

LAS OLAS

VIRGINIA WOOLF

LAS OLAS



Consulte nuestra página web: <https://www.edhasa.es>
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original: *The Waves*

Diseño de la cubierta: Edhasa, basado en un diseño de Pepe Far

Ilustración de cubierta: Retrato de Virginia Woolf, de Charles Beresford, 1902

Primera edición: abril de 2022

© Traducción de Damaso López, 2012. Revisada 2022

© de la presente edición: Edhasa, 2022

Diputación, 262, 2º, 1ª

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

España

E-mail: info@edhasa.es

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, o consulte la página www.conlicencia.com

ISBN: 978-84-350-1157-0

Impreso en Liberdúplex

Depósito legal: B 6838-2022

Impreso en España

Tiempo de olas

Virginia Woolf nació en 1882 y murió en 1941. Cuando publicó *Las olas*, en 1931, había cumplido cuarenta y nueve años. Diez años después de la publicación de esta novela se quitó la vida. En la fecha en la que se publicó *Las olas*, el modernismo británico ya había dejado atrás el mediodía de su esplendor. Las obras más representativas de ese movimiento de renovación artística contaban en 1931 con cierta antigüedad. Por ejemplo, el *Ulises*, de James Joyce, y *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, se publicaron en 1922. Virginia Woolf ya había hecho en 1931 las que acaso sean sus aportaciones mejor conocidas al período clásico, dígase así, del modernismo: *La habitación de Jacob* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *Al faro* (1927). Si el decenio de 1920 fue el del esplendor modernista, el de 1930, más que para repetir fórmulas ya ensayadas, parecía propicio para ensayar fórmulas nuevas que, en cierta forma, revisaran los principios del modernismo: ese movimiento conocido como el «arte de las vanguardias» en la tradición europea continental. Revisar quiere decir, en este contexto, profundizar, radicalizar. Pero el decenio de 1930 también abundó en otra suerte de cambios, políticos y sociales, que, en breve tiempo, alteraron de forma significativa el modelo estético de los años anteriores. *Las olas* exhibe una estilización del modernismo que podría considerarse como una suerte de complicación manierista. No es imprescindible acudir a la bibliografía secundaria

para apreciar que el modernismo era un movimiento al que hacia 1931 le quedaba muy poco tiempo de hegemonía. La novela de Virginia Woolf, *Orlando*, se había publicado en 1928. *Las olas* se publicó en 1931. En 1934, en cuatro entregas, de enero a abril, en la revista *Scribner's Magazine*, se publicó *Suave es la noche*, una novela de Francis Scott Fitzgerald. Este autor banaliza o ridiculiza el movimiento al que él mismo pertenecía, el modernismo. En *Suave es la noche*, una mujer, que vive con pasión algo ridícula la última moda artística, habla de la novela que está escribiendo su marido, Mr. McKisko. «Es sobre la idea de *Ulises* –continuó Mrs. McKisko–, solo que, en lugar de extenderse durante veinticuatro horas, mi marido la desarrolla en cien años. Trata de un decadente aristócrata francés, y lo contrasta con la edad de las máquinas»*. Es difícil sustraerse a la idea de que el comentario tiene como víctima de la ironía no solo el *Ulises*, sino también el *Orlando*, una obra que narra la biografía de un poeta, hombre o mujer, según el momento, que vive varios siglos y que de cada siglo deja una impresión crítica. Pero también podía dirigirse esta crítica a *Las olas*. *Ulises* se extiende durante algo menos de veinticuatro horas, un día cualquiera, de un personaje poco o nada importante. *Orlando* se extiende a lo largo de varios siglos. *Las olas* tiene como límite temporal la eternidad.

Virginia Woolf dedica no pocos esfuerzos en *Las olas* a dar forma a sus pensamientos sobre el tiempo. Hay un marco temporal eterno, el marco que, en letra cursiva, se describe en los textos introductorios de cada capítulo. Y hay una medida humana del tiempo: la que se desarrolla en cada capítulo y

* Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, Nueva York, Scribner, 2019, pág. 12: «It's on the idea of *Ulysses*», continued Mrs. McKisko. «Only instead of taking twenty-four hours my husband takes a hundred years. He takes a decayed old French aristocrat and puts him in contrast with the mechanical age».

tiene como protagonistas a los personajes, que viven en un mundo regido por el reloj. El marco y la medida son muestra de un tiempo abstracto, conceptual, que, en sus manifestaciones, más o menos concretas, parecieran pertenecer a categorías físicas heterogéneas. *Ulises*, la novela de Joyce, se desarrolla a lo largo de un día en la vida de un ciudadano común y corriente de un año de principios del siglo xx, y contiene, entre otras, la experiencia de la épica griega. *Las olas* abarca todo el tiempo (el pasado y el presente, y profetiza el futuro), pero comprende también en el recorrido de cada ola, y en el conjunto de las olas, varias subdivisiones del tiempo: el día y la noche, las cuatro estaciones, el ciclo alternativo de la marea, el tiempo del presente, y el tiempo recordado, la insistencia en el ciclo de la vida humana (infancia, juventud, madurez y vejez). Los textos en los que se presenta a quienes viven en el mundo, en Londres, describen el paso de las horas del día. Los personajes nacen al amanecer, en el primer capítulo de la obra, pero mueren, en el último capítulo, en la figura de uno de ellos, la de Bernard, en plena noche, cuando empieza a intuirse que amanecerá otro día. El recorrido de la vida humana se abrevia en un solo día. Las pretensiones de inclusión de esta novela, en lo que se refiere a la plasticidad e inconmensurabilidad del tiempo, como se ve, son desaforadas. El tiempo de las olas, el de *Las olas*, es todo el tiempo: pasado, presente y futuro. También es, ciertamente, la eternidad el tiempo de estas olas, el tiempo sin comienzo ni final. En los textos introductorios de cada capítulo, no se mencionan términos de la división administrativa, humana, del tiempo. Las medidas temporales que revelan la marca de lo humano se reservan para los capítulos mismos, en los que aparecen los personajes, sometidos al minuto, la hora, el día, el año, gobernados por el constante «ahora».

Los textos introductorios, en letra cursiva, describen un paisaje a través del tiempo y describen una casa con su jardín. El paisaje es una marina, el lector contempla la orilla del mar, contempla las olas que mueren en la playa. El tiempo hace su trabajo de demolición, aplica a la casa la lenta lima de la erosión. El marco temporal de estos textos es el eterno marco temporal de los ciclos: el día, la marea, el año. La casa, la imagen del esfuerzo de construcción humano, encierra de forma metonímica el drama de la humanidad, representado en sus objetos, que cambian con la luz, que se disuelven, que adquieren diferentes formas de corporeidad. En la casa juegan su juego luces y sombras. La casa es un cuerpo inerte, como vacía, y solo parece esperar su demolición. Los ritmos de la naturaleza son indiferentes a la presencia de la casa.

Otra preocupación relevante en *Las olas* nace de los problemas del tiempo relacionados con la narratividad. La novela, para empezar, según el canon tradicional, apenas parecería merecer el nombre de novela. La obra consiste en dos series paralelas de fragmentos, de variable pero siempre breve o muy breve extensión, que se desarrollan en dos escenarios dispares. Diez textos en prosa, en letra cursiva, describen de forma concurrente la vaciante y la pleamar a la orilla del mar, describen el recorrido de la luz diurna, y describen, en fin, las cuatro estaciones del año. La casa y el jardín carecen de identificación de lugar o de tiempo. El mar y la casa pudieran representar una simple unión de dos elementos distantes entre sí. El primero de estos textos, el momento del amanecer del día y del amanecer de la vida, incluye los cuatro elementos de los filósofos presocráticos: aire, agua, tierra y fuego. El último de estos diez relatos, el de la noche y la muerte, ni siquiera alcanza un renglón en la última página del libro: «Las olas rompían contra la costa». Lo líquido frente a lo sólido: la

frágil vida (el agua) contra la sólida muerte (el acantilado). Eso sólido también está hecho de tiempo. Intercalados entre esos textos, se insertan nueve relatos dialogados; mejor dicho, relatos con forma de diálogo, aunque se trate, más bien, de una dramatización incompleta, es decir, de unos soliloquios yuxtapuestos que no se presentan como un verdadero intercambio de comunicaciones, sino como una sucesión de monólogos interiores. La sucesión de los fragmentos introductorios, en letra cursiva, y de los capítulos propiamente dichos, reproduce la morfología de las olas, reproduce la forma de las crestas y valles que separan a aquellas entre sí. Pero las posibilidades de relación no concluyen en el mar. El primer párrafo de la obra es tanto una descripción de un amanecer como una descripción de la novela que el lector tiene entre las manos:

Aún no se había levantado el sol. No se distinguía el mar del cielo, con la excepción de que el mar mostraba unas tenues líneas como un paño con arrugas. Poco a poco, al blanquear el cielo, aparecía una línea oscura en el horizonte y dividía mar y cielo y se llenaba el paño gris de surcos de gruesos trazos que se movían, uno tras otro, bajo la superficie, siguiéndose, persiguiéndose unos a otros, perpetuamente.

El amanecer es también, figuradamente, el amanecer de la experiencia de la lectura, vale decir, es la experiencia del nacimiento de la conciencia. Las olas que se afanan por llegar a la orilla del mar son como los renglones impresos sobre la página, que ofrecen su significado, y que se siguen unos a otros perpetuamente, sin alcanzarse nunca, sin alcanzar un significado estable, sin conclusión ni cierre. Su finalidad pudiera parecer que es la de morir tras llegar a los ojos del lector. Los

renglones son valiosos solo en los términos en los que se ofrecen como experiencia limitada, cerrada, de algo que no tiene principio ni fin. Las palabras son, en cierta forma, eternas, como esas olas, siempre la misma ola, siempre diferente, que atraen de manera fugaz la atención del espectador.

En esta nueva obra, *Las olas*, la escritora británica revisó algunos de los principios que le habían servido para escribir las novelas precedentes. Acaso pueda entenderse mejor el punto de partida de esta novela si se tiene en cuenta que, cuando Virginia Woolf la redactaba, James Joyce escribía *Finnegans Wake*, una obra que se publicó en 1939, pero que se escribió entre 1922 y 1939. Por diferentes que sean los resultados, hay un grado de convergencia entre dos obras que se proponen abrir caminos nuevos a la expresión literaria. La novela del autor irlandés, según sus críticos, explora el mundo de los sueños, un mundo precariamente verbal. Las preocupaciones de Virginia Woolf en *Las olas*, sin dejar de ser íntimamente personales —por ejemplo, en el tratamiento de la muerte de su hermano Thoby, Percival en la novela—, como en anteriores obras, eran, sobre todo, de índole formal. La escritora repasa en este relato los fundamentos de sus ideas sobre la novela y sobre la creación verbal artística. Del tejido de la literatura, la escritora elige dos elementos: el dibujo de los personajes y la propia materia de la narración.

Los cimientos del edificio teórico de la autora descansan con firmeza sobre el suelo del Romanticismo: hay una realidad y hay una verdad que se hallan más allá de la realidad y de la verdad literarias, que, acaso, paradójicamente, podrían desvelarse a través de la obra literaria misma. Verdad y realidad son con frecuencia términos sinónimos aplicados a *Las olas*, pues sus vínculos de dependencia mutua los hermanan hasta volverlos casi indistintos.

Los personajes, en una obra que lleva por título *Las olas*, han de ser, se supone, tan iguales entre sí, tan intercambiables, como las propias olas. Su identidad psicológica exclusiva resulta irrelevante. A la autora le sorprendió que la crítica alabara la construcción y el atractivo de los personajes. «Qué extraño que ellos (*The Times*) alaben los personajes, cuando me propuse que no los hubiera»^{*}. Las intenciones de la escritora, presentes en casi todas las páginas de la obra, proponían que el carácter de cada personaje fuera agregándose a los demás hasta componer algo así como una identidad colectiva mediante una suma de identidades. No es infrecuente que algunas obras literarias sean más interesantes en sus fracasos que en sus éxitos. Acaso esta verdad sea parcialmente predicable respecto de *Las olas*. Los siete personajes (Jinny, Rhoda, Susan, Bernard, Louis, Neville y Percival) no se suman unos a otros hasta conseguir ese agregado de personalidades que se confunde en el interior de la ola, que constituye la masa de esa misma ola. Muy al contrario: como señaló con acierto la crítica de la época, se identificaron con relativa rapidez no con personas concretas, de forma exclusiva, sino con rasgos de ciertas personas, conocidos o familiares de la escritora. Jinny se ha identificado con Mary Hutchinson; Susan comparte no pocos rasgos de Vanessa Bell, la hermana de Virginia Woolf; Rhoda es, en muchos aspectos, incluido su profético suicidio, la propia Virginia Woolf. Los personajes femeninos, acaso más que los masculinos, encarnan tipos: Jinny es una mujer que vive en los ojos de los demás. El suyo es el mundo social. Rhoda es una mujer soñadora, retraída, vulnerable, consciente, qui-

^{*} Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, ed. de A. O. Bell y A. McNeillie, The Hogarth Press, Londres, 1982, vol. 4, pág. 47. «Odd, that they (*The Times*) praise my characters when I meant to have none».

zá demasiado consciente, de su falta de talento social. Susan representa el esplendor y el egoísmo de la maternidad, la proximidad al mundo natural. Bernard, por su parte, encarna el narrador ochocentista que Virginia Woolf había criticado y aun satirizado, pero, en sus dificultades como escritor, ¿no exhibe rasgos que comparte con Virginia Woolf?, ¿no se parece también algo a E. M. Forster? Louis es, ciertamente, T. S. Eliot, aunque posee rasgos que lo emparentan con Leonard Woolf. Neville es, sin duda, Lytton Strachey. Thoby, el hermano de Virginia Woolf, fallecido en 1906 —como consecuencia de unas fiebres tifoideas, una muerte tan antiheroica como perder la vida por caerse de un caballo—, es Percival en la novela. Percival era el caballero de la corte del rey Arturo que murió en la flor de la vida, pero es también un dios solar. Es el único personaje que no tiene voz propia, sino que es recordado a través de las voces de los demás. Si la escritora no quería que hubiera personajes en su obra, lo cierto es que no alcanzó el objetivo que se había propuesto.

Los personajes, pues, en las intenciones originales de la autora, son gradaciones del carácter a las que podría considerarse un común denominador de la humanidad. También son, en cierta forma, variaciones tipológicas. Están a un paso de ser tipos morales, pero carecen de valor ejemplarizante. Son caracterizaciones, en cierta forma, representativas. El hilo del individuo se entreteje en la tela de la sociedad. La línea que une a la terrenal y emocionalmente vulnerable, pero egoísta y sencilla, Susan, con la espiritual, acuática y emocionalmente inestable Rhoda, es también el mismo hilo que ata al sensible y exigente poeta (Louis) con el prosaico narrador (Bernard). A su vez, esos hilos son los que representan los valores máximos de la variedad psicológica de mujeres y hombres. Aunque no todos los lectores estén de acuerdo en que el sensible poeta y el prosaico

narrador sean tipos masculinos representativos. Capítulo aparte merecería el héroe que nace en un tiempo equivocado: Percival. Este capítulo, por sí solo, pide un estudio sobre la relectura que a través de él se hace de alguna de las obsesiones mayores del siglo XIX: la preocupación por la figura del héroe.

Las reflexiones de Virginia Woolf siguen dos cursos paralelos: por una parte, se trata de ver cómo se construye un personaje; por otra parte, la novelista se pregunta por la identidad individual, por la psicología del individuo, por el problema de la identidad y por el problema de la individuación. Los personajes, muy diferentes entre sí, comienzan expresándose en su infancia mediante frases sencillas, breves y descriptivas, que se quedan en lo puramente sensorial, se mantienen en lo visual y en lo auditivo. Las complejas conceptualizaciones de las últimas páginas, redactadas por Bernard, el narrador, ya anciano, son el testimonio de un mundo que solo se deja describir, con intrincada sintaxis, mediante frases largas repletas de subordinaciones. La interdependencia de los personajes y su dependencia de terceros no presentes en el relato dibujan la borrosa silueta de cada persona.

Pero los personajes también encajan en un juego mecánico de variaciones y permutaciones. El *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer es una buena referencia para entender algunos de los elementos formales de *Las olas*. El tres articula la base de la novela. Sus personajes son tres hombres y tres mujeres. Y son nueve capítulos los que resumen la vida de los personajes. Como en el ballet de Schlemmer, se asienta en este orden la geometría de los objetos: el rectángulo, el triángulo y el círculo, que en el espacio se proyectan en cualquier objeto que represente estas figuras. Las primeras palabras de los personajes incluyen estas figuras, el rectángulo, el triángulo y el círculo. A la largo de la obra, puede seguirse la relación entre estas figuras elementa-

les, porque en ningún momento dejan de estar presentes. Más allá de las figuras geométricas, el lenguaje borra las fronteras entre objetos, animales, plantas, seres humanos... Las flores son peces, y el césped del jardín es un estanque... Todo se comunica con todo. La materia solo accidentalmente adquiere un reflejo cambiante mediante las palabras que la describen.

El lector del siglo XXI, seguro que con mala conciencia, halla tanto interés en las observaciones de Virginia Woolf sobre el núcleo representativo del Grupo de Bloomsbury que aparece en las páginas de esta novela, como en los experimentos de la creación de los personajes. El interés por la materia misma del relato que se denuncia en *Las olas* lo despierta esa misma materia que se pone como ejemplo de un interés adventicio o circunstancial. Este hecho no habría sorprendido mucho a la novelista. El interés por la vida, por la calderilla de la vida, por sus menudencias, es lo que resucita, una vez tras otra, a los diferentes personajes, cuando advierten que el sentido de la vida no es razón bastante para justificar su existencia. Especialmente, esto es verdad en relación con Jinny, pero, singularmente, también lo es en relación con Bernard, el narrador, quien, consciente de sus limitaciones, sabe que sus esfuerzos artísticos han quedado lejos de los ideales más exigentes del arte al que se dedica. Su salvavidas es el común y trivial estímulo de la curiosidad. Ese estímulo no deja de estar presente en el resto de los personajes. Que sea Bernard el representante de esta deficiencia del arte es un problema, porque él mismo representa la creación artística, la pasión por el relato, la pasión por el interés por lo trivial, por lo gregario, por las impurezas superfluas que arrastra lo humano en su estela. Pero el problema es más grave: Bernard, a lo largo de su vida, deja atrás el narrador que fue y, cada vez más, a cada página que pasa el lector, se parece más a la narradora que Vir-

ginia Woolf era. Los personajes cambian sin dejar de ser lo que siempre fueron. «[...] Nadie, pensé, cambia nunca el gesto con el que lo conocimos ni la ropa. Aquí está sentado en esta silla, con esta ropa, como cuando nos conocimos».

Las preocupaciones por la forma en esta obra son evidentes. Estas preocupaciones no provienen únicamente de un deseo de enmendar la plana a los narradores ochocentistas. En *Las olas*, la autora está tan interesada por los personajes de la literatura como en los procesos de individuación. El nacimiento del individuo, de cada individuo, su inserción en un proceso más o menos ilusorio de libertad sin restricciones y de cautividad efectiva, atrae el interés de la narradora. Por otra parte, la dialéctica individuo y sociedad es uno de los ejes en torno al que gira la significación íntima de *Las olas*. La sociedad no solo proporciona un contexto al individuo. Un estudio cuidadoso de los personajes revelará hasta qué punto muchos de sus rasgos son comunes a todos los personajes, pero un estudio tropológico del texto puede mostrar, como ya se ha señalado, que los animales se antropomorfizan, que las plantas se describen como seres humanos o como animales y viceversa, y que aun los objetos materiales parecen vivir una vida biológica bajo la cambiante luz de las horas de sol. Más aún, la unidad de la creación se extiende a lo largo de la historia y por toda la superficie del mundo, pero, además, se proyecta hacia el futuro. Cada individuo es el mundo entero y es toda su historia. Las raíces vegetales de Louis —un personaje que es todos los personajes—, unas raíces no figuradas, se hunden en lo más hondo del mundo, en el centro del mundo; son el mundo, el personaje es el mundo. Al mismo tiempo, Louis, como cualquier otro personaje, es un árbol, una planta cualquiera. Una rata puede ser un elefante. Los humildes pájaros son águilas, pero, además, hay algo de mineral en ellos. Los ni-

ños son niños, pero exhiben la avidez, la pasión y la volubilidad de los pájaros. La historia de Louis es la historia de la humanidad. Su vida retrocede, en el sedimento de sus experiencias, hasta la época del antiguo Egipto. Bernard, por su parte, reconoce en su interior la pasión incontrolable de una darwiniana animalidad que lo alcanza desde un más allá de la prehistoria. La persona, la personalidad, la flora, la fauna y el reino mineral, todo ello, son proteicos. Cada forma que se identifica está determinada; la materia misma se hace presente en las formas. Como se ve, se trata de un inesperado desarrollo narrativo del hilemorfismo. El capítulo núm. 3 del *Ulises* de Joyce está muy presente en todas estas transformaciones.

A través de los diálogos, se describe la vida de seis personajes, desde su nacimiento hasta su muerte. En los diálogos —que no esperan respuesta, que eluden la reciprocidad—, lo interior, el monólogo interior, el fluir de la conciencia, se vuelve exterior. A la inversa, el diálogo, el supuesto diálogo, lo exterior, se convierte en confesión íntima. Hay en estos textos dialogados dos momentos singulares. El capítulo quinto es elegíaco. Lo precede el capítulo en el que el sol alcanza el cenit de su trayectoria. En el momento central del día, uno de los marcos temporales de la novela, un joven, Percival, cae de un caballo y muere. Esta muerte divide literal y, por tanto, simbólicamente la novela en dos mitades exactas. En el punto más alto del trayecto de la ola, irrumpen la muerte, *et in Arcadia ego*. El otro momento corresponde al epílogo o noveno capítulo, en el que solo se oye la voz de Bernard, el personaje que ha dedicado toda la vida, infructuosamente, a reducir la vida misma al régimen exigente de un relato más o menos ligado a los modos narrativos del siglo XIX. Su voz es la única que se oye al menos durante una quinta parte de la obra, y es a este personaje a quien se deja, por decirlo de alguna forma, la última palabra. Estos elementos

de construcción narrativa se mencionan únicamente para subrayar un hecho palmario: la escritora concibió la obra como una estructura minuciosamente organizada en torno a unos criterios de construcción artística. Nada se dejó al azar. La autora escuchaba de forma continua los cuartetos de cuerda de Beethoven cuando redactaba la obra. La música y la pintura aparecen, señaladamente, en el capítulo quinto, el capítulo central, el capítulo elegíaco. El último capítulo, también elegíaco, es el capítulo en el que se redacta el epitafio de las siete vidas que se han integrado en una única ola. La novela comienza en las primeras páginas con unas enunciaciones sencillas y elementales, mediante las que seis niños dan cuenta del mundo que los rodea, y dan cuenta, asimismo, del nacimiento de sus primeras sensaciones, impresiones y reflexiones, y termina en un capítulo de sintaxis más enrevesada, más turbia, en el que se resumen las vidas de los seis personajes y en el que muere Bernard, quien representa, mediante la suya, las muertes de sus amigos. Es curioso, ya se ha dicho, que, mirando hacia el interior de la construcción del personaje —se ha señalado que don Quijote se impregna de sanchopancismo; Sancho Panza, de quijotismo—, Bernard, que parece el blanco fácil de las críticas que la propia Virginia Woolf había hecho de los narradores ochocentistas, en *Al faro* y, más concretamente, en el ensayo «Mr. Bennett y Mrs. Brown», evoluciona desde ese narrador que solo tiene interés por los accidentes materiales y su descripción más o menos afortunada hasta ese narrador más próximo a la sensibilidad de un personaje como Rhoda o a la de una escritora como Virginia Woolf. También la historia del empeño artístico individual reproduce el ciclo del desarrollo de las olas.

La casa descrita al tiempo que se describe la llegada de las olas a la costa, en los fragmentos en cursiva en prosa que enmarcan la novela, la casa que recibe la luz del sol, del amanecer,

al anochecer, y que resiste el ciclo de las estaciones es, sencillamente, una casa cualquiera, un lugar no identificado. Pero, en realidad, el espacio de la obra, su escenario, es todo el mundo. La casa podría estar en cualquier lugar del mundo. Todos los continentes se mencionan en los soliloquios. La obra transcurre en su mayor parte en Londres, pero, con mejor o peor oportunidad, se mencionan Europa, China, Rusia, Estados Unidos, el Nilo —Egipto antiguo y moderno—, Brisbane, Canadá, Arabia, la India, Tahití, Grecia, Roma, Irlanda, Alemania, España, Marruecos, África, Turquía. Cuando una golondrina roza con el extremo del ala el agua de un estanque, el lector es consciente de que una golondrina roza con el ala un estanque en el otro extremo del mundo. Casi cada rincón de la tierra trae su eco de los antípodas. El lugar de la obra, su escenario es, sin duda, el mundo mismo.

La novela contiene, en realidad, varias olas o muchas olas, pero es, también, una sola ola, una sola obra cuya morfología es de índole fractal. La ola comienza a formarse, crece, toma impulso, estalla en espuma, cae y se disuelve en el reflujó. Cada ejemplo implica el conjunto. En *Las olas* se oyen en las primeras páginas las voces de los niños. Según avanza la lectura, las voces y los niños crecen en la escuela, donde se alzan; rompen con fuerza en la espuma de la vida, en su estruendo; caen en la edad avanzada y posteriormente refluyen sin pausa hacia la muerte. Es curioso que en las últimas páginas, entre los dos interludios de la descripción del paso del tiempo a lo largo del día, al caer la noche, solo se oiga la voz de un narrador, la de Bernard, el escritor ochocentista que representa los menos renovadores modos narrativos. Esta voz masculina, a diferencia de la voz de Penélope, con la que James Joyce cierra *Ulises*, ocupa prácticamente la quinta parte de la obra. Son diferencias y variaciones menores, acaso poco significativas, porque

la obra es una gota en el mar de las olas de la literatura en lengua inglesa, en la literatura universal. Todas las olas cuentan parecidas o idénticas historias, pero todas son diferentes. Todas las olas avanzan hacia su disolución, porque su vida es una vida mecánica que imita los movimientos de la vida orgánica, es una vida que participa de un movimiento universal. Las olas no dejan de ser parte de un proceso de movimiento vasto, inabarcable, sin principio ni fin. A ese sentido o a ese sinsentido se agrega una ola más, con unas características propias, pero semejante a cualesquier otras olas. La novela traza la frontera entre lo físico o mecánico y lo biológico, entre el movimiento y la conciencia del movimiento.

Hay elementos propios de la obra, aunque ningún elemento sea plenamente autónomo. La novela exhibe la huella de un pasado literario. Hay un recuerdo explícito de algunos nombres representativos del Modernismo. Nadie que lo haya leído dejará de pensar en *El corazón de las tinieblas* cuando lea una frase como esta: «Estas grandes vías, Piccadilly Sur, Piccadilly Norte, la calle Regent y Haymarket, son victoriosos caminos abiertos en la jungla». Casi parece una reflexión extraída de la obra del novelista anglo-polaco. Cuando Jinny acompaña a las multitudes de Londres, o cuando Louis y Rhoda contemplan, desde una buhardilla, el lúgubre paisaje de chimeneas y tejados frecuentados por gatos famélicos, ¿qué lector dejará de acordarse de T. S. Eliot?

Las olas pronostica su futuro, pues, si el planteamiento de la escritora es correcto, su materia misma será la que dé cuerpo a otras olas. La materia narrativa es tan universal como el agua de la que están hechas las propias olas. Por ejemplo, una observación de Bernard, el personaje siempre ocupado en clasificar y archivar convenientemente sus experiencias bajo rótulos precisos y útiles, pone límites a su capacidad y a sus posibilidades:

No tengo tanto talento como pudo parecer en su momento. Ciertas cosas están más allá de mi alcance. Nunca entenderé los problemas más difíciles de la filosofía. Roma es el límite de mi viaje. Cuando caigo dormido por la noche, pienso a veces, con pena, que nunca veré a los nativos de Tahití alancear peces a la luz de un farol ni veré al león saltar en la selva ni veré un hombre desnudo comiendo carne cruda. Tampoco aprenderé ruso ni leeré los Vedas. Nunca volveré a tropezarme con el buzón. (Pero en mi noche todavía hay unas pocas estrellas que caen bellamente por la violencia del golpe). Mientras pienso, creo haberme acercado a la verdad.

Un autor argentino, nacido siete años más tarde que Virginia Woolf, puso en verso la misma experiencia bajo el título de «Límites». Publicó el poema por primera vez en 1959, en el diario *La Nación*:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
Hay un espejo que me ha visto por última vez,
Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
Hay alguno que nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años;
La muerte me desgasta, incesante*.

El autor argentino, Jorge Luis Borges, nacido en 1899, incluyó este poema en la sección «Museo» (1960), de su libro *El hacedor*, y lo atribuyó a un Julio Platero Haedo, quien, supuestamente, lo había publicado en 1923, en Montevideo, en el

* Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid, 1987, pág. 146.

libro *Inscripciones. El hacedor*, ningún libro tan personal como «esta colecticia y desordenada silva de varia lección», según su autor, se publicó por primera vez en 1960. Su autor, contaba sesenta y un años, pero el poema bien pudo escribirse cuando el autor contara cuarenta y nueve años de edad. Sin embargo, Jorge Luis Borges quiso hacer nacer este poema en 1923 y lo atribuyó a un tal Haedo, es decir, a un «aedo», a un «poeta épico de la antigua Grecia». La atemporalidad de esta experiencia de los límites la garantiza su apócrifo origen. Ha de notarse que también Virginia Woolf estaba a punto de cumplir el año cincuenta de su vida cuando redactaba *Las olas*. Ambos escritores, al elaborar la misma experiencia, dicen cosas muy diferentes, porque los límites acercan al narrador, Bernard, «a la verdad»; al escritor argentino, a la muerte.

La comparación entre las dos experiencias de los límites es oportuna, pero no se trae aquí para hacer la cartografía del abanico de sus diferencias o semejanzas, sino para señalar la materia común de la que ambas experiencias provienen, su intercambiabilidad. Ambas se han bañado en las aguas de alguna ola, en las aguas del tiempo. Ambas han medido el tiempo desde su irremediable conclusión.

SOBRE EL TEXTO

Se ha utilizado, para llevar a cabo la traducción, el texto de The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf, *The Waves*, editado por Michael Herbert y Susan Sellers, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Dámaso López García

Aún no se había levantado el sol. No se distinguía el mar del cielo, exceptuadas unas tenues líneas que mostraba el mar, como un paño con arrugas. Poco a poco, al clarear el cielo, aparecía una línea oscura en el horizonte y dividía mar y cielo y se llenaba el paño gris de surcos de gruesos trazos que se movían, uno tras otro, bajo la superficie, siguiéndose, persiguiéndose unos a otros, perpetuamente.

Al acercarse a la orilla, cada línea se elevaba, crecía, rompía y barría la arena con un leve velo de agua blanca. La ola hacía una pausa y volvía de nuevo, suspirando como quien duerme, cuyo aliento va y viene de forma inconsciente. Poco a poco, se iluminaba la línea oscura del horizonte, como si los posos de una vieja botella de vino hubieran desaparecido y quedara solo el verde vidrio. Detrás, a la vez, también el cielo se despejaba, como si hubieran desaparecido de él los posos blancos o como si hubiese levantado una luz el brazo de una mujer tendida bajo el horizonte y se extendiesen por el cielo unas varillas blancas, verdes y amarillas, en forma de abanico. Después ella levantaba aún más la lámpara, y el aire parecía volverse fibroso, y parecía alejarse con prisa de la superficie verde mediante hebras amarillas y rojas que llameaban y brillaban como fuego humeante que ardiera en la hoguera. Poco a poco, se fundían las hebras de la hoguera en una bruma naranja, en una incandescencia que levantaba el peso del cielo gris como de lana por encima de ella y lo convertía en un millón de átomos de color azul pálido. Poco a poco, la superficie del mar se volvía transparente y se quedaba haciendo ondas y destellando hasta que

las líneas oscuras casi se borraban. Poco a poco, el brazo que sostenía la luz la levantaba más y más arriba, hasta que se veía una clara llama; ardía un arco de fuego en la curva del horizonte y, debajo de él, el mar se incendiaba de oro.

Llegó la luz a los árboles del jardín; la luz hacía transparentes una hoja tras otra. Trinaba un pájaro en lo alto, había una pausa, trinaba otro más abajo. El sol dibujaba los muros de la casa y descansaba, como el extremo de una varilla de abanico, sobre una blanca persiana que dejaba una huella dactilar azul de sombra bajo una hoja ante la ventana del dormitorio. La persiana se agitaba de forma casi imperceptible, pero en el interior todo era oscuro e insustancial. En el exterior, los pájaros cantaban una melodía inexpresiva.