



15

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

El mar como principio creador en
The Waves de Virginia Woolf.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LETRAS INGLESAS

P R E S E N T A

MONICA UTRILLA DE NEI



201405

MEXICO, D. F. 2006 U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta



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.

Introducción.....	3.
Capítulo uno: Los interludios.....	19.
El transcurrir de un día.....	19.
Paralelismo temporal entre interludios y soliloquios.....	23.
Correspondencias entre imágenes y sensaciones.....	26.
Los interludios como telón de fondo.....	33.
Capítulo dos: Los soliloquios.....	37.
"A mind thinking", "isolation and oneness".....	37.
El soliloquio dramático woolfiano.....	44.
La experiencia vital como elemento distintivo de los soliloquios.....	51.
El paso del tiempo en los soliloquios.....	55.
Capítulo tres: La voz del mar, una ola tras otra.....	59.
A manera de conclusión.....	66.
Notas y bibliografía.....	70.

Introducción

La novela *The Waves* de Virginia Woolf pone en tela de juicio no sólo nuestra capacidad como lectores de novela, sino también nuestro concepto de ésta, de su función, estructura y cimiento creador, ya que se trata de una obra que no tiene la estructura tradicional del género. El lector se enfrenta a una novela lírica con profundos tintes poéticos compuesta, en gran parte, por una serie de monólogos donde la intervención del narrador es casi nula.

No obstante, *The Waves* es una obra profundamente novelística en el sentido de que - como nos dice Forster en *Aspects of the Novel* - su autora nos permite escuchar a sus personajes cuando éstos hablan para sí mismos, abriéndonos las puertas de su alma para que presenciemos su comunión más íntima, y hasta nos deja oír los ecos de una voz que poco conocemos de nosotros mismos: la voz de los recuerdos apenas conscientes que colorean la sensibilidad y la conducta de todo ser humano. En fin, Virginia Woolf nos abre el recinto de la "vida secreta" (Forster 1976; 56) de sus personajes, permitiéndonos tener acceso a un universo de fuerzas poderosas y reflexiones continuas: un universo donde el individuo se ensimisma y donde el yo apenas puede comunicarse con los demás. Por eso el panorama de *The Waves* rebasa los límites y las convenciones de la novela tradicional. En *The*

Waves los personajes revelan la visión de mundos e impulsos dispares y aislados que nos obligan a contemplar un universo desde seis perspectivas distintas - todas ellas sentidas y hondas, todas tan definitivas como definitivo puede ser el curso de una vida que, una vez delineado, no hace más que dirigirse hasta el fin.

Antes de aventurarnos en el cuerpo de la tesina, al análisis de *The Waves*, el preciso acercarnos brevemente al vanguardismo y a otros elementos que posibilitaron la escritura de Virginia Woolf. Toda una serie de recursos que le permitieron experimentar con el género novelístico, romper con sus límites y convenciones hasta proporcionar una renovación novedosa del género.

The Waves es una novela que se inserta en la corriente de "vanguardia" y que comparte muchas de las inquietudes del movimiento que dio origen a la técnica denominada flujo de la conciencia y al rechazo categórico de la literatura precedente. Como los artistas y espectadores de su tiempo, Virginia Woolf creyó que el vanguardismo era un movimiento importante de entusiasmo y libertad hacia la belleza y, como otros autores de esta corriente, renunció a muchos de los llamados "aspectos de la novela tradicional" para experimentar con el género. Algunos críticos opinan que el valor del vanguardismo está en llevar al "espíritu y a la sensibilidad de cada artista la oportunidad del más descarado

subjetivismo[...]de librarse de las trabas y razones de un orden y tendencia para entregarse a su libre albedrío y manifestarse en su radical capricho y de patentizar el pleno gozo de la individualidad" (Sainz de Robles 1954;i 847). Esta libertad dio origen a una "esencialidad poética de base sensorial" y a la tendencia de hacer del subjetivismo una base para la expresión intimista.

Otros fenómenos influyeron en la experimentación que realizaron los novelistas del vanguardismo. El subjetivismo tuvo un peso innegable en la teoría del conocimiento de la época. El relativismo filosófico y la postura fenomenológica de hacer de la realidad un binomio en el que el hombre y su circunstancia componen unidades parciales de realidad, surgieron de la inestabilidad de la Europa de la primera postguerra. Este relativismo llevó, en el peor de los casos, al escepticismo, y en el mejor de todos ellos, a la afirmación de que la realidad ya no puede percibirse como un todo, sino como fragmentos de percepción individual, todos subjetivos, todos cuestionables. Esta postura se refleja en la novela de la época en el cambio fundamental que experimenta la figura del narrador.

La publicación de la obra de Sigmund Freud ejerció una influencia definitiva que sin duda desbordó los límites del psicoanálisis y que permeó, dado el estudio de los mecanismos de la mente humana y el descubrimiento del inconsciente, la

totalidad de la cultura Occidental. El psicoanálisis despertó en los novelistas del vanguardismo inquietudes que los llevaron a buscar nuevas formas de representación de la conciencia a través del monólogo interior y el flujo de la conciencia. Más adelante veremos que Virginia Woolf dijo expresamente, en un documento que es piedra angular de la poética de la novela de vanguardia, que lo que querían rescatar los novelistas de su tiempo era "the dark places of psychology" (Jones 1964; 396).

La obra de los impresionistas generó también el desarrollo de nuevas posturas sobre la percepción y la representación de la realidad. La composición de la obra de los pintores académicos del siglo XIX se preparaba como una escena teatral en la que los personajes y los objetos se colocaban como por un director de escena, lo que ayudaba al público en su percepción y entendimiento de la composición. Los impresionistas rompieron con la separación de los elementos y esparcieron puntos de luz en su obra desafiando así el principio de la perspectiva óptica que había regido hasta entonces el concepto de la pintura. Los impresionistas se deshicieron del delineado y libraron a la pintura de la inmovilidad escenográfica anterior (1973). Esta influencia resulta evidente en los preludios de *The Waves*, donde Virginia Woolf hace un ejercicio escritural de corte impresionista al describir la luminosidad que el sol imprime

a las aguas del océano a distintas horas del día, Diane Gillespie sugiere que:

the descriptions of the sun can probably best be read like the impressionist painter Claude Monet's series-paintings, in which different lights transform objects such as haystacks, cathedrals, trees- and light itself becomes the topic. Woolf's verbal equivalents for the changes wrought by light are here supplemented by 'the movement of light rays and waves as well as the sounds of the sea and the chirping of birds'. (Woolf 1992; xxxv)

Otro elemento que el lector de *The Waves* no puede descartar y que, quizá sea el más decisivo para la comprensión de la apuesta experimental de Woolf, es su propia sensibilidad y su muy peculiar manera de aprehender el mundo. Para esto, sus testimonios son de extrema valía. Un ejemplo de esto es cuando ella explica cómo el despertar de un sueño, una ensoñación de esas que dan concreción a nuestras premoniciones, cómo ese momento de transición entre el sueño y la conciencia, hizo germinar en ella inquietudes que animaron su vida entera y fueron el semillero de su obra y evolución creadora. Muy temprano una mañana, dormida en el cuarto de niños de la casa de campo de sus padres de Cornualles, una propiedad que daba a la playa, Virginia despertó con el sonido del romper de las olas. Este recuerdo lo rescata Woolf en "A Sketch of the Past" y lo califica como el más importante de todos los de su vida temprana:

It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St. Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (Hanson 1994; 73)

Este estado de semi-inconciencia con sus ecos y sonoridades de ondas de agua fue fundamental para la creación de *To the Lighthouse*, donde Virginia Woolf rescata el recuerdo de sus padres, de la casa de Cornualles y del mar. En *The Waves*, el recuerdo del incesante romper de las olas se convierte en el principio estructural y rítmico de la novela. Este principio da pie a nuevas formas de escritura, formas que tanto preocuparon a los grandes novelistas de su tiempo. Cabe decir que en *The Waves* Virginia Woolf llevó la experimentación de su poética novelística al extremo.

Si nos acercamos a las primeras novelas de Woolf, como *The Voyage Out* (1915) y *Night and Day* (1919), observamos una estructura convencional en cuanto a su forma. En las siguientes novelas como *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) y *To the Lighthouse* (1927) Woolf experimenta con la presentación de distintos puntos de vista y con el desarrollo de la novela de un solo día o de unos cuantos días. *The Waves*, que se publicó por primera vez en 1931, es la cuarta y última novela en la que Woolf se concentra en experimentar al

máximo con la técnica del flujo de la conciencia y la presentación de distintas perspectivas.

En este estudio veremos que en *The Waves*, Virginia Woolf ofrece soluciones originales y muy personales al problema de la representación de la conciencia mediante una novela atípica que no se divide en capítulos que ofrezcan el seguimiento de un relato con la tradicional trama compuesta por presentación de un conflicto, el clímax y su solución. *The Waves* se divide en dos tipos de texto diferenciados tipográficamente y que aparecen de forma alterna en la novela con contenidos aparentemente dispares. Por un lado nos encontramos con los denominados "interludios" que, escritos en letra cursiva, constituyen en conjunto una descripción poética del arco que recorre el sol desde antes del amanecer de un día hasta el anochecer; por otro lado, la novela nos presenta monólogos aislados y un par de "diálogos" que no parecen llevar al desarrollo de una trama específica.

Para entender mejor el concepto que tenía Virginia Woolf acerca de la novela y la forma que quiso desarrollar en *The Waves*, la obra experimentalmente hablando más extrema de Woolf y para algunos críticos, como Stephen Spender y Bernard Blackstone, su obra mejor lograda y su aportación más importante a la literatura inglesa de la época (1978), es indispensable que recurramos a ciertas reflexiones críticas

de Virginia Woolf que nos revelan sus inquietudes como novelista.

Uno de los textos más importantes es el ensayo "Modern Fiction," que constituye el manifiesto literario woolfiano por excelencia y que se publicó por primera vez en 1919. En este ensayo la autora establece su propia poética novelística, rechazando los elementos hasta entonces considerados fundamentales del género. Woolf se queja, entre otras cosas, de la estrechez de los espacios a la que se ve sometido el novelista de su época y de la rigidez de las convenciones:

The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole so impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour. The tyrant is obeyed [...] (Jones 1964; 392-3)

De esta manera Virginia Woolf descalifica el llamado "realismo" de los novelistas más populares de la generación precedente como lo eran Bennett, Wells y Galsworthy y rechaza la estructura tradicional del género para redefinir la función de la novela, la labor del novelista y la nueva inquietud que debe moverlo a la creación:

Is life like this? Must novels be like this?

Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. [...] if a writer were a free man and not a slave, 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 [...] (El énfasis es mío) (1964; 393)

Queda claro que la autora, al igual que otros escritores de la nueva corriente, el movimiento que más tarde se conocería como "modernism", ya tenía un nuevo centro de interés: la experimentación con formas de representar la conciencia.

The mind receives a myriad impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. (1964; 393)

Al explicar las características de esta nueva tendencia creadora de los escritores que ella llamaba "modernos", Woolf se refiere al *Ulysses* de James Joyce, la obra maestra de la novela de vanguardia inglesa, que aparecía en esa época publicada en capítulos en el *Little Review*:

Mr. Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see.

For the moderns[...]the point of interest lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors. (El énfasis es mío) (1964; 394-96)

"Modern Fiction" revela la necesidad de los autores de su tiempo de buscar nuevas formas de escritura apropiadas a una nueva percepción del mundo y de la creación novelística. Woolf y Joyce coinciden en escribir sobre la vida interior, sobre "la acción mental" de sus personajes, aunque cabe señalar que tienen un manejo muy distinto de la forma de representación de la conciencia en su obra.

En el *Ulysses* de Joyce, por ejemplo, todo monólogo y la figura de conciencia en cuestión se ven inmersos en un contexto narrativo en tercera persona y monólogo narrado, donde con frecuencia se funden las voces del narrador y el personaje. Joyce alterna la psiconarración con el monólogo narrado y con el monólogo interior, sometiendo a los personajes a una perspectiva externa que genera un doble efecto: por una parte, se ofrece la expresión y la perspectiva subjetiva de la figura de conciencia en monólogo interior y por otra, la narración externa del narrador. Joyce juega además con narradores que comparten el léxico de sus personajes, creando un efecto de empatía o mimesis que se refleja en el tono y el ritmo de los monólogos y las

participaciones de psiconarración. Así, los monólogos de Bloom y Stephen se pronuncian desde mundos moldeados a su imagen y los fragmentos de psiconarración ofrecen un juego de voces que difieren tanto entre sí como las de los personajes mismos (1983).

En la novela *The Waves*, Virginia Woolf limita al máximo la participación y la figura del narrador reduciéndolo a la simple enunciación de la figura de conciencia de los distintos soliloquios de la novela. En esta obra desaparece por completo la persona del narrador omnisciente que lo sabe todo de sus personajes y que por lo tanto goza de autoridad para hacer interpretaciones, calificar y juzgar a los distintos actores del drama en cuestión. En esta obra, el único elemento de narración en tercera persona se reduce a la fórmula: "X said", por lo que no aparece un solo enunciado de psiconarración.

Este extraordinario ejercicio de austeridad narrativa lo describe Dorrit Cohn en los siguientes términos:

We must consider the typologically interesting case where inquit phrases constitute the sole third-person context for a quoted monologue. Theoretically, one could conceive of a fictional text in which the narrator's only function would be to name the thinker and his mental locution, on the pattern: "X thought..." followed by a novel-length monologue. I know of no works that conform to this pattern exactly, but only some that approach it. Woolf in *The Waves* multiplies the pattern, with the barest inquit phrases - "Rhoda said:..." "Bernard said:..." - introducing the alternative monologues of its six characters. (Cohn 1983; 65)

De esta manera la novela se ve totalmente exenta de juicios de valor de terceros o de una comunicación entre narrador y lector que coloque a los personajes en un escenario dirigido por una figura de autoridad con privilegios cognitivos y con una perspectiva que favorezca la distancia analítica del lector. De ahí que éste se vea obligado a "sumergirse" en un medio submarino y sin un espacio pensado para él: "The reader... must immerse in this submarine, eyeless (I-less) medium." (Woolf 1992; xviii). Ante esta falta de perspectiva, el lector resiente la incertidumbre que experimenta el hombre ante el mundo real y la novela goza de la profundidad y complejidad psicológica que caracteriza a la novela de vanguardia.

Además de la cuasi-desaparición del narrador, en *The Waves*, los elementos más tradicionales y considerados hasta entonces indispensables y obligados de la novela como son el relato, el desarrollo de la trama, la descripción detallada de los personajes y del entorno que ocupan, así como la interacción de los personajes mediante el diálogo y la estampa de su personalidad a través de la acción, se ven todos, todos, reducidos a su más mínima expresión.

La trama de la novela carece de elementos de inestabilidad que anuncien la llegada de algún conflicto, de algún encuentro de intereses. En *The Waves*, aunque sí percibimos una clara secuencia temporal del material

novelado, no existe una sucesión coherente de hechos que lleve al desarrollo de un conflicto, a su clímax y posterior solución. Según Forster, la fórmula que podemos aplicar a la novela tradicional para desentrañar la historia de todo relato es hacer la pregunta: ¿qué pasó?... y, una vez respondida esta primera pregunta, continuar indefinidamente con la interrogante: "And then?" (Forster 1976; 87). Sin embargo, esto no sucede en *The Waves* donde el relato se reduce a presentar unas cuantas escenas de distintas etapas de la vida de seis personajes. La novela se inicia cuando los personajes, en su temprana infancia, están reunidos en un jardín; luego los niños varones van a un internado y las niñas van a otro; después, los de familia con mayores recursos van a la universidad o a hacer vida de sociedad y los dos restantes van a trabajar. Otro día se reúnen para despedir a un compañero querido por todos que irá de viaje a la India y que más tarde muere. Pasan los años y en otra ocasión vuelven a reunirse siendo ya adultos y el libro termina con el monólogo de uno de los personajes, el contador de cuentos, Bernard, quien hace una reflexión final sobre la vida y desafía a la muerte. Lo que aquí sorprende es la falta de intriga, de algún conflicto que justifique, según los parámetros de la novela tradicional, la importancia de los acontecimientos, de la acción en el relato.

En lo que se refiere a la caracterización de los personajes de la novela, Woolf renuncia a la descripción de ellos desde una perspectiva externa, naturalista o realista. La autora no ofrece detalles de su apariencia física ni describe impresión alguna de sus gestos y movimientos, por lo que el lector carece de la sensación de peso corporal que da a los personajes el sentido de arraigo y pertenencia al mundo o universo de la novela y al lector el sentido de correspondencia entre esa pertenencia y la del hombre al mundo material.

Por otra parte, la ausencia de narrador y la hegemonía absoluta del modo narrativo figural desde la conciencia de los personajes explican que no haya descripciones realistas o naturalistas del entorno que los rodea. Las únicas descripciones detalladas de la novela son las que nos ofrece Woolf en los interludios, los cuales no tienen una relación inmediata con los espacios que ocupan los personajes; de manera que las concreciones del color, los rasgos del paisaje, el detalle de los objetos, todo lo que apela a la participación de los sentidos del lector proviene, no de una descripción externa, sino de la percepción interna de los distintos personajes y de su respuesta a los estímulos del entorno. A falta de descripciones detalladas por parte de un narrador o de un banco de información sensible que sirva de ancla espacio-temporal al desarrollo de la trama, lo que se

ofrece son las visiones o percepciones internas de los personajes, las cuales, a su vez, disparan emociones o sensaciones específicas en cada uno de ellos.

En cuanto al tradicional uso del diálogo en la novela realista para establecer los vínculos entre los personajes y su participación general en la obra y el desarrollo de la trama tradicional, en *The Waves* los personajes se encuentran prácticamente enfrascados en una corriente inagotable de monólogos poéticos o soliloquios dramáticos cifrados en un lenguaje sin diferencias perceptibles, ya sea entre los distintos personajes o entre las distintas etapas de su vida, la temprana infancia o la vida adulta. Esta uniformidad de lenguaje descarta entonces todo intento de producir una verosimilitud psicológica convencional.

Virginia Woolf prescindió entonces de la mayoría de los elementos de la novela tradicional o realista: la dirección del narrador, el desarrollo de la trama, la descripción externa de los personajes, de los espacios que ocupan y del uso de la palabra hablada. Gillian Beer dice en la introducción a *The Waves*:

The Waves was to be experimental work, work that would fundamentally challenge the bounds of fiction. It would bring into question what gets left out when life is described [...] It would extend the reach of language and suffer its debilities. (Woolf 1992; xv)

Beer concluye: "[*The Waves*] would follow a rhythm, not a plot." El objeto de nuestro ensayo es precisamente el estudio de la estructura de *The Waves*, del patrón y el ritmo de los dos tipos de texto que componen la novela. Analizaremos cómo Virginia Woolf logra establecer el patrón y el ritmo de esta obra mediante la alternancia de los interludios y los soliloquios que la componen. Asimismo, estudiaremos la función de los interludios y comentaremos las correspondencias temporales y metafóricas que se establecen entre éstos y los soliloquios, correspondencias que dan unidad última a la novela.

Así como en *Modern Fiction*, su manifiesto literario, Woolf planteó los lineamientos básicos de esta nueva corriente, también plasmó en sus diarios, entre los años 1928 y 1931, inquietudes de forma y fondo que quiso resolver y moldear en su gran novela. Estas inquietudes y reflexiones determinaron, entre otras cosas, el tono profundamente poético de la novela, el contenido de su discurso narrativo, la aparición constante de imágenes poderosas, y, como se verá más adelante, la naturaleza de los dos tipos de texto que componen la novela. Por esta razón recurriremos constantemente a las anotaciones del diario de Virginia Woolf, ya que nos servirán para entender las inquietudes que la llevaron a decidir la forma que determina la naturaleza del discurso de *The Waves*.

Capítulo uno

Los interludios

El transcurrir de un día.

En este capítulo hablaremos de los interludios, de sus características, de su contenido, de la función que cumplen en la novela y de los vínculos que tienen con los soliloquios.

Virginia Woolf llamó "interludios" a los fragmentos que aparecen en letra cursiva y que anteceden a los soliloquios. El lector puede distinguir los interludios a golpe de vista, tanto por su tipografía como por su ubicación en el entramado textual. A los nueve pasajes constituidos por soliloquios, que muestran momentos de la vida de los personajes, antecede, siempre, un interludio. Este juego de alternancia de estos dos tipos de texto constituye la pauta de la novela.

Los interludios figuran el transcurrir de un día, desde momentos antes del amanecer, hasta el anochecer, mediante la descripción del recorrido del sol de este a oeste sobre un gran océano cuyas aguas se van dejando penetrar paulatinamente por la luz del día y se van oscureciendo a medida que el sol declina.

Los interludios siguen una secuencia temporal lineal y, si se leen de corrido, constituyen un poema elaborado por la

misma pluma poética; son además la representación misma de esa mente que Virginia Woolf llamó "a mind thinking", concepto que analizaremos más adelante.

Muchos son los elementos que aparecen en los interludios: lugares y objetos específicos que, de igual manera, se van dejando iluminar conforme despunta el sol y que se van perdiendo en la penumbra y la oscuridad con el atardecer y la puesta de sol: un jardín, sus flores, una casa, su interior, ríos, tierras de cultivo y nubes. Pero sin duda, los dos elementos fundamentales son el sol y las aguas del mar. El sol en su movimiento marca, como las manecillas de un reloj, el transcurrir inevitable del tiempo. Las aguas del mar reflejan paralelamente el paso de la oscuridad a la luz y de nuevo a la oscuridad. Por otro lado, las olas se mueven incesantemente, cada vez con más violencia, a medida que avanza el día, evocando las distintas atmósferas y sensaciones de las distintas etapas de la vida de los personajes, como si entre la marea del océano y el tiempo de vida de los personajes hubiera una empatía oculta.

Si observamos la primera oración de cada uno de los preludios podremos percibir aisladamente el movimiento del sol que denota el paso sostenido del tiempo a lo largo de la novela entera.

Interludio A: *The sun had not yet risen.*

Interludio B: *The sun rose higher.*

Interludio C: *The sun rose.*

Interludio D: *The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves.*

Interludio E: *The sun had risen to its full height.*

Interludio F: *The sun no longer stood in the middle of the sky.*

Interludio G: *The sun had now sunk lower in the sky.*

Interludio H: *The sun was sinking.*

Interludio I: *The sun had sunk.*

Vale la pena notar que el cenit del sol coincide con el quinto interludio, justo a la mitad de la novela, que marca el punto en que el sol comienza a declinar y cuando la luminosidad de los interludios comienza a ceder el paso a la oscuridad.

Aunque Virginia Woolf se propuso apresar el instante, es importante hacer notar que los interludios no son imágenes estáticas. En cada uno de ellos transcurren lapsos menores de tiempo. Este transcurrir se hace evidente por el movimiento gradual del sol y el efecto de la luz sobre las aguas del mar y otros elementos del paisaje. Esto se ve claramente en el interludio con el que comienza la novela.

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving [...] Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibers of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea - blazed gold. The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up [...] there was a pause; another chirped lower down. The sun sharpened the walls of the house, and rested like the tip of a fan upon a white blind and made a blue fingerprint of shadow under the leaf by the bedroom window. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. (El énfasis es mío)

(Woolf 1977; 7-8)

Al inicio de este interludio la ausencia del sol hace del universo un lugar oscuro e indiferenciado, pero poco a poco, con la llegada de la madrugada y el ascenso del sol, no sólo se distinguen el cielo del océano sino que todo se colorea e ilumina con un sol cada vez más claro y brillante.

Paralelismo temporal entre interludios y soliloquios.

Aunque el recorrido semicircular del sol en los interludios delinea el arco de un solo día, se trata a la vez de un día simbólico, de un arco mayor de tiempo que contiene al arco de la temporalidad de los soliloquios que, como se ha mencionado, presentan el transcurrir de la vida de los personajes. Así, cada interludio nos muestra alguno de los momentos del recorrido del sol del gran día simbólico que nos presentan los interludios en su conjunto. En cada interludio el sol avanza hacia su ocaso, y en cada secuencia de soliloquios, la vida de los personajes se va aproximando hacia la madurez y la muerte. Por ello, a la primera infancia de los personajes la antecede el amanecer de los interludios; a la niñez, un sol ya desprendido de las aguas; a la juventud, un sol más alto y a la noticia de la muerte de Percival el sol en el cenit, el punto más alto, de donde el sol empieza a descender paulatinamente hacia occidente; ahí comienza también a agotarse el tiempo de vida de los personajes.

De esta manera, lenta y paulatinamente, el primer interludio da inicio a "este día", cuyo amanecer antecede a la primera secuencia de soliloquios de la novela, en la cual Virginia Woolf nos presenta viñetas o "moments of being", como a ella le habría gustado decir, de la temprana infancia

de los personajes. El segundo interludio, que describe la subida lenta del sol, nos lleva a sus días de internado, al primer y al último día de sus años de escuela y a su partida en tren, ya sea rumbo al campo o la ciudad. El tercer interludio, con el sol más alto, evoca la juventud de los personajes: los años de universidad de Neville y Bernard en un breve encuentro de amigos; la vida de trabajo de Louis en un momento en que almuerza en un comedor cercano a sus oficinas; un paseo de Susan por la granja y un día de trabajo en casa y las emociones de Rhoda y Jinny en una escena en que ambas asisten a un baile en Londres. En la cuarta parte de la novela, cuando el sol está por llegar a lo más alto de su recorrido, se da el primer encuentro de los amigos en un restaurante para despedir a Percival que se va a la India. El sol en el cenit del quinto interludio, marca, como ya dijimos, un hito en la novela y en la vida de todos. En esta quinta secuencia Neville, Bernard y Rhoda se enteran por separado de la muerte de Percival, noticia que los lleva a reflexionar sobre el significado de esta pérdida. A partir del sexto interludio comienza a declinar el sol, lo que anuncia la llegada de los personajes a la vida adulta. Así, en la sexta parte de la novela vemos a Louis en un día cualquiera de rutina en su oficina después de muchos años de trabajo; a Susan ya como madre de un bebé de cuna arrullándolo y dirigiendo las labores de la casa; a Jinny

seduciendo caballeros en un baile de Londres y a Neville en compañía de un joven amante en su departamento en una noche cualquiera. El sol se va hundiendo un poco más en el séptimo interludio, y lo mismo parece suceder al grupo de amigos cuyos soliloquios aislados nos revelan su incertidumbre ante la vida que avanza por etapas hacia el fin inevitable. Podríamos decir que la actitud general de todos ellos se resume en las interrogantes que pronuncia Bernard:

'But let me consider. The drop falls, another stage has been reached. Stage upon stage. And why should there be an end to stages? And where do they lead? To what conclusion? (1977; 147)

Es el mismo Bernard quien resume el sentimiento de pérdida de todos ellos en la frase: "I have lost my youth" (1977; 145). Esta pérdida de la juventud y la nostalgia por el pasado se reflejan en el sol a punto de desaparecer que vemos en el octavo interludio. Esta es la emoción que domina el encuentro final de los amigos en un restaurante donde se reúnen a cenar y a compartir sus recuerdos. Finalmente, el último interludio, que describe la puesta del sol y el inicio de la oscuridad establece el tono que domina el largo soliloquio de Bernard en la última parte de la novela. Bernard, el contador de cuentos, hace una recapitulación de su vida y relata el resultado de su intento por encontrarse una última vez con todos sus amigos, con Susan en la granja,

con Louis en su ático, con Neville en su departamento, lo mismo que con Jinny.

Este breve recorrido por la novela demuestra que entre los interludios y los soliloquios se da un paralelismo temporal que refuerza la correspondencia simbólica entre ambos, creando un puente entre textos aparentemente disímbolos.

Correspondencias entre imágenes y sensaciones.

Además del paralelismo temporal, también se dan otras correspondencias entre los interludios y los monólogos. Ya mencionamos que las imágenes relacionadas con la luz y el mar que aparecen en los interludios evocan la atmósfera, el tono y las sensaciones que dominan en los soliloquios de la novela. Veamos esto con más detalle.

Cuando en el primer interludio el mar comienza a diferenciarse del resto del cosmos y cuando el breve oleaje apenas dibuja delgados abanicos sobre la playa, los personajes de la novela se encuentran en la temprana infancia, en el amanecer de su vida, definiendo su sensibilidad y despertando al mundo que los rodea. En unas líneas del primer interludio se compara a las olas con una figura durmiendo, por otra parte, al mirar el interior de la

habitación, se le describe como un espacio oscuro, a punto de despertar:

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously [...] The sun sharpened the walls of the house, and rested like the tip of a fan upon a white blind and made a blue fingerprint of shadow under the leaf by the bedroom window. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. (El énfasis es mío) (1977; 7)

Este interludio nos lleva a las primeras frases de los personajes, que siendo niños pequeños, enuncian la impresión primera, la respuesta sensorial inmediata que les produce el entorno, se trata de impresiones que se confunden con el despertar y que nos hacen entrar al mundo de lo perceptual:

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.'

'I see a slab of pale yellow.' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.'

'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.'

'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.' (1977; 8)

Otro ejemplo lo encontramos en el cuarto interludio que está lleno de imágenes inyectadas de vitalidad. Todo en el panorama está bañado de luz, de una luz que no proyecta

sombras, los cultivos están listos para la cosecha y las olas trotan, desbocadas, con la fuerza de una locomotora incansable. La vitalidad del interludio evoca el eufórico encuentro de los personajes cuando están en la flor de la juventud y van a despedirse de Percival que irá a la India.

The sun, risen, no longer couched on a green mattress [...] bared its face and looked straight over the waves. They fell with a regular thud. They fell with the concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads [...] They drew in and out with the energy, the muscularity, of an engine which sweeps its force out and in again. The sun fell on cornfields and woods [...] The hills, curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles [...]

In the garden where the trees stood thick over flowerbeds, ponds, and greenhouses the birds sang in the hot sunshine, each alone. [...] Each sang stridently, with passion, with vehemence, as if to let the song burst out of it, no matter if it shattered the song of another bird with harsh discord. [...] They sang, exposed without shelter, to the air and the sun, beautiful in their new plumage, shell-veined or brightly mailed [...] They sang as if the song were urged out of them by the pressure of the morning. They sang as if the edge of being were sharpened and must cut... Now and again their songs ran together in swift scales like the interlacings of a mountain stream whose waters, meeting, foam and then mix, and hasten quicker and quicker down the same channel, brushing the same broad leaves. But there is a rock; they sever. (El énfasis es mío) (1977; 86)

La imagen de las aves que primero cantan en soledad y que de pronto, reunidas, entrelazan su canto a manera de hebras de agua que se juntan y terminan por separarse, nos remite al encuentro eufórico de los personajes en la cuarta parte de la

novela, desde la ansiosa expectación de todos antes de reunirse, pasando por el vivo intercambio de recuerdos y anhelos, hasta la despedida antes de retomar cada uno su camino.

Después de esta comunión, de esta prometedora partida, el quinto preludio nos muestra al sol en el cenit, un sol que ciega, que quema, que hace que ardan las piedras:

The sun had risen to its full height. It was no longer half seen and guessed at, from hints and gleams [...] Now the sun burnt uncompromising, undeniable. It struck upon the hard sand, and the rocks became furnaces of red heat [...] Steamers thudding slowly over the sea were caught in the level stare of the sun, and it beat through the yellow awnings upon passengers who dozed or paced the deck, shading their eyes to look for the land [...] (1977; 116-7)

Este interludio nos lleva a la noticia de la muerte de Percival, la figura más querida de todos los personajes. En la quinta secuencia de los soliloquios Neville se dice:

'He is dead,' said Neville. 'He fell. His horse tripped. [...] All is over. The lights of the world have gone out. [...]
'Oh, to crumple this telegram in my fingers - to let the light of the world flood back. [...] This is the truth. This is the fact. His horse stumbled; he was thrown [...] He died where he fell. [...]
Percival fell; was killed; is buried. [...]
I press you to me. Come pain, feed on me. Bury your fangs in my flesh. Tear me asunder. I sob, I sob.' (1977; 119-120)

Después de esta tragedia, y del dolor que produce en Neville, Bernard y Rhoda, el sol comienza a declinar en el sexto interludio y las olas del océano sufren espasmos de

muerte y mortales dagas de luz atacan lo que queda en el interior de la habitación, con lo que se afirma la correspondencia entre interludios y soliloquios, entre los personajes y el universo que habitan:

The sun no longer stood in the middle of the sky. Its light slanted, falling obliquely. Here it caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light, a blazing island on which no foot could rest. Then another cloud was caught in the light and another and another, so that the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue.

[...] within the room daggers of light fell upon chairs and tables making cracks across their lacquer and polish.

(El énfasis es mío) (1977; 130-1)

El último interludio, donde el sol se oculta, es una postrera panorámica de la desolación del espanto de la oscuridad y de la muerte.

Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable. The waves breaking spread their white fans far out over the shore, sent white shadow into the recesses of sonorous caves and then rolled back sighing over the shingle.

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution [...] Dark shadows blackened the tunnels between the stalks.

The substance had gone from the solidity of the hills. Travelling lights drove a plummy wedge among unseen and sunken roads, but no light opened among the folded wings of the hills, and there was no sound save the cry of a bird seeking some lonelier tree.

As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water washed round the

sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them [...] (El énfasis es mío) (1977; 186-7)

Poco a poco se va disolviendo todo en un agua sombría, insondable, que toma en su seno la muerte, el elemento fundamental del último monólogo de Bernard:

'How much better is silence; the coffee-cup, the table. How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that opens its wings on the stake. (El énfasis es mío) (1977; 233)

No es coincidencia que esta ave solitaria, con la que Bernard se compara, nos remita claramente a la imagen del ave que llora y se ve envuelta en las tinieblas en el último preludio:

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. [...] and there was no sound save the cry of a bird seeking some lonelier tree. (El énfasis es mío) (1977; 186-7)

Según Rosenthal, estos cruzamientos de un contexto lingüístico a otro "create moments of contact that Woolf never ceased to feel were fleetingly possible between what we are and what we are not." (Rosenthal 1979; 147). De manera que estas correspondencias, estos ecos entre el último interludio y el soliloquio de Bernard que cierra la novela refuerzan la sensación de la pérdida del ser en la dispersión

total, en lo que Bachelard llama "la nada sustancial". Para él "no se puede llegar más lejos en la desesperación" (Bachelard 1973; 43)

Es importante notar que aquí se cierra el ciclo que da inicio a la novela en el primer preludio con las frases:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, (Woolf 1977; 7)

y que termina con la frase de este último preludio que reza:

Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable.
(1977; 186)

Este ciclo se cierra con el uso de las mismas imágenes, aunque con significados totalmente opuestos, ya que, así como aquellas frases primeras sugieren un despertar, un génesis luminoso, ésta última trae consigo imágenes de muerte y oscuridad. Sin embargo, no está de más decir que Bernard no tiene la última palabra. La novela termina con una frase que no es atribuible a ninguno de los personajes, sino quizá a la voz poética de los interludios: "The waves broke on the shore" (1977; 234) por lo que la imagen que se impone es la de la permanencia y continuidad del universo ante lo efímero y pasajero de la vida del hombre.

De esta manera, los interludios son un soporte temporal y un marco de referencia de los soliloquios, que no podrían tenerse en pie por sí mismos dada su naturaleza autónoma y ajena a toda relación causal que les permitiese ir construyendo una trama según los parámetros tradicionales del género. Los interludios representan el flujo continuo del tiempo, en el que se insertan los momentos pasajeros recreados en los soliloquios. Por otra parte, son una fuente de imágenes que tienen una correspondencia emotiva en los soliloquios.

Los interludios como telón de fondo.

Woolf utilizó los interludios como telón de fondo, como plano último de realidad de este universo. Veamos en sus propias palabras cómo se planteó esta nueva función:

The interludes are very difficult, yet I think essential, so as to bridge and also to give a background - the sea; insensitive nature - I don't know. (Woolf 1978; 192)

Este trasfondo sirve para presentar una perspectiva en la que los personajes y su drama aparecen como ínfimas partículas, efímeras y transitorias, de un todo indiferente y eterno.

En otra anotación nos encontramos con que la autora quería además hacer que la existencia de este plano no fuera del absoluto desconocimiento de sus personajes. Refiriéndose

a las muchas imágenes que aparecen en los interludios y que, de alguna manera, inciden en determinados momentos de vida de los personajes, Woolf se propone que estas correspondencias penetren de algún modo en la sensibilidad de sus personajes:

I hope to have kept the sound of the sea and the birds, dawn and garden subconsciously present, doing their work underground.

(1978; 211)

De ahí que en una visión que tiene Rhoda en la cuarta parte de la novela haya imágenes que aluden al primer panorama de los interludios. En esta visión aparecen el mar, las aves... pero quizá el detalle más sugerente sea el brazo blanco que ve Rhoda y que nos remite a la forma femenina que sostenía y elevaba la lámpara en el primer interludio:

the sky cleared [...] as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire.

(Woolf 1977; 7)

En la cuarta parte de la novela de pronto Rhoda se distrae y queda absorta y con la mirada perdida y fija mucho más allá de donde se encuentran sus acompañantes:

'Yes, between your shoulders, over your heads, to a landscape,' said Rhoda, 'to a hollow where the manybacked steep hills come down like birds' wings folded. There, on the short, firm turf, are

bushes, dark leaved, and against their darkness I see a shape, white, but not of stone, moving, perhaps alive [...] When the white arm rests upon the knee it is a triangle; now it is upright - a column; now a fountain, falling. It makes no sign, it does not beckon, it does not see us. Behind it roars the sea. It is beyond our reach. (El énfasis es mío) (1977; 110)

Esta correspondencia afirma la idea de Bachelard de que "hay de veras entre el universo y el hombre una correspondencia extraordinaria, una comunicación interna, íntima, sustancial [donde] las correspondencias se anudan en instantes raros y solemnes. [De esta manera] una meditación íntima ofrece una contemplación en la que se descubre la intimidad del mundo." (Bachelard 1973; 259)

Finalmente, los interludios nos presentan, a fin de cuentas, "lo que no somos". Rosenthal concluye que su función es la de hacer presente el universo no humano y revelar las posibles correspondencias entre "lo que no somos" y lo que sí:

Richly metaphoric and suggestive, the interludes establish that impersonal realm of "what we are not." The reality Woolf is trying to convey in her novels always consists of an understanding of both realms as well as the relationship between the two. Such a relationship cannot be talked about in explicit propositions but only demonstrated imaginatively, and *The Waves* is Woolf's most brilliant effort to present their interaction. (Bennett 1975; 146)

Recordemos que la inquietud de crear esta novela surge de una ensoñación, de un profundo recuerdo de nuestra autora, de uno de esos recuerdos que dan, según Bachelard, "unidad a

la imaginación" (Bachelard 1973; 13). Dice Bachelard que las grandes obras tienen siempre un doble signo, un fuego secreto y un verbo original. Hablando de la lengua de Poe, afirma que la imaginación del poeta "esconde una sustancia privilegiada, una sustancia activa que determina la unidad y la jerarquía de la expresión" (1973; 89) de su obra. En su caso, Bachelard asegura que esa sustancia, que esa "materia privilegiada" es el agua. Lo mismo sucede con Virginia Woolf, cuyo "fuego secreto" brotó en la ensoñación primera de su vida que hemos mencionado al principio de nuestro estudio y que Lyndall Gordon describe así:

[...] one, two, one, two [...] behind a yellow blind'. Lying half asleep, half awake in her warm bed, she heard that rhythm and saw a moment's light as the wind blew the blind out and knew, "the purest ecstasy I can conceive" [...] (Gordon 1984; 15)

Este recuerdo de la lucidez primera del conjunto del romper de las olas, de su ritmo, del paso de la inconsciencia a la percepción conciente y de la entrada súbita y amable de la luz nos parece el despertar, el bautizo espiritual de nuestra escritora, recuerdo que marcó como honda huella el patrón y el ritmo que dan forma y unidad a *The Waves*.

Capítulo dos

Los soliloquios

"A mind thinking", "isolation and oneness"

Hemos visto cómo los interludios son un soporte temporal y una fuente de imágenes para la novela. Ahora hablaremos de la estructura general de los soliloquios de *The Waves*, del principio que les da unidad, de su naturaleza temporal, discursiva, de su ritmo y de las características que los diferencian entre sí.

En su diario Virginia Woolf se planteó el problema de la forma de la novela y el de la naturaleza de la vida. Durante los años en los que escribió *The Waves*, mucho se cuestionó acerca de lo efímero de la vida inmersa en lo imperecedero del cosmos, sensación que describió bellamente en su diario:

Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever; will last forever; goes down to the bottom of the world - this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. But what is the light? I am impressed by the transitoriness of human life (El énfasis es mío) (Woolf 1978; 178).

Esta frase: "I shall pass like a cloud on the waves" nos ofrece, en una sola imagen, la presencia de los dos grandes

elementos de la obra: el elemento eterno e inmutable de la naturaleza y del universo, representado por el mar, que Woolf presenta en los interludios; y el elemento fugaz y transitorio, aunque continuo, de la vida del hombre - que ella define como breve momento - y que rescata en los soliloquios.

Sin saber cuál sería la estructura de la novela, la autora comenzó a hacer esbozos para probar formas que ofrecieran un modelo adecuado a lo que quería hacer en *The Waves*:

Now about this book, *The Moths*. How am I to begin it? And what is it to be? I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light - islands in the stream I am trying to convey; life itself going on [...] But there must be more unity between each scene than I can find at present[...] How am I to make one lap, or act, between the coming of the moths, more intense than another, if there are only scenes? [...] Also I shall do away with exact place and time..." (El énfasis es mío) (1978; 180) (1).

Varios conceptos confluyen en esta anotación: la concepción de una "mind thinking" que funja como principio de unidad de la novela, e islas luminosas insertas en una corriente viva que Woolf llama significativamente "escenas". Woolf escribió en su diario:

I have thought of this device: to put
The Lonely Mind
Separately in *The Moths*, as if it were a person.
(Woolf 1992; xvii)

Al rechazar la idea de contar un relato de forma tradicional con un principio, un climax y una conclusión, Woolf opta por presentar una serie de "islas luminosas", de escenas en sentido estricto, que registran las impresiones que tiene "una mente ordinaria en un día cualquiera". La gran interrogante de Woolf es entonces cómo crear esa corriente que dé unidad a la sucesión de escenas que constituyen los soliloquios, sucesos que no están atados a una relación causal y que, sin algún principio unificador, no formarían más que una sucesión de párrafos inconexos. La clave se cifra precisamente en el concepto de "a mind thinking", que es literalmente un flujo ininterrumpido de conciencia, una corriente que hilvana a todas las escenas mediante el uso de un mismo lenguaje.

El lenguaje poético uniforme que representa la "mind thinking" y que podemos identificar con el flujo mental del autor implícito o del narrador cuasi-ausente es entonces el principio unificador de las escenas (2). Cohn concluye que estos soliloquios deben, por su uniformidad de registro, entenderse como poesía creada por una sola mente, autora, además, de los interludios que dividen a la novela en nueve partes o estaciones. Pero podríamos decir que, a su vez, esta mente pensando conforma el flujo de todas las "minds thinking" ahí representadas.

Es decir, toda la novela puede concebirse como la representación de una sola mente creadora, o como la representación de conciencias individuales que se expresan a través de los soliloquios. Así, "a mind" puede ser Rhoda, Susan, Louis o Bernard, pero, como Rosenthal especifica, todos los personajes están inscritos dentro de una misma esfera de expresión:

[...] although the different speakers all have different points of view and preoccupations, they use the same kind of sentence rhythms and employ similar kinds of image patterns (Rosenthal 1979; 144).

Hay críticos que opinan que la uniformidad del lenguaje de los soliloquios sirve para sugerir que hay un nivel inconsciente de unión entre todos los personajes, como si la experiencia de "la vida" conllevara una íntima comunión del individuo con la colectividad:

One effect of having disparate sensibilities embracing one undifferentiated mode of expression is to make us see them all as part of a single unity. However isolated they feel; however unique their individual perceptions, all are intimately connected, well below the level of their own conscious understanding with everyone else (1979; 144).

Más adelante veremos que Woolf organiza los soliloquios en secuencias hasta formar un gran encadenamiento de soliloquios, "una corriente" de conciencias que da continuidad a un gran flujo, al de la vida de todos los

personajes que transcurre inexorablemente. Así los momentos transitorios, los soliloquios, son esas islas insertas en el flujo de la vida que tiene como telón de fondo a los interludios, con el mar y la naturaleza como elementos permanentes e inmutables de este universo.

Hablando del lenguaje de los soliloquios de *The Waves*, Rosenthal dice:

Woolf has taken pains to seal them into a richly textured verbal environment away from the contamination of quotidian reality. It is only through "great freedom of reality," as Woolf maintained throughout her career that one is capable of getting to the real (1979; 144).

Basta con leer unas cuantas líneas de cualquiera de los soliloquios para constatar que se trata de un lenguaje homogéneo, elevado, altamente poético, saturado de imágenes evocadoras, de recurrencias, e inscrito en un registro muy distinto a la prosa narrativa y al diálogo cotidiano que caracterizan al género de la novela. Para Cohn, el lenguaje de los soliloquios se inscribe dentro de la esfera de la poesía, en un presente intemporal que llama "the lyric present":

Woolf makes her characters speak to themselves formally, deliberately, and highly selfconsciously, each in turn taking up the stance of a poetic speaker. References to the act of locution abound [...] There is, moreover, one grammatical feature that raises the prose of these soliloquies to prose poetry even when they deal with the most prosaic matters. When the speakers

describe their own gestures, as they often do, they replace the progressive present customary in spoken English by the tense reserved for English poetry - the "lyric present". It is mainly because of these verb forms that [...] gestures are not understood as occurring simultaneously with [...]locution, but in the temporally anomalous, "timeless" dimension associated with gestures in a poem (Cohn 1983; 264).

Citemos un ejemplo de la primera parte de la novela, una escena que da lugar a la primera secuencia de la obra. Este suceso ocurre después de que los personajes, todos en su temprana infancia, van a desayunar dejando solo a Louis en el jardín, donde éste tiene una fantasía infantil hasta que se ve interrumpido por un beso que le da Jinny impulsivamente:

'Now they have all gone,' said Louis. 'I am alone. They have gone into the house for breakfast [...] I am left standing by the wall among the flowers. It is very early, before lessons. Flower after flower is specked on the depths of green. The petals are harlequins [...] The flowers swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp depths, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves, unseeing. I am a boy in grey flannels [...] Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile. I see women passing with red pitchers to the river, I see camels swaying and men in turbans. I hear tramlings, tremblings, stirrings round me. (Woolf 1977; 10)

Evidentemente esta no es una copia fiel de la enunciación mental de un niño pequeño. Se trata de un lenguaje claramente poético que intenta representar por medio de imágenes

poderosas sus percepciones y sensaciones, así como una especie de visión que se vuelve recurrente en su vida. La imagen de las flores como vivos peces de luz sobre un océano color verde nos ofrece la impresión sensible que tiene Louis en el jardín. La frase: "I am the stalk" revela a través de esta metáfora, la percepción que tiene de sí mismo y, la visión del desierto, que se repite en muchos de sus soliloquios, hará patente el agudo sentido de Louis de la presencia del pasado en el presente.

Esta musicalidad del lenguaje tenía un propósito claro que Woolf especificó en su diario:

If I could catch the feeling I would, the feeling of the singing of the real world, as one is driven by loneliness and silence from the habitable world. (Woolf 1978; 186)

Este interés por transmitir la sensación de soledad y silencio del hombre dentro del canto musical de la vida es el que la mueve a desarrollar el registro poético de *The Waves*, que puede interpretarse como unívoco, venido de "a mind thinking" y como polivocal, para transmitir la sensación de aislamiento de los personajes en la novela y, a fin de cuentas, del hombre en el mundo. De esta manera Woolf logra crear: "the fusion of isolation and oneness through the texture of the language itself... the most daring imaginative foray Woolf was ever to attempt." (Rosenthal 1979; 145)

El soliloquio dramático woolfiano.

La sensación de soledad y silencio es lo que lleva a Woolf a experimentar con el monólogo interior, la forma narrativa más solitaria y desolada de todas, pero con un tono y una sintáxis poéticos alejados del interés psicologista realista de la novela de vanguardia. En estos soliloquios los personajes aparecen solitarios, encerrados en sí mismos, y con pocas posibilidades de interacción y diálogo con el otro.

La forma de representación de estas conciencias, de estas "minds thinking", fue fuente de muchas inquietudes y preocupaciones para Woolf. En su diario, ella asienta claramente la solución que desarrolla en la novela:

The Waves is [...] resolving itself (I am at page 100) into a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in and out, in the hythm of the waves. Can they be read consecutively? I know nothing about that.

(El énfasis es mío) (Woolf 1978; 199).

Antes que nada es necesario analizar qué entiende Virginia Woolf por "dramatic soliloquies". Por principio de cuentas, debemos decir que las intervenciones de los distintos personajes nos presentan la perspectiva de cada uno de ellos sin la intervención de un narrador y sin la intención de ninguno de ellos de relatar a una tercera parte lo que pasa por su mente. De ahí que se trate de una forma

narrativa interior directa. Pero podemos decir que los "dramatic soliloquies" de Virginia Woolf participan de las dos formas de interiorización que son el soliloquio y el monólogo interior, el primero utilizado en el género dramático y el segundo en la novela. No es de extrañar entonces que en *Transparent Minds*, Cohn diga que *The Waves* es "a play-poem-novel" (Cohn 1983; 263), que explora la confluencia del teatro, la poesía lírica y la novela psicologista por medio de un discurso que funde rasgos característicos de los tres géneros.

El uso mismo de los términos "dramatic soliloquies" y "scenes" nos remite al teatro. Los soliloquios de *The Waves* coinciden con la forma del soliloquio tradicional en el sentido de que están escritos en un lenguaje muy estructurado y nos permiten tener acceso a las reflexiones conscientes de los personajes. Por otra parte, en las escenas de la novela, se da una correspondencia absoluta entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia. En *The Waves*, lo mismo que en el drama, lo que se ofrece es una eterna sucesión de momentos presentes. Sin embargo, estos soliloquios, a diferencia de los que presenta el género dramático, no se enuncian en voz alta, pues no son expresión de un lenguaje hablado, sino la representación del flujo mental de los personajes.

Esta correspondencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia no es exclusiva del teatro por lo que las citas de los personajes, todas en tiempo presente, y la figura de la isla de la que habla Woolf en su diario, de las "islands of light in the stream I am trying to convey," nos hacen pensar también en la forma del monólogo interior, en cuya poética, según Cohn: "It is the today; it is the here, the hour that strikes; and, around me, light; the time, the place" (1983; 243). Esta fórmula del aquí y el ahora se ajusta perfectamente a la de los parlamentos de la novela, donde el "here" y el "now" son los adverbios omnipresentes de los soliloquios. Veamos como ejemplo una cita de Jinny de la segunda parte de la novela, donde las niñas se visten para jugar tenis:

'Now let us be quick. Now let me be the first to pull off these course clothes. Here are my clean white stockings. Here are my new shoes. I bind my hair with a white ribbon, so that when I leap across the court the ribbon will stream out in a flash, yet curl down my neck, perfectly in its place. Not a hair shall be untidy.' (Woolf 1977; 34).

Además de la correspondencia temporal entre la narración y la historia, el monólogo interior permite al autor experimentar con la representación de distintas actividades mentales y niveles de conciencia. Es el monólogo interior el que presenta de manera indistinta y alterna los dos tipos de actividad que realiza la mente: la cognición y la percepción,

donde la cognición se define - a diferencia de la percepción - como una enunciación mental que trae consigo la "verbalización" del pensamiento. Por su parte, todo lo perceptivo, por necesidad, debe transformarse en lenguaje para que pueda transmitirse en un medio narrativo. En *The Waves*, esa "verbalización" no es labor de narrador alguno, y las citas no se enuncian necesariamente en voz alta, o de manera deliberada y consciente.

Precisamente esta mezcla de la cognición y la percepción característica del monólogo interior es la que rescata Woolf para sus soliloquios. En *The Waves*, todos los parlamentos utilizan la figura de la primera persona y nos presentan una mezcla indistinta de los procesos cognitivos y perceptuales de los personajes. Veamos una cita de Bernard cuando, siendo pequeño ve que Susan llora y corre hacia el bosque:

'Susan has passed us,' said Bernard. 'She has passed the tool-house door with her handkerchief screwed into a ball. She was not crying, but her eyes, which are so beautiful, were narrow as cats' eyes before they spring. I shall follow her. Neville, I shall go gently behind her, to be at hand, with my curiosity, to comfort her when she bursts out in a rage and thinks, "I am alone."

(1977; 12)

Que Bernard "diga" que los ojos de Susan parecen ranuras como los ojos de un gato a punto de saltar es sin duda la "verbalización" de una impresión sensible; que haya decidido "la seguiré", seguramente fue un impulso que sólo puede

verbalizarse de esa manera. Todo lo demás podría confinarse también al mundo de la emoción no verbal.

Es curioso que Seymour Chatman afirme que las citas directas de *The Waves* pertenecen a la categoría del soliloquio porque el cuasi-nulo narrador hace uso de la fórmula "X said" y de comillas para dar entrada a todas las citas de los personajes (1980). En este caso la fórmula "X said" no implica necesariamente que los personajes hagan uso efectivo de la palabra. Nos parece más bien que Virginia Woolf escogió esta fórmula por ser la más austera posible y la menos intrusiva, capaz a la vez de sugerir dos posibilidades: "X said" y "X said (to him-herself)" de manera intermitente, según lo ameriten las circunstancias. En los encuentros de los personajes, cuando van a despedirse de Percival en la cuarta parte de la novela y cuando se reúnen en la vida adulta en la octava parte de la novela, hay un efecto intermitente entre los diálogos y las formas directas interiores del discurso narrativo.

Cabe insistir en que estos pasajes no cuentan con las rupturas sintácticas, los rasgos léxicos y las exclamaciones características del monólogo interior que delatan la subjetividad de enunciación de las distintas figuras de conciencia en la novela de vanguardia. La razón podría hallarse en el deseo de Woolf de dar continuidad a la yuxtaposición de los soliloquios mediante el flujo de la

"mind thinking". Eso explicaría su decisión de utilizar un lenguaje muy estructurado y uniforme, a diferencia del lenguaje trunco y poco formal del monólogo interior.

Además de haber encontrado en el soliloquio dramático la forma de representar el flujo de la mente, Woolf dejó bien claro en su diario que quería que los soliloquios evocaran el ritmo acompasado de las olas: "soliloquies [...] running homogenously in and out, in the rhythm of the waves [...]" (Woolf 1978; 199). De ahí que se presenten en sucesiones aleatorias que nos llevan de una figura de conciencia a otra. Este mismo efecto se logra con recurrencias y repeticiones léxicas, sintácticas y semánticas en una prosa fluida que no hubiera podido sugerir ese juego de vaivén con el uso de quiebres sintácticos.

Por otra parte, debemos notar que los soliloquios de esta novela también presentan el juego de la relación de ideas mediante la aparición de imágenes recurrentes. Recordemos las líneas de Louis que dicen: "I hold a stalk in my hand. I am the stalk..."

Esto constituye una variante importante en el juego de libre asociación que rompe también con la dinámica ordinaria de este rasgo discursivo. En *The Waves*, todas las distracciones, todos los estímulos externos llevan a los personajes a juegos de asociación que tienen un mismo principio dinámico: el de producir en la mente, mediante una

fuerza centrípeta poderosa, una sensación vital única que reafirma la experiencia de vida de cada uno de los personajes y que se expresa a través de imágenes sensoriales o poéticas. Louis recuerda siempre el beso que recibe de Jinny en la primera parte de la novela y la sensación de exclusión del mundo; a Jinny todo la mueve a la sensualidad; a Neville, a su necesidad de intimidad; a Rhoda todo le recuerda que no tiene rostro ni palabras para enfrentarse al mundo; Susan es posesiva, maternal, parte de la tierra y Bernard siempre busca unir frases en relatos que rescaten momentos, sin encontrar nunca el hilo de un relato único.

Citaremos un parlamento de Rhoda de la primera parte de la obra que nos servirá para constatar la dinámica de la libre asociación en el flujo de la conciencia:

'Now Miss Hudson,' said Rhoda, 'has shut the book. Now the terror is beginning. Now taking her lump of chalk she draws figures, six, seven, eight [...] on the blackboard. What is the answer? The others look, they look with understanding. Louis writes; Susan writes; Neville writes; Jinny writes; even Bernard has now began to write. But I cannot write. I see only figures. The others are handing their answers one by one. Now it is my turn. But I have no answer. The figures mean nothing now. Meaning has gone. The clock ticks. The two hands are convoys marching through the desert [...] The loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop, which I now join -so- and seal up, and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, "Oh save me, from being blown forever outside the loop of time!"' (Woolf 1977; 18)

Parecería que la metáfora de las manecillas del reloj activa el juego de la libre asociación, pero en realidad tiene una significación mucho más honda, porque este terror de Rhoda, y esta sensación de exclusión se repiten en todos sus monólogos; además no hay frases trucas y una idea no lleva a otra; sencillamente, una metáfora presenta, por así decirlo, una sensación profunda de vida para condensarla y repetir, con imágenes variadas pero siempre de igual significación, la sensación vital de los distintos personajes. No nos sorprenderá saber entonces que, después de tanta soledad y sentido de exclusión, ella se quita la vida en una de las partes avanzadas de la novela.

La experiencia vital: como elemento distintivo de los soliloquios.

Hemos dicho que el lenguaje poético de la novela da continuidad al flujo de las conciencias de los personajes. Pero a pesar de la uniformidad del lenguaje, todos los personajes son claramente distinguibles porque Woolf, que buscaba dar gran intensidad a todas las escenas de la novela, identifica a cada uno de ellos con alguna asociación de ideas, con algún juego de imágenes poderosas. Aunque éstas varíen, están cargadas de un significado personalísimo, de

alguna emoción vital que distinga a cada personaje de los demás y que caracteriza su existencia.

Así por ejemplo, en el baile al que asisten Jinny y Rhoda cuando son adolescentes, el constante abrir y cerrar de la puerta por la que llegan los invitados resulta tan estimulante y emocionante para una como terrible y amenazante para la otra. En el soliloquio que pronuncia Rhoda, Woolf nos presenta la emoción predominante de su vida: el vértigo que le produce el contacto con la gente. Para Rhoda, siempre tímida y temerosa de los demás, la presencia de los invitados y la llegada de más y más de ellos con el abrir y cerrar de la puerta es un padecimiento insoportable:

' [...] I am not composed enough, standing on tiptoe on the verge of the fire, still scorched by the hot breath, afraid of the door opening and the leap of the tyger, to make even one sentence. What I say is perpetually contradicted. Each time the door opens I am interrupted. I am not yet twenty-one. I am to be broken. I am to be derided all my life. I am to be cast up and down among these men and women, with their twitching faces, with their lying tongues, like a cork on a rough sea [...]' (1977; 85).

Esta es sin duda la misma Rhoda que siendo pequeña, al escribir un simple cero, al cerrar un círculo en su cuaderno, lloraba la sensación de sentirse fuera del espacio ocupado por todos y por todo lo demás:

"Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!"
(1977; 18).

Por su parte, Jinny, para quien la sensualidad es el elemento principal de su existencia, el abrir y cerrar de esa misma puerta que tanto atormenta a Rhoda, la lleva a esperar con gran expectación el posible encuentro con algún desconocido:

' [...] The door opens. The door goes on opening. Now I think, next time it opens the whole of my life will be changed. Who comes? But it is only a servant, bringing glasses. That is an old man - I should be a child with him. That is a great lady - with her I should dissemble. There are girls of my own age, for whom I feel the drawn swords of an honourable antagonism. For these are my peers. I am a native of this world. Here is my risk, here is my adventure. The door opens. O come, I say to this one, rippling gold from head to heels. "Come," and he comes towards me.' (1977; 83).

Pasados los años, esta misma Jinny, una mujer adulta acostumbrada a tener amantes sin compromiso, vive una más de sus tantas conquistas; veamos cómo la emoción vital de Jinny, la sensualidad, imprime a un entorno tan austero como el de una recámara, una atmósfera de selva, de flores, de aguas frescas que sacian sus apetitos.

- Come, come, come. Now my gold signal is like a dragon-fly flying taut. Jug, jug, jug, I sing like the nightingale whose melody is crowded in the too narrow passage of her throat. Now I hear crash and rending of boughs and the crack of antlers as if the beasts of the forest were all hunting, all rearing high and plunging down among the thorns. One has pierced me. One is driven deep within me... And velvet flowers and leaves whose coolness has been stood in water wash me round, and sheathe me, embalming me. (1977; 140)

Este juego con el eje temporal de la obra de ir hacia el pasado y el futuro para constatar la vigencia constante de la emoción más íntima de cada personaje podríamos hacerlo también con Bernard, Rhoda, Neville y Susan. Podemos concluir que el relato en *The Waves* es interior, íntimo, intrínseco más que exterior o contextual y que el centro focal se ubica no ya en lo interpersonal como en lo intrapersonal, desplazándose de la conducta manifiesta a los movimientos de la conciencia individual. Esta dinámica subjetiviza la experiencia entera de los personajes, por lo que Beer afirma que:

This insistence on substantiality goes alongside a sense of how objects warp, bend, deliquesce and how the senses seize a world always irretrievably altered, endlessly contingent.

(Woolf 1992; xv-xvi)

De este modo, Virginia Woolf crea su propia forma narrativa tomando elementos del monólogo interior, del soliloquio dramático y de la libre asociación para presentar el flujo de la conciencia de los personajes mediante la hegemonía discursiva de una "mind thinking". Al mismo tiempo, Woolf crea escenas que captan momentos de gran intensidad en la vida de los personajes, recurriendo, no a la descripción de un narrador omnisciente, sino a las imágenes que surgen en la mente de cada personaje y que nos revelan la sensación vital que identifica a cada uno de ellos.

El paso del tiempo en los soliloquios.

Además del lenguaje poético, existe otro elemento que le da cohesión a los soliloquios: el paso del tiempo. Recordemos de nuevo la anotación del diario en la que Woolf define las escenas de la novela como islas luminosas:

They might be islands of light - islands in the stream I am trying to convey; life itself going on. (Woolf 1978; 180)

Una vez resueltas las características de los soliloquios, Virginia Woolf decide presentarlos como momentos inmersos en el transcurrir irremisible del tiempo, delineando así el eje temporal lineal de la obra. Además de que cada parte de la novela nos presenta escenas de las distintas etapas de la vida de los personajes, escenas que abarcan un largo lapso de tiempo, cada una de las partes está constituida por encadenamientos de escenas, secuencias que nos muestran el transcurrir del tiempo, ya sea de un día o de lapsos más breves. Así, en la primera secuencia de *The Waves* transcurre un día completo en el que las distintas escenas van mostrando el paso del día y la llegada de la noche.

Esta secuencia inicia con frases breves venidas de seis niños pequeños que se encuentran en un jardín escuchando, entre otras cosas, un retumbar repetido y sordo, algo así como pesadas pisadas de elefantes. Posteriormente nos

enteramos de que llega la hora de irse a clase. Por el soliloquio de Rhoda en el salón nos damos cuenta de que, frase tras frase, va transcurriendo el tiempo hasta terminada la clase:

'Now Miss Hudson', said Rhoda, 'has shut the book. Now the terror is beginning. Now taking her lump of chalk she draws figures [...] on the blackboard. What is the answer? [...] Louis writes; Neville writes [...] But I cannot write [...] the others are handing in their answers, one by one. Now it is my turn. But I have no answer. The others are allowed to go. They slam the door. Miss Hudson goes. I am left alone to find an answer. (Woolf 1977; 18)

Los siguientes soliloquios nos muestran a los pequeños jugando en el jardín que ellos viven como una espesa jungla, hasta que Bernard dice: "The heat is going from the jungle", con lo que sabemos que ha llegado la hora del atardecer de ese día y la hora de la cena:

'Now [...] they pass plates of bread and butter and cups of milk at tea-time [...] (1977;21)

Más adelante Louis nos indica que la cena ha terminado y ha llegado la hora de la oración que los pequeños cantan todas las noches:

'Now, [...] 'we all rise; we all stand up. Miss Curry spreads wide the black book on the harmonium. It is difficult not to weep as we sing, as we pray that God may keep us safe while we sleep. Calling ourselves little children [...]' (1977; 21)

Poco después Bernard nos habla del baño que les da la nana a todos los pequeños antes de mandarlos a la cama y Rhoda termina esta primera parte de la novela con un soliloquio que nos parece un nocturno desolado, solitario y triste.

'As I fold up my frock and my chemise,' said Rhoda, 'so I put off my hopeless desire to be Susan, to be Jinny. But I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now. Now I spread my body on this frail mattress and hand suspended. I am above the earth now. I am no longer upright, to be knocked against and damaged. All is soft and bending. (1977; 22)

Acabado este soliloquio comienza el segundo prelude de la obra donde el agua del mar ya no llega solamente a rozar la superficie de la playa a manera de finos abanicos sino que las olas, ya formadas, rompen en la arena con el sonido de la caída de gruesos troncos. Acabado este segundo interludio el primer soliloquio de la segunda parte de la novela nos presenta a Bernard, siendo un niño pequeño, despidiéndose de casa para ir al internado donde pasará toda su niñez y juventud.

En estos pasajes se hace evidente cómo, en un encadenamiento de soliloquios, el tiempo transcurre de manera casi imperceptible. Así la autora, al presentar unos cuantos soliloquios enlazados en una secuencia lineal, logra recorrer las etapas de la vida de los personajes, su niñez, juventud y vida entera.

Este es el ritmo del que hablábamos en el primer capítulo de nuestro estudio: la novela nos presenta primero un interludio, luego una sucesión, una secuencia de soliloquios de alguna etapa de la vida de los personajes, terminada la secuencia llega un nuevo interludio que anuncia una nueva sucesión de soliloquios. La alternancia entre interludios y soliloquios es la forma que Virginia Woolf diseña para que sus soliloquios corran de forma homogénea: "in and out, in the rhythm of the waves..." (Woolf 1978; 199). La correspondencia temporal y metafórica entre interludios y soliloquios le da a la novela su unidad última.

De este modo Woolf logra su propósito de no ofrecer al lector ni la presentación ni la solución de ningún conflicto, de ninguna intriga o conclusión última, sino la revelación de una realidad viva, profunda, fluyente, la realidad que Bergson califica como una realidad "sin distinciones, sin separaciones, ni estacionamientos", "una realidad en el fluir del tiempo y que se va de las manos tan pronto como queremos apresarla" (García Morente 1976; 42). Este tipo de intuiciones sólo pueden transmitirse como experiencia, como fluencia misma de la vida, como nube pasajera sobre las eternas aguas del océano en constante movimiento: "I shall pass like a cloud on the waves". (Woolf 1978; 178).

Capítulo tres

La voz del mar, una ola tras otra

Resuelta la forma de sus soliloquios, de la relación entre las distintas escenas y el ritmo que las rige, Woolf quiso además imprimir una dinámica revolvente, "de ola tras ola" a cada uno de los soliloquios:

I begin to see what I had in mind; and want to begin cutting out masses of irrelevance and clearing, sharpening and making good phrases shine. One wave after another. (Woolf 1978; 199)

Después de haber hablado de los interludios y de los soliloquios, no está de más que examinemos el fragmento de un soliloquio para constatar el movimiento lingüístico que permite evocar el movimiento continuo de las olas. Para ver este efecto nos parece atinado citar un soliloquio de Louis que aparece en la tercera parte de la novela. Son muchísimos los recursos retóricos y sintácticos que utiliza Woolf en este soliloquio, pero no haremos un análisis detallado de todas estas figuras; sencillamente señalaremos los rasgos más evidentes que contribuyen a evocar el movimiento recurrente del mar. En el soliloquio que aquí citamos, Louis se encuentra en un día cualquiera, a solas, comiendo en un comedor cerca de sus oficinas.

'People go on passing,' said Louis. 'They pass the window of this eating-shop incessantly. Motor-cars, vans, motor-omnibuses; and again motor-omnibuses, vans, motor-cars - they pass the window.
(Woolf 1977; 73)

Lo primero que nos llama la atención es la repetición del verbo "to pass", una vez en gerundio y dos veces en presente de indicativo. Este verbo, conjugado en estos tiempos, nos ofrece varias connotaciones. La más evidente es la del movimiento de la gente y de los vehículos que pasan frente a la ventana y, más adelante, el movimiento de éstos y de muchos otros elementos que aparecen en la misma escena; este paso constante de los transeúntes y los vehículos evoca la permanencia del movimiento en ésta y en todas las escenas de la novela. De ahí que el uso del gerundio "passing" nos sugiera la permanencia del movimiento; por otro lado, el presente simple de indicativo nos remite al movimiento transitorio, efímero del momento presente. Por esta razón el uso casi obsesivo de este verbo, que va puntuando toda la escena, nos sugiere la sucesión perpetua de breves momentos dentro del transcurrir irremisible del tiempo.

Notamos después que el inicio de la segunda oración: "They pass the window", se repite al final de la siguiente oración: "Motor-cars, vans, motor-omnibuses; and again motor-omnibuses, vans, motor-cars - they pass the window" creando la impresión de recurrencia y de que se cierra un círculo, un ciclo. Este efecto de círculo, de que se parte de un lugar

para terminar en ese mismo punto y volver a empezar, se refuerza con el modo en que se enumeran los vehículos que pasan frente a la ventana: "Motor-cars, vans, motor-omnibuses" para luego repetirlos en orden inverso: "and again motor-omnibuses, vans, motor-cars", iniciando y terminando así la frase con la misma palabra. En el siguiente fragmento, Louis percibe los distintos planos espaciales de la escena:

In the background I perceive shops and houses; also the grey spires of a city church. In the foreground are glass shelves set with plates of buns and ham sandwiches. All is somewhat obscured by steam from a tea-urn [...] I prop my book against a bottle of Worcester sauce and try to look like the rest.

'Yet I cannot. (They go on passing, they go on passing in disorderly procession.) [...] People go on passing; they go on passing against the spires of the church and the plates of ham sandwiches [...] (1977; 73-74)

La perspectiva primera es la más lejana y poco a poco se va cerrando "la lente" hasta llegar a la mesa donde él está sentado: "I prop my book against a bottle of Worcester sauce". Este es el punto de donde parte la descripción del movimiento del restaurante: el punto focal de la escena que evoca el constante movimiento de la gente, que es como un mar de olas, de olas que se levantan y caen, que van y vienen incansablemente:

Meanwhile the hats bob up and down; the door perpetually shuts and opens. I am conscious of flux, of disorder; of annihilation and despair. [...] I feel, too, the rhythm of the eating-house. It is

like a waltz-tune, eddying in and out, round and round. The waitresses, balancing trays, swing in and out, round and round, dealing plates of greens, of apricot and custard, dealing them at the right time, to the right customers. The average men, including her rhythm in their rhythm [...] to take their greens, take their apricots and custard. [...] The circle is unbroken; the harmony complete. Here is the central rhythm; here the common mainspring. I watch it expand, contract; and then expand again. Yet I am not included [...] I, who would wish to feel close to me the protective waves of the ordinary, catch with the tail of my eye some far horizon; am aware of hats bobbing up and down in perpetual disorder. (1977; 74-75)

La repetición de frases como "in and out" y "round and round," de formas verbales como "eddying", "balancing", "dealing" y "bobbing" recrea el incesante vaivén y el perpetuo movimiento de las olas. Las repeticiones de sonidos, de sustantivos, de tiempos verbales y frases sugieren entonces un micro-universo de sístoles y diástoles que se van integrando a un gran círculo. Además, la combinación de oraciones largas y cortas evoca el latido del mar que se expande y contrae hasta constituir "el ritmo central" de la escena:

Here is the central rhythm; here the common mainspring.
I watch it expand, contract; and then expand again. (1977; 75)

En esta misma cita podemos constatar que hay una alternancia constante entre las impresiones que le vienen a Louis del exterior, las reflexiones de su mundo interior así como la interpretación que hace deliberadamente de este momento.

Tampoco está ausente la sensación de exclusión que ha acompañado a Louis desde el inicio de la novela y su anhelo de pertenencia al mundo.

El movimiento, el juego de vaivén no sólo se da en el plano espacial, sino también en el temporal. En medio de las percepciones, sensaciones y reflexiones de Louis en este momento particular de su vida, sentado a la mesa del restaurante, surge el eterno recuerdo de Louis: la experiencia del jardín, la fantasía de la visita a Egipto y la interrupción del beso de Jinny. Esta superposición de planos temporales enfatiza la idea de que el pasado irrumpe en el presente de manera constante, recurrente:

'My roots go down through veins of lead and silver, through damp, marshy places that exhale odours, to a knot made of oak roots bound together in the centre. [...] I have seen women carrying red pitchers to the banks of the Nile. I woke in a garden, with a blow on the nape of my neck, a hot kiss, Jinny's; remembering all this as one remembers confused cries and toppling pillars and shafts of red and black in some nocturnal conflagration. (1977; 76)

En la siguiente cita veremos cómo Woolf ofrece la metáfora más radical de la novela, en la que la persona y la vida misma de Louis se someten al movimiento, a la dinámica de la ola, al perpetuo levantarse y caer sin descanso: I am forever sleeping and waking. Now I sleep; now I wake.

(1977; 76)

Para Beer esta imagen nos lleva a la conclusión de que:

[...] the wave-form flows onwards but the substance is not transferred. Psychic life remains fluid yet strangely unchanging.

Individuals do not move much: they reach the crest and then fall back. (Woolf 1992; xxxv)

Estas dos oraciones, una larga con dos verbos en gerundio y otra compuesta por dos frases breves con los mismos dos verbos, pero conjugados en presente de indicativo, sugieren nuevamente ese juego constante de la continuidad del movimiento hecho de momentos efímeros cuya repetición equivale a un eterno retorno.

Hacia el final de la escena la perspectiva, la "lente" de Louis, comienza de nuevo a abrirse para ir percibiendo planos cada vez más alejados y sugerir el último "gran angular", el plano último de todos, el de ésta y el de todas las demás escenas de la novela:

I see the gleaming tea-urn; the glass full of pale-yellow sandwiches; the men in round coats perched on stools at the counter; and also behind them, eternity. (Woolf 1977; 76)

Esta última perspectiva acaba por abarcar todos los elementos de la escena en una lectura atemporal que nos sugiere la perpetuidad del movimiento en el último plano de la realidad. Todo el soliloquio de Louis evoca el movimiento eterno del mar, sugiriendo que el hombre es, a fin de cuentas, una ola

que desaparece y es seguida por otra en una eterna sucesión de olas que evidencian el flujo de la vida.

Este estudio sobre el ritmo y el patrón de la novela nos servirá para entender la conclusión de Beer acerca de la actitud con que debe acercarse el lector a *The Waves*:

Certainly, the reader of *The Waves* needs to swim, [...] It is no good panicking when sequence seems lost or persons are hard to pick out. The rhythms of the work will sustain us comfortably as long as we do not flounder about trying to catch hold of events. The events are there, sure enough, but they are not sundered from the flow. This is to say that the form of the waves is acted out in the actual reading experience, and the reader must trust the medium. The rhythmic patterns of the book, this 'play-poem', provide the clues for performance. (Woolf 1992; xxxv)

Es interesante notar que Beer dice "the waves" en minúsculas para hablar del efecto de lectura de *The Waves*, revelándonos entonces la fórmula más íntima de la composición de la novela.

A manera de conclusión

Este juego del lenguaje como realidad viva de agua es la gran metáfora de la novela. Virginia Woolf se propuso no solamente crear una serie de soliloquios insertos en el correr del tiempo, una serie de "islands of light - islands in the stream I am trying to convey; life itself going on." Quiso también que estos soliloquios corrieran de manera homogénea con el ritmo de las olas: "The thing is to keep them running homogeneously in and out, in the rhythm of the waves". Además buscó que esa entrada y salida de los soliloquios de los distintos personajes produjera el movimiento de un torrente:

Suppose I could run all the scenes together more? - by rhythms chiefly. So as to avoid those cuts, so as to make the blood run like a torrent from end to end [...] (Woolf 1978; 199)

Esta dinámica general permeó inevitablemente la forma de cada uno de los soliloquios, de cada uno de los momentos, de las escenas que aparecen en la novela. Además de esta dinámica, Woolf formuló la composición de cada uno de los momentos, de los soliloquios de *The Waves* con la mezcla de tres grandes elementos: "thought, sensation, the voice of the sea". Hemos visto cómo la cognición y la percepción se fusionan en la forma del soliloquio dramático woolfiano, veamos ahora la deliberada inclusión del mar, de su voz y de su dinámica como

parte central de la poética de nuestra novela:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea.

(El énfasis es mío) (1978; 176-177)

Entonces el gran desafío de Virginia Woolf fue conciliar las virtudes de comprensión y economía de la poesía con la rica profusión de elementos de la novela. Beer nos dice que: "what she seeks for fiction is the possibility of detachment and feeling at once, an assaying of those experiences ordinarily reserved for poetry" (Woolf 1992; xvii).

Pongamos especial atención al elemento de la voz del mar como ingrediente de la cosmogonía woolfiana de esta novela; en realidad a los tres elementos de esta cita: la cognición, la percepción y la voz del mar como elementos constitutivos "del momento" y de todos los momentos del ser que en conjunto hacen de la vida un fluir inserto en el tiempo. Hemos dicho que en *The Waves* preludios y soliloquios corren "in and out, in the rhythm of the waves", pero Woolf llevó este mismo efecto de una ola tras otra no sólo a la dinámica de los soliloquios sino también a la estructura de las oraciones de cada soliloquio.

En esta novela resulta claro que Virginia Woolf logró la textura prosística a la que se refería al decir que quería crear:

A saturated, unchopped completeness; changes of scene, of mind, of person, done without spilling a drop. (Woolf 1978; 205)

Dorrit Cohn dice que, estilísticamente, el monólogo interior sólo interesa en la medida en que recrea un lenguaje no escuchado y que no tiene modelos fuera de la experiencia literaria (1983). Si nos preguntáramos entonces a la mimesis de qué lenguaje se entrega Woolf en *The Waves*, podríamos decir que se propuso recrear un lenguaje regido por la voz del mar, por su cadencia y sus repeticiones de onda. Para Woolf este lenguaje está contenido en un plano poético que tiene una clara correspondencia con el universo del océano y sus aguas.

En *El Agua y los Sueños*, Bachelard dice que nada sería mejor para comprender una emoción estética que el estudio de las ensoñaciones materiales que preceden a la contemplación, porque "se sueña antes de contemplar, porque antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica." (Bachelard 1973; 50). De ahí que un tipo de ensoñación anime con su alma a la poética de la ensoñación creadora del artista hermanado con el secreto vital de algún elemento como el agua, el fuego, el aire o la tierra: "cada elemento es ya, profunda, materialmente, un sistema de fidelidad poética... el principio de un temperamento onírico fundamental..." (1973; 53).

No nos queda duda de que para Virginia Woolf el elemento primordial es el agua. Por un verdadero golpe de buena fortuna, hemos podido conocer la ensoñación primera del universo woolfiano, el principio que lo funda y la dinámica que lo anima.

Este es ya el terreno de la metapoética del agua, donde ésta da al lenguaje un movimiento, un fluir sin choques, una continuidad, una "materia uniforme" que convierte al lenguaje en una "poesía fluida". Dice Bachelard que, cuando un lenguaje está inscrito en esta metapoética "la liquidez [se convierte] en el deseo mismo del lenguaje, [que] el lenguaje quiere correr y que corre naturalmente" (1973; 279). En la prosa que Woolf desarrolla en *The Waves*, el agua "agrupa imágenes, disuelve sustancias" y, más que nada, "aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes." (1973; 35). Podría decirse que se trata de una obra donde el agua aporta al lenguaje sus formas y ecos, donde las imágenes poéticas tienen una materia de la que extraen su fuerza, su dinámica; en *The Waves* el elemento material del agua, "es el inconsciente de la forma". (1973; 82)

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Notas

1 Cabe mencionar que antes de llamar a la novela *The Waves*, Woolf pensaba titularla *The Moths*, y así se refirió a ella durante varios meses en su diario.

2 Cohn define al autor implícito como la figura que, sin hacer las veces de narrador alguno y desprovisto de medios de comunicación propia, diseña la estructura de la novela y de su normatividad interna. En *The Waves*, es difícil identificar una clara división entre narrador oculto y autor implícito.

Obras citadas

Bibliografía directa

- Woolf, Virginia. 1964. "Modern Fiction". *Twentieth Century English Critical Essays*. Selección e introducción de Phyllis M. Jones. Londres: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 1977. *The Waves*. Londres: Grafton.
- Woolf, Virginia. 1992. *The Waves*. Con introducción de Gillian Beer. Nueva York: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 1978. *A Writer's Diary*. Londres: Grafton.

Bibliografía indirecta

- Bachelard, Gastón. 1973. *El agua y los sueños*. Trad., Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Joan. 1975. *Virginia Woolf. Her art as a novelist*. Londres: Cambridge University Press.
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Reino Unido: Princeton University Press.
- Forster, E.M. 1976. *Aspects of the Novel*. Reino Unido: Pelican Books.

Notas

1 Cabe mencionar que antes de llamar a la novela *The Waves*, Woolf pensaba titularla *The Moths*, y así se refirió a ella durante varios meses en su diario.

2 Cohn define al autor implícito como la figura que, sin hacer las veces de narrador alguno y desprovisto de medios de comunicación propia, diseña la estructura de la novela y de su normatividad interna. En *The Waves*, es difícil identificar una clara división entre narrador oculto y autor implícito.

Obras citadas

Bibliografía directa

- Woolf, Virginia. 1964. "Modern Fiction". *Twentieth Century English Critical Essays*. Selección e introducción de Phyllis M. Jones. Londres: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 1977. *The Waves*. Londres: Grafton.
- Woolf, Virginia. 1992. *The Waves*. Con introducción de Gillian Beer. Nueva York: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 1978. *A Writer's Diary*. Londres: Grafton.

Bibliografía indirecta

- Bachelard, Gastón. 1973. *El agua y los sueños*. Trad., Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Joan. 1975. *Virginia Woolf. Her art as a novelist*. Londres: Cambridge University Press.
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Reino Unido: Princeton University Press.
- Forster, E.M. 1976. *Aspects of the Novel*. Reino Unido: Pelican Books.

- García Morente, Manuel. 1976. *Lecciones Preliminares de Filosofía*. México: editorial Epoca.
- Gordon, Lyndall. 1984. *Virginia Woolf. A Writer's Life*. Nueva York - Londres: WW Norton & Company.
- Hanson, Clare. 1994. *Women Writers. Virginia Woolf*. Londres: Macmillan Press LTD.
- Huygue René et al. 1977. *Impressionism*. Londres: Octopus.
- Rosenthal, M. 1979. *Virginia Woolf*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sains de Robles. 1954. *Ensayo de un Diccionario Literario*. Tres tomos. Madrid: Aguilar, S.A.

Bibliografía complementaria

- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Itaca y Londres: Cornell University Press.
- Lee, Hermione. 1998. *Virginia Woolf*. Nueva York: Alfred A. Knopf.