezclan

⁵ Vid. Ángeles de la Concha, «Las novelas de Anita Brookner: una crónica de reducción», Alicante: Edición homenaje al profesor Pedro Jesús Marcos, Universidad de Alicante, 1989 (en prensa).

con los de carácter durativo; la amplitud o lapso de tiempo cubierto por estos últimos es variable, desde el viaje de Edith con Penelope al aeropuerto (p. 10), la comida de la protagonista con su agente literario (pp. 25-29) o la fiesta en que conoce a David y la posterior visita de éste (pp. 56-61) hasta el relato de su frustrada boda con Geoffrey y las vivencias retrospectivas —que pertenecerían a un tercer nivel cronológico— suscitadas por dicho relato e intercaladas en el mismo (cap. 9) o la alusión a los cambios físicos y psicológicos experimentados por su madre y sus tías, producto de toda una vida (pp. 48-49). En otros casos es difícil establecer la duración de ciertas analepsis, como la que hace referencia a las veladas con David (p. 29), por tener un carácter iterativo.

Este recurso narrativo es empleado muy a menudo bajo la forma de introspecciones o recuerdos de la protagonista, que prefiere refugiarse en el pasado a hacer frente a un presente demasiado inhóspito y a un futuro realmente incierto; en esta situación, parece lógico que la autora dedique cuarenta páginas, de las ciento ochenta y cuatro que componen la novela, a rememorar ese pasado. Únicamente los diálogos de Edith con Monica (cap. 5), Mr. Neville (caps. 7 y 11) o Mrs. Pusey (cap. 10) se ven libres de esos recuerdos que le obsesionan, porque son una toma de contacto con un presente en el que la protagonista busca ansiosamente una forma de liberación.

Las retrospecciones internas, es decir, las que hacen referencia a alguno de los hechos que forman parte de la narración primera, son mucho menos numerosas y tienen menor importancia que las externas; se trata, generalmente, de reflexiones acerca de algunos de los acontecimientos ocurridos en el hotel que Edith revive a propósito de sus cartas a David (pp. 103-113) o en un aparente intento de adaptación al lugar y a los personajes que lo habitan (pp. 11, 37-44). Suelen ser analepsis completivas, que cumplen la función de enfatizar unas secuencias determinadas; al sustituir la voz y la focalización del narrador por las de la protagonista, la autora pretende atraer el interés del lector hacia unos personajes que resultarán significativos en cuanto que sirven de contraste o complementan la personalidad de la heroína. Estas breves analepsis internas tienen carácter durativo y nunca son repetitivas.

Existen también algunas prolepsis que resultan realmente significativas, a pesar de su brevedad. La frase de Mrs. Pusey «I think you have an admirer», con que comienza el capítulo 4, constituye quizá la anticipación más relevante del relato; su función es, sin duda, crear un cierto «suspense» y mantener alerta al lector ante un acontecimiento por venir que supuestamente influirá de manera decisiva en la vida de la protagonista; cinco páginas más adelante Mrs. Pusey repite la misma frase, que va seguida de nuevas introspecciones de Edith, y deberán transcurrir dieciocho páginas más para que tenga lugar la primera conversación entre Edith y Mr. Neville, su supuesto admirador. Se trata de una típica anticipación repetitiva, que

ejerce un papel anunciador, como apunta Genette; en su opinión este tipo de prolepsis son breves alusiones a acontecimientos que se narrarán después en toda su extensión.

Una anticipación velada, en cuanto que durante gran parte del relato pasa desapercibida para el lector, pero llena de significación, es el ruido nocturno producido por la puerta de una habitación que Edith percibe desde su dormitorio y que sólo al final de la narración se descubre como símbolo de frustración y de desesperanza, cuando ésta observa cómo Mr. Neville abandona silenciosamente la habitación de Jennifer y su desconfianza intuitiva se convierte en amarga evidencia.

Se observan en el texto otras prolepsis que, a diferencia de las citadas, poseen un carácter externo, por referirse a acontecimientos que ocurrirán fuera del ámbito temporal del discurso. Edith anticipa en distintos momentos el futuro de otros personajes —Monica (p. 18), Jennifer y Mrs. Pusey (pp. 109-110) o Mme de Bonneuil (p. 175).

Por lo que respecta a su amplitud, ambos tipos de analepsis son de carácter parcial o incompleto.

Si bien es cierto que la anticipación es, por lo general, un recurso narrativo mucho menos frecuente que la retrospección, este hecho adquiere especial significación en el caso del texto objeto de nuestro análisis, porque, como se ha comentado anteriormente, la protagonista, a través de la cual se polarizan todos los acontecimientos, recurre una y otra vez a un pasado protector que resulta ser refugio y cárcel al mismo tiempo y que apenas deja ningún resquicio abierto a la ilusión. Las analepsis no tienen sentido en este contexto, porque cualquier incursión en el tiempo por venir está destinada al fracaso.

Las cartas que se intercalan a lo largo del relato y que nunca son enviadas a sus destinatarios poseen, sin duda, una significación cronológica en cuanto que suponen una pausa en la narración y un motivo para exponer unos hechos pasados, más o menos recientes, utilizando a la protagonista como punto de focalización.

En opinión de Genette, pretender comparar la **duración** de los hechos del relato con los de la historia es una empresa complicada, ya que la auténtica dimensión temporal del texto —el tiempo invertido en su lectura— varía con cada lector. No puede existir una isocronía rigurosa entre historia y narración, ni siquiera en el caso de una escena dialogada, ya que nunca coincidirá la velocidad a la que se han pronunciado las palabras, ni es posible trasladar al texto con exactitud los inevitables tiempos muertos que existen en toda conversación; tendremos que admitir, pues, un supuesto paralelismo convencional que haga posible la comparación.

Ese isocronismo debería establecerse, según este crítico, en virtud de la «constante de velocidad» del relato, que quedaría definida por la relación entre la duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días,

meses y años y la longitud del texto, medida en líneas y páginas, es decir, en función de una constante espacio-temporal que marcaría el **ritmo** de la narración.

No existen unos macrosegmentos o grandes unidades narrativas en *Hotel du Lac*; el relato se estructura básicamente en torno a los acontecimientos que tienen lugar en el hotel o sus alrededores durante la estancia de Edith, que dura aproximadamente una semana y media. Tomaremos, por tanto, como unidad de medida los capítulos, que suelen cubrir un espacio temporal de un día, aunque por lo general sólo se narran los acontecimientos ocurridos durante una parte de la jornada. He aquí el esquema de la extensión cronológica y espacial de dichos capítulos:

- Cap. 1: Varias horas (desde la hora del té hasta la cena), 17 pp.
- Cap. 2: Dos o tres horas (cena y sobremesa), 12 pp.
- Cap. 3: Varias horas (desde la mañana hasta un momento intermedio entre la comida y la hora del té), 15 pp.
- Cap. 4: Varias horas (desde el final del capítulo anterior hasta después de la cena), 13 pp.
- Cap. 5: Un día completo, 26 pp.
- Cap. 6: Un día (hasta la hora del té), 11 pp.
- Cap. 7: Tiempo indeterminado (después de la comida), 13 pp.
- Cap. 8: Tiempo indeterminado (durante la noche), 15 pp.
- Cap. 9: Pausa narrativa, 17 pp.
- Cap. 10: Un día (desde la mañana hasta la hora de la cena), 22 pp.
- Cap. 11: Varias horas (viaje a través del lago, comida, hasta últimas horas de la tarde), 14 pp.
- Cap. 12: Varias horas (cena del día anterior, sobremesa, noche, primera hora de la mañana siguiente), 14 pp.

Como puede observarse, existe cierta regularidad en el ritmo del relato, que resulta en general lento y homogéneo. En los cuatro primeros capítulos los acontecimientos transcurren aún más pausadamente y el lector percibe cómo esta lentitud narrativa es expresión de la resistencia de Edith a penetrar en un mundo extraño, al que ha sido enviada en contra de su voluntad, y de su deseo inconsciente de permanecer anclada en un pasado que le ofrece, a pesar de todo, una cierta seguridad; en contraste con su edad, la protagonista presenta una cierta inmadurez psicológica que se manifiesta a menudo en la novela. El narrador parece convertirse en su cómplice, permitiéndole abandonarse en unas reflexiones que ralentizan la narración y demoran su ineludible participación en la vida social del hotel.

A partir del capítulo 5, en que Edith entra en contacto con Monica —cuya situación anímica ofrece, por otra parte, un cierto paralelismo con la de la protagonista— va aumentando paulatinamente su relación con otros personajes y el ritmo se va haciendo ligeramente más activo a medida que el horizonte de la heroína se amplía, aunque sea mínimamente; el lector percibe una cierta esperanza en medio del ambiente cerrado y opresor que

preside la narración. Sólo en la penúltima página se descubre el desenlace final, que acaba con toda posibilidad de cambio y, por tanto, de esperanza.

La extensión temporal de cada capítulo queda, por lo general, delimitada con mayor o menor aproximación, aunque pueden detectarse dos indefiniciones cronológicas a lo largo del relato: la primera hace referencia al día de la llegada de Edith al hotel, que parece ser un jueves, de acuerdo con la información que aparece en la página 12, mientras que los hechos del capítulo 5 parecen tener lugar en domingo, cuando sólo habrían transcurrido dos días. En el capítulo 8, por otra parte, se mezcla la narración retrospectiva del cumpleaños de Mrs. Pusey —ocurrido, según se dice en la página 103, dos días antes— con la experiencia vivida por Edith ese mismo día.

Aunque estas inexactitudes cronológicas impiden calcular con precisión la duración total de la historia, Edith debió llegar al Hotel du Lac un jueves por la tarde, abandonándolo a finales de la semana siguiente.

Genette establece cuatro formas indicadoras del movimiento narrativo cuya presencia o ausencia en el relato contribuyen a marcar el ritmo del mismo; la elipsis produce un efecto de máxima aceleración, mientras la pausa descriptiva se sitúa en el extremo opuesto; el resumen y la escena son formas intermedias de expresar la relación cronológica entre la historia y el discurso.

Apenas existen elipsis en *Hotel du Lac*. Los acontecimientos —por otra parte, escasos y repetitivos, como corresponde a la vida en un hotel de montaña fuera de temporada y, por tanto, con una escasa clientela— son narrados con bastante precisión y cuando se omiten pueden ser suplidos por el lector sin necesidad de un gran esfuerzo imaginativo, como ocurre en los capítulos 2, 6 y 7, donde el narrador evita hacer referencia a las experiencias vividas por la protagonista durante parte del día; se trata del tipo de elipsis que Genette denomina implícita, que el lector infiere de una laguna cronológica. El lento transcurrir del tiempo, la ausencia de acontecimientos novedosos, la repetición de los lugares de encuentro son precisamente una de las constantes de la novela, en la que fácilmente pueden imaginarse las actividades de los personajes casi en cualquier momento del día.

Las pausas descriptivas son en cambio numerosas, ya que, como veremos al tratar de la dimensión espacial de la novela, existe una notable influencia del medio en la psicología y forma de actuar de la protagonista. En varias ocasiones se describe un espacio interior —la habitación de Edith, el salón del hotel, el comedor, el café de la pequeña ciudad cercana donde Edith conversa con Monica—, o exterior, como el jardín del hotel, las montañas, el lago; la naturaleza y las variaciones climatológicas influyen o muestran un evidente paralelismo con el estado de ánimo de la protagonista y con el tono general de la novela.

Para Genette la descripción, que posee una función explicativa y simbólica,

«... parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace»⁶.

El tiempo del discurso en *Hotel du Lac*, lento de por sí, se hace aún más acompasado a causa de las descripciones espaciales.

Las cartas de Edith a David constituyen otro elemento ralentizador, un tipo de pausa característico. El tiempo del relato se detiene mientras la protagonista describe acontecimientos pasados ilustrados por sus propias introspecciones.

Tampoco existen resúmenes significativos en la novela y sí, en cambio, abundan las escenas, a menudo en forma de diálogo; este diálogo ofrece la máxima sincronía posible entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, aunque habitualmente va salpicado de introspecciones, retrospectivas o descripciones. Los diálogos en *Hotel du Lac* son realmente significativos, ya que van sugiriendo la toma de contacto de Edith con el espacio exterior; por esta razón son más escasos en los primeros capítulos. La relación de la protagonista con Monica y Mr. Neville, los dos personajes con los que alcanza un mayor grado de intimidad, aunque por muy distintas razones, está presidida por el diálogo. La alternancia narrativa tradicional resumen-escena queda en la novela claramente descompensada a favor de la escena, con un evidente resultado ralentizador en el ritmo del relato.

Otro elemento a tener en cuenta por lo que a la cronología de la narración se refiere son las relaciones de **frecuencia** entre historia y discurso, que constituyen para Genette uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa.

Los acontecimientos narrados en *Hotel du Lac* son, por lo general, de carácter «singulativo», término con que Genette designa aquella construcción narrativa en que un acontecimiento único en la historia aparece relatado una sola vez; apenas existen repeticiones o iteraciones en el discurso (aparecen algunas en ciertas analepsis analizadas). La narración primera resulta más bien lineal, aunque interrumpida por recuerdos e introspecciones. Si bien la historia se desarrolla en un escenario propicio a la reiteración

⁶ Gérard Genette, «Frontières du récit», *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 (1966), pp. 162-164.

de los hechos —comidas en el restaurante del hotel, veladas en el salón, visitas al café de la ciudad, paseos por el lago y sus alrededores—, el discurso ofrece estos acontecimientos únicamente cuando resultan significativos desde el punto de vista de la protagonista, es decir, en la medida en que sirven de motivo para sus encuentros con otros personajes y para su integración en el grupo social del que accidentalmente forma parte. La inevitable monotonía ambiental queda así muy suavizada a nivel narrativo, aunque permanece como una constante en el ánimo de Edith, a través de la cual se transmite al lector.

Como se ha apuntado en otro lugar de este comentario, el marco espacial en que se desarrolla la historia juega un papel decisivo en el relato, no sólo porque complementa la perspectiva cronológica de la novela, sino porque constituye un elemento narrativo de primer orden; el espacio se «tematiza»⁷ y adquiere un contenido semántico semejante al de otros elementos del discurso.

Mijail Bajtin hace referencia a la importancia temática y figurativa de lo que denomina «cronotopo» literario —conexión entre las relaciones temporales y espaciales—; en el cronotopo, afirma, «se enlazan y desenlazan los nudos argumentales» y es esta dimensión del discurso la que «ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos», lo cual es posible «gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo... en determinados sectores del espacio». Sirve en la novela, continúa Bajtin, de punto principal para el desarrollo de las escenas, en las que se concentra y se condensa la representación; «el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación»⁸.

En *Hotel du Lac* el desarrollo de los acontecimientos está marcado por una serie de escenas clave cuyo encuadre topológico está cuidadosamente trazado por el narrador; es indudable que incluso en una primera aproximación al texto el lector puede percibir la eficaz interconexión existente entre acontecimientos y entorno. Tanto el ambiente general de la narración como el contexto en que se desarrolla cada escena están cuidadosamente elegidos, de forma que la dimensión espacial se convierte en un elemento de gran poder narrativo que determina la evolución del relato porque condiciona la actuación de la protagonista. Para Patricia Waugh «Edith experiences the greyness of the Hotel du Lac as an objective correlative for

⁷ Sobre la función del espacio literario *vid.* Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 101-107.

⁸ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1975), pp. 400-440.

her own state of mind, and, though she asserts throughout the need for distance, in fact the novel reveals her inability to separate inner and outer»⁹.

El capítulo 1 resulta ser un compendio de las distintas fórmulas de descripción del espacio utilizadas en la novela. La narración comienza con una descripción del espacio exterior que se divisa desde la ventana de la habitación de Edith —dominado por una monótona tonalidad opaca de color gris—, para continuar unas páginas más adelante con una representación de la habitación misma y de las características generales del hotel, en un evidente intento de familiarizar al lector con el entorno en que se van a desarrollar los acontecimientos; estas descripciones, hechas desde el punto de vista del narrador, resultan más bien impersonales, aunque salpicadas de una fina ironía.

Más adelante, en este mismo capítulo, y con motivo de la primera toma de contacto de Edith con el reducido grupo de personas con el que compartirá su breve aventura, se ofrece una segunda forma de descripción espacial en la que, a modo de escenario teatral, lugar, personas y objetos forman un entramado que servirá de base al desarrollo de la escena. Las descripciones de este tipo, sin duda habituales en la mayor parte de los relatos, preceden generalmente a las escenas de interior que tienen lugar en el comedor, en el salón y en el jardín del hotel, o en el café de la ciudad (caps. 3 y 6), lugares de reunión donde Edith se relaciona con los distintos personajes.

Al final del capítulo 1 (pp. 20-21) se nos ofrece por primera vez un ejemplo de la fórmula de descripción espacial más característica de la novela; una representación pictórica del entorno natural que, mediante rápidos apuntes impresionistas, logra expresar todo el poder que la naturaleza ejerce sobre el estado de ánimo de la protagonista. El paseo de Edith por la orilla del lago el mismo día de su llegada al hotel se convierte en paradigma del influjo que el medio natural va a ejercer sobre los acontecimientos, en una frase del narrador que resulta ser anticipadora del futuro desarrollo de la narración: «And this dim, veiled, discreet, but unfriendly weather: was this to be an additional accompaniment to this time of trial, for someone who had rashly travelled without a heavy coat?» (p. 20) (la carencia física de calor acentúa la sensación de abandono que pesa sobre la protagonista). La soledad del lago, la luz difusa del atardecer, el trazado mismo del camino le hacen presagiar un futuro poco propicio, que se revela como en un sueño:

«As in dreams she felt both despair and a sort of doomed curiosity, as if she must pursue this path until its purpose were revealed to her. The cast of

⁹ Patricia Waugh, *Feminine Fictions. Revising the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1989, p. 143.

her mind on this evening, and the aspect of the path itself, seemed to promise an unfavourable outcome: shock, betrayal...» (p. 21).

En varias ocasiones a lo largo del texto se deja sentir ese poder que el entorno natural parece ejercer sobre la protagonista. En el capítulo 4, durante la primera salida con Mr. Neville, el atardecer supone un nuevo motivo de melancolía para Edith, mientras la puesta de sol parece hacer avanzar la silueta del castillo que domina el lago convirtiéndolo en una mole opresiva y amenazadora.

Los acontecimientos del capítulo 10, presididos por el incidente ocurrido en la habitación de Jennifer, llevan a Edith a una nueva salida en solitario en medio de una atmósfera fría y húmeda, de carácter plenamente otoñal, que se identifica una vez más con su pesadumbre al analizar los hechos ocurridos, en una nueva anticipación implícita de acontecimientos desfavorables.

La segunda salida con Mr. Neville, discretamente anticipadora de un futuro diferente, tiene lugar en un ambiente natural placentero, que influye decisivamente en el estado de ánimo de Edith:

«The mild and careful creature that she had been on the lake shore had also disappeared, had dematerialized in the ascent to this upper air, and by a remote and almost crystalline process new components had formed, resulting in something harder, brighter, more decisive, realistic, able to savour enjoyment, even to expect it» (p. 91).

El tiempo va empeorando ostensiblemente a lo largo de la novela y las neblinas comienzan a ser una constante a la que se hacen sucesivas referencias en un significativo paralelismo con la confusión que preside la mente de Edith, donde se enfrentan convicciones profundas y deseos inconfesados.

La última salida con Mr. Neville, que marca el clímax del relato, acontece en un ambiente desapacible y opresivo que está presidido por esa niebla persistente que se extiende sobre el lago y un viento frío que presagia el invierno; por fin, la lluvia hace acto de presencia en el último capítulo, donde asistimos al desengaño final de Edith. Una vez más el entorno natural subraya el tono de los acontecimientos, que se disuelven en una mezcla de desesperanza, conformidad y melancolía por la pérdida de una ilusión que nunca llegó a materializarse. Heroína típica de los relatos de Brookner, Edith debe volver a la monotonía de su vida diaria porque a las mujeres de sus características no les está permitido triunfar. Como señala Ángeles de la Concha,

«su aventura se reduce a una crónica de desamor en la que, eterna perdedora, registra como única victoria una melancólica supremacía moral sobre quienes la sacrifican y, aun así, no rotunda, antes de algún modo empañada por una sospecha insidiosa de inadecuación personal que justificaría la derrota»¹⁰.

El velado determinismo que domina la novela de Brookner hace de Edith un ser básicamente contradictorio que, movido por una decidida integridad moral, se obstina en representar los papeles de sus propias heroínas de ficción, aun sabiendo de antemano que tales papeles resultan inadecuados para la vida real. Sus dudas, sus temores, su indefensión, su extraño orgullo ante la derrota, quedan sutilmente reflejados en esta historia de frustración que apenas deja ningún resquicio abierto a la esperanza.

¹⁰ *Vid. de la Concha, op. cit.*