

Las olas como obra de arte. Algunos usos del ritmo y la composición.

Dámaso López García

Universidad de Castilla - La Mancha

From the very beginning of her career as a novelist Virginia Woolf paid proper attention to the problems involved in the task of fiction writing; at the age of 45 she was still searching for the best definition of the novelist's responsibilities. 'The Art of Fiction', her review of E.M. Forster's *Aspects of the Novel*, elicited, through contrast, many of the ideas that she was going to put into practice in one of her future novels: *The Waves*. Different aspects of 'rhythm' and 'pattern' were carefully considered by Virginia Woolf in her review; a bone of contention, the possibility of representing 'life' through fiction, was discussed as well. In more than one way, Virginia Woolf's ideas opposed those expressed by E.M. Forster in *Aspects of the Novel*, thus revealing some degree of tension between writers who are usually understood to share a common set of values. A number of the rhetoric devices criticized by E.M. Forster were deliberately used to enhance 'pattern' and 'rhythm' in *The Waves*.

I

Virginia Woolf reseñó en su momento la obra de E.M. Forster, *Aspects of the Novel*. Apareció la reseña en su primera edición con el título «Is Fiction an Art?», en el *New York Herald Tribune*, el 16 de octubre de 1927; posteriormente la revisó para una segunda aparición que vio la luz aproximadamente un mes más tarde, en *Nation & Athenaeum*; pero el título se había convertido en: «The Art of Fiction»¹. La transición del título señala un no pequeño cambio de actitud por parte de la escritora: la interrogativa se transforma en una afirmación, como si el segundo título fuese una declaración programática y una respuesta explícita a la pregunta que había figurado como primer título.

En la época en que se publica esta reseña, finales de 1927, Virginia Woolf comienza a escribir *Orlando*, novela cuya redacción se concluye

en el mes de marzo de 1928. Entre otras ocupaciones, en 1927, la escritora pronuncia unas conferencias que serán la base de *A Room of One's Own*, obra a la que da fin en 1929; nada más terminar esta obra ensayística, Virginia Woolf comienza a pensar en una nueva obra narrativa a la que da el título provisional de *The Moths*, posteriormente esta obra se convertirá en *The Waves*. Se trata de una época, pues, en la que Virginia Woolf lleva a cabo una de sus documentadas transiciones en el estilo y forma de sus composiciones narrativas. La línea de pensamiento y de concepción artística que vincula unas novelas tan dispares como *To the Lighthouse*, (1927) *Orlando* (1928) y *The Waves* (1931) no es evidente de manera inmediata. Por supuesto, la reflexión de índole teórica que acompañaba siempre a la creación de Virginia Woolf no dejó de dar señales en este momento peculiar en que la novelista buscaba nuevas formas de expresión. Como muestras de esta inquietud pueden mencionarse dos artículos de esta época: «The Narrow Bridge of Art», que apareció, en el verano de 1927, en el *New York Herald Tribune*. Y también la reseña del libro de E.M. Forster a la que se aludía más arriba. Me detendré en el análisis de esta reseña, con la intención de hacer visibles ciertos principios de «poética» narrativa, con los que la escritora no está de acuerdo, y otros principios hacia los que manifiesta alguna simpatía. El examen de estas ideas, y el contraste con las ideas de E.M. Forster, como conducentes al logro artístico que representa *The Waves*, constituirán la primera y segunda parte de este análisis que, deliberadamente, se aplicará, en un tercer paso, a un área de estudio restringida, con el fin de conocer el grado y modo de elaboración a los que sometía Virginia Woolf el material artístico con el que trabajaba. Pero no sólo eso, servirá, también, si se halla una correspondencia entre las ideas y la materialización de éstas, para explicar algunos rasgos de la novela que, quizá, pudieran parecer inmotivados o no han recibido la atención que un examen de las ideas rectoras de la composición podría revelar. Los estudios que pretenden averiguar la relación entre la doctrina poética y los resultados a los que se ha aplicado esa doctrina tienen la virtud de despejar el campo de elementos que, tal vez, se han comprendido y explicado de manera inadecuada. Con independencia de otras utilidades, el conocimiento de la intrapoética, de los cimientos teóricos sobre los que construye la autora sus obras, permite al crítico un conocimiento más exacto de la obra a la que se acerca; y le evita, además, el riesgo de equivocarse al evaluar determinados rasgos de la composición. Le permite asimismo articular obras y teorías en campos más complejos de significación. No se apela en estas páginas a una metafísica de la intencionalidad o a una hipotética intencionalidad indi-

rectamente manifestada; por el contrario, su centro de atención lo constituye cierta disposición textual explícita, determinada por unos rigurosos principios teóricos que reclaman del lector el más atento examen.

«The Narrow Bridge of Art» encierra algunas interesantes reflexiones acerca de la permeabilidad de los géneros literarios; reflexiones que sirven para dar forma a una teoría de la novela —o de la prosa—, la cual se orienta en forma de pronóstico. No se sabe muy bien, según Virginia Woolf, cómo será la novela del futuro, pero tendrá rasgos del teatro, de la poesía y de la propia novela tradicional. Eso sí, ese futuro se convertirá en realidad cuando la novela haya tomado conciencia de sus posibilidades y se haya desprendido de esa materia superflua que constituyen las descripciones realistas. La insatisfacción de la escritora ante el estatuto artístico de la prosa narrativa es el origen de estas reflexiones. El campo de experiencia sobre el que trabaja la escritora en este artículo es demasiado amplio, demasiado general; concluye, quizá demasiado abruptamente, en una petición de principios. Las ideas que se esbozaban en este ensayo cristalizarán en forma diferente cuando la lectura de la obra de E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, actúe como catalizador.

«The Art of Fiction», aunque, quizá, por su nacimiento fortuito, se pudiera pensar que se trata de un trabajo menos teórico que el anterior, ofrece una mejor iluminación de los conceptos básicos que elabora Virginia Woolf; procede esta mejor iluminación del hecho de que las opiniones broten, en esta breve reseña, de una acusada diferencia de criterios. Dejando a un lado los desacuerdos menores y mayores que Virginia Woolf advierte respecto de la evaluación negativa que hace E.M. Forster de determinados novelistas, lo que mueve a la escritora a una más abierta discrepancia es la deliberada vaguedad con que se emplean ciertos términos. Por ejemplo, la vida, uno de los términos ante los que inevitablemente se miden los logros de la prosa narrativa, ¿por qué cuando se juzga una novela se habla, es decir, habla E.M. Forster, tan solo de la relación de la novela con la vida?

There is something—we hesitate to be more precise—which he calls 'life'. It is to this that he brings the books of Meredith, Hardy, or James for comparison. Always their failure is some failure in relation to life. It is the humane as opposed to the aesthetic view of fiction. It maintains that the novel is 'sogged with humanity'; that 'human beings have their great chance in the novel'; a triumph won at the expense of life is in fact a

defeat. Thus we arrive at the notably harsh judgements of Henry James. For Henry James brought into the novel something besides human beings. He created patterns which, though beautiful in themselves, are hostile to humanity. And for this neglect of life, says Mr. Forster, he will perish².

Los dos principios que se oponen en este fragmento son el principio constructivo del arte, y el principio que mide los logros del arte en relación con la vida. La concepción «estética» de la narración se opone a un modo de análisis que, en principio, parece ajeno a los ideales del arte. Para Virginia Woolf, pues, la ecuación automática entre novela y vida lo que hace es perturbar la estabilidad del campo que es propio de la obra de arte narrativa. La aparición de la «vida» en la obra narrativa exige la aniquilación del arte como tal arte. Las opiniones de E.M. Forster dan por demostrado que para reflejar la «vida» en una obra narrativa es imprescindible no elaborar excesivamente el material artístico verbal del que dispone el autor. Esa falta de elaboración se guía de manera decidida hacia ciertos elementos de la composición:

Almost nothing is said about words. One might suppose, unless one had read them, that a sentence means the same thing and is used for the same purposes by Sterne and by Wells. One might conclude that *Tristram Shandy* gains nothing from the language in which it is written. So with the other aesthetic qualities. Pattern, as we have seen, is recognized, but savagely censured for her tendency to obscure human features. Beauty occurs but she is suspect. She makes one furtive appearance—'beauty at which the novelist should never aim, though he fails if he does not achieve it'—and the possibility that she may emerge again as rhythm is briefly discussed in a few interesting pages at the end. But for the rest fiction is treated as a parasite which draws sustenance from life and must in gratitude resemble life or perish. In poetry, in drama, words may excite and stimulate and deepen without this allegiance; but in fiction they must first and foremost hold themselves at the service of the teapot and the pug dog, and to be found wanting is to be found lacking³.

La composición, la belleza y el ritmo son tres aspectos de la creación verbal que, a juicio de Virginia Woolf, E.M. Forster analiza y valora de manera, cuando menos, insuficiente. E.M. Forster es, pues, voluntariamente ambiguo cuando debe definir los términos en los que concibe la representación literaria de la «vida», pero es sobradamente claro cuando lo que quiere es censurar ciertos rasgos que interfieren en la

posibilidad de la representación realista de la «vida». Las ideas de E.M. Forster no son nuevas. Son ideas que proceden del humanismo renacentista italiano. Se trata de reflejar la «vida» disimulando el artificio que permite esa representación; se trata de hacer invisibles los artificios de la composición que pudieran indicar que la representación es, precisamente, una representación, y no la propia vida. Cuando se repara en esa sutil distinción que traza el crítico mediante la que el novelista no debe proponerse nunca el lograr la belleza de forma explícita, y, sin embargo, fracasa si no la obtiene, pueden recobrase ecos de la *sprezzatura* que recomendaba Baldassare Castiglione a su cortesano.

Por un lado, pues, el lector y el crítico buscarán en la novela algo que no es exclusivamente propio de la novela:

His character will be discussed; his morality, it may be his genealogy, will be examined; but his writing will go scot-free. There is no critic alive who will say that a novel is a work of art and that as such he will judge it⁴.

Por otro lado, el arte concebido como reproducción, como «mimesis», se deja dictar sus valores, de forma excluyente, mediante un criterio, quizá adquirido, en el que prevalece la perfecta adecuación de lo representado al medio expresivo utilizado: el concepto sobre el que se asienta la crítica que hace Forster de las novelas es el de la verosimilitud. La crítica que Virginia Woolf hace de este modo de ver las cosas persigue dos fines diferentes: el primero consiste en examinar las convenciones que hacen de los recursos realistas, reconocidos como tales, la única forma de representación; el segundo pretende estudiar y describir los elementos constructivos que intervienen en la creación literaria. Esta operación involucra, además, una transición del análisis a la preceptiva.

Sería, sin embargo, atrevido suponer que Virginia Woolf se dirige hacia una idea del arte que no sea mimética. La «vida» que se representa en las novelas y que se convierte en canon de la creación literaria adolece de dos presuposiciones que desvirtúan la potencialidad de esa representación. En primer lugar, según la escritora, la vida incluye un número de elementos muy superior y de muy diferente índole al que comúnmente suele incluirse en las novelas llamadas realistas. De hecho, es tan solo una parte mínima y quizá superflua, del conjunto de elementos que forman la vida, a la que se hace ingresar en las narraciones:

If the English critic were less domestic, less assiduous to protect the rights of what it pleases him to call life, the novelist might be bolder too. He might cut adrift from the eternal tea-table and the plausible and preposterous formulas which are supposed to represent the whole of our human adventure⁵.

En segundo lugar, al incluir todo lo que las convenciones realistas desdeñan o no tienen en cuenta, se haría evidente que las convenciones «retóricas» de la novela realista no son sino convenciones y desaparecerían junto con las fórmulas mediante las que se manifestaban:

But then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art⁶.

Pueden resumirse, al llegar a este punto, con relativa facilidad, las ideas de la escritora. ¿La vida?: no es tan solo lo que aparece en las novelas realistas. ¿Las convenciones retóricas «realistas» de la novela?: son tan solo unas convenciones que sirven para ofrecer una muestra muy restringida de lo que se considera que es la vida. De la reflexión sobre esta insatisfacción, sobre estas deficiencias, van a nacer las ideas con las que se escribirá *The Waves*. Sin embargo, al denunciar la inadecuación tanto de lo representado como de los modos de representación, la escritora no se ha movido del terreno que encontraba insuficiente a la hora de censurar a E.M. Forster: los méritos de las obras literarias se tendrán en cuenta en función de su aptitud para representar la vida. Lo que sí ha variado es la amplitud de los términos que se consideraban representables; y, por otro lado, los modos de representación de una realidad más compleja de lo que permiten suponer las novelas realistas. Virginia Woolf pretende esbozar una teoría: el hecho de que la obra narrativa sea concebida como una obra de arte no estorba esa representación de la «vida» que se le supone inherente. No se trata de términos mutuamente excluyentes. El presentar las convenciones retóricas de la novela realista precisamente como convenciones permite al lector advertir que la «vida» que se pretende representar aparece en la narración de manera incompleta. La tensión entre «método» y «verdad» será la que atraiga la atención de la escritora. ¿Cómo es que la falta de «referencialidad» —o su exceso—, la insuficiencia de las categorías de representación, que advierte Virginia Woolf en la retórica realista, no ha atraído sobre sí la atención de los estudiosos, mientras que todo intento de mostrar a la luz esos procesos o de emplearlos de manera diferente provoca de manera inmediata la desconfianza del lector y la censura de la crítica?

II

Algunos de los rasgos de la obra de E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, que alientan a la discrepancia a Virginia Woolf son los que precisamente aparecen en un último capítulo al que distingue tanto por el interés que despierta en ella como por las esperanzas que frustra. El capítulo lleva por título «Pattern and Rhythm».

Pattern, la composición o diseño⁷, y *rhythm*, ritmo, son los aspectos de la novela que E.M. Forster analiza en el octavo y último capítulo de su conocido libro. A ambos los hace depender, de manera fundamental, del argumento. Ambos aspectos toman su nombre de formas de expresión ajenas a la literatura; tal es la interdependencia a la que, según E.M. Forster, ha conducido a las artes su propio desarrollo. La pintura y la música ofrecen analogías lo suficientemente buenas como para tenerlas en cuenta.

For this new aspect there appears to be no literary word—indeed the more the arts develop the more they depend on each other for definition. We will borrow from painting first and call it the pattern. Later we will borrow from music and call it rhythm⁸.

La composición, *pattern*, evoca en E.M. Forster una idea visual que se desprende del argumento, y que implica una suerte de movimiento rígidamente determinado mediante un cierto preformismo en el que incurren algunos novelistas. Dos novelas, *Thais*, de Anatole France, y *Roman Pictures*, de G. Meredith, le proporcionan a E.M. Forster dos ejemplos de composición; en la primera se trata de un reloj de arena; y en la segunda, de una gran cadena que se forma entre las ocho o dieciséis parejas de un baile tradicional, *Lancers*. En la primera, dos personajes cambian sus destinos y concluyen su vida siendo lo opuesto de lo que habían sido al comienzo. En la segunda, un personaje que pretende ver Roma cambia las visitas a los monumentos por las visitas a la sociedad romana, por consejo de un amigo. Tras frecuentar una sociedad por la que no siente ningún interés, descubre que el último círculo social que le quedaba por conocer acoge como protagonista precisamente a aquel amigo que lo había instado a dirigir sus pasos en aquella dirección. Lo interesante de las propuestas de E.M. Forster, claro está, es que tanto la imagen del reloj como la de la cadena no excluyen cierto movimiento. De suerte que ni la propia composición deja de incorporar un lejano parecido con el ritmo. En los dos casos de las novelas comentadas se trata de una

inversión de posiciones y de un círculo que se completa y cierra. La composición se concibe de manera dinámica. Pero aún así se advierte que la composición es un elemento rígido que condiciona el desarrollo psicológico de los personajes y lo orienta en un sentido previamente decidido. Es el argumento el que decide la forma de la composición.

We can only say (so far) that pattern is an aesthetic aspect of the novel, and that though it may be nourished by anything in the novel—any character, scene, word—it draws most of its nourishment from the plot⁹.

Es precisamente en este capítulo, y precisamente en las páginas en las que analiza la función de la composición dentro de las novelas, donde E.M. Forster descalifica gravemente la obra narrativa de Henry James. La templada simpatía con la que analizaba las novelas de A. France y de G. Meredith se convierte en la más agria censura —«juicios notablemente ásperos», según Virginia Woolf— cuando examina las novelas de Henry James. Y estas censuras desembocan, finalmente, en una descalificación de la propia composición:

That then is the disadvantage of a rigid pattern. It may externalize the atmosphere, spring naturally from the plot, but it shuts the doors of life and leaves the novelist doing exercises, generally in the drawing-room. Beauty has arrived, but in too tyrannous a guise¹⁰.

Las desventajas de la composición se hacen notables cuando se compara a aquella con la vida. Las ideas de E.M. Forster implican una vida —la vaguedad de cuya definición había advertido muy justamente Virginia Woolf— frente a la que se miden los recursos que pone en juego la propia narración. En el proceso de la comparación se advierte que la vida sólo puede representarse si la composición no hace sentir su presencia de manera demasiado evidente. El novelista corre el riesgo de quedarse haciendo «ejercicios» en su estudio, corre el riesgo de fracasar en su intento de representar esa «vida» que empapa la narración, la novela. Curiosamente, no es la composición lo que se rechaza —o no toda composición—, sino el hecho de que ésta sea «rígida». Es esa figura vagamente geometrizable —a E.M. Forster le hace pensar de forma inmediata en figuras: reloj de arena, cadena—, la que destruye la posibilidad de la representación de la vida. La idea de mecanicismo e inevitabilidad que subyace a la representación geométrica de la composición es la que hace indeseable un artificio retórico que pretende representar la

libertad orgánica de la que está dotada la vida. Pero el rechazo de la composición se matiza, no es preciso rechazar toda clase de composición, sino aquella que hace sentir su presencia demasiado evidentemente.

El caso del ritmo no es idéntico. La actitud de E.M. Forster se modula de manera diferente cuando el medio expresivo evocado no es la pintura, sino la música, como si el crítico se sintiera más dispuesto a reconciliarse con la música que con la pintura. Los problemas de composición de la novela tienen esas dos fronteras.

La novela hacia la que dirige E.M. Forster la mirada, para ilustrar su idea del ritmo, es ahora *A la Recherche du Temps Perdu*, y en concreto se detiene a analizar la justamente célebre frase musical de la sonata de Vinteuil:

There are times when the little phrase—from its gloomy inception, through the sonata, into the septet—means everything to the readers. There are times when it means nothing and is forgotten, and this seems to me the function of rhythm in fiction: not to be there all the time like a pattern, but by its lovely waxing and waning to fill us with surprise and freshness and hope¹¹.

Sorpresa, novedad y esperanza son los efectos que despierta el ritmo en el lector. No se elabora más esa línea de pensamiento, ni se advierte en qué medida se despegan semejantes efectos del empleo del ritmo, de aquella vida que con tanta insistencia se había erigido en contravalor de la obra de ficción. La vida que gobernaba los límites de la composición desaparece del horizonte de las preocupaciones al tratar el ritmo. El ritmo, «repetition plus variation», adquiere una función eminente en el arsenal de recursos formales al que puede acudir el narrador. No obstante, también el ritmo puede ser un obstáculo:

Done badly, rhythm is most boring, it hardens into a symbol, and instead of carrying us on it trips us up. With exasperation we find that Galsworthy's spaniel John, or whatever it is, lies under the feet again; and even Meredith's cherry trees and yachts, graceful as they are, only open the windows into poetry. I doubt that it can be achieved by the writers who plan their books beforehand, it has to depend on a local impulse when the right interval is reached. But the effect can be exquisite, it can be obtained without mutilating the characters, and it lessens our need of an external form¹³.

Los inconvenientes del ritmo son grandes: en lugar de guiar al lector, puede hacerle tropezar, puede fosilizarse en un símbolo, puede abrir las puertas a la poesía. Sus logros no están al alcance de quienes otorgan una importancia excesiva a la composición formal, sino que dependen de «impulsos locales», y se vinculan a la correcta medida de los intervalos narrativos; su desplazamiento puede llegar a ser catastrófico. El ritmo tiene la virtud de que no condiciona la vida del personaje, y, por lo tanto, su aparición no merma la naturaleza de la «vida» representada. Y, en fin, paradójicamente, siendo un recurso formal, hace disminuir la necesidad de una forma externa. Es curioso cómo mediante tenues transiciones el crítico ha terminado por decidir que el ritmo es «interno», es decir, más próximo a la representación verosímil, que la forma, la composición, la cual se caracteriza como externa. Vagamente, como en un segundo plano vigilante, se mantiene el estatuto de la vida como recurso último al que acudir para definir la oportunidad o impertinencia del ritmo. Pero, además, no deja de recurrir E.M. Forster a idéntica prevención a la del caso de la composición: el ritmo se fosiliza en símbolo, o abre las puertas a la poesía, es decir, se hace demasiado presente. El ritmo, como la composición, está obligado a obtener toda una gama de efectos, pero debe saber disimular su artificio.

La última pregunta que le queda por responder a E.M. Forster es si el ritmo que puede disfrutarse en las novelas es comparable al ritmo que, como tal, se conoce y se nombra en el medio expresivo en el que nace, en la música. La operación intelectual a la que somete E.M. Forster a la novela —y contra la que se rebela Virginia Woolf— concluye en una doble operación: la vida señala los límites hasta los que puede llegar la novela —con lo cual se coloca en una posición abiertamente discrepante dentro de lo que se conoce como el Modernismo—; el ritmo musical define los límites hasta los que puede llegar el ritmo al que aspiran las novelas. De aquella interdependencia que se señalaba para el desarrollo de las artes se acepta una parte de lo que correspondería a la pintura —a su vez, se trata de un segmento muy reducido de lo que constituye la pintura figurativa—, y se acepta asimismo una parte de la analogía que vincula a la novela con la música. Con lo cual el estatuto ontológico de la novela queda bastante limitado: por un lado, debe limitarse a reproducir la vida; por otro, sólo es novela cuando se sirve adecuadamente de los recursos de otras artes. La vida, sea lo que sea, prevalece frente a la composición; el ritmo, sea lo que sea, se mide respecto de lo que es el ritmo de la música. La última pregunta que se hacía E.M. Forster tiene esta respuesta:

When the symphony is over we feel that the notes and tunes composing it have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that? Is not there something of it in *War and Peace*?—the book with which we began and in which we must end. Such an untidy book. Yet, as we read it, do not great chords begin to sound behind us, and when we have finished does not every item—even the catalogue of strategies—lead a larger existence than was possible at the time?¹⁴

Como se advierte —como se advertía en las primeras líneas de este capítulo de su libro, no hay palabra «literaria» que defina este nuevo aspecto: ritmo y composición—, la conclusión cierra un ciclo. El ritmo que debe ofrecer la novela al lector es el ritmo de la sinfonía; la condición a la que aspira la novela es la de dejar en el lector el eco de esos grandes acordes sinfónicos al avanzar en la lectura.

III

Después de estas dos consideraciones generales sobre los diversos modos de entender la poética contemporánea, la lectura de *The Waves*, por su coincidencia cronológica, se recomienda sola. La escritora no se limita sólo a dar forma narrativa a unos principios de carácter teórico, aunque se pudiera pensar eso. La poética de Virginia Woolf camina en una dirección análoga a la de E.M. Forster: ambos pretenden hacer justicia a las posibilidades de representación de la vida. Sus caminos se separan, sin embargo, en el punto en que se reflexiona sobre la cantidad o la intensidad de formalización que deben admitir las obras narrativas. Para E.M. Forster, se trata de escribir novelas con un grado mínimo de formalización. Para Virginia Woolf, la elaboración artística del material narrativo es una condición indispensable para que esa representación pueda obtener carta de ciudadanía. Hay implícita una reclamación gremialista en la actitud de Virginia Woolf: los novelistas tienen derecho a ser considerados tan artistas como los dramaturgos o los poetas. Pero esta reclamación no está guiada tan solo por la restitución de un derecho, sino por el deseo de que las novelas se juzguen también como obras de arte y no sólo como artificios neutros que no dan ninguna coloración al material que elaboran. Virginia Woolf persigue una posibilidad: que la narración muestre aquellos rasgos que la definen como un medio expresivo autónomo.

Se ha hablado bastante acerca del estilo de *The Waves*. Sobre todo, desde que fuera objeto de atención en un artículo magistral de J.W. Graham¹⁵. Pero creo que no se han definido ni estudiado con igual atención los recursos de los que se sirve la escritora para que la «composición» adquiriera una función diferenciada, y para obtener un «ritmo» propio dentro de la novela.

Comenzaré por la composición. Sin duda son numerosos los elementos que refuerzan la arquitectura interior de la composición. Algunos son exageradamente visibles. Por ejemplo, el propio título de la obra brinda una analogía que quizá en algún momento llegue a cristalizar como un símbolo —el peligro que señalaba E.M. Forster—, pero, que, no obstante, no puede dejar de tenerse en cuenta. E.M. Forster cataloga composiciones en forma de reloj de arena o de cadena de baile, no es pues difícil pensar que la composición de esta novela se apoya en la idea de una recurrencia inacabable, lineal, ceñida por unas limitaciones temporales, que se prolonga con monotonía, mecánicamente. La disposición material de los capítulos evoca asimismo la imagen de las olas llegando a la playa: nueve capítulos de dimensiones variables precedidos por unos «interludios» en letra cursiva que diferencian sucesivas secuencias temporales y de desarrollo orgánico y personal; también evocan el movimiento de las olas los soliloquios de los personajes, no sólo porque la ausencia de narración señala a las intervenciones como tales intervenciones, sino porque la ausencia de verdadera relación dialógica las muestra como agregación ilimitada de elementos discretos. Dentro de los interludios, a su vez, transcurre un día completo, asimismo transcurre un ciclo completo de las estaciones del año: de primavera a invierno; y, en fin, también se cumple un ciclo completo de pleamar y bajamar sobre el escenario de la playa. El desarrollo de la acción puede describirse como lineal, pero sería injusto dejar de advertir que los días, el curso de las mareas y el ciclo de las estaciones apuntan hacia una naturaleza cíclica de la vida en general, también de la vida humana.

Una casa, su jardín y una playa son los escenarios que brindan los interludios. Los personajes en los que más se insiste en estos interludios son un grupo de pájaros que aparecen como centinelas del jardín. Pero hay otros elementos que aparecen con asiduidad y que reflejan la luz cambiante del día y la relación con los otros elementos del paisaje: el cardo de mar, la flora del jardín, los muebles y utensilios en el interior de la casa. La analogía con la evolución de los personajes no es difícil de

establecer. En los capítulos propiamente dichos, los escenarios más importantes no son tantos: el jardín de infancia que se prolonga en el colegio y, después, en la universidad; Londres; y el campo inglés que aparece continuamente a través de las numerosas ventanas de los trenes que constantemente toman los protagonistas, también aparece el campo inglés en la casa rural de una de las protagonistas: Susan.

Hay otros elementos de la composición que tal vez no sean tan visibles a primera vista. Pienso, por ejemplo, en esa clase de composición que E.M. Forster habría saludado como perteneciente a las composiciones en forma de reloj de arena: Bernard, en el tercer fragmento, se desdobra en un *tú* al que atribuye unas vagas propiedades de consuelo:

But *you* understand, *you*, my self who always comes at a call (that would be a harrowing experience to call and for no one to come; that would make the midnight hollow, and explains the expression of old men in clubs—they have given up calling for a friend who does not come), you understand that I am only superficially represented by what I was saying to-night¹⁶.

Más adelante, en el último fragmento, a punto de concluir la novela, es Bernard quien padece esa experiencia que antes se recogía como un eco y un pronóstico:

This self now as I leant over the gate looking down over fields rolling in waves of colour beneath me made no answer. He threw up no opposition. He attempted no phrase. His fist did not form. I waited. I listened. Nothing came, nothing. I cried then with a sudden conviction of complete desertion. Now there is nothing No fin breaks the waste of this immeasurable sea. Life has destroyed me. No echo comes when I speak, no varied words. *TW*, pág. 201.

Un personaje se convierte en lo que él mismo había descrito previamente como una tragedia personal. Esa conversión refuerza, como un elemento más, todos aquellos lazos que tejen una espesa red de remisiones a lo largo de la obra. Los ejemplos de tales remisiones son particularmente abundantes.

Aludiré a un elemento que no se ha señalado con frecuencia al analizar esta obra. *The Waves* se desenvuelve en medio de una cuidadísima distribución topológica. Un ejemplo: Rhoda, antes de suicidarse,

mediante un descenso, conoce un momento de euforia al ascender a una colina en un viaje por España. Los personajes se caracterizan, de manera singular, mediante las viviendas en las que habitan. Susan es la avariciosa propietaria de una propiedad rural que va incrementando con el tiempo. Su mundo es el mundo rural, pegado a la tierra; sus preocupaciones son las preocupaciones inmediatas de los sentidos, y las tiránicas atenciones de la vida: la maternidad, la vida de sus hijos y la de su marido. Su casa es su universo, y sólo aquello que pudiera afectar a sus posesiones le afecta. Bernard tiene una casa en la ciudad, es una casa familiar, a la que defiende y cuida con su esfuerzo y trabajo, en la que proyecta sus ilusiones y en la que nacen sus hijos; la orientación señala hacia la familia: el desayuno, la esposa, los hijos, el perro, la vida hogareña. Jinny, Neville y Louis viven en habitaciones en Londres. Pero, en cada caso, la insistencia recae en un elemento diferente de esas habitaciones. Louis vive en un ático —aunque proyecta sus fantasías hacia una futura casa rural que le envidiarán los vecinos— desde el que contempla el espectáculo desolado de los tejados de Londres: gatos miserables, ventanas desportilladas, pintura saltada; la miseria, en fin, de una gran urbe; asimismo, su habitación establece a Louis como el observador que se eleva por encima de sus iguales para contemplarlos. La presencia de un mundo fragmentario, al que Louis debe buscar una armonía, mediante una poética radical, se materializa, además, en los otros dos escenarios en los que se inscribe este personaje de manera natural o discrepante: la oficina en la que trabaja, y la casa de comidas en la que almuerza. Neville, por su parte, vive en una habitación de la que el rasgo más saliente es esa cortina que se cierra —que se cierra ante el mundo exterior— y una cierta atención hacia los ruidos de la escalera, como si el mundo debiera ser tan solo objeto de un examen distanciado, auditivo, percibido mediante una interposición. La cortina, además, mediante sus dibujos de loros, frutas, vive una vida propia de inflamación y deseo, según la luz cambiante del fuego. La habitación de Jinny se distingue no solo por su accesibilidad, sino por sus adornos, destinados a expresar una dedicación puramente sensorial de su propietaria. Sin embargo, el caso más notable de todos es, sin duda, el de Rhoda. Rhoda, sencillamente, carece de habitación, carece de posesiones. Es la invitada perpetua. «Louis, the attic dweller; Rhoda, the nymph of the fountain always wet». *TW*, pág. 183. Si Rhoda aparece en algún sitio, es siempre como visitante ocasional, como invitada, sin haber arraigado en ningún lugar visible. Su lugar es la calle. Su hogar sólo adquiere forma definida en su imaginación, al otro lado del mundo, en un paisaje imaginado.

Pienso que estas adscripciones de domicilio, en una novela en la que tanto espacio se dedica a la significación del lugar, desde el Nilo a Brisbane, desde la India a Hampton Court, tienen una significación simbólica que no se puede desdeñar. La forma de la novela, cuidadosamente meditada, entrega unas claves para la comprensión de los personajes mediante los rasgos de descripción que incluyen. Y quizá, visto desde el ángulo opuesto, los personajes son prolongaciones inevitables de los lugares en los que habitan. El caso de Percival no es menos llamativo. Percival carece de infancia y de vida adulta, su aparición se condensa en una aparición fulgurante en la juventud. Y en el recuerdo que esa aparición graba en memoria de los seis protagonistas. Su muerte hace inevitable la carencia de vida adulta; la carencia de infancia sólo puede justificarse para insistir en su carácter de representante de la juventud, como dios solar, al que, con frecuencia, se le ha comparado. No es casual, precisamente, que su primera aparición en la obra se haga en una capilla, como mediador entre la divinidad, *church warden*, y el enjambre de niños para quienes es un héroe. Que, además, aparezca con unas ramas en la mano lo transforma en una suerte de dios, transformación que, para quien haya leído *The Golden Bough*, ese libro que «ha influido profundamente en nuestra generación» (T.S. Eliot), lo vincula a los reyes sacerdotes descritos por J.G. Frazer¹⁷.

También el ritmo tiene su palabra en esta compleja novela. El ritmo, al que a veces es difícil diferenciar de la composición, desempeña un papel muy importante. Ya he mencionado alguna recurrencia. Tienen su importancia propia todos los elementos que se repiten y que en la repetición cambian: «repetition plus variation». Puede ser que el elemento varíe por causas externas: la copa de cristal que, en los interludios, cambia con las luces en el interior de la casa; al igual que el resto del mobiliario, también sometido a una serie de cambios impuestos por la luz. Puede ser como el «cardo de mar», *sea holly*, a quien hacen diferente no sólo la luz sino la proximidad o distancia de las aguas del mar. Pero son muchos los elementos que a lo largo de la obra aparecen en diferentes contextos. Pienso en la urna funeraria que se convierte en un jarrón en los jardines de Hampton Court; pienso también en los numerosos recuerdos de la infancia que se repiten a lo largo de toda la vida de algunos de los protagonistas y los definen: «Mi padre, banquero en Brisbane». O se pueden mencionar, por ejemplo, las apariciones sucesivas de esas «mariposas nocturnas» que originalmente daban nombre a la novela.

Mencionaré algunos de estos elementos que acentúan el carácter rítmico, recurrente, de la obra. Uno de ellos puede localizarse en las ventanas, las innumerables ventanas que desde trenes y casas aparecen por toda la novela. Desde las ventanas los personajes ven y son vistos. Las ventanas son los ojos de las casas, son ojos que ven, pero, a la vez, permiten la contemplación de la intimidad, de la interioridad. El hecho de que a través de la ventana sólo pase la luz o la mirada las convierte en un elemento relativamente estático. En el tercer interludio de la novela, una flor se reduplica en el espejo del cristal de la ventana; en el fragmento inmediatamente anterior, Jinny, en el tren, ha entrado en efímera intimidad con el cuerpo de un caballero precisamente mediante una reduplicación de su imagen en la ventana del tren.

Pero, sin duda, una de las recurrencias más llamativas es la de las puertas que continuamente se abren y cierran a lo largo de la narración. Haciendo un cálculo aproximado, hay en torno a las ciento veinte menciones de puertas en la obra. Casi puede decirse que respecto de cada uno de los acontecimientos importantes se oye el ruido de la puerta, o se la contempla cerrándose o abriéndose, como si así se subrayara el hecho de que el acontecimiento es una transición o una sucesión de momentos, en ocasiones, sin relación entre sí. Es ante una puerta por donde pasa Susan, cuando la ve Bernard, y cuando se asiste a la primera crisis emocional de la infancia. Es una puerta de roble de su profesor la que tiene que cruzar Louis para confirmar su estatuto intelectual. Es el temor a que una puerta se abra y salte tras ella un tigre lo que define uno de los rasgos psíquicos de Rhoda. Es en la reunión de despedida a Percival donde el lector asiste a una serie continuada de movimientos de la puerta en el restaurante en el que se reúnen, como si los movimientos nerviosos y rápidos de la puerta pronosticasen el cambio brusco e inopinado en el curso de sus vidas. Después de la cena en el restaurante de Hampton Court, se cierran tras los personajes las artísticas puertas de los jardines, como si dejaran tras ellos la parte más rica y significativa de la vida. Bernard sale de la vida, en el último capítulo, mediante una salida metafórica por el portillo de un vasto campo. Los movimientos lentos y menos frecuentes de las puertas en los últimos capítulos están relacionados con el agotamiento de un ciclo vital; y se corresponden a las dificultades de las olas, en los interludios, que en su refluir ya no alcanzan aquellos objetos a los que anteriormente llegaban sin dificultad.

Las puertas, además, tienen otra función. No sólo aíslan una acción, fijan su imagen. La fijación de imágenes, en una obra que está más interesa-

da en capturar la significación de los momentos que en establecer una relación causal entre ellos, tiene un valor grande. Hay numerosos ejemplos de esto que digo, pero bastará el de Neville, parado ante una puerta abierta para comprender el valor expresivo de este recurso:

Yestarday, passing the open door leading into the private garden, I saw Fenwick with his mallet raised. The steam from the tea-urn rose in the middle of the lawn. There were banks of blue roses. Then suddenly descended upon me the obscure, the mystic sense of adoration, of completeness that triumphed over chaos. Nobody saw my poised and intent figure as I stood at the open door. Nobody guessed the need I had to offer my being to one god; and perish, and disappear. His mallet descended; the vision broke. *TW*, pág. 37.

La puerta abierta presta el marco a una imagen detenida, el movimiento interrumpe la visión, pero la visión ya ha logrado un efecto imborrable sobre el sujeto. La visión problematiza el uso del lenguaje. Cada uno de los asuntos de los que trata el libro está como enmarcado en un cuadro en el que los movimientos se hubieran detenido. La escena vincula el pasado con el futuro. Cada personaje se sirve, ante sí mismo, de unas imágenes, de unas iluminaciones especiales, que en un momento determinado han condensado una significación íntima y personalmente satisfactoria. Las puertas, con su ambigüedad esencial de cierre y paso, van dividiendo el transcurrir del tiempo que adquiere así, de nuevo, una semejanza con la llegada de las olas a la playa.

Estos elementos de composición y del ritmo dan una idea de la clase de formalización que se despliega en *The Waves*. En efecto, como había pronosticado la escritora, el cuento se ha vuelto inestable, la trama se ha deshecho, y los personajes han desaparecido como tales. El lector, ante *The Waves*, siente la impresión de una estilización y un desplazamiento constante: no se ocultan los mecanismos retóricos de la novela, su presencia, precisamente, convierte a la obra en una obra de arte, lo que la escritora deseaba.

El arte recibe el encargo, en obras como *The Waves*, de hallar la unidad que puede conciliar lo diverso. En la novela se expresa una esperanza: que lo diverso, los siete personajes, se convierta en uno. Esa esperanza parece que se ha depositado en el artificio retórico que integra la novela. Esa esperanza se expresa mediante un pensamiento que encuentro adecuadamente formulado por J. Lacan:

La subjetividad en su origen no es de ningún modo incumbencia de lo real, sino de una sintaxis que engendra en ella la marca significativa¹⁸.

Mediante una leve paráfrasis puede aplicarse este pensamiento al caso que plantea la retórica narrativa. La «vida» narrativa, y la vida que erigía en patrón de medida E.M. Forster, en su origen conceptual, no son de ningún modo función de lo real, sino de una sintaxis retórica que las crean como marca significativa. «¿Cómo es que la vida está ausente en la composición y sí está presente en una fiesta?», se preguntaba Virginia Woolf. La respuesta es que tanta «vida» se halla en una como en otra, pero ambas son función de una operación retórica. Eso es lo que sabía Virginia Woolf; y lo que E.M. Forster no tenía interés en creer.

NOTAS

1. B.J. Kirkpatrick, *A Bibliography of Virginia Woolf*, Oxford, The Clarendon Press, 1980, pág. 166.
2. Virginia Woolf, «The Art of Fiction», *Collected Essays*, 2, London, The Hogarth Press, 1972, pág. 53.
3. *Ibíd.*, pág. 54.
4. *Ibíd.*, pág. 55.
5. *Ibíd.*
6. *Ibíd.*
7. En la traducción al castellano de esta obra, E.M. Foster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1985, se ha traducido esta palabra, *pattern*, por «forma».
8. E.M. Foster, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1974, pág. 102.
9. *Ibíd.*, pág. 104.
10. *Ibíd.*, pág. 112.
11. *Ibíd.*, pág. 115.
12. *Ibíd.*
13. *Ibíd.*
14. *Ibíd.*, pág. 116.
15. J.W. Graham, «Point of View in *The Waves: Some Services of the Style*», recogido en Tomas S. Lewis, ed., *Virginia Woolf. A Collection of Criticism*, New York, McGraw-Hill, 1975.

16. Virginia Woolf, *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1972, pág. 55. En lo sucesivo, todas las citas a esta obra se reseñarán en el cuerpo del texto mediante las siglas *TW*, seguidas del número de página.
17. La complejidad de las simbolizaciones a las que da lugar la presencia de Percival no es poca. Hay un buen resumen de esas interpretaciones en el libro de Alice van Buren Kelley, *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973, págs. 170-1. Muy interesante es, asimismo, la interpretación que hace Beverly Ann Schlack, *Continuing Presences. Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1979, págs. 127-9. La autora relaciona a Percival con el Perceval del ciclo artúrico.
18. Jacques Lacan, *Escritos*, 2, México, Siglo XXI Editores, 1971, pág. 44.

BIBLIOGRAFÍA

- Forster, E.M. 1974. *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold. Traducción española de Guillermo Lorenzo: *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1985.
- Frazer, J.G. 1922. *The Golden Bough*, New York, Macmillan. Traducción española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano: *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Graham, J.W. 1975. «Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style», recogido en Thomas S. Lewis, ed., *Virginia Woolf. A Collection of Criticism*, New York, McGraw-Hill.
- van Buren Kelley, Alice. 1973. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Kirkpatrick, B.J. 1980. *A Bibliography of Virginia Woolf*, Oxford, The Clarendon Press.
- Lacan, Jacques. 1971. *Escritos*, 2, México, Siglo XXI Editores.
- Schlack, Beverly Ann. 1979. *Continuing Presences. Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Woolf, Virginia. 1972. «The Art of Fiction», *Collected Essays*, 2, London, The Hogarth Press.
- . 1972. «The Narrow Bridge of Art», *Collected Essays*, 2, London, The Hogarth Press.
- . 1972. *The Waves*, London, The Hogarth Press.