



FACULTAD DE
**FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES**
UNIVERSIDAD DE CHILE

Aristóteles y Virginia Woolf: las bases para comenzar un diálogo entre *La poética* y *Las olas*

Proyecto de tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía

María José Catalán Ramírez

Profesor Guía:

Arturo Fontaine T.

Santiago de Chile, diciembre de 2021

Tabla de contenido

Introducción.....	3
Aristóteles.....	6
1. <i>Mímesis</i>	6
2. Acción y carácter.....	10
3. Unidad de acción.....	15
Woolf: crítica general y <i>mímesis</i>	19
1. “Las novelas modernas” (1919) y “La narrativa moderna” (1925).....	19
2. “Acerca de no conocer el griego” (1925).....	21
3. Un cuarto propio (1929).....	24
4. “La poesía, la narrativa y el futuro” (1927).....	26
5. Observaciones finales.....	28
<i>Las olas</i> (1931).....	28
1. <i>Mímesis</i>	32
2. Carácter.....	34
2.1. Bernard.....	35
2.2 Louis.....	38
2.3. Rhoda.....	40
2.4. Jinny.....	43
2.5. Susan.....	47
2.6. Neville.....	49
3. Unidad de carácter.....	52
3.1. Percival.....	52
3.2. Interludios.....	54
3.3 Los 6 personajes.....	55
4. Observaciones finales.....	58
Conclusión.....	59
Referencias.....	60

Pero solo son capaces de ayudarnos si acudimos a ellos cargados de preguntas y sugerencias ganadas honradamente en el transcurso de nuestra propia lectura. No pueden hacer nada por nosotros si nos volvemos gregarios bajo su autoridad y nos postramos como ovejas a la sombra de un seto. Únicamente podemos comprender su resolución cuando entra en conflicto con la nuestra y la vence.

Virginia Woolf

Introducción

La poética es un tratado sobre la tragedia escrito por Aristóteles que sirve como manual para escritores con consejos sobre cómo estructurar un relato y contar exitosamente una historia. Fue el primero en instalar los términos ampliamente usados en la actualidad, tales como *trama*, *acción*, *mímesis*, *carácter*, *catarsis* y *estructura narrativa*, a pesar de que su significado y uso haya cambiado o de que su importancia general en el texto sea distinta.

Por otro lado, *Las olas* es la novela más experimental y atípica de Virginia Woolf, que además fue escrita por una autora cuya crítica hacia la tradición literaria esta ampliamente documentada¹. No obstante esta asumida (y correcta) premisa, ¿qué significa, exactamente, salirse del esquema tradicional o aristotélico? ¿Cuál es la crítica específica de Woolf?

Ya en *Las olas*, lo que más destaca de la novela es su completa ausencia de acción, trama y orden, elementos que ya eran tema de crítica ya en otros escritos de la autora, como en el cuento “La marca en la pared” y el ensayo *Un cuarto propio*. Sin embargo, estos no son todos los elementos discutidos en *La poética*, también están la *mímesis*, *carácter*, *unidad*, entre otros; los cuales, en mi opinión, no son radicalmente distintos a lo discutido en el tratado. En el caso de la *mímesis*, Woolf, tanto en la novela misma como en otros escritos, describe la tarea del escritor como la de representar aquello esencial a la vida, y cuestiona la capacidad de la manera tradicional de hacer novelas de efectivamente lograrlo. En *La narrativa moderna*, escribe:

Admitiendo la imprecisión de que adolece toda crítica novelística, aventuremos la opinión de que, para nosotros en este momento, la forma de ficción más en boga yerra, con mayor frecuencia que logra, lo que estamos buscando [...] Se obedece al tirano; la novela se hace a la perfección. Pero a veces, cada vez con mayor frecuencia a medida que pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un arrebato de rebeldía mientras las páginas se llenan como de costumbre. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?

Miremos dentro y la vida, al parecer, se halla muy de lejos de ser «así» (El lector común, 2009, pp. 63-4).

¹ En ensayos como “El lector común”; “Acerca de no conocer el griego”; “La narrativa moderna”; “Cómo le choca a un coetáneo”; “¿Cómo debería leerse un libro?”; “Mr Bennett and Mrs Brown”; “Impassioned Prose”; “La poesía, la narrativa y el futuro”; “Character in Fiction”; entre otros.

Además, en *Las olas*:

Pero si no hay cuentos, ¿qué final puede haber o qué comienzo? Quizá la vida no sea apta para el tratamiento que le damos cuando queremos contarla (Las olas, 2010, p. 347).

Así, pareciera que el punto de Woolf es que la llamada forma tradicional de contar historias no logra representar lo que es *la vida*. Por otra parte, Aristóteles dice sobre los 6 elementos de la tragedia en el capítulo 11:

El más importante de estos elementos es la combinación de los actos. Pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es, de la existencia (Poética, 2015, p. 47).

En otras palabras, para él, la tragedia es imitación de la existencia (o vida), a través de acciones. Lo que discute Woolf no es que sea imitación de la vida, sino que sea a través de *acciones*. Se podría decir que Woolf coincide con que el fin de la tragedia —o ficción—, es imitar o representar la vida, pero cuestiona que a través de la *acción* sea la manera más adecuada. Así, la crítica de Woolf no es hacia la teoría completa, sino hacia la forma de conseguir esta imitación. Es, en otras palabras, una crítica “interna”.

Por esto, mi solución es que *Las olas* es una novela experimental que discute no tanto el rol de la literatura como representación de la vida, sino que el rol primordial de la *acción* en esta. Es un cambio de perspectiva que, más que disolver completamente el “método tradicional” (entendido como el aristotélico), lo reinterpreta y flexibiliza de acuerdo con la intención de la autora de mostrar aquello que la *acción* deja implícitamente de lado y cómo el *carácter* toma su rol.

La presente investigación se dividirá en 2 partes. Primero sobre *La poética*, donde se expondrá la teoría con un énfasis en la mimesis y la acción, y con el propósito de entender la importancia de la segunda en la tragedia. Esta sección tendrá 3 partes: 1. Mimesis, 2. Acción y carácter y 3. Unidad de acción. La segunda parte será dedicada a Virginia Woolf, y tendrá dos secciones: sobre su crítica general y sobre *Las olas*. La primera de estas tendrá como función armar de forma tentativa su crítica en torno a la *mimesis* y el privilegio de la acción, argumentando que desde aquí es que es posible hacer una lectura antiaristotélica de *Las olas*, expuesta en la sección siguiente. Para hacer esta lectura, se tomarán los tres principales conceptos de Aristóteles expuestos en la primera parte con el fin de contrastarlos con la novela.

Primera parte

Aristóteles

1. *Mimesis*

La *mimesis* —a veces traducido como imitación— es el concepto central de *La poética* que define tanto a las artes en general (las artes visuales, la música y las artes narrativas son reproducciones imitativas) como a la actividad del poeta y la del actor. Pero ¿cómo debe entenderse el concepto en sí? En el capítulo 4, Aristóteles habla sobre los orígenes de la poesía: 1. que desde niños nos es natural aprender mediante la imitación y 2. que todos se complacen con las reproducciones imitativas, y que este agrado es proporcional a la exactitud de esta representación: “E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean” (Poética, 2000, págs. 1448b, 5).

Bajo esta definición, y como la traducción *imitación* sugiere, la *mimesis* se entiende como una copia exacta, indistinguible del original. Esta interpretación también calzaría con la comparación con el trabajo del pintor que se hace en el capítulo 25 (págs. 1460b, 42), según la cual ambos son imitadores y se puede inferir que, para Aristóteles, ambos trabajos son análogos. De esta manera, el rol del poeta se entendería como ser un a especie de espejo, sin algún tipo de intervención ni mediación, y cuyo talento se entiende como la capacidad de mostrar las cosas tal cual son.

Sin embargo, esta definición parece ser incompatible con otros pasajes sobre la *mimesis*, con el fin del tratado —pues no habría necesidad de explicarle al poeta cómo alcanzar su objetivo, si este consiste en no intervenir en su obra— y con su principal objeto de estudio: la tragedia, ya que, si pensamos en ella, está lejos de ser un relato exacto de hechos reales, ni nos agradaría más si así fuera. Es decir, el agrado que produce la contemplación de semejanzas no es proporcional a la exactitud de esta.

Por esto, reducir el concepto de *mimesis* a una mera copia o imitación cuyo éxito depende de la exactitud lograda respecto a una experiencia particular —es decir, como una réplica exacta de la realidad—, no es correcto. En su introducción a *La poética*, Eduardo Sinnott explica por qué la palabra *imitación* no es completamente adecuada para traducir el concepto:

“La idea de «imitación», así entendida, no armoniza, empero, con aspectos de importancia en la noción aristotélica del arte como *mímēsis*. Por lo pronto, en lo que concierne a la

actividad poética, pasa por alto el carácter transformativo y constructivo que, según Aristóteles, esa actividad ostenta, y en lo que concierne al producto poético, ignora su esencial autonomía respecto de un referente real. En efecto, Aristóteles señala que la *mímēsis* poética, más bien que concordar con una «realidad», diverge respecto de ella” (Sinnott, 2015, pág. XXV).

Una “imitación” ignora una parte de lo que el concepto *mímesis* abarca, parte que según Sinnott es esencial a la noción general de los griegos y en particular de Aristóteles: el *carácter transformativo y constructivo*. En este sentido, la *mímesis* no se entiende como un reflejo exacto e indiferenciable de la realidad o de aquello que representa, sino que es una *construcción con intención y selección* a juicio del poeta, que obedece la intención de este. De hecho, la *mímesis* poética no solo es independiente de este “referente real”, sino que necesariamente se distingue de él, como se ve en el capítulo 9 de *La poética*: “Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que *la poesía trata sobre todo de lo universal*, y la historia, por el contrario, de lo singular” (2000, págs. 1451b, 14). Si la *mímesis* poética tratara de contar hechos tal cual sucedieron, no habría necesidad de distinguir entre historia y poesía.

De esta forma, la diferencia entre la historia y la poesía es que una cuenta las cosas *como sucedieron* y la otra *como desearíamos hubieran sucedido*. Así, no es la poesía sino que la historia la que depende de la realidad y que debe contar hechos con adecuada exactitud. Porque la poesía trata de lo *universal*, la *mímesis* poética no trata de situaciones y hechos concretos, sino que debe generalizar aquello que tienen en común varias situaciones. Si bien la poesía sigue sin ser filosofía, en cuanto se encarga de lo universal es más cercana a ella que la historia. Por esto, el poeta puede recurrir no solo a la realidad y su experiencia, sino que también a su imaginación e incluso a la mitología.

Para Aristóteles, es más importante que el relato tenga sentido y trate de lo universal antes que sea fáctico o verídico. Y para lograr esto, no debe serle fiel a su referente en la realidad, sino que sigue una lógica interna que llamamos el criterio de verosimilitud o necesidad en el capítulo 9 (Poética, 2000, págs. 1451b, 14). Es decir, el poeta debe *construir* un relato que sea coherente y autónomo, independiente de la realidad concreta: “De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad” (2000, pp. 1451a, 13-14).

Al hablar de verosimilitud o necesidad nos referimos a una lógica interna que une *causalmente* los elementos contenidos en la obra. Lo acontecido en ella debe tener una intención, debe servir al sentido de la obra general, ya sea por verosimilitud (que sea creíble) o necesidad (que suceda a causa de algo). Es decir, solo que algo suceda de cierta manera en la realidad no es suficiente razón para integrarlo así a una obra, porque la obra es independiente de los hechos y no es su trabajo el contarlos con algún grado de veracidad. Cada elemento debe estar justificado causalmente en la obra, con el propósito de priorizar su propia coherencia y lógica interna en torno a su fin antes que cualquier realidad fáctica. Así, este criterio puede variar, pues depende de la intención (y habilidad) del poeta en particular (Halliwell, Mimesis, 2009, pág. 133).

Así, para referirse a lo universal, la poesía necesariamente tiene que seleccionar y descartar aquello que no lo es. Por esto, las ideas de poesía como *mímesis* y poesía que trata sobre lo universal no son incompatibles ni separables, sino que la *mímesis* misma es más una abstracción que una copia, que implica una decisión con un fin en mente. En otras palabras, para que la tragedia sea realmente mimética y trate sobre lo universal, *debe* abstraer. En “The Psychology of Aristotelian Tragedy”, Amélie Rorty explica el concepto con una máscara:

“A good mask represents those features that reveal what is essential to the type: presumably in showing us what differentiates a King from a Shepherd, it also shows what a king really is... it reveals what is centrally characteristic of each” (Rorty, 1992, p. 4).

Una máscara de algún rey no debe solo diferenciarse de lo que no es ni representar *un* rey en particular, sino que debe representar lo esencial de los reyes *en general*. Es decir, una buena máscara no es aquella que simplemente copia el original, sino que es la que identifica y resalta los rasgos esenciales del original y que, además de diferenciarse entre otras máscaras, logra que se identifique con el original y representar aquello que lo hace ser lo que es, no solo a lo particular que está imitando sino que al género o especie entero. De manera similar, una buena trama es aquella que toma solo los elementos que sirven para explicar la serie de eventos y hacerla *completa*, no es una que imita sin algún proceso de por medio: *There is no imitation or representation without selection and abstraction* (Rorty, 1992, pág. 5)². Lejos de ser una tarea simple, el trabajo del poeta

² Esta no es una interpretación exclusiva de Rorty. Sobre lo que se entiende por “trama narrativa”, Sinnott dice: “describe como una construcción hecha por el poeta mediante la selección y la articulación de los datos de una historia tradicional, o, aun, ideada por el propio poeta” (2015, pág. XXVI) y sobre la correspondencia con una realidad

consiste en identificar aquello que es esencial y descarta lo particular, sin perder la conexión entre ambos.

En este sentido también es que se debería entender la definición del capítulo 6 de la tragedia como la *reproducción imitativa de la vida* (Poética, 2000, pág. 1450a), pues no se trata de imitar *una* vida en particular, sino que *la* vida en general como cierta experiencia universal, de manera que todos la reconozcamos y nos sintamos identificados al verla representada.

Solo a través de la abstracción de lo esencial es posible la identificación con el público, pues a este le interesa la “contemplación de semejanzas”. Al descartar los detalles particulares, se elimina aquello que no contribuye a este objetivo. En cambio, al limitarse a los detalles que representen algo universal, se da por entendido que es algo que todos podríamos padecer. Más de esto, y es claro que se trata de una situación ajena y que no nos concierne, pues habría más diferencias que semejanzas. En otras palabras, lo representado debe tener algún correlato con la realidad, pues sino no hay contemplación de semejanzas; pero no debe ser una mera copia, pues en ese caso no es poesía sino que historia y no hay identificación: es más bien un equilibrio entre ambos. Y encontrar este equilibrio, de representar lo suficiente para que haya reconocimiento del público, depende de las habilidades del poeta.

Entonces, retomando la definición del comienzo, la razón de por qué las imitaciones nos complacen no es por su *exactitud* con el original, sino que por su *exactitud* respecto a nuestra propia experiencia general, en el sentido que logra captar aquello que previamente no podíamos formular. La semejanza con nuestra propia vida nos permite extrapolar cómo lo representado aplica a nosotros, y ello es posible solo al tratar lo universal, y no lo particular. Así, la *mímesis* necesariamente implica abstracción e incluso simplificación, es independiente de los hechos y por esto se ajusta a la *intención* del poeta y a la obra en general, pues el poeta es quien decide, al final, lo que será representado en su obra. En otras palabras, la eficacia de la obra dependerá de este saber del poeta, de su *tékhnē*.

objetiva, Halliwell dice: “Aristotle appeals to the ‘aim’ or ‘purpose’ (telos) of the particular art to provide a criterion of effective mimesis” (Mimesis, 2009, pág. 133).

2. Acción y carácter

Así, mediante abstracción y selección es que la poesía —específicamente la tragedia—, trata sobre *lo universal*. Pero ¿a través de qué se debe lograr esta representación? De las acciones. En el capítulo 6, se define la tragedia como:

“la reproducción imitativa de *acciones* esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza” (Poética, 2000, págs. 1449b, 8-9).

Así, mediante la representación de *acciones* es que construye la trama de la tragedia. En general, se habla de la superioridad de la acción por sobre el carácter porque es a través de esta que se crea la trama, o concatenación de acciones, que a su vez es el elemento más importante de la tragedia según el capítulo 6. Estos son: 1. Trama, 2. Carácter, 3. Dicción, 4. Ideas, 5. Espectáculo y 6. Coro (2000, págs. 1450a, 9).

Si bien esta preferencia podría justificarse debido a que, en ese tiempo, las obras eran actuadas y en el teatro, y la acción es más adecuada para desenvolverse en lo visual (como gestos o bailes), esto no es completamente cierto. De hecho, para Aristóteles, la tragedia es tan buena vista como leída y logra su efecto gracias a su composición misma:

“Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyera el argumento del *Edipo*” (Poética, 2000, págs. 1453b, 20).

Esta preferencia de la acción, más bien, responde al resto de la filosofía aristotélica sobre la importancia del *acto*:

“El privilegio de la acción, que no es sino el privilegio la *enérgeia*, de la actualidad, se halla además en la base de la valoración del «modo» dramático de la *mímēsis*: en la representación teatral las acciones humanas se encargan en las acciones concretas de los actores y cobran así la vehemencia y la vivacidad de una acción originaria” (Sinnott, Introducción, 2015, pág. XXVIII).

De esta forma, la primacía de la acción no es solo en la tragedia o en los géneros de la poesía, sino que un aspecto del sistema aristotélico. Esto no significa que Aristóteles ignore el componente teatral de la tragedia, sino que esta preferencia responde a algo más que la mera circunstancia en que se desenvuelve.

Sobre el carácter de estos personajes cuya acción es imitada, primero debemos explicar la forma que se usa el concepto, que es distinta a la noción actual. Ahora entendemos por *carácter* el personaje completo, su personalidad, con independencia de la acción. Esto no es así en *La poética*, pues el carácter se limita a lo que se representa en sus acciones.

Así, a diferencia de la noción actual, no se deben entender la acción y el carácter como opuestos, cuyo desarrollo necesariamente disminuye el del otro. sino que como dos dimensiones de uno solo y que se complementan. El carácter se manifiesta en las acciones por medio de la *proairesis* (elección): “la mejor prueba del carácter son las elecciones de la persona (Nussbaum, 1995, pág. 471). De esta forma, Aristóteles habla de la superioridad de la acción por sobre el carácter porque para él, el carácter es aquello que llega a manifestarse en la acción: “Así que, según esto, obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter” (2000, págs. 1450a, 10)³. De esta forma, mediante la *proairesis* es que el carácter se manifiesta en nuestras acciones, pues implica una elección.

Si bien el alma de la tragedia es la trama y el carácter es secundario (2000, págs. 1450b, 10), esto no significa que carezca de importancia. Esto porque es a través de los personajes (específicamente su *carácter*) que se arma la trama y se le da significado al relato.

Por esto, cuando Aristóteles dice que sin acción no puede haber tragedia en el capítulo 6, pero sí puede haberla sin carácter (Poética, 2000, págs. 1450a, 10), se refiere a que puede haber acción sin carácter, pero, ya que este depende de la acción, no puede ser el caso contrario. En la medida que el carácter no es la personalidad completa de la persona sino aquello que se transmite en la manera que actuamos e implica *elección*, está subordinada a su expresión (Halliwell, Action and Character, 2009, pág. 163).

³ A diferencia de la noción actual, que refiere más a la personalidad o al personaje completo, no a solo la manera en que un personaje actúa y elige. Por eso, al tratarse de dos conceptos separados en la noción actual, es posible juzgar el carácter de un personaje con independencia de cómo actúa. Según *La poética*, esto no es posible, pues la falta de correspondencia entre ambos sería más bien un error de escritura que algo intencional.

No obstante lo anterior, Aristóteles no recomienda deshacerse del carácter en la tragedia. Pues, al entenderla como un complemento de la acción y de la trama (Halliwell, *Action and Character*, 2009, pág. 163), también debe cumplir el criterio general de verosimilitud o necesidad —el mismo que mencionamos a propósito de la *mimesis*. Es decir que, en la medida que el carácter se adquiere a través de las acciones, este también debe obedecer la lógica causal del criterio y así ser un aporte a la trama completa. En la medida que un carácter satisface este criterio, sus acciones también lo hacen:

“Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga estotro” (Poética, 2000, págs. 1454a, 23).

Es más, el carácter mismo es una forma de explicar y unir la trama, y por eso no se recomienda que se elimine. Según Rorty, hay tres formas de unir una trama: “A plot connects the incidents that compose it in three ways: (1) causally; (2) thematically; and (3) by exhibiting the connections between the protagonist’s character, his thought and his actions” (Rorty, 1992, p. 8). Así, el carácter mismo tiene el potencial de unir o explicar acciones que en última medida forman la trama, acciones que, de otra forma, no estarían unidas. Es decir, el carácter tiene el potencial de enriquecer e incluso mejorar una trama: “(3) Finally the unity of the plot is manifest in the way that each protagonist’s fundamental character traits are expressed in all that he thinks, says, does” (Rorty, 1992, p. 9).

Pero más allá del criterio general de verosimilitud o necesidad, el carácter debe cumplir con ciertas condiciones específicas en cuanto es *carácter*: debe ser un “héroe medio” y satisfacer 4 requisitos: debe ser bueno, conveniente, semejante y constante (Aristóteles, Poética, 2000, págs. 1454a, 23).

De estos requisitos, el más importante es el cuarto: de constancia. En el capítulo 15, dice: “En cuarto lugar, que sea constante, porque, aun en el caso de que la persona que a la imitación se ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuya, con todo ha de ser constantemente inconstante” (Poética, págs. 1454b, 22-3). Con *constantemente inconstante* entendemos que el carácter de un personaje debe estar lo suficientemente bien estructurado y compuesto para incluso explicar los cambios y supuestas incongruencias de sus acciones. No basta con crear algo unidimensional, sino que debe abarcar distintas posibles reacciones de un personaje en particular. Por ejemplo, tenemos

el caso de Edipo. La diferencia entre el rey arrogante e impulsivo del principio de la obra y el rey que se quita los ojos y autoexilia al final podría parecer inconstante y un ejemplo de mala caracterización, pero esto se justifica por el honor de Edipo: lo más importante era resolver el asesinato de Layo y castigar al culpable, y su honor lo obligó a castigarse y aceptar la culpa, aunque sus intenciones hayan sido otras. Sería distinto el caso de Yocasta o Creonte, quienes estas mismas acciones no tendrían la misma coherencia que en Edipo (por eso, a diferencia de Edipo, Yocasta se suicida). Un personaje que no sea constante dentro de su propia caracterización no es creíble, no nos convence ni provoca compasión.

Esto también se relaciona con la verosimilitud y necesidad, pues deben ser personajes completos, creíbles y “consistentemente inconsistentes”, cuyas acciones sean posibles de explicar vía verosimilitud o necesidad de acuerdo con el carácter mismo. Así, a medida que es carácter es *constante*, que puede aportar a la congruencia general del relato y enriquecer las acciones.

Por otra parte, en el capítulo 13, Aristóteles dice que el héroe trágico debe ser noble, aunque no moralmente perfecto. Esto, porque quiere que sean *reales*, y así una identificación del público, y porque solo si es bueno, sentimos compasión por su sufrimiento⁴. Por otro lado, si es perfecto, no cometería el error que provoca este sufrimiento, y su malaventura tendría una causa externa. Esta falla o error es la *hamartía* y a medida que es a causa de alguien y nos identificamos con el personaje, nos conmueve. Sin embargo, esta falla no debe ser un defecto en sí:

“En consecuencia, precipitarse en la desgracia por *hamartía* es hacerlo como resultado de una especie de error causalmente inteligible, y no simplemente fortuito, que se atribuye en cierto modo al agente: sin embargo, *no es la expresión de un mal hábito del carácter*” (Nussbaum, 1995, pág. 474).

Es decir, el agente debe ser imperfecto pero esencialmente bueno y este error que lo lleva a la desgracia debe ser, de una u otra manera, atribuible y congruente con él. Sin embargo, este error no debe ser fruto de una perversidad o mala intención, sino que fruto de su nobleza o “buena intención”. Sin esta “buena intención”, no habría compasión:

⁴ Por esto la comedia es la que imita a hombres peores que nosotros (Poética, 2000, págs. 1448a, 3): si sufren, no nos compadecemos sino que nos causa risa, pues es merecido.

“Though it falls within the domain of the voluntary, the tragic hero’s hamartia is an *accident of his excellence*: his purposes and energy make him susceptible to a kind of waywardness that arises from his character. Although the occasions that unfold the consequences of the agent’s hamartia are contingent, they are the sorts of things which might well happen [...] Everything that is best in the protagonists make them vulnerable to their reversals: like all living creatures, *they naturally strive to realize what is best in them; and it is precisely this that, as their actions unfold, undoes them*” (Rorty, 1992, pág. 11).

En tanto es un error del personaje y no a causa de algo externo (ergo que no se tiene control), la responsabilidad y la justificación recaen sobre él, y la eventual desgracia —siempre desproporcional a la falla, y por eso es inmerecida—, causa conmiseración y temor, las emociones propias de la tragedia y que resultan en la *catarsis*:

“la función de la tragedia es lograr, por intermedio de la compasión y el temor, una clarificación (o iluminación) relacionada con las experiencias dignas de compasión y terribles” (Nussbaum, 1995, pág. 483).

Este punto en la trama que provocan estas emociones trágicas en el cual el héroe da cuenta de su error son la *peripecia* y la *anagnórisis*. El primero es el vuelco de la buena a la malaventura, y el segundo es el cambio de ignorancia a conocimiento. Estos también deben surgir del argumento mismo, por verosimilitud o por necesidad, y no por elementos externos (Poética, 2000, págs. 1452a, 16). Es decir, deben ser *a causa de* algo en la trama misma, deben quedar explicados. Y si bien pueden darse por separado, lo ideal es que se den simultáneamente. En otras palabras, que la suerte del héroe cambie de buena a mala —la peripecia— a causa de adquirir conocimiento —la anagnórisis— sobre algo. Un claro ejemplo de un descubrimiento que acarrea un cambio hacia la malaventura lo podemos ver en *Edipo rey*, cuando este se entera de que es hijo y marido de Yocasta. Esta revelación conlleva la desgracia inmediata.

De esta forma, la idea de que se hable de la imitación de *acciones* no es la de negar el rol del carácter. Al contrario, el carácter contiene una parte de los elementos de hacen que una tragedia funcione y cumpla su rol purificador, tales como la nobleza y la *hamartía*. La idea de subordinar a la acción es, en parte, insistir en la importancia de que se manifieste en esta.

3. Unidad de acción

Entonces el poeta es imitador de acciones de hombres nobles. Y con *imitación* no nos referimos a una mera copia exacta e indiscriminada de acciones, sino que implica cierto criterio e intención del poeta por representar algo en particular, y descartar aquello que no sea parte de su propósito. Es decir, las acciones representadas o imitadas; incluyendo los elementos mencionados anteriormente como la *anagnórisis*, la *hamartía*, y el *carácter*, entre otros; deben ser con un fin en mente, y por eso las acciones que no ayuden a este fin, no deberían incluirse en esta reproducción. Este fin general es lo que Aristóteles se refiere cuando dice que “la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta” (Poética, 2000, págs. 1450b, 12), y esto es lo que también llamamos la *unidad de acción*: las acciones deben conformar parte de una gran acción, una unidad. Es decir, debe tener “lo justo y lo necesario”:

“Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser *reproducción imitativa de una acción* debe ser una acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo” (Poética, 2000, págs. 1451a, 13).

De esta forma, los conceptos trama, acción y unidad son complementarios. Ya que la trama es una concatenación de acciones, esta debe apuntar a la unidad del relato completo (Halliwell, *Action and Character*, 2009, pág. 142). En otras palabras, la unidad de la trama es resultado de que la *mímesis* sea en función de una acción entera. Así, cuando nos referimos a la *imitación de acciones*, necesariamente hay cierto orden e intencionalidad implícitos, que forman la trama. La acción en una obra no es cualquier *acción*, sino que una con un fin en mente y contribuye a esta, y que además sea *imitable*.

Al mismo tiempo, cuando se habla de imitación de una gran acción, también hay un proceso de selección y simplificación implícito, pues no se refiere simplemente a la acción de un personaje o los eventos que llevan a que algo suceda. En el capítulo 8:

“Una trama o intriga no es *una*, como piensan algunos, sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun y siendo uno, le pasan muchas e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas” (Poética, 2000, págs. 1451a, 13).

Es decir, la unidad —al igual que la *mímesis*—, es algo *construido*, que no se encuentra en los hechos reales *tal como sucedieron*. De esta forma, se podría considerar algo propio de la poesía y no de la historia.

Porque los eventos individuales no son la acción *per se*. Entonces, ¿qué más se requiere para que haya trama? De acuerdo con Halliwell y como se mencionó anteriormente, es la *unidad* lo que convierte una serie de eventos en una trama. Así, la *imitación de acciones* es una trama (*mythos*) cuando estas tienen *unidad*. Es la principal cualidad de la trama y su relación con la acción (Halliwell, Action and Character, 2009, pág. 144). En otras palabras, las acciones individuales deben ser parte de una gran acción, que es esta unidad. Por eso es que se habla de *intención* y de *abstracción* del poeta, pues solo debe incluirse lo que contribuya a esta. No deben haber “espacios en blanco” ni vacíos, sino que todo debe estar conectado en función de esta unidad:

“for unity is the principal property of the *muthos* and of the action which it embodies. Unity arises out of the causal and consequential relations between the actions or events of a tragedy, and it is the connective sequence of these events which constitutes the intelligible structure that Aristotle terms both the action and the plot-structure” (Halliwell, Action and Character, 2009, p. 144).

De esta forma, al igual que la *mímesis*, la acción y el carácter deben seguir la lógica del criterio de verosimilitud o necesidad, la unidad en la trama surge a partir de esta *relación causal y consecuente* entre sus partes. Es decir, la función del criterio de verosimilitud o necesidad y de que sus principales elementos se adscriban a él, es que el relato sea completo, autocontenido, que sea una unidad.

En otras palabras, la cualidad esencial de la trama es la unidad. La acción por si sola no es trama, pues necesita haber unidad de acción. La acción *per se* no garantiza unidad, sino que solo acciones que se relacionen causalmente, de una u otra manera, entre sí; y que juntas formen un todo inteligible:

“A *mûthos* takes what seemed to be a set of randomly distributed points and represents them in an arc, the trajectory of a well-formed parabola, containing all (and only) the elements and casual relations that are necessary to explain what happens” (Rorty, 1992, p. 4)

Por esta razón es esencial que la *hamartía* tenga una explicación dentro de la caracterización del personaje y no sea a causa de algo externo: así se logra unidad, no se dejan cosas sin explicar. Cuando los eventos de la trama no resultan de ella (i.e. no tienen explicación lógica), hablamos de un *deus ex machina* (Poética, 2000, pp. 1454b, 23).

Así, cuando hay un entramado lógico causal entre las acciones, surge la unidad. No por algún criterio externo, sino que por el de verosimilitud y necesidad de los mismos actos, de acuerdo con la intención del poeta:

“En el caso de la composición narrativa, la solidaridad o la interdependencia entre las partes (los *prágmata*: los actos o los hechos) está dada por relaciones de necesidad o de verosimilitud, y no por factores extrínsecos [...] La estructura narrativa es, en apariencia, de naturaleza temporal, pero las relaciones que la «lógica» intradiscursiva de la acción establece son en realidad causales: una parte no viene «después de la otra» sino «a causa de la otra». La unidad de la trama deriva, pues, de esas relaciones de solidaridad o causalidad interna” (Sinnott, Introducción, 2015, pág. XXXIII).

Pero esto no quiere decir que *unidad de acción y trama* sean exactamente lo mismo, pues Aristóteles advierte sobre las *tramas episódicas*. Cuando la trama no tiene una buena conexión lógica o causal, tenemos una trama episódica o fragmentada, que son inferiores: “Y llamo tramas de episodios aquellas en que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad” (Poética, 2000, págs. 1451b, 15).

Así, esta unidad contempla un orden específico, que se encuentra en la tragedia en tanto es la forma superior a todas:

“Hay en toda tragedia nudo y desenlace. Ciertas cosas de fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante, el desenlace. Y llamo nudo en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena

o hacia malaventura; y desenlace, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final” (Poética, 2000, págs. 1455b, 27).

A medida que es la tragedia la que mejor construye esta unidad y representa este orden en sus partes, que además marcan la *anagnórisis* y la *peripeteia* en su forma, que Aristóteles la considera superior a la epopeya. Si bien ambas pueden tratar sobre lo mismo, el orden y estructura de la tragedia le permite ser más corta, explicar con más claridad la sucesión de hechos y tratar sobre una sola cosa, mientras que de la “epopeya se sacan muchas tragedias” (Poética, 2000, págs. 1462b, 47). Es decir, tiene *unidad* al tratar de una sola gran acción, mientras que la epopeya contiene más de una. Una tragedia es simplemente más eficiente para tratar sobre un tema que la epopeya. Sin embargo, esto no significa que la epopeya carezca de unidad por completo, solo que no la requiere como sí lo hace la tragedia.

Por lo tanto, al pensar en unidad, se debe procurar explicar y unir acciones, y solo estas son las que tienen lugar dentro de la trama. A propósito del poeta como imitador, el saber del poeta consiste en la representación de acciones de acuerdo con este mismo criterio; i.e. la selección que implica la noción de mimesis debe ir acorde a la unidad de acción. En otras palabras, la intención del poeta, al escoger qué acciones imitar, debería tener como fin el de unidad y viceversa: lo imitado debe ser una sucesión de acciones encadenadas y eso resultará que tiene unidad.

Así, Aristóteles entiende la poesía como una construcción con un propósito, que obedece una intención del poeta y, de acuerdo con esta, un criterio *interno*. Es decir, depende del poeta decidir qué quiere representar, y de acuerdo con esto, unir los eventos correspondientes a través de relaciones de verosimilitud o necesidad mutuos. De esta forma, la trama —o específicamente la tragedia—, no solo es independiente de los hechos reales, sino que necesariamente se distingue de estos.

Segunda Parte

Woolf: crítica general y *mimesis*

A continuación se analizarán algunos ensayos de Woolf con el fin de entender la crítica que hace hacia la tradición aristotélica, con un énfasis en la *mimesis* y el modo en que ella la entiende. Esto porque, como ya explicamos, es el punto de partida de Aristóteles y, al parecer, no solo el de Woolf sino que también es una tendencia general del modernismo clásico. En la introducción de Lozano a *Las olas*:

“Efectivamente, el *bildungsroman* que Virginia Woolf ha ido conformando desde su primera novela y al compás de sus ensayos se ha ido moviendo dentro de los parámetros del modernismo clásico. Entre los mismos cabe destacar el conocido *desplazamiento del punto de mira de la mimesis tradicional*, el desarrollo de una serie de técnicas que dieran cabida en la novela a una subjetividad no romántica de ritmos desplazados, que no obstante se plantea como una suerte de fidelidad a un nuevo tipo de objetivismo [...]” (Lozano, 2010, pág. 15).

De esta forma, veremos cómo la crítica de Woolf se construye a partir de la creencia de que el fin de la literatura es imitar la vida, pero al mismo tiempo un desacuerdo con Aristóteles sobre la vigencia del método para lograr esta representación, y la tesis de que existen formas superiores (como la tragedia) y que esta representación debe ser sobre algo específico (como las acciones de hombres nobles). De este modo, Woolf sostiene que no existen formas superiores de literatura o vidas más interesantes que otras, sino que maneras inadecuadas de contarlas. Para esto, se analizarán 4 ensayos: “La narrativa moderna”, “Acercas de no conocer el griego”, *Un cuarto propio* y “La poesía, la narrativa y el futuro”.

1. “Las novelas modernas” (1919) y “La narrativa moderna” (1925)⁵

Un ensayo que expone la crítica de Woolf hacia el *método convencional* es “Las novelas modernas” de 1919, reeditado como “La narrativa moderna” y publicado en *El lector común* en 1925. Aquí, Woolf reafirma que el fin de las novelas (y de la literatura en general) es representar la realidad, pero critica el método usado para llegar a esta representación y su efectividad.

⁵ Para el presente análisis se usarán citas de ambas versiones del ensayo porque la de 1919 es menos metafórica en sus comparaciones, pero la segunda contiene una sección importante que la anterior no.

Este ensayo, según Jim Stewart en “‘Poetics... will fit me for a reviewer!’ Aristotle and Woolf’s Journalism”, sirve como respuesta a *La poética* (2012, pág. 327), que había leído en 1905 según una cita en su diario. El 22 de febrero escribe: “Read the Poetics all the morning —really excellent bit of literary criticism!— laying down so simply & surely the rudiments both of literature & of criticism. I always feel surprised by subtlety in the ancients —but Aristotle said the first & the last words on this subject.” (A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909, 1990), luego, el 24 de febrero agrega: “Worked at Aristotle all the morning, who remains singularly interesting & not at all abstruse, & yet going to the root of the matter as one feels, which somehow puzzles me.” (Woolf, A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909, 1990).

De este fragmento, se infiere no solo que Woolf efectivamente leyó *La poética*, sino que, al menos en un principio, estuvo de acuerdo con lo postulado en ella. Entonces, ¿qué la hizo cambiar de opinión?

Para Woolf, si bien este método es válido y tuvo su utilidad: “Nuestra discrepancia, pues, no es con los clásicos” (La narrativa moderna, 2009, pág. 60), no logra su propósito en la época actual. Ella lee los autores “materialistas” de su época —aquellos escritores talentosos que escriben de las cosas poco importantes, siguen la “forma” y el orden establecido por la costumbre—, y si bien son libros bien estructurados y que no se les puede criticar los aspectos formales de estos, no logran su cometido: “La vida huye; y acaso sin la vida nada más merece la pena” (La narrativa moderna, 2009, pág. 63). Según Woolf, estas novelas fallan porque hay un *acento nuevo*, un *énfasis* distinto al anterior, en el que se destacaba algo que solía ser lo más importante, pero que ya no lo es. En otras palabras, hay cierta diferencia entre lo que buscamos en las novelas, y lo que estas nos dan. Según Woolf, esto se debe a la forma en que estas se escriben: “La mediocridad de la mayoría de las novelas parece surgir de una convicción por parte del escritor de que a menos que su trama dé lugar a escenas de tragedia, comedia y emoción, con un aire de probabilidad [...] habrá fracasado en su deber hacia el público lector” (Las novelas modernas, 2013, pág. 75).

Leemos lo que se exige el escritor y nos parece que la vida no es *así*. Es decir, el requisito de entregar una *trama* con escenas unidas por *probabilidad* es lo que no permite que las novelas sean similares a la vida. Según ella, si no existiera esta “forma de escribir”, no existiría la trama y las categorías de tragedia, comedia y poesía lírica se mezclarían. Hacemos la comparación:

“¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?”

Miremos dentro y la vida, al parecer, se halla muy lejos de ser ‘así’” (La narrativa moderna, 2009, pág. 64).

Vemos esta estructura y entendemos por qué no funciona: la vida, nuestra experiencia de ella, no es como esta forma quiere representarla. De aquí que se apunte a un cambio de *énfasis*, la forma sirve a un propósito específico, y cuando este cambia, la forma deja de ser útil. La solución, entonces, sería deshacerse —o reinventar—, esta forma, como lo hacen los escritores “espirituales” quienes, para Woolf, logran captar la vida cambiando el énfasis a algo previamente ignorado, a costa de desechar estas convenciones:

“Para los modernos, ‘eso’, el asunto de interés, radica muy probablemente en las oscuras regiones de la psicología. Y entonces, de inmediato el acento recae de un modo ligeramente distinto; *se pone énfasis en algo hasta la fecha ignorado*; de inmediato se hace necesario un *contorno formal diferente*, uno que a nosotros nos cuesta comprender y era incomprensible para nuestros predecesores” (La narrativa moderna, 2009, pág. 67).

Es decir, el reciente interés en la psicología —o en el carácter, entendido como la personalidad completa—, es donde recae este *nuevo énfasis*, para lo cual esta forma no sirve. El método fue pensado con un énfasis específico (en la acción), por lo que pretender que funcione para algo nuevo no es lógico. Si se quiere representar la vida con un nuevo énfasis, debemos repensar esta forma.

Además, junto con criticar la relevancia actual del *método convencional*, Woolf también postula que no existe un tal “material adecuado para la narrativa” (La narrativa moderna, 2009, pág. 70) —a diferencia de Aristóteles, para quien la tragedia es la imitación de *hombres nobles en acción*, y que estos deben seguir ciertos requisitos—, sino que maneras inadecuadas de representarlo. De ser así, esta inadecuación que ella ve entre forma y contenido es sobre la ineficaz adaptación de este método. Es decir, no es que el carácter no sea *material adecuado para la narrativa*, sino que es un problema del método inapropiado para representarlo. Su preocupación surge cuando decidimos aplicar el mismo método para todo, y asumimos que aquello que resulta insatisfactorio es producto de algo intrínseco a esto.

2. “Acerca de no conocer el griego” (1925)

En el fondo, la crítica de Woolf no es hacia el método mismo (que sirve su propósito), sino al uso que se le da: la vida cambió, por ende la forma que solíamos usar para acercarnos a ella también

debería cambiar, según sugiere en “Las novelas modernas” y el giro hacia la psicología. Nuestros intereses y necesidades también cambiaron, por lo que también deberíamos repensar la forma que tenemos de representarlos. Woolf escribe sobre cómo el antiguo método solía cumplir su función y por qué no nos sirve en su ensayo “Acerca de no conocer el griego” de 1925 y publicado en *El lector común*. Aquí, hace una lectura de algunos autores clásicos griegos (Sófocles, Eurípides, Esquilo, Platón y Homero) y observa cómo su forma responde al público de la época.

En los dramas griegos, para Woolf, la vida se reduce a sus elementos básicos. No hay detalles que sobren ni espacio para las ambigüedades. El énfasis en la acción se traduce en emociones violentas y un carácter intenso. La literatura es, en general, más rápida y dinámica, con más movimiento y acción.

¿A qué se debe esto? ¿Por qué el énfasis en la acción o la intensidad del carácter? Woolf vincula esto al medio. Porque son obras escritas para ser *vistas* y *escuchadas* frente a un público grande en una cantidad limitada de tiempo, no para ser leídas por una sola persona en privado y con la libertad de tomarse su tiempo:

“El poeta, por lo tanto, tenía que proponerse no un tema que la gente pudiera leer durante horas en la intimidad, sino algo *enfático, familiar, breve*, que llegara al instante y de forma directa a un público de diecisiete mil personas tal vez, con oídos y ojos impacientes y atentos, con cuerpos cuyos músculos se entumecerían en caso de permanecer sentados demasiado tiempo sin distracción” (Acerca de no conocer el griego, 2009, pág. 14).

Los dramas griegos eran actuados y necesitaban entretener a un público general, de ahí deriva su forma. Al tratarse de teatro, de un espectáculo, eran escritas con el fin de cautivar tanto en lo visual (la acción se puede expresar por medio del lenguaje corporal⁶) como en lo auditivo (por eso la música y la danza eran esenciales). En este sentido, Woolf estaría en desacuerdo con Aristóteles, para quién el énfasis en la acción, la noción de carácter y su unidad son independientes del medio en que se realiza a obra, pues la tragedia es tan buena leída como representada (Poética, 2000, pág. 1462a). Para Woolf, la forma del teatro griego responde a su realización frente a un público, y es

⁶ Ver la observación de Sinnott en XXVIII de su introducción, citada anteriormente.

necesariamente mejor al ser actuada que leída⁷. La novela, al derivar de la epopeya, también es mejor leída que actuada.

Siguiendo el argumento de Woolf, en un contexto teatral se entiende la importancia de la acción, de la claridad del lenguaje y la intensidad del carácter. Una obra debe ser fácil de entender, ya que no es posible interrumpir a los actores ni repetir las acciones. Una frase debe ser entendida de inmediato, sino es inútil. Sin embargo, no todo es sobre la acción, pues también está el coro, que para Woolf es una forma de modificar el clima general y mostrar el otro lado de la acción sin interrumpir el ritmo de la obra, así como un monólogo reflexivo. Cambian no el punto de vista sino que el ambiente emocional, el temperamento.

De esta forma los griegos necesitaban pensar más en el todo que en los detalles, sus obras necesitaban ser simples y fáciles de entender, y por esto es por lo que su literatura expresa una imagen sintetizada pero intensa de la realidad, y no la realidad misma. Solo dejando lo esencial, el esqueleto, es que se logra esa simpleza, control y unidad en sus obras: “El escritor tenía que pensar más en el conjunto y menos en el detalle. Naturalmente, viviendo en el campo, no era el labio o el ojo lo que les impresionaba, sino el porte del cuerpo y la proporción de sus miembros” (Acerca de no conocer el griego, 2009, pág. 25).

Toda buena obra debe pensar y adaptarse a las restricciones del medio y al público que la recibirá, y la forma del drama griego no es una excepción. En este sentido, si entendemos estas observaciones (como la importancia de la acción, la simpleza, la intensidad del carácter, entre otras) como lo que Woolf se refería al hablar del “método convencional”, es posible entender por qué insiste en que ese método, si bien logró comunicar “lo esencial” en su contexto, no nos sirve ahora: las condiciones son distintas. Antes, las obras eran para ser vistas, y eran escritas en función de ello. Ahora, en cambio, no es así, especialmente en el caso de la novela, la que según Woolf está escrita para ser leída, y por eso puede darse el lujo del lenguaje reflexivo, de las pausas, de las ambigüedades y de disminuir la acción en favor del carácter. Si no entendemos una frase, podemos volver a leerla; si es muy larga, podemos pausar la lectura. Tampoco necesita entretener al público

⁷ Si bien es difícil hacer conjeturas ya que no hay referencias directas a Aristóteles en el texto, esta diferencia se podría solucionar debido al ángulo que Woolf toma en el ensayo: el del público. Ella está haciendo una lectura tomando en cuenta la recepción de la obra, independiente del sistema filosófico de Aristóteles, y cómo el poeta escribe con esto en cuenta. De esta forma, lo más lógico es asumir que la obra se escribió con esto en mente, y por eso no es separable del análisis al ser leída: forma parte de la intención. A diferencia de Aristóteles, que escribe desde el punto de vista del poeta, ella escribe a partir del receptor.

general ni a familias enteras, puede escribir solo para algunos. Las restricciones de los autores griegos no se aplican ahora, y seguir un método que respondía a estas no solo es ilógico, sino que es contraproducente, pues, como dijo en “La narrativa moderna”, no logra captar la vida. También estas circunstancias explicarían porqué habría *material inadecuado para la narrativa*, pues tendríamos temas que dependen de estos matices y lenguaje reflexivo que el teatro no puede entregar.

3. *Un cuarto propio* (1929)

Pero la crítica de Woolf sobre el método y su utilidad también va más allá de lo que ella considera una buena obra y cómo su forma puede responder al contexto y público al que se escribió. En *Un cuarto propio*, de 1929, Woolf repasa brevemente la historia de la literatura y se pregunta ¿por qué, salvo algunas excepciones, no hay mujeres escritoras? ¿Por qué el rol de las mujeres en la literatura —personajes como Antígona, Clitemnestra, Cleopatra, Lady Macbeth, Anna Karenina o Emma Bovary—, es tan distinto al que han tenido en la historia? ¿Por qué hay más personajes mujeres en la literatura, que escritoras de esta?

Su respuesta es la tradición masculina de la academia: a las mujeres no se les enseñaba como a los hombres, tampoco tuvieron acceso a una educación universitaria hasta hace poco. Es decir, las mujeres no escribían porque rara vez se les permitió. Si ya a los hombres se los desalentaba a ser escritores, a las mujeres directamente se las ignoraba. Por eso, al repasar la historia de la literatura, a medida que las mujeres accedían a la educación, aumentan las escritoras, específicamente las novelistas. Esto, según Woolf, no es coincidencia y también responde a las condiciones de las mujeres de la época:

“Por otro lado, una vez más, la única formación literaria que tenía una mujer a comienzos del siglo diecinueve era cierta práctica en la observación del carácter y el análisis de las emociones. La influencia de la sala de estar común había educado su sensibilidad durante siglos. Los sentimientos de los otros quedaban impresos en ella; las relaciones personales desfilaban constantemente ante sus ojos. Por eso, cuando la mujer de clase media se puso a escribir, naturalmente escribió novelas; aunque, como se advierte fácilmente, dos de las cuatro mujeres famosas [George Eliot, Emily Brontë, Charlotte Brontë y Jane Austen] aquí mencionadas no eran novelistas por naturaleza” (*Un cuarto propio*, 2013, pág. 87).

La guerra es un tema “importante” en la literatura porque es un tema de hombres, y es un tema de hombres porque ellos participaban en ella. Fue ajeno a las mujeres por siglos, y por esto, cuando empezaron a escribir, no escribían sobre esto, sino que sobre “temas de mujeres”, como las fiestas y las reuniones sociales⁸. Esta no es una nueva postura de Woolf. Según Stewart, a pesar de que cuando Woolf inicialmente leyó *La poética* estuvo de acuerdo con Aristóteles⁹ y sus postulados generales, a medida que avanzó su trabajo como crítica literaria, el punto de vista claramente masculino de Aristóteles no le acomodaba: “but he [Aristóteles] can hardly have envisaged a female author as existing in the cultural mainstream. He always assumes male agency when he discusses playwrighting, playwrights, or the acting profession” (Stewart, 2012, pág. 327).

Entonces, las mujeres tienden a prescindir de la acción y de la figura del héroe para enfocarse en el carácter porque es lo que mejor conocen, y por eso las novelas las atraen. En este sentido, es lógico pensar que exista un vínculo entre la forma de escribir, especialmente el énfasis en la acción y el héroe¹⁰, y una tradición literaria dominada por hombres. Pues es natural que la forma de escribir se adecúe a lo que ellos quieren mostrar y lo que ellos creen esencial:

“Y esta forma [tradicional] también fue inventada por los hombres según sus propias necesidades y para uso propio. Hay tan pocos motivos para pensar que la forma de la épica o del teatro poético le conviene a la mujer como para pensar que le conviene la frase masculina. Pero todas las antiguas formas de la literatura ya habían sido forjadas y templadas cuando las mujeres empezaron a escribir. Sólo la novela era lo bastante joven para ser maleable en sus manos: y ese fue quizás otro de los motivos que las llevaron a escribir novelas” (Un cuarto propio, 2013, pág. 98).

Por tanto, al tratarse de un género relativamente nuevo, sin una tradición masculina establecida y milenaria (como sí la tiene el drama poético) y cuya forma permite un cambio de énfasis en la

⁸ Con “tema de hombres” y “tema de mujeres”, Woolf no quiere decir que haya temas que son de un género de manera intrínseca, que hay algo interno a cada género que prescribe sus capacidades. Woolf simplemente está generalizando el rol histórico de las mujeres —específicamente, mujeres blancas de clase media—, y aquello a lo que se han dedicado.

⁹ Ver la cita del diario, citada anteriormente.

¹⁰ Aunque en *Un cuarto propio* no se desarrolle, Woolf también critica el énfasis en el héroe, específicamente en la acción heroica y el culto hacia los hombres (Briggs, 2010, pág. 76). En el cuento “Una marca en la pared”, dice: “Comprendo el juego de la naturaleza: su invitación a pasar a la acción para poner fin a todo pensamiento que amenace con alterar o herir. De ahí supongo surge nuestro ligero *desprecio hacia los hombres de acción*, hombres que, suponemos, no piensan” (La marca en la pared, 2012, pág. 147).

acción hacia el carácter, es que permite a las mujeres entrar a esta tradición como escritoras. Al mismo tiempo, estas diferencias le permitirían escribir sobre algo nuevo, que había quedado fuera. No se trata de desechar la tradición entera, sino de reconocer las posibles diferencias que tenemos con ella, entender la relación entre forma e intención (i.e. cómo la forma responde a la intención o lo que se quiere mostrar) y cómo, al tener una forma distinta al teatro dramático, la novela nos podría ayudar a expandir los límites de la literatura y dedicarse al carácter. Y es debido a esto que la novela no puede ajustarse a las expectativas de la forma dramática, como se ha querido hacer. Al ser un género distinto, su forma es necesariamente distinta.

4. “La poesía, la narrativa y el futuro” (1927)

Pero, como se problematizó en “La narrativa moderna” sobre los escritores *materialistas*, no basta con hablar de la novela en general, sino que sobre un *tipo* de novela. Es decir, la novela hasta ahora no siempre logra el potencial que Woolf le ve. Hace falta redirigir y redefinir este método para así facilitar que se cumpla su potencial. Sobre cómo sería este *tipo* de novela, que cambie el énfasis y pueda cumplir con el tipo de representación que el lector moderno exige, Woolf teoriza en el ensayo “La poesía, la narrativa y el futuro”, de 1927.

Este ensayo parte desde la crítica que ya se ha desarrollado anteriormente sobre cómo el drama poético o teatro, si bien solía ser la forma apropiada para expresar las necesidades de la época, esta ya se encuentra obsoleta. Y una de estas necesidades sería el teatro por sobre los libros: el público quería *ver* obras, no *leerlas*¹¹. En esto se diferencia de la época actual, en la cual el público es más curioso y existe cierta libertad —se discuten cosas que antes no eran discutidas—, y eso hace que su actitud hacia la vida sea distinta, como que pida *desacuerdos, incongruencias y emociones apresuradas y extrañas*. Y justamente esto es lo que no se le puede pedir a la poesía, que por su énfasis en lo bello y no en lo corriente, pide orden y síntesis. En esto, la prosa puede servirnos, pero no sin antes incorporar elementos de la poesía. Esta mezcla entre ambos se llamará prosa poética:

“Y es posible que entre las llamadas novelas se encuentre una que casi ni sabremos cómo llamar. *Estará escrita en prosa pero en una prosa que tiene muchas características de la poesía. Tendrá parte de la exaltación de la poesía pero mucho del carácter ordinario de*

¹¹ Similar al argumento que da en “Acerca de no conocer el griego” sobre el porqué las obras tenían que ser simples, concisas y con énfasis en la acción: porque eran vistas por miles de familias completas.

la prosa. Será dramática pero no una obra teatral. Se leerá, no se interpretará” (La poesía, la narrativa y el futuro, 2013, pág. 178).

Así, Woolf propone no ignorar por completo la poesía y acudir a la prosa, sino que una combinación de ambos. Tomar elementos de la prosa (como su capacidad para abarcar el “todo”, no solo lo bello) y de la poesía (como el tratar de lo general y no de los detalles¹², de los sentimientos y de las ideas). Su intención es, otra vez, que trate de aquello que había quedado fuera, no solamente de aquello que la acción no puede mostrar, sino que también de lo que las relaciones interpersonales olvidan: de nosotros en soledad, de nuestra mente y el diálogo constante que tenemos con nosotros mismos:

“Con estas limitaciones expresará los sentimientos e ideas de los personajes con precisión y viveza pero desde un ángulo distinto. Se parecerá a la poesía en que expresará no sólo o principalmente las relaciones personales y las actividades sociales, tal como ha hecho la novela hasta ahora, sino que expresará las *relaciones de la mente con las ideas generales y su soliloquio en soledad*. Pues bajo el dominio de la novela hemos escudriñado una parte de la mente con atención pero dejado otra sin explorar” (La poesía, la narrativa y el futuro, 2013, págs. 179-180).

Así, lo que Woolf quiere, no solo en el presente ensayo sino que es un tema recurrente en su corpus, es que la novela trate del carácter en sí. En “Character in Fiction” dice: “But novelists differ from the rest of the world because they do not cease to be interested in character when they have learnt enough about it for practical purposes. They go a step further; they feel that there is something permanently interesting in character in itself” (Character in Fiction, 2009, pág. 39).

No en tanto se manifiesta en la acción o en cómo se representa en las relaciones interpersonales, sino que por sí solo, su *soliloquio en soledad*, o cómo el carácter interactúa consigo mismo. Y es esta una de formas esenciales en que nuestro carácter se forma, pero que ha sido mayormente ignorada, y que solo la novela podría abarcar gracias a su capacidad para desarrollar el carácter y para tratar temas complejos, porque el carácter, para Woolf, es infinitamente complejo: “Todos y cada uno de los momentos son el centro y punto de encuentro de una serie extraordinaria de

¹² Como Aristóteles dice, “la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular” (Poética, 2000, págs. 1451b, 14). En este sentido, Woolf no quiere ser historiadora ni dedicarse a los detalles, quiere que su prosa trate de lo “general” y reconoce que eso es un elemento de la poesía.

percepciones que todavía no han sido expresadas. *La vida es siempre e inevitablemente mucho más rica que los que tratamos de expresarla*” (La poesía, la narrativa y el futuro, 2013, pág. 188).

Entonces, solo es posible alcanzar este potencial de la novela para tratar el carácter si nos deshacemos de esta forma —más adecuada para la acción y el drama poético, pues para eso fue formulada.

5. Observaciones finales

Como se puede deducir de las páginas anteriores, la crítica de Woolf hacia Aristóteles se puede reconstruir primero como un leve desacuerdo sobre cómo la tragedia se desenvuelve en su medio (para Woolf, la tragedia pierde algo al ser leída; mientras que para Aristóteles, el efecto trágico no disminuye); segundo, como una crítica no hacia *La poética* misma, sino que a su vigencia en la actualidad y hacia quienes insisten en seguirla sin cuestionar su función, específicamente sobre la superioridad de la acción por sobre el carácter, sobre el héroe y sobre la necesidad de trama. Y tercero, sobre la idea de que existe una forma superior a las otras, y que lo que no se adecúa a esta forma es automáticamente menos interesante.

En este sentido, se debe destacar el punto, ambiguo pero fundamental, en que Woolf sí estaría de acuerdo con Aristóteles: sobre *la imitación o representación de la vida*. El problema radica en que esta vida no se encuentra en las novelas de ahora, y para Woolf esto se debe a que lo que entendemos por “vida” es distinto a lo que hoy buscamos y lo que las novelas nos pueden otorgar. Y en cuanto la naturaleza del carácter es parte esencial de la vida, es que para Woolf, merece representación. Tampoco es que abogue por una *mimesis* como una copia exacta de la realidad —sin abstracción ni selección—, al referirse a esta simplificación de la vida en la forma del teatro griego, pues ni esta novela hipotética ni *Las olas* representan la vida tal cual es.

Habiendo aclarado los puntos fundamentales sobre esta crítica, ahora pasaremos al análisis de *Las olas*, y cómo se ciñe a esta. Primero haré un resumen general de la novela, segundo veremos cómo es posible leer la misma crítica sobre la *mimesis* en esta, y tercero, analizaré cómo sigue la misma intención que la novela hipotética que Woolf describe en “La poesía, la narrativa y el futuro”.

Las olas (1931)

Las olas es una “novela” sobre la vida de 6 personajes (Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny y Louis), contada a través de 9 capítulos o secciones, los cuales comienzan con unos “interludios”

que no refieren a ningún personaje en particular, sino que describen la posición del sol en un día, el mar y las estaciones del año. Comienza en la infancia de los personajes y termina con su muerte.

¿Qué la hace especial? Además de que no es posible distinguir un argumento central, estructura narrativa alguna ni a un personaje principal; la novela entera —excepto los interludios—, está contada a través de monólogos o *soliloquios personales* y básicamente no hay acción. Esto no quiere decir que no haya interacción entre los personajes o que no haya acción en absoluto, pues cada personaje es, dependiendo de su personalidad, propenso a contarnos sus interacciones con otro personaje o sus acciones. No obstante, nunca se trata de las interacciones ni de las acciones *per se*, sino que están ahí en la medida que son relevantes para el monólogo interior (de ahí que su relevancia dependa de la personalidad). Así, tiene un enfoque distinto: Los personajes no hablan a través de sus acciones, sino que sabemos de sus acciones en la medida que aportan al carácter o sobre lo que se está reflexionando. Otra dificultad de la novela es el estilo de escritura, el cual tiende a lo poético y lo metafórico, lo que la hace una novela difícil de entender. Sobre la intención de Woolf al usar este estilo atípico, podemos ir a su diario:

“Por qué no inventar un nuevo tipo de obra —como por ejemplo

La mujer piensa...

Él hace

El órgano suena.

Ella escribe.

Ellos dicen.

Ella canta:

La noche habla:

Ellos echan en falta

Creo que debe ser algo en esta línea, aunque todavía no lo veo. Lejos de los hechos, libre, y sin embargo concentrado; prosa y sin embargo, poesía; novela y a la vez obra dramática” (Lozano, 2010, págs. 51-52).

De esta forma, el lenguaje que usa va en función del tema de la novela: la construcción del carácter y de la identidad. En otras palabras, su complejo estilo poético es intencional y refleja un tema igual de complicado. Aquí también podemos ver por qué es posible leer *Las olas* como el tipo de novela que se plantea en “La poesía, la narrativa y el futuro”. Además de tratar sobre las *relaciones*

de la mente con las ideas generales y su soliloquio en soledad. el estilo busca tomar elementos de la prosa y de la poesía, es decir, *prosa poética*.

Los personajes, por su parte, son 6. Bernard es el cuentacuentos. Es muy curioso y sociable, no le gusta estar solo. En cambio Neville, basado en el amigo de Woolf, Lytton Strachey¹³, también es un escritor, pero prefiere estar solo que acompañado por cualquiera. No le gusta ser definido por otros, pero busca aceptación; le gusta el orden y la tradición, al igual que Louis, quien también está basado en otro amigo de Woolf: T.S. Eliot¹⁴. Al igual que este, Louis es un extranjero que busca su lugar en la sociedad, es un poeta que trabaja en un banco. Susan, basada en la hermana de Virginia Woolf, Vanessa Bell¹⁵, prefiere la naturaleza y el campo a Londres y las multitudes, le gusta la vida en familia y es muy maternal. A diferencia de Jinny¹⁶, que le encanta la vida de ciudad, salir de noche y sociabilizar con extraños. Muy segura de su lugar en el mundo, a diferencia de Rhoda, quien es profundamente insegura y ansiosa. Prefiere estar sola, pues siente que no encaja en la sociedad.

La primera sección comienza con el interludio, que describe el amanecer y cómo el sol ilumina el paisaje, previamente oscuro. Después, hay un pequeño diálogo que introduce a los 6 personajes. Aquí, cada uno describe la escena de distinta manera: Bernard dice que ve “un anillo suspendido sobre él”, Susan ve un “rectángulo amarillo que se reúne con una cinta morada”, Rhoda oye “chipi, chipi; chipi, chipi”, Neville ve un “globo que cuelga sobre una colina”, Jinny ve una borla carmesí trenzada con hilos de oro” y Louis oye el “pie de una bestia enorme que golpea” (Las olas, 2010, pág. 142). Este primer instante marca el inicio de su separación, ya que la luz tiende a marcar distinciones y permite que cada uno siga un camino por separado. Vemos cómo, a pesar de que todos están en la misma escena, sus percepciones de esta son distintas. A partir de estas diferencias y lenguaje metafórico que podemos distinguir el desarrollo de cada uno a lo largo de la novela, que se va complejizando a medida que su carácter también se desarrolla.

La siguiente sección cubre la vida escolar, o adolescencia, de los 6 personajes. Los hombres, Bernard, Neville y Louis se separan de las mujeres, Rhoda, Susan y Jinny. En relación con sus

¹³ Ver nota 44 de la edición de Lozano.

¹⁴ Ver nota 8 de la edición de Lozano.

¹⁵ “Susan is the most conspicuous trace in the novel of Vanessa Bell’s wish that Woolf would write a novel about the maternal instinct” (Flint, 2000).

¹⁶ Jinny es más difícil de asociar, pero, de acuerdo con Flint, es el apodo de infancia de Woolf.

preocupaciones e intereses, hay una distinción clara en ambos grupos, los hombres divagan acerca de sus metas, y ambiciones académicas; mientras las mujeres tienden a los problemas de su propia percepción, su cuerpo y su rostro, con el exterior. Aquí también aparece por primera vez Percival, el séptimo personaje. Más adelante se profundizará sobre él.

En la tercera sección se narra la etapa universitaria o de adultos jóvenes. Primero salen Bernard y Neville, los únicos que entraron a la universidad. Después aparece Louis, quien, en palabras de Bernard: era el mejor escolar del colegio y ahora se sienta en una oficina (2010, pág. 209). Por otro lado Jinny empieza su vida social nocturna, Susan está en el campo con su familia y Rhoda sigue sin encontrar paz.

En la cuarta sección son adultos jóvenes y se reúnen en una cena especial para despedir a Percival, quien se va a la India. En el interludio se describe el momento antes del mediodía, en que el sol empieza a alumbrar todo.

La quinta y sexta sección son sobre la muerte de Percival. La primera coincide con el mediodía según el soliloquio y tenemos las reacciones de Neville, Bernard y Rhoda, respectivamente. La segunda, el comienzo de la puesta de sol y la perspectiva de Louis, Susan, Jinny y Neville, otra vez.

La séptima sección es de separación. Consiste en soliloquios —de Bernard, Susan, Jinny, Neville, Louis y Rhoda respectivamente— sin repeticiones ni interacciones. Aquí comienzan las dudas y las reflexiones, junto con el atardecer: “Durante un momento, todo parecía temblar e inclinarse en la incertidumbre y la ambigüedad” (Las olas, 2010, pág. 282). Bernard habla de la rutina y de su familia; Susan de lo insatisfactoria que a veces siente su vida; Jinny de lo envejecido de su cuerpo en un espejo; Neville parece haber perdido su intensidad emocional, no siente envidia y lee a cualquier autor; Louis se esconde en su ático a leer poesía y Rhoda, rendida, habla de lo solitaria y desgastadora que ha sido su vida.

La penúltima sección corresponde a la última “aparición” de los personajes. Se reúnen en Hampton Court, “el lugar de encuentro”, en una comida como lo hicieron para despedirse de Percival. Se resalta cómo, a pesar de volver a encontrarse en el lugar en que “vuelven a ser uno”, no logran esta unidad sin Percival. Hay un aire melancólico y terminal, los personajes sienten el peso de su vejez y están más cansados. No son personas con años por delante y decisiones por tomar, sino que con

años ya vividos y arrepentimientos que no les queda más que aceptar. El interludio describe como quedan pocas horas de sol, y que minuto a minuto la visibilidad disminuye.

La novena y última sección consiste en un gran monólogo de Bernard, el cual empieza hablando con un oyente desconocido, que le pregunta sobre él mismo, y termina en su muerte (o reunión con los otros). Bernard reflexiona sobre su vida, y, en consecuencia, de la vida de los otros personajes. Ya es casi de noche, tanto en el monólogo como en el interludio, que describe cómo el paisaje se llena de sombras y “no se distinguían el cielo y el mar” (Las olas, 2010, pág. 323).

1. *Mímesis*

La crítica de Woolf sobre la *mímesis* se puede ver principalmente en el desarrollo de Bernard. Al ser un escritor y tener una facilidad con las palabras desde pequeño, su desarrollo refleja cierta actitud hacia la literatura similar a la crítica previamente expuesta en los ensayos. La última sección de la novela —la 9, que consiste en un largo monólogo de Bernard en una especie de entrevista— comienza así: “Pero para que entiendas, para darte mi *vida*, tengo que contarte un *cuento*; y hay tantos y tantos cuentos: cuentos de la infancia, cuentos de la escuela, amor, matrimonio, muerte, etc., y ninguno de ellos es verdad” (Las olas, 2010, pág. 324).

Es decir que, para contarle su vida al entrevistador (el cual nunca habla y no sabemos quién es), debe contar una historia, porque es lo que ha hecho toda la vida: su vida es una historia. Este hábito de Bernard de contar historias y escribir frases lo vemos en toda la novela. En la primera sección (de la infancia) dice: “Arrastrémonos —dijo Bernard— bajo el palio de las hojas del grosellero, y contemos *cuentos*. Habitemos en el submundo” (Las olas, 2010, pág. 153). Y en la segunda sección (cuando van al colegio) dice: “Debo hacer más y más frases, y así interponer algo duro entre mí y la mirada fija de las doncellas, la mirada de los relojes, las caras que se quedan mirando, las caras indiferentes; o me echaré a llorar” (Las olas, 2010, pág. 161).

Y así, en varias otras partes, nos señalan que escribiendo frases e historias es la manera en que Bernard se enfrenta y conoce al mundo. Durante la primera parte de la novela, este hábito de Bernard era visto como algo bueno, que lo ayudaba (arriba lo trata como algo *concreto*, que se interpone entre él y el mundo). Sin embargo, en la cuarta sección (mediodía, la cena con Percival, con menos de 25 años), empieza a dudar de qué tan útil es como forma de conocer el mundo y a los que lo rodean, y de si efectivamente le sirven:

“¿Quiénes son y a qué se dedican estos solitarios?, pregunto. Podría hacer una docena de cuentos con lo que dijo él, con lo que dijo ella; veo una docena de retratos. Pero, ¿*qué son los cuentos?* Juguetes a los que hago dar vueltas, pompas que envío al aire, un anillo que pasa por otro. A veces empiezo a dudar que haya cuentos. ¿*Cuál es mi cuento?*” (Las olas, 2010, pág. 249).

¿*Cuál es mi cuento?* El punto de escribir historias es que son algo concreto que le ayudan. Pero, al dudar de ellas, de su representación, comienza a darse cuenta de que no son tan confiables como suponía anteriormente. Esta duda sobre la seguridad que inspiraban sus historias se hace aún más evidente en la quinta sección, en la que se enteran de la muerte de Percival —el “héroe corriente” (Las olas, 2010, pág. 232), que los une a todos— dice: “Estas son mis honras fúnebres. No tenemos ceremonias, solo cantos fúnebres privados, sin conclusiones; solo sensaciones violentas, cada una de ellas separada. Nada de lo que se ha dicho conviene a este caso” (Las olas, 2010, pág. 259).

La muerte de Percival, *el héroe*, fue dura para todos. En el caso de Bernard, el que siempre encontraba palabras para todo, significó un quiebre. Hay cosas que no pueden expresarse por medio de la palabra: “Pero hay dolores que carecen de palabras” (Las olas, 2010, pág. 344). Puede escribir sobre todo y todos, menos sobre una de las cosas que más lo han impactado: el dolor y la muerte. Aunque esto no significa que abandone su carrera como escritor, pero sí que su decepción con esta solo aumenta a medida que sigue escribiendo. En la séptima sección dice: “He inventado millares de historias, he llenado innumerables cuadernos con frases que deberé utilizar cuando haya encontrado la historia verdadera. Pero todavía no he encontrado esa historia. Comienzo a preguntarme: ¿*Hay historias?*” (Las olas, 2010, pág. 285).

Bernard intentó entender la vida a través de historias, leyéndolas y escribiéndolas, él mismo se identifica con personajes literarios, personajes históricos y escritores¹⁷, pero al final se dio cuenta de que nunca iba a llegar a ser suficiente, de que no logran representar su experiencia ni lo que es la vida. En la misma sección: “Pero ¿por qué imponer mi argumento?, ¿para qué señalar esto, dar forma a aquello, y modelar figurillas como las de juguete que se venden en los puestos de la calle?, ¿por qué seleccionar este solo detalle de todo ello?” (Las olas, 2010, pág. 285).

¹⁷ “Porque yo cambiaba y volvía a cambiar: era Hamlet, Shelley, el protagonista, cuyo nombre he olvidado ahora, de una novela de Dostoievski, fui durante un trimestre, por increíble que parezca, Napoleón, pero fundamentalmente era Byron” (Las olas, 2010, pág. 333).

Se da cuenta de que al contar algo, necesariamente deja otra cosa de lado. De que este es un diseño arbitrario que no necesariamente refleja lo que él busca. Llega a dudar que sea posible representar la vida: “Pero si no hay cuentos, ¿qué final puede haber o qué comienzo? Quizá la vida no sea apta para el tratamiento que le damos cuando queremos contarla¹⁸” (Las olas, 2010, pág. 347).

Así, el problema de Bernard como escritor es que sus historias no representan su vida; al igual que, para Woolf, las novelas modernas tampoco lo hacen. Esta inadecuación surgiría debido al método impuesto a Bernard el escritor, que, al no captar *la vida*, no le sirve para entender su propia experiencia. No obstante, la idea de criticar la relación entre vida y literatura no es dejar de lado la selección y abstracción —i.e. entender la *mímesis* como una copia—, sino que cuestionar este *orden* impuesto al autor. En el monólogo final, Bernard dice que busca “algún lenguaje elemental como el que utilizan los enamorados, palabras sueltas, palabras inarticuladas” (Las olas, 2010, pág. 325) y que “¿Qué frase describe la luna? ¿Con qué nombre tenemos que llamar a la muerte? ¿Y cuál es la frase para el amor? No lo sé. Necesito un lenguaje elemental como el de los amantes, palabras sencillas [...] Necesito un alarido, un grito” (Las olas, 2010, pág. 369).

Este “lenguaje elemental” (*little language*) nos daría a entender que lo que se busca es *poesía*. De esta forma, la crítica hacia los cuentos y cómo no representan la vida de Bernard, más esta necesidad de un *lenguaje poético*, da para pensar que lo que se propone es similar a la idea de *prosa poética* de “La poesía, la prosa y el futuro” y que sigue el mismo estilo de *Las olas*.

2. Carácter

Para Aristóteles, como quedó claro, el carácter se manifiesta en la acción, debe cumplir con 4 requisitos (que sea bueno, apropiado, semejante y constante) y, en el caso del protagonista o héroe, debe ser noble mas no perfecto. En este sentido, sería inútil hablar de carácter en *Las olas*, pues no hay acción, los personajes no son ejemplarmente buenos y no hay protagonista —o mejor dicho, hay 6 protagonistas.

No obstante, a propósito de la crítica que Woolf hace a la *mímesis* —el fin de representar *carácter* que asocia a la novela— y a la figura del héroe, es posible además extender esto para entender el carácter de una manera distinta, acorde tanto a la idea moderna que abarca la personalidad

¹⁸ Nótese la similitud con “La vida es siempre e inevitablemente mucho más rica que los que tratamos de expresarla” de “La poesía, la narrativa y el futuro” anteriormente citado.

completa como lo que Woolf misma postula: como un proceso que queda por definir y no deja de cambiar.

De acuerdo con esto, a continuación, se hará un breve repaso del desarrollo de los 6 personajes y luego se analizará básicamente solo uno de los requisitos de *La poética*: de constancia. Ya que este es el que aporta a la congruencia general de la trama —al ser *consistentemente inconsistente*—, según Aristóteles, y los otros, junto con la idea del “héroe medio” son parte de los cambios que Woolf plantea sobre la novela, es que nos concentraremos en este. De esta forma es que, a mi juicio, Woolf logra desplazar el rol de la acción hacia el carácter, o al interior del personaje. No es que nos libremos del aporte de la acción, sino que este pasa a ser parte del carácter.

Es, de cierta forma, su perfecto opuesto: así como en Aristóteles, el carácter es un complemento de la acción y depende de esta, aquí la acción cumple el rol de complementar al carácter, y aparece solo cuando lo enriquece.

2.1. Bernard

Bernard es un cuentacuentos impulsivo y curioso. Esta facilidad con las palabras también se vincula con la manera en que se desenvuelve en el mundo, pues conoce su entorno a medida que convierte en historias a los que lo rodean. Por esto, así como sus historias dependen de quiénes lo rodean, también lo hace su identidad. En consecuencia, veremos cómo Bernard depende de otros para saber quién es y porque su manera de conocer a otros es a través de las frases, a medida que pierde fe en su habilidad como escritor, su sentido de identidad varía y se hace más débil.

En la primera sección vemos cómo Bernard no quiere estar solo y usa sus frases para buscar compañía: “Pero cuando nos sentamos juntos, muy juntos —dijo Bernard—, nos diluimos el uno en el otro con frases” (Las olas, 2010, pág. 148). Cree que si sabe sobre otros, si escucha sus historias de vida lo suficiente, podrá no solo saber quién es él mismo, sino que sobre la vida misma. Así es como se relaciona con los que lo rodean en su juventud: los convierte en frases y historias. Este hábito tampoco está dirigido a los personajes de la novela en particular, sino que a todos. De hecho, al final de la segunda sección, Bernard ve a un desconocido en el tren, y también desea acercarse a él (Las olas, 2010, pág. 190). No le gusta la vida por separado pues así no sabe nada, quiere saber la historia de todos y así descubrir la suya.

Sin embargo, ya en la tercera sección (de la universidad) comienza a ver los problemas de su dependencia en otros para saber quién es:

“Lo cierto es que necesito el estímulo de otras personas. Solo, ante el fuego extinguido, tiendo a fijarme en los puntos débiles de mis propios cuentos. El novelista de verdad, el ser humano perfectamente sencillo, podría continuar, indefinidamente, imaginando. No integraría, como yo lo hago” (Las olas, 2010, pág. 200).

Bernard, al escribir las historias de otros, las hace suyas. Las *integra* y lo definen. Sin embargo, esto no es lo que hace un “novelista de verdad”, no integra todo, sino que también imagina. La creación de historias no es dependiente de que sean reales o de que le pertenezcan a alguien. Entonces se plantea que hay una diferencia entre los cuentos y la realidad, crítica que también concierne al problema de la *mímesis*, pues no se logra la *identificación*. El problema está en que Bernard necesita de otros para ser quién es, no puede crear sin un referente con la realidad, y que estas historias *reales* no es lo que hace el “novelista de verdad”. Desde aquí que comienza la duda de Bernard sobre su habilidad como escritor y, en consecuencia, su identidad. En la misma sección dice: “¿Cuál de esas personas soy yo? Depende tanto de la habitación” (Las olas, 2010, pág. 200).

Sin embargo, este comienzo de la incertidumbre no detiene a Bernard en su esfuerzo. En la cuarta sección, antes del mediodía, con las diferencias más evidentes (pues el sol alumbraba todo), Bernard admite que para ser sí mismo, necesita una audiencia y que esta lo define. Por eso hay varios Bernard. Y porque está en la cena, rodeado de otros y expuesto, es que agradece el “momento de voraz identidad” (Las olas, 2010, pág. 248). No tiene que estar solo:

“Para ser yo mismo (observo) necesito la iluminación que proporcionan los ojos de los demás, y, por lo tanto, no puedo estar completamente seguro de ser yo mismo. [...] Pienso en las personas con quienes podría hablar: Louis, Neville, Susan, Jinny y Rhoda. Con ellos tengo muchas facetas. Me rescatan de la oscuridad. A Dios gracias, nos veremos esta noche. Gracias a Dios, no tendré que estar solo” (Las olas, 2010, pág. 227).

Aquí vemos aceptación de su no-identidad y de su dependencia en la búsqueda de otros para ser alguien. Por eso disfruta la cena con los demás: el verse cara a cara con ellos, lo definen a él, le dan su *voraz identidad*. En consecuencia, el verdadero cambio lo gatilla la muerte de Percival, que coincide con el mediodía y la puesta de sol. Desde aquí, continúa escribiendo y redefiniéndose a

partir de otros, pero, ya que empieza a esconderse el sol (ergo la iluminación que permitía una distinción clara), se dificulta la tarea, y se agota. Luego, en la sección 7, el cansancio se hace más evidente: “No tengo tanto talento como en otra época parecía tener. Ciertas cosas están más allá de mi ángulo de visión. Nunca entenderé los problemas más arduos de la filosofía. El límite de mis viajes es Roma” (Woolf, *Las olas*, 2010, pág. 284).

El personaje curioso e impulsivo, que seguía a extraños en el tren, reconoce que hay cosas que nunca conocerá ni entenderá. Alcanzó su máximo potencial en la cena con Percival, cuando el sol iluminaba y todo era sólido y claro. Lo que no fue posible ahí, rodeado de sus amigos, nunca lo fue. Incluso ya no le molesta estar solo o el silencio, los acepta. En la sección 8: “Para siempre solo, solo, solo: oigo el silencio caer y mover sus anillos hasta los últimos confines. Atragantado y repleto, encarnado en la felicidad de la mediana edad, yo, a quien la soledad destruye, dejo que el silencio caiga, gota a gota” (*Las olas*, 2010, pág. 313).

Acepta que ya no puede controlar el silencio ni los momentos de soledad. Junto con aceptar que no hay una *historia verdadera*, sino que varias imperfectas, acepta que él mismo depende de su entorno. Por eso, al final de la novela, en la comida en Hampton Court, tanto por el atardecer y por la falta de Percival, no es él mismo. No hay ese momento de *voraz identidad*. Las condiciones cambiaron: “Pienso con más desinterés del que era capaz en la juventud” (*Las olas*, 2010, pág. 307). Es más, ya no busca distinguirse de otros: “Al caer el silencio me disuelvo por completo, y se me borran los rasgos y apenas me distinguiría de otra persona. No importa” (*Las olas*, 2010, pág. 314).

El desarrollo de Bernard se explica por su necesidad de definirse a partir de sus diferencias con otros y que satisface a través de la escritura. Así, en la primera mitad de la novela, incluso si reconoce los límites de sus historias y que no le ayudan a saber quién es o cuál es su la suya, esta actividad lo satisface porque puede seguir intentándolo. Como una persona infinitamente curiosa, el sol lo ayuda, pues la luz le permite ver con claridad las cosas sólidas y los rasgos de otros. Por esto, su dependencia en otros para saber quién es no es un mayor problema si puede estar rodeado de otros y verlos con facilidad. Es muchas personas y nunca es *nadie*. Visto así, el cambio que vemos en la segunda mitad es lógico: a medida que envejece, que se queda atrás y que se oscurece, Bernard pierde su punto de apoyo. Todo y todos se vuelven menos claros, más difusos, por lo que

su sentido de identidad también falla. Porque depende de otros para saber quién es, si las características de estos no están claras, él mismo tampoco lo está.

Sin embargo, este no es un cambio brusco de un episodio a otro, sino que es coherente y lógico dentro de la caracterización del personaje. Ya en la infancia Neville en la segunda sección insinúa el problema que significa la falta de estímulos y el silencio en sus historias. Bernard es, sobre todo, un cuentacuentos. Desde el principio hasta el final, independiente de la efectividad con que lo logra. El ejemplo más claro de esto es el monólogo final, cuando le piden su historia de vida y él cuenta *una* historia, no de él mismo sino que de los otros personajes. Porque por muy irreales e imperfectas que sean sus historias, es lo único que tiene.

De esta forma, Bernard no es solo constante como carácter, sino que, junto con la crítica a la *mimesis* que se analizó en el capítulo anterior, sino que representa una de las principales críticas de Woolf hacia el método convencional.

2.2 Louis

Louis, el extranjero, desea encajar y ser “como los otros”, pero siente que sus orígenes se lo impiden. Por esto, el desarrollo de Louis gira en torno al hecho de que es distinto (por su acento, por ejemplo), y cómo busca ser aceptado.

Ya en la primera sección vemos cómo le afecta el ser diferente: “Me sé la lección de memoria. Sé más de lo que ellos sabrán jamás. Me sé los casos y los géneros, tendría todos los conocimientos del mundo si quisiera. [...] Se ríen de mi pulcritud y de mi acento australiano. Intentaré imitar el suave silabeo de Bernard en latín” (Las olas, 2010, pág. 152). Así, de cierta forma se siente superior a ellos, pero al mismo tiempo desea ser como ellos, por lo que los imita. Esta contradicción es la que se intentará resolver en el desarrollo de la novela, por ejemplo, con el amor por la tradición y la disciplina que vemos en la segunda sección: “Me gusta la oscuridad que desciende cuando entramos en el recinto sagrado. Me gusta el avance en orden. Nos alineamos, nos sentamos. *Suspendemos nuestras diferencias* al entrar” (Las olas, 2010, pág. 164).

En el estudio de la tradición y los clásicos de la literatura ve una manera en que puede ser aceptado, es la posibilidad de eliminar sus diferencias, como su ascendencia australiana. Sin embargo, no lo logra. Aunque pierda un poco el respeto hacia ellas al salir del colegio, las sigue admirando. Al terminar la segunda sección, dice: “¡Benditas sean todas las tradiciones, las salvaguardias y las

delimitaciones! Os estoy profundamente agradecido a vosotros, hombres vestidos con togas negras; y a vosotros, muertos, por vuestro gobierno, por vuestra custodia; y, no obstante, el problema permanece. No se han superado las diferencias” (Las olas, 2010, pág. 182).

Así, al igual que su padre —y T.S. Eliot—, termina trabajando en un banco. Si bien esto lo acerca más con los orígenes que quiere eliminar (como su acento australiano), esto no significa que el problema esté resuelto y que acepte sus diferencias. Al contrario, sigue presente:

“Si hablo, imitando su acento, agudizan las orejas, esperan a que vuelva a hablar, para poder localizarme, si vengo de Canadá o de Australia; yo, que deseo, sobre todas las cosas, que me abracen con amor, *soy ajeno, externo*. Yo, que desearía sentir sobre mí *las olas protectoras de lo común...*” (Las olas, 2010, pág. 210).

De este modo, al igual que imitó el acento de Bernard al comienzo, imita ahora el de otros, porque sigue teniendo acento australiano. Más adelante, en la cena con Percival, esto persiste: “No estamos de acuerdo, quizá de manera demasiado profunda —dijo Louis—, como para poder dar una explicación. Pero intentémoslo. Yo me arreglé el pelo al entrar, con la esperanza de parecerme a vosotros” (Las olas, 2010, pág. 235). Louis, en la despedida de Percival, cuando el sol ilumina y casi no hay sombras, no puede sino reconocer que son todos distintos, y él aún más que los otros. Aunque todavía quiere ser como los demás, acepta que tal vez sea demasiado distinto como para que sea posible, y no deja de intentar borrar estas diferencias. Esta actitud se hace aún más marcada en la sección 6:

“La vida pasa. Cambian constantemente las nubes sobre las casas. Hago esto, aquello; y otra vez, esto; y otra vez, aquello. Al reunirnos y despedirnos, componemos formas diferentes, hacemos figuras diferentes. Pero si no clavo estas impresiones en el tablero, y de los muchos hombres en mí hago uno,” (Las olas, 2010, pág. 270).

Antes, Louis repudiaba las distinciones y el cambio, le asustaban. Ahora, a pesar de no estar a gusto con ellas, y de que sigue buscando ser parte de algo, parece aceptar que son inevitables. Las acepta, pero no deja de intentar deshacerse de ellas. Así, da cuenta de las diferencias en otros y en sí mismo y por eso se va a esconder a su ático. Ya no busca reconciliar sus diferencias, es un hombre de negocios y un poeta, vive en dos mundos. Por eso, en la penúltima sección, en la reunión en Hampton Court, Louis sigue buscando maneras de ordenar y simplificar: “¿Cuál es, me

pregunto, la solución y el puente? ¿Cómo se reducirían estos deslumbramientos, estas apariciones danzantes, a una línea que fuese capaz de unir todo en uno?” (Las olas, 2010, pág. 309).

Sobre la constancia del personaje, la identificación de Louis con raíces y árboles es clave para entender su dilema. Está el tronco, las ramas y las hojas, que son las partes inmediatamente visibles, que cambian con las estaciones y que son fácilmente moldeables; y están las raíces, escondidas en las profundidades, de las cuales no sabemos su tamaño ni profundidad, y que fácilmente olvidamos que son la parte esencial de un árbol. En este sentido, Louis nunca deja de sentirse como un árbol —con dos partes que distintas e irreconciliables—, y en su fallido intento por lograr aceptación de estas dos partes, se adapta y asume que solo una parte de él la logra, y por eso usa su ático para escapar y escribir poesía. Su respeto hacia la disciplina y la academia no desaparece tampoco, pero acepta que esta no lo acepta a él.

Se da cuenta de que no pertenece al mundo de la academia y, para encajar de algún modo y ser respetado, trabaja en un banco (como su padre). Se refugia en la rutina y la costumbre, proyecta la imagen de conformidad con su vida, pero sabemos que la imagen es falsa. En otras palabras, acepta que le será imposible encajar por completo y por eso vive dos vidas, una como banquero y otra como poeta; prefiere comprometer ciertos aspectos para encajar (como su felicidad), al menos parcialmente.

Louis no deja de buscar esa aceptación, nunca deja de sentirse como un extranjero. Si bien vive “dos vidas” en el sentido que trabaja en un banco y que se encierra a escribir poesía en su ático, no deja de ser un tema relevante para él, ni de imitar los comportamientos de otros para pasar desapercibido.

2.3. Rhoda

Rhoda se nos presenta como alguien con miedo y cierta desconexión con su cuerpo y con lo material, por lo que desea estar sola. Esto no cambia tanto en el transcurso de la obra (Rhoda es el personaje del cual sabemos menos de su “vida real”, pues no dice mucho de lo que pasa en lo externo), pero lo que sí cambia es su actitud frente a lo desconocido. Es decir, no es tanto que deje de sentir miedo, sino que lo acepta y, eventualmente, deja de intentar negarlo o de superarlo, especialmente después de la muerte de Percival. De esta forma, la novela nos cuenta cómo Rhoda

equilibra estas dos características aparentemente contradictorias: su tendencia hacia la soledad y su deseo por ser como los demás, de superar ese miedo y aparentar.

Porque no sabe quién es ni su lugar en el mundo, Rhoda habla con frecuencia de imitar lo que otros hacen y así pretender que puede encajar. Sin embargo, si está sola, no hay nadie a quien imitar. En la sección 1 ya se puede ver el efecto que tiene la soledad: “Me quedo sola para buscar una respuesta. Los números no significan nada ahora. Ha desaparecido el significado” (Las olas, 2010, pág. 153). Al estar sola y desconectada de su cuerpo, todo pierde el sentido. En la sección 2 hay una escena frente a un espejo junto con Jinny y Susan, y Rhoda es incapaz de sentirse identificada con su reflejo: “Pero me agacharé tras ella para esconderla, porque no estoy aquí. No tengo cara. Las caras las tienen otras personas; Susan y Jinny tienen caras, aquí están. Su mundo es el mundo de verdad. Las cosas que cogen pesan” (Las olas, 2010, pág. 171). De esta forma, al estar sola, no tiene a nadie a quien imitar, pero también es cuando es más ella misma; pues no hay nadie que se imponga a su frágil identidad. Al mismo tiempo, cuando está acompañada, tiene un ejemplo para seguir, pero además implica el recuerdo de su tenue relación con su cuerpo.

La frase *No tengo cara* refleja la actitud problemática hacia su cuerpo. No se siente parte de la multitud, como los que la rodean. Por mucho que exista físicamente con ellos, se siente diferente, y por eso siente miedo. Y por esto imita al resto, para pretender. En la sección 4, cuando está frente a todos en la comida con Percival y el sol ilumina: “Os temo. Temo el golpe de la sensación que me asalta, porque no puedo manejarla igual que vosotros, no logro que un momento se funda en el siguiente” (Las olas, 2010, pág. 238). Sin embargo, Rhoda va a la comida porque a este miedo se le opone el anhelo por ser como los demás, y por eso los imita: “Pero, por encima de todas las cosas, deseo tener una posición firme, y finjo, al subir las escaleras, remoloneando detrás de Jinny y Susan, que tengo un propósito. Me pongo las medias como ellas. Espero a que habléis, y después hablo igual que vosotros” (Las olas, 2010, pág. 239).

Todo es extraño para ella y siente miedo porque no sabe cómo lidiar con el resto. Su mundo es el de los sueños, y cada vez que se enfrenta a alguien, este mundo se disuelve. Ya que no sabe cómo existir en su cuerpo, tampoco sabe existir con otros cuerpos. Por eso los imita, pues así puede pretender que es como ellos. De esta forma, busca cosas *concretas* con las que afirmarse —ya sean objetos o personas reales—, y por eso va a la cena para despedir a Percival, quien mejor representa esta materialidad.

En consecuencia, reacciona con desdicha a la muerte de este. Este punto firme y constante, que los unía a todos y sobre todo a ella, la que más lo necesitaba, deja de existir, y desencadena un miedo absoluto en Rhoda. Sin embargo, no niega esta hostilidad, sino que la acepta:

“Estoy sola en este mundo hostil. La cara humana es repugnante. Esto es lo que me gusta. Quiero publicidad y violencia y que me arrojen como una piedra contra las rocas. Me gustan las chimeneas de las fábricas y las grúas y los camiones. Me gusta ver cómo pasan las caras, cara tras cara, deformadas, indiferentes. Estoy enferma de belleza, estoy enferma de intimidad. Navego por aguas turbulentas, y me hundiré sin nadie que me salve” (Las olas, 2010, pág. 262).

Como se ha explicado, si bien el miedo de Rhoda siempre ha estado presente, la muerte de Percival causa un reconocimiento más radical de este de lo que se había hecho previamente. Antes, Rhoda aún actuaba con miedo y se escondía de su imagen en el espejo. Sin embargo, ahora acepta que el miedo es parte de ella, y que tiene que aprender a vivir con él. Por eso, decide asumir los horrores que existir le significan. Al actuar así, Rhoda no pretende sentirse a gusto, sino que reconocer la vida completa. En la sección 7 podemos ver el efecto que esta decisión tuvo: “Me habéis manchado, y me habéis corrompido. [...] ¡Qué disolución del alma exigíais con el fin de pasar el día!, ¡qué mentiras, reverencias, mezquindades, locuacidad, servilismo!, ¡cómo me encadenabais a un lugar, una hora, una silla, y os sentabais enfrente!” (Las olas, 2010, pág. 298).

Sin embargo, esto no la detiene. Se entrega a esta vida —deja que se la lleve *la ola*—, con el sufrimiento que eso implica. Tampoco deja de sentir miedo, pero sí actúa como si no lo hiciera. Al final, en la última sección, Rhoda no se esconde detrás del árbol, como sí se escondió detrás del hombro de Susan frente al espejo en la sección 2, pero no sin entrenar su cuerpo a hacer lo que quiere:

“Todavía podían haberme escondido las hojas. *Pero no me escondí tras ellas*. Me dirigí directamente hacia vosotros, en lugar de dar un rodeo para evitar la conmoción del encuentro, como solía hacer. Pero se debe sólo a que he enseñado a mi cuerpo a hacer cierto truco. Hacia el interior no he aprendido: temo, odio, amo, os envidio y os desprecio, pero jamás me reúno contenta con vosotros” (Las olas, 2010, pág. 312).

Así, si bien desde sus acciones pareciera que Rhoda logró superar este miedo y encontró un lugar que la aceptara, esto no es así. El miedo es parte de ella, y, aunque se enfrentó a él y se dejó llevar por otros, no lo puede superar. Tanto así, que al final nos enteramos de que Rhoda se suicida.

El desarrollo de Rhoda se explica por su miedo hacia los demás e incomodidad respecto a su existencia “real”. Si bien vemos cómo su actitud hacia estos cambia, por ejemplo en la escena del espejo, el conflicto sigue presente. Este miedo es lo constante en Rhoda, y a partir de este es que su actitud tiene sentido y es coherente dentro de la novela.

De esta forma, tal como Rhoda advierte en casi toda la novela, su desconexión con los otros y con su existencia en su cuerpo resultan en que su mundo sea el del inconsciente y de los sueños, y por eso, entre otras razones, se suicida.

2.4. Jinny

Jinny es, de algunas maneras, el opuesto de Rhoda. Muy sociable, se siente conectada con su cuerpo y con lo material en general, y no tiene problemas para encontrar su lugar en el mundo. Sin embargo, al igual que Rhoda, siente miedo del resto; y su actitud frente a este, cómo lo sobrelleva y acepta es lo que marca su desarrollo en la novela.

Para comprender a Jinny, es esencial entender la confianza que ella tiene en su cuerpo. En la primera sección, vemos cómo corre para escapar de su miedo: “Las hojas seguían moviéndose. Estaba asustada. Pasé corriendo ante Susan, Rhoda, Neville y Bernard, que hablaban en la caseta de las herramientas. Lloraba mientras corría, cada vez más aprisa. ¿Qué movía las hojas?, ¿qué mueve mi corazón?, ¿qué, mis piernas?” (Las olas, 2010, pág. 146). El instinto de Jinny es correr, moverse, para escapar de este miedo. De esta manera, depende de su cuerpo, y se siente a gusto en él. Ella *es* su cuerpo.

Sin embargo, esta aceptación no es tan simple. En parte se debe a que es algo que ella puede controlar, que le permite hacer cosas como bailar o correr. Por eso también le fascina la ropa y el maquillaje, pues es algo que ella escoge y que además modifican cómo es vista por el resto, porque esta aceptación general tampoco significa que no hayan ciertos rasgos que le disgusten. Esto lo podemos ver en la escena del espejo de la sección 2: “Detesto el espejito de las escaleras —dijo Jinny—. Sólo muestra las cabezas, nos decapita. Y mis labios son demasiado largos, y mis ojos están demasiado juntos; se me ven demasiado las encías al reírme” (Las olas, 2010, págs. 169-

170). La conexión con el cuerpo de Jinny no implica que cada parte individual sea indiscriminadamente aceptada, es más, su reflejo no necesariamente le agrada. Más adelante, en el mismo párrafo, dice:

“Así que subo las escaleras antes que ellas [Susan y Rhoda], hasta el siguiente rellano, donde cuelga el espejo grande, y puedo verme entera. Ahora veo cuerpo y cabeza de una vez, porque incluso con el vestido de sarga son uno: cuerpo y cabeza. [...] salto como una de esas llamas que saltan en las grietas de la tierra; me muevo, bailo; nunca dejo de moverme y bailar” (Las olas, 2010, pág. 170).

Aquí vemos cómo esta aceptación no es gratuita ni mera vanidad. Si bien su rostro le desagrade y sigue siendo visible en el segundo espejo, ella lo acepta, porque acepta su cuerpo completo: lo bello y lo feo. De cierto modo su cuerpo es más que su apariencia, es un recuerdo de su libertad: ella *optó* por *caminar* hacia el otro espejo, y verse entera. De esta manera, la ropa y el maquillaje también son parte de una *decisión*, de algo que ella puede controlar. Es gracias a esto que disfruta relacionarse y mezclarse con extraños, al depender de su cuerpo para ser ella misma. Desde su adolescencia que sueña con ser parte de la vida social londinense y de un todo, con salir y conocer distinta gente: porque, al refugiarse en su cuerpo (su materialidad), no tiene miedo de perderse (como sí lo siente Rhoda). Su cuerpo le sirve como ancla. En la sección 3, cuando comienza su adultez y puede unirse a su mundo, dice:

“Esto es el prelude, el comienzo. Miro, observo, me maquillo. Todo es exacto, todo está preparado. Tengo el pelo recogido en una onda. El rojo de los labios es el correcto. Ya estoy preparada para unirme a los hombres y mujeres que están en las escaleras, mis iguales. Paso ante ellos, expuesta a sus miradas, como ellos a las mías. Relampaguean las miradas, pero no nos mostramos signos de reconocimiento ni nos ablandamos. Los cuerpos se comunican. Ésta es mi vocación. Éste, mi mundo” (Las olas, 2010, pág. 216).

Ese es su mundo, que la acepta con brazos abiertos. Jinny se refugia en saber que nunca estará sola, que en la medida que existe en su cuerpo, hay un mundo que la rodea. Por eso ama Londres y las multitudes, que le dan la posibilidad de conocer a otros y de ser parte de este mundo. No discrimina, acepta todo lo que pueda ofrecerle y quién se acerque. En la medida que ella controla su cuerpo y cómo se ve, no hay miedo. En la cuarta sección, cuando está frente a los otros y el sol la ilumina, Jinny es una con su cuerpo: “Pero yo no oculto nada. Estoy preparada. Cada vez que

se abre la puerta, grito: ‘¡Más!’ . Mi imaginación está en los cuerpos. No podría imaginar nada más allá del círculo que proyecta mi cuerpo. Camina ante mí mi cuerpo, semejante a una linterna por una calleja oscura, trayendo una cosa tras otra de la oscuridad a la luz. Os aturdo, os hago creer que esto es todo” (Las olas, 2010, pág. 237). Porque ella *es* su cuerpo, no puede ocultar nada bajo la luz —ya sea natural o artificial—, y se siente cómoda en la reunión y al ser observada por todos.

Si bien esta relación con su cuerpo se mantiene a medida que pasa el tiempo, Jinny no es inmune a los cambios naturales a medida que envejece. En la sección 7, observa su reflejo en un espejo y dice: “Pero, mira, ahí está mi cuerpo, en ese espejo. ¡Qué solitario!, ¡qué disminuido!, ¡qué extraño! Ya no soy joven. Ya no soy parte de la procesión” (Las olas, 2010, pág. 289). La edad ha disminuido la confianza que su cuerpo le entregaba antes y ya no le permite las mismas libertades, como estar siempre acompañada. Sin embargo, porque esta confianza también era fruto de la actitud de Jinny hacia él, al igual que en la sección 2, opta por aceptarlo y no sentir miedo: “El animalito que soy, con los costados latiendo de miedo, esta aquí, palpitando, temblando. Pero no tendré miedo. Dejaré caer el látigo sobre mis costados. No soy un animalito que gima y busque la sombra” (Las olas, 2010, pág. 290). De este modo, como antes también *optó* por aceptar su cuerpo y a medida que ella controla su actitud hacia él y también cómo se viste, vuelve a hacer lo mismo. No deja que el miedo y la soledad la controlen. Es gracias a esta aceptación indiscriminada y completa que se explica su actitud en la penúltima sección:

“Me he sentado ante un espejo como vosotros os sentáis a escribir, a sumar números en los pupitres. Y así, ante el espejo, en el templo de mi habitación, he juzgado mi nariz y mi barbilla, mis labios que se abren excesivamente y muestran demasiado las encías. He observado. He tomado nota. He elegido el preciso tono de amarillo o del blanco, el brillo o el mate, curvas o rectas que me sientan bien” (Las olas, 2010, pág. 311).

La crítica hacia su cuerpo no cambia. Sigue sin gustarle su nariz o sus labios, como observó cuando era adolescente. No obstante, los juzga y los observa, no los niega. En cambio, opta por enfocarse en lo que sí puede cambiar, que es su ropa y su maquillaje. De la misma forma, no se esconde y acepta que está envejeciendo: “Ahora me vuelvo gris, ahora me vuelvo adusta; pero me miro a la cara al mediodía, sentada ante el espejo a plena luz del día, y me fijo en mi nariz, en los labios que se abren demasiado y muestran excesivamente la encía. Pero no tengo miedo”. (Las olas, 2010, pág. 312).

Su cuerpo, que antes la había acompañado y es esencial a la forma en que se enfrenta a la vida, cambió y envejeció, como es lógico. No obstante, más que una conexión natural, es una *opción* y una *actitud*. Ella acepta su cuerpo entero, incluyendo lo que podría no gustarle. Ya sea su sonrisa o su vejez, son parte de ella y por eso los asume. En este sentido, es importante el énfasis de Jinny en la ropa y el maquillaje: no puede cambiar su sonrisa o su nariz, pero sí puede escoger su ropa y modificar lo que no le gusta.

Así, lo que marca a Jinny es la consistente relación con su cuerpo, en la medida que ella lo controla y le permite controlar al resto. Por esto Jinny es una persona muy física, no solamente experimenta su vida con su cuerpo, sino que se constituye con él: sus límites son los de su cuerpo, ella *es* su cuerpo. El lenguaje que usa en la novela también refleja esto, pues siempre tienen un tono físico: “me muevo, bailo; nunca dejo de moverme y bailar” (Las olas, 2010, pág. 170). Se mueve con el mundo, acepta los cambios buenos y malos y sigue adelante.

Por esto le gusta la ropa, el maquillaje, verse en los espejos, bailar en fiestas londinenses, relaciones pasajeras con extraños y ser el centro de atención —“Parece el centro de todo, irradian, alrededor de ella, las mesas, la perspectiva de las puertas, ventanas y techos, semejantes a los radios de estrella en el centro de un cristal roto” (Las olas, 2010, pág. 230)—. Todas son formas en que demuestra su corporalidad.

Además, Jinny encarna otra de las críticas de Woolf presente en *Un cuarto propio* sobre los temas relevantes. Sobre los temas que conciernen a las mujeres, Woolf observa que: “Sin embargo, son los valores masculinos los que prevalecen. Hablando crudamente, el fútbol y el deporte son ‘importantes’; la pasión por la moda y la compra de ropa, ‘triviales’” (Un cuarto propio, 2013, pág. 95). De esta forma, el énfasis de Jinny en la ropa, el maquillaje y apariencias en general —cosas *triviales*—, nos demuestran que sí es posible que sean el tema de un libro. Es decir, estas cosas *triviales* nos resultan poco importantes porque son temas de mujeres, no porque carezcan de potencial intrínseco dentro de un libro. Solo necesitan un medio adecuado.¹⁹

¹⁹ Una lectura similar también se puede hacer de *La señora Dalloway* (1925), novela que cuenta un día en la vida de Clarissa Dalloway.

2.5. Susan

Susan comienza la novela como alguien de emociones intensas y sin matices. Lo que ama, lo ama completamente; y lo que odia, lo odia completamente. Lo que ama sería la naturaleza y su familia, y lo que odia sería los extraños y las ciudades como Londres (en esto, contrasta con Jinny). Desea sobre todo ser madre, pero no es la clásica imagen de la madre perfecta que ama todo, sino de una que busca poseer y siente envidia, y se proyecta con sus hijos. Ya desde la infancia vemos cómo sus emociones intensas, especialmente la envidia, la mueven:

“*Amo* —dijo Susan— y *odio*. *Sólo deseo una cosa*. Mis ojos son duros. Los ojos de Jinny se deshacen en un millar de luces. Los de Rhoda son iguales a los de esas flores pálidas a las que se acercan las mariposas nocturnas al atardecer. Los tuyos son plenos, y rebosan, pero nunca se desbordan. Pero ya me he determinado a seguir con mi propósito. Distingo insectos en la hierba” (Las olas, 2010, pág. 148).

Este *amo y odio*, una referencia a *Odi et amo* del poema de Catulo, siguen el desarrollo de Susan y reflejan las emociones sin ambigüedades de ella. Siempre observando a los demás y comparando con lo que ella tiene. También vemos su preferencia por la naturaleza y una vida en el campo. Más adelante, en la siguiente sección, esta preferencia se complementa con su deseo de tener una rutina y una vida doméstica: “A la mañana siguiente, me levantaré al amanecer. Saldré por la puerta de la cocina. Iré a pasear por el páramo” (Las olas, 2010, pág. 179).

Así, desde la adolescencia, Susan sueña con lo que ama: una vida en el campo junto a su familia, y todo lo que ello implica, como tener una rutina estricta y levantarse antes de que salga el sol y trabajar en el jardín para cultivar su comida. En la tercera (adulta joven), agrega, pensando en su futuro marido:

“Responderé a su única palabra con mi única palabra. Le daré lo que se ha formado en mí. Tendré hijos, tendré doncellas con delantales, hombres con bieldos, una cocina a la que llevarán los corderos enfermos en cestas para que se calienten, donde cuelguen los jamones, y brillen las cebollas. Seré como mi madre, con un delantal azul, silenciosa al cerrar las alacenas” (Las olas, 2010, pág. 214).

De esta forma, la envidia de Susan por las cosas que otros tienen se marca en su deseo por poseer cosas y tener una familia: ella piensa en *su* familia como algo suyo, tangente y sólido. Algo que

ella siempre va a querer y que siempre la va a querer de vuelta, y que jamás escapará de ella (como lo hizo Bernard en la primera sección). Es un amor simple e incondicional, que se entiende con su *amo* y *odio*: ama todo lo que es suyo y lo que hace, y odia todo lo que sea una amenaza hacia ello, lo que le permite entregarse por completo: “Cuando estáis en silencio, sois bellos de nuevo. Nunca poseeré nada sino una felicidad natural. Casi me hará sentirme contenta. Me meteré cansada en la cama” (Las olas, 2010, pág. 239). Ama tanto a su familia, que, según dice en la sección 4, no tiene problema en sacrificarse por ellos ni en protegerlos a costa de cualquier cosa:

“Cuando muera, tendré más posesiones que Jinny, más que Rhoda. Pero, por otro lado, vosotros sois varios cada uno, y sonreiréis un millón de veces ante las ideas y risas de los demás, mientras que yo seré arisca, del color de las tormentas, y toda morada. Me sentiré despreciada y obligada a esconderme a causa de la bestial y hermosa pasión de la maternidad. Procuraré favorecer a mis hijos sin importarme nada. Odiaré a quienes señalen sus faltas. Mentiré con abyección para ayudarlos” (Las olas, 2010, págs. 239-240).

Para Susan, tener una familia significa vivir en función de ellos y protegerlos a costa de todo, amarlos todos los días, y odiar todo lo que no son ellos. Son suyos, y, en parte, ella se define a partir de ellos, pues los ve como una *extensión* de sí misma. No obstante, incluso Susan se cansa de esta *felicidad natural*. En la sección 6, sobre la muerte de Percival, vemos como está cansada de esta y del peso que significan las tareas domésticas. Más adelante, en la sección 7, Susan habla de su rutina y de cómo ha conseguido todo aquello que siempre quiso, y vemos cómo esta sensación solo aumenta:

“Pero, a veces, me pongo enferma de tanta *felicidad natural*, y de fruta que madura, y de niños que derraman por la casa remos, escopetas, cráneos, libros obtenidos como premio, trofeos. Estoy harta del propio cuerpo, estoy harta de mis artimañas, de mi ingenio y mi astucia, de la conducta poco escrupulosa de la madre que protege, que recoge bajo sus *celosos* ojos en una mesa larga a sus propios hijos, *siempre los suyos*” (Las olas, 2010, pág. 288).

Susan, que *odia* y *ama* con intensidad, se entregó por completo a su familia y todo el trabajo que esto implicaba, y, aunque sí la hizo feliz, ahora está cansada de tanta felicidad. Esto no es porque ya no los ame, sino que porque los ama mucho, y esta intensidad es la que la tiene agotada y *enferma*. Así, vemos como finalmente, en la sección 8, dice: “Cierro la mano, aprieto con firmeza

—dijo Susan—. Sujeto firmemente esta mano, la de cualquiera, con amor, con odio; no importa con qué” (Las olas, 2010, pág. 317), que contrasta con su intenso *amo* y *odio* iniciales. Ya no presenta la tajante y marcada oposición entre ambos extremos, sino que ya no hace distinción. Al principio, Susan era bien específica con quien se juntaba y lo que amaba y lo que odiaba. Ahora, después de años de ser madre y estar con lo que amaba, ha desaparecido la intensidad, y ya no hace una diferencia entre lo que ama y lo que odia. Se da cuenta de que no puede vivir con solo lo que ama, pues esta *bestial y hermosa pasión de la maternidad* la consumió.

Si bien el desarrollo de Susan en segunda parte de la novela puede parecer inverosímil, este se explica por la intensidad misma de sus emociones y cómo afectan realmente a una persona. Susan obtuvo todo lo que quiso, y esta característica por poseer cosas sigue presente hasta el final, pero habla de ella con una calma que solo es posible gracias al haberlas obtenido y a su edad. En otras palabras, sería menos realista que Susan no haya disminuido su intensidad a medida que envejece, a que sí lo haya hecho.

De esta manera, la imagen de Susan como madre se nos hace más similar a la que conocemos. Si bien sienten un amor incondicional y puro por sus hijos, y generalmente en la literatura se las representa así, este amor también tiene matices que son naturales en tanto son personas.

2.6. Neville

A Neville le gusta el orden, las distinciones y la tradición literaria, aunque desprecia la autoridad que los representa. En este sentido, Neville odia lo ordinario y mezclarse con otros, porque busca distinguirse y separarse. Irónicamente, no puede vivir completamente aislado, sino que necesita de alguien, una sola persona, para crear su identidad. Si bien no quiere estar completamente solo, sí necesita tiempo de separación. Así, su desarrollo consiste en encontrar un equilibrio entre esta necesidad de distinguirse de otros y encontrar a una persona que lo defina. En la primera parte de la novela, este alguien es Percival, quien, no obstante, no lo entiende.

Ya desde niño, Neville siente la necesidad de apartarse del resto y de imponer algún tipo de orden: “Detesto las tentaciones, las cosas decepcionantes. No me gusta vagar ni mezclar las cosas” (Las olas, 2010, pág. 151). Y esta mezcla se le aplica a él y al resto: “Hay orden en este mundo, hay distinciones, hay diferencias en este mundo cuyo umbral cruzo. Porque esto es solo el comienzo” (Las olas, 2010, pág. 152).

Junto a este deseo por ordenar y distinguir, Neville habla de leer poetas romanos —Catulo, Virgilio y Lucrecio—, y estudiar latín: “exploraré la exactitud de la lengua latina, y caminaré con seguridad por las bien construidas oraciones, y pronunciaré los explícitos y sonoros hexámetros de Virgilio y Lucrecio” (Las olas, 2010, pág. 162). A esto se contraponen Percival, quien no lee y tampoco entiende a Neville. Entonces, por un lado, a Neville le gusta distinguirse y por otro, necesita de Percival, quién no lo entiende y, de alguna manera, lo hace ordinario.

Pero no es solo con Percival con quien Neville logra identificarse. Aunque no es perfecto, también recurre a Bernard para no estar completamente solo. En la sección 3, cuando están en la universidad:

“De qué forma tan curiosa cambia uno mediante la adición, incluso a la distancia, de un amigo. Qué oficio tan útil desempeñan los amigos cuando nos recuerdan. Y, sin embargo, qué doloroso ser recordado, mitigado, adulterado el propio yo, mezclado, convertido en parte de otra persona. Al aproximarse me convierto no en mí mismo, sino en Neville mezclado con alguien, ¿con quién?, ¿con Bernard? Sí, es Bernard, y es a Bernard a quién le haré la pregunta: ¿Quién soy?” (Las olas, 2010, pág. 202).

De esta manera, el problema de Neville continúa. No soporta ser *limitado* por otros, por alguien que no es él, pero reconoce que es necesario. Es por esto que va a la cena para despedir a Percival en la cuarta sección: Percival puede ordenar el caos que es Neville cuando está solo: “Se levanta mi corazón. Desaparece toda opresión. Desaparecen todos los impedimentos. Ha concluido el reinado del caos. Ha impuesto el orden, De nuevo cortan los cuchillos” (Las olas, 2010, pág. 232).

Y es a causa de esto que la muerte de Percival es especialmente devastadora para Neville: se queda solo y a la deriva. Percival, el *héroe amado por poetas*, muere y este orden que impuso, se desarma. Frente a esto, en la sección 5, Neville decide aceptar la soledad y no buscar a nadie: “¿Por qué reunirse y continuar? ¿Por qué hablar y comer y relacionarse con otras personas? Desde este momento estoy solo. Ahora, nadie me conocerá” (Las olas, 2010, pág. 255).

Buscaba orden, y por un momento lo consiguió. Pero no supo qué hacer cuando este orden acabó y quedó a la deriva. El mediodía, el punto en que pudo imponer su orden, duró solo un instante. Desde aquí, Neville decide quedarse solo y encerrarse en su habitación. Sin embargo, esta hostilidad y oposición hacia la influencia de otros no dura mucho, y con eso, la tendencia a imponer

orden. Por esto, sale de su aislamiento autoimpuesto y comienza a buscar compañía, pero de una manera distinta a como lo hacía antes. Esta vez, ya no le molesta que otros lo alteren y definan. En la sección 7, dice al principio: “Ya no necesito una habitación” (Las olas, 2010, pág. 291), es decir, ya no necesita tiempo solo para recuperarse de la mezcla con otros, del desorden que esto le significa.

Esta actitud contrasta con la de la primera mitad de la novela. Neville solía buscar un equilibrio entre su necesidad de estar solo para distinguirse de los demás, y su búsqueda de alguien (ya sea Percival o Bernard) que le diga quién es, pues no soportaba estar completamente solo ni estar acompañado por varios. Ahora, perdió el miedo de mezclar su identidad con la de otros, y no necesita soledad para recuperarse de esta alteración. Incluso su amor por la tradición y los clásicos romanos ha desaparecido. Ya no rechaza nada, lee poesía inexacta y ambigua: “No debe rechazarse nada por miedo al horror. El poeta que ha escrito esta página (que leo mientras la gente habla) se ha retirado. No hay una coma ni un punto y coma. Los versos están mal medidos. Gran parte es puro sinsentido” (Las olas, 2010, pág. 294).

Ya no busca el orden ni la perfección, sino que acepta todo; lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello. No hace distinciones y no se impone. Tampoco quiere estar solo, busca a cualquiera que quiera acompañarlo. Más adelante, en la sección 8, vemos cómo el antiguo disgusto por mezclarse ha desaparecido: “Nos hallamos en ese estado mental en que el único deseo que tenemos es el de reunirnos con el cuerpo de nuestra madre del que hemos sido separados. Todo lo demás es insípido, forzado, cansado” (Las olas, 2010, pág. 320).

Neville se da cuenta de que el orden que buscaba en el mundo no existe, desaparecen las ganas de ordenar y, al menos en parte, perdió el respeto a la tradición. Buscó su identidad, Percival murió, y de ahí todo empeoró. Neville cae en la cuenta de lo exhaustivo que es constantemente poner a prueba, y al final prefiere dejarse llevar y aceptar su entorno como es: lleno de caos y desorden.

El desarrollo de Neville trata de equilibrar su necesidad por el orden y de dejarse llevar por otros. Si bien no busca rodearse de extraños como Bernard, tampoco soporta la soledad absoluta como Rhoda. Por esto, busca a una sola persona.

Cuando esta búsqueda fracasa, en primera instancia opta por aislarse y no mezclarse. Sin embargo, acorde a la personalidad de Neville y a la intención general de la novela de mostrar el carácter

como algo infinitamente complejo y que no se forma en soledad sino que en conjunto, al final opta por aceptar que esta mezcla es inevitable. Aceptar el caos es parte del sacrificio que debe hacer para ser sí mismo. Así, el personaje es consistente dentro de su propia caracterización y, además, con el propósito final de la novela.

3. Unidad de carácter

Ya se explicó la mimesis y el carácter en *Las olas*. Ahora, se explicará la idea de *unidad* en la novela. A pesar de que, porque esencialmente no hay acción ni trama, es difícil hablar de *unidad de acción*, creo que es posible distinguir algún orden e intención —el propósito de la idea de *unidad*—, dentro de la novela. Es decir, la novela no carece por completo de orden. Así, si entendemos la *unidad* como el principio de que lo incluido en la novela debe ir en función de una gran acción —o, en este caso, debe ser un aporte a la intención del autor—, es posible entender porqué *Las olas* también tiene unidad dentro de lo posible. En “The Psychology of Aristotelian Tragedy”, Rorty explica así la idea de unidad:

“Through the unity of drama, we discover that a disjointed and even a disastrous sequence of events can be represented as ordered, with a logos that connects the temporal completion of an action with its logical closure” (Rorty, 1992, pág. 16).

Así, a medida que en *Las olas* el carácter *es* la acción y la trama (Graham, 1970, pág. 194), que es consistente con la crítica de Woolf sobre el *cambio de énfasis* que la novela como género requiere, que dentro de la intención de Woolf es representarlo como un proceso ambiguo y complejo (es decir, sin la *solidez* de la acción) y que además, dentro de la misma noción aristotélica el carácter, al estar implícito en la acción, *es* una forma de lograr unidad en la trama de acuerdo a Rorty (The Psychology of Aristotelian Tragedy, 1992, pág. 9) propongo hablar de *unidad de carácter*.

Para analizar de qué forma *Las olas* sigue la lógica de la unidad, consistente con la crítica de Woolf, primero analizaremos la figura de Percival, luego el rol de los interludios y finalmente, cómo los 6 personajes se complementan mutuamente.

3.1. Percival

Percival es el único personaje al que no leemos directamente (i.e. no tiene soliloquios) y cuyo rol en la novela no es marginal. Neville lo menciona por primera vez en la segunda sección, y desde

allí sabemos de él en la medida que otros piensan e interactúan con él y que es un amigo en común de estos.

Una manera que físicamente une a los personajes es en la cena de la cuarta sección. Aquí, los personajes ya son adultos (por lo que no están obligados a ir como en el colegio, aparecen voluntariamente) y se reúnen para despedir a Percival porque se va a India. De hecho, algunos no se reúnen por otra razón más que para verlo a él, no a los otros, como Neville que dice: “Adviento toda la indiferencia y crueldad del mundo en ellas. Si [Percival], no viniera no podría soportarlo. Me iría” (Las olas, 2010, pág. 229).

Así, Percival los trae a esta reunión. Sin embargo, ni en esta tenemos diálogo directo de él. Esto se debe a que Percival es importante en la medida que representa un punto en común con los otros, que gatilla este encuentro. Más que la reunión en concreto, Percival los une porque es admirado por todos, a pesar de sus diferencias. En palabras de Bernard:

“—Pero estamos juntos aquí y ahora —dijo Bernard—. Hemos venido a reunirnos, en un momento dado, en este sitio concreto. Nos trae a esta comunión una emoción común, profunda. ¿La llamaríamos de forma adecuada “amor”? ¿diríamos que es “amor a Percival”, porque se marcha a la India?

No, es ésa una palabra demasiado pequeña, demasiado concreta. No podemos vincular la amplitud y extensión de nuestros sentimientos a una señal tan pequeña” (Las olas, 2010, pág. 235).

Así, Percival no es solo un personaje más, como Louis o Susan, sino que representa una conexión entre todos, más allá de ser un amigo en común. Según la introducción de Winterson (2004, pág. viii), Percival simboliza al personaje clásico de historias: *es corriente, es un héroe* (Las olas, 2010, pág. 232), y por eso nunca no es criticado —de hecho, todos lo admiran a su manera—, y por eso los une, porque a nosotros también nos une ese conocido arquetipo. Todos nos identificamos con él. Es ordenado, familiar y sólido, e incluso Rhoda, que prefiere estar sola, desea esa solidez, firmeza y seguridad que Percival puede ofrecer: “Vengo aquí a Londres, a un punto en concreto, no para verte a ti, ni a ti, ni a ti, sino para sumar a mi fuego a la llama común de quienes vivís sin preocupación, indivisible y completamente” (Las olas, 2010, pág. 239).

Después de esta sección, Percival muere fuera de la “trama”, y en las siguientes dos secciones se reparten las reacciones de cada personaje. No tenemos testigos ni detalles, solo que cayó de un caballo²⁰. A todos los afecta de distinta manera, pero lo que importa es cómo este suceso “en común” los afecta, no su muerte en sí. De esta forma, su muerte significa la pérdida de un punto sólido, central y firme que los unía: ya sea un amigo en común o el héroe clásico. Por esto, el papel de Percival es más similar al de un lugar o un objeto, que al de un personaje. Así como la escena del espejo frente a la escalera o Londres son importantes porque provocan distintas reacciones en los personajes, cada una consistente con el carácter de cada uno y que contribuyen al desarrollo de este, Percival es importante porque él, y esta reunión, incitan distintas respuestas.

3.2. Interludios

Los interludios unen la obra de manera similar a Percival: representan una experiencia en común que tienen los personajes al describir, con metáforas sobre la posición del sol y el paso del tiempo, la etapa por la que están pasando. Es decir, al narrar principalmente el paso del sol y las estaciones del año, contextualizan, localizan y temporalizan la novela indirectamente²¹.

Mientras el lenguaje usado en las secciones sirve para identificar, caracterizar y desarrollar a los personajes, en los interludios —escritos en 3º persona—, sirve para unir y despersonalizar. Nos dan una perspectiva totalmente ajena e impersonal que aplica a todos los personajes por igual. Por eso, no dividen los “episodios” ni fragmentan la novela, sino que los unen en una experiencia común. Sin ellos, no habría transición entre la adolescencia y la adultez, de hecho no sabríamos que son dos etapas distintas. De esta forma, es posible identificar la vida de los personajes con otros ciclos naturales, como es un día, desde el amanecer hasta el anochecer, el movimiento de las olas y las estaciones del año.

Por ejemplo, no es coincidencia que la muerte de Percival se identifique con el mediodía según los interludios. Si Percival representa un punto sólido que los une, mientras menos sombras haya, mejor se ve, y el momento de menos sombras es cuando el sol está en su punto más alto, es decir,

²⁰ Según Flint, Lozano, Winterson y Beer, la muerte en la mitad de la novela, “poco heroica” y fuera de escena de Percival es parte de la crítica general de Woolf hacia los “hombres de acción” y la figura del héroe. A esto se le suma la observación anterior de Winterson sobre Percival como el *héroe clásico* y, además, que no tengamos soliloquios de Percival pues su carácter se manifiesta en la acción, no al revés. Ya que el fin de la novela es representar aquello que queda fuera de la acción, Percival se desvanece.

²¹ Según Flint: “The interludes indicate Woolf’s desire to present the world in terms of cohesion and unity, whatever the apparent variance of each person’s perception of life” (Introduction, 2000).

el mediodía. Que el *héroe* muera en este punto es parte de la crítica de Woolf: todos conocemos la figura del héroe clásico y en este sentido nos une, pero su novela trata de aquello que ha quedado fuera en este tipo de historias, busca algo más allá de este punto predecible y lógico. El mediodía dura solo un instante en el día, y Woolf busca representar lo que pasa fuera de ese instante, lo que queda fuera de las historias de *héroes de acción*.

Tanto Percival como el mediodía representan el momento en que todos se encuentran tanto física, emocional y personalmente. El interludio de la cuarta sección —de la cena de despedida—, dice: “Caía el sol en la habitación igual que agudas cuñas. *Todo lo que tocaba la luz lo dotaba de una existencia fanática*” (Las olas, 2010, pág. 222). Y porque es cuando todo está más claro, este momento también conlleva una realización de sus diferencias, pues no hay mucho que se pueda esconder si no hay sombras.

3.3 Los 6 personajes

Además de por medio de Percival, hay varias maneras en que los personajes se unen entre sí y son, de cierto modo, un único personaje. En una carta del 27 de octubre de 1931, Woolf escribe:

“But I did mean that in some vague way we are the same person, and not separate people. *The six characters were supposed to be one*. I’m getting old myself—I shall be fifty next year; and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself into one Virginia; even though the special Virginia in whose body I live for the moment is violently susceptible to all sorts of separate feelings. *Therefore I wanted to give the sense of continuity,*” (A Reflection of the Other Person: Letters of Virginia Woolf (1929-1931), 1978).

De esta forma, los seis personajes como uno solo es una forma en que la misma autora quería darle continuidad —o unidad— a la obra. La forma más obvia es a través de las personalidades de los personajes, pues hay cierta lógica en estas, que ayuda a que los veamos como un todo. Muchas actitudes y personalidades se complementan, o muestran distintas facetas de una misma experiencia. Un caso sería el de Rhoda y Jinny, quienes tienen en común el miedo, pero es debido a sus personalidades que reaccionan distinto a estas: Jinny puede depender de su cuerpo de una forma que Rhoda quisiera lograr, pero no puede. Jinny no se pierde en las multitudes porque ella *es* su cuerpo, no puede imaginar nada fuera de él: “Mi imaginación está en los cuerpos. No podría imaginar nada más allá del círculo que proyecta mi cuerpo” (Las olas, 2010, pág. 237).

Esta corporalidad de Jinny es además distinta a la de Susan. Si bien ambas dependen de este por ser algo sólido, para Susan es una manera de proteger y demostrar su devoción hacia su familia (con frecuencia habla de *hacer* cosas, como cocinar, coser, caminar y cosechar el jardín). De este modo, son también opuestos en sus proyectos de vida. Susan busca lo natural, la vida familiar y el campo, mientras que Jinny adora Londres, la ropa y el maquillaje (aquello que puede parecer “frívolo”).

Los hombres, por su parte, son todos escritores (o desean serlo), aunque sus actitudes hacia ello son distintas y también un reflejo de sus personalidades. Si bien a Neville y a Louis les gusta el orden y la tradición, sus visiones son contrarias. Mientras Neville desprecia a los académicos y a los representantes de esta tradición, ve en ella una manera de distinguirse por sobre lo ordinario y lo común, de marcar límites; Louis, por su parte, los venera y la ve como una manera de borrar las diferencias —Rhoda dice sobre él: “Si nos sometemos, nos reducirá al orden” (Las olas, 2010, pág. 263)— y que nos reúne, al ser común de todos. Asimismo, el problema de Neville con mezclarse es por su sentido de identidad y tiene miedo de perderse en otros, mientras que Louis lo desea, pero siente que es rechazado por ser distinto.

En esto Bernard también se distingue. Él es el más sociable de todos, y, al contrario de Neville, necesita de otros para definirse, no tiene miedo de *integrar*. Mientras Neville teme dejar de ser Neville al encontrarse con otros, Bernard teme dejar de ser Bernard si está solo. Es decir, Neville se pierde al encontrarse con otros, mientras Bernard se encuentra. Asimismo, Bernard es más bien ambiguo en su postura frente a la autoridad. No los desprecia como Neville ni los venera como Louis, pero tampoco le fascina la tradición como a ambos, porque para Bernard es más importante escribir y aplicar sus conocimientos, no dejarlo como un estudio sin conocimiento práctico. Para Bernard, es una forma de identificación y de conocer a otros, una herramienta.

Esta actitud de Bernard también recuerda a Jinny. Él necesita una *audiencia*, necesita ser observado por otros para actuar; al igual que Jinny, la que, con su énfasis en el movimiento, su cuerpo, luces, ropa y maquillaje, también actúa. La diferencia es que Bernard depende de la luz natural y de sus palabras (algo que puede fallar), mientras que Jinny de su cuerpo y de la luz artificial, que son más permanentes. De esta forma es posible explicar sus diferencias al final de la novela: sin luz natural del sol, Bernard no puede buscar su audiencia; mientras que Jinny sí, porque al salir de noche

estaba acostumbrada a la luz artificial, a su ropa y a su maquillaje. Es decir, el punto de apoyo de Jinny es independiente de la puesta de sol y de su vejez, mientras que el de Bernard no lo es.

Así, entre otras formas, las personalidades se complementan y contrastan, de manera que muestran distintas caras a los mismos problemas y realidades. Además, otra forma en que los personajes se unen es a través del carácter de Bernard.

Ya vimos cómo su identidad es más un reflejo de los que lo rodean, y cómo su rol como escritor influye en esta fragilidad de su carácter. La prueba más clara de esto es el monólogo final, y cómo Bernard cuenta su vida a través de las vidas de otros, no solo debido a su curiosidad natural sobre las vidas e historias de otros, sino que porque para él, es imposible explicar quién es Bernard, sin referir a quienes influyeron en él, lo hicieron *alguien*.

Una manera de mostrar eso es el lenguaje que usa: Bernard es el personaje que más habla en la novela, pero cuyo lenguaje es menos “de él” sino que es “prestado de otros”, especialmente de Rhoda. Esto no es debido solo al rol como cuentacuentos de Bernard y una costumbre de imitar la manera en que alguien habla, sino que en una señal de cómo la personalidad de este se acerca a la de Rhoda a medida que avanza la novela²². Ya sabemos que Rhoda se siente desconectada de la realidad material, de objetos sólidos, y por eso los busca. En la sección 1 dice: “Pero extenderé los pies hasta tocar con los dedos el hierro del extremo de la cama; me aseguraré, al tocar el hierro, de que hay algo fuerte” (Las olas, 2010, pág. 158). Este hábito de buscar objetos sólidos se repite en la quinta, a propósito de la muerte de Percival²³: “Me han fallado todas las formas palpables de vida. A menos que pueda estirarme y tocar algo sólido, bajaré volando por los pasillos eternos para siempre” (Las olas, 2010, pág. 261).

Por su parte, en el monólogo final, Bernard duda del significado de escribir sus frases e historias y del orden que se les da, y dice: “Tocaré la mesa, así, para recobrar mi sentido del momento” (Las olas, 2010, pág. 347).

Bernard, para quien las frases significan algo duro para interponer entre él y otros (Las olas, 2010, pág. 161) y que nunca había tenido problemas para crear historias pierde esta seguridad que le

²² O, mejor dicho, el lenguaje de Bernard es un reflejo de este cambio de personalidad. No son dos cosas separadas.

²³ Con quien se reunió para también buscar un *punto concreto*.

daban al dudar de ellas, acercándose a Rhoda al tener que depender de objetos para encontrar algo concreto.

4. Observaciones finales

De esta forma, vemos cómo la “estructura” de *Las olas* no es un mero caos que se rebela contra el orden y lógica impuestos porque sí, sino que, a mi juicio, es posible leerla como una continuación de una crítica hacia la teoría de *La poética* específicamente sobre el fin de la novela, la importancia del carácter y cómo, si bien tiene su mérito, su aplicación acrítica puede resultar contraproducente.

Así, de acuerdo con lo que entiende por *mímesis* y su crítica al énfasis en la acción, es posible hacer una lectura de *Las olas* como la antítesis de la tragedia como “imitación de acciones de hombres buenos”. Al reducir el rol de la acción al desarrollo del carácter (v.g. Jinny, de quien sabemos que disfruta *moverse, bailar y correr* porque es esencial a su carácter), Woolf demuestra que es posible ir más allá de la representación de la acción.

En este sentido, el concepto de unidad, según lo expuesto en las páginas anteriores, también sigue esta misma lógica. En su noción más general, la unidad es la idea de que cada elemento incluido en el relato debe ser un aporte a este y a la intención del poeta. Como vimos, porque la disputa es sobre la acción, esta unidad en *Las olas* sigue esta crítica, al encontrarnos con que todo elemento de la novela es un aporte al desarrollo del carácter. La diferencia fundamental es que, porque la intención de Woolf es representar el carácter como algo difuso, ambiguo y lleno de contradicciones, es que la unidad también es así.

Conclusión

Esta tesis ha tenido el propósito de analizar la crítica hacia Aristóteles de Virginia Woolf, con el fin de construir un diálogo y entre ambos y analizar cómo *Las olas* la pone en práctica.

De esta forma, vimos cómo la principal objeción de Woolf no es sobre el concepto de mimesis, o el arte como representación de la realidad, sino que sobre la forma de llevarla a cabo. Desde aquí, su crítica se construye a partir de una forma más amplia de entender esta mimesis, y es posible derivar algunas de las ideas que se desarrollan en su pensamiento, como la de que existan formas superiores a otras o sobre la subordinación del carácter a la acción. De esta forma, creo que es posible entender su crítica como *interna*, ya que Woolf, de forma directa e indirecta, dialoga con los postulados para lograr esta mimesis, no con la importancia que Aristóteles le asigna a esta. Es decir, Woolf estaría de acuerdo con la tesis fundamental de *La poética* de que todas las artes son miméticas.

Así, los argumentos “internos” que la separan de Aristóteles serían tres. Primero, según “El lector común” y “Acerca de no conocer el griego”, se trata de épocas distintas, y que en consecuencia, los intereses cambian. Ahora tenemos un interés en la psicología que antes no había, y la forma del drama no es capaz de llevarlo a cabo. Un segundo argumento sería el del género literario. Además de que la novela es más adecuada para explorar esta nueva área de la psicología, al venir de la epopeya, es fundamentalmente distinta a la tragedia y al drama. Es decir, al igual que se reconoce que la epopeya tiene una estructura distinta a la tragedia, se debe hacer lo mismo con la novela. Esto lo vemos principalmente en *Un cuarto propio*. Un tercer y último argumento sería el del objetivo de la mimesis, que Woolf sostiene puede ser de personas y no de acciones. Como se vio en el análisis de *Las olas* y del ensayo “La poesía, la narrativa y el futuro”, Woolf propone un enfoque totalmente nuevo, incluso para la novela: el de la mente y las ideas. La vida no es apta para ser representada a través de tramas, como Bernard dice en su monólogo final.

Así, en base a estos tres grandes argumentos, podemos ver que, a medida que la intención de *Las olas* es representar el carácter de una forma más compleja que la teoría de *La poética* permite, los elementos analizados sirven, de alguno u otro modo, a esta intención. Dicho de otro modo, creo que es posible hacer una lectura de *Las olas* que sirve de crítica a la teoría de Aristóteles.

Referencias

- Aristóteles. (2000). *Poética*. (J. D. García Bacca, Ed., & J. D. García Bacca, Trad.) Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles. (2015). *Poética*. (E. Sinnott, Ed., & E. Sinnott, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Beer, G. (1996). The Waves: 'The Life of Anybody'. En G. Beer, *Virginia Woolf: The Common Ground* (págs. 74-91). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Beer, G. (2004). Introduction. En V. Woolf, *The Waves* (págs. xi-xviii). London: Vintage.
- Briggs, J. (2010). The novels of the 1930s and the impact of history. En S. Sellers, & S. Sellers (Ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Segunda ed., págs. 70-88). Cambridge: Cambridge University Press.
- Clements, E. (2005). Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf's "The Waves". *Narrative*, 13(2), 160-181.
- Dalgarno, E. (2014). Reality and Perception: Philosophical Approaches to To the Lighthouse. En A. Pease (Ed.), *The Cambridge Companion to To the Lighthouse* (págs. 69-79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Flint, K. (2000). Introduction. En V. Woolf, & K. Flint (Ed.), *The Waves*. London: Penguin.
- Goldman, J. (2010). From Mrs Dalloway to The Waves: New elegy and lyric experimentalism. En S. Sellers, & S. Sellers (Ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Segunda ed., págs. 49-69). Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldman, J. (2010). Virginia Woolf and Modernist Aesthetics. En M. Humm (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (págs. 35-57). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Graham, J. (1970). Point of View in The Waves: Some Services of the Style. *University of Toronto Quarterly*, 39(3), 193-211.
- Halliwell, S. (2009). Action and Character. En S. Halliwell, *Aristotle's Poetics* (págs. 138-167). London: Duckworth.

- Halliwell, S. (2009). Mimesis. En S. Halliwell, *Aristotle's Poetics* (págs. 109-137). London: Duckworth.
- Halliwell, S. (s.f.). Introduction. En Aristotle, *Poetics*.
- Lee, H. (2010). Virginia Woolf's essays. En S. Sellers, & S. Sellers (Ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Segunda ed., págs. 89-106). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lozano, M. (2010). Introducción. En V. Woolf, *Las olas* (págs. 7-131). Madrid: Cátedra.
- Morris, P. (2012). Woolf and Realism. En B. Randall, & J. Goldman (Edits.), *Virginia Woolf in Context* (págs. 40-51). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, M. (1995). Interludio II: La fortuna y las pasiones trágicas. En M. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (págs. 469-487). Madrid: Visor.
- Rorty, A. O. (1992). The Psychology of Aristotelian Tragedy. En A. O. Rorty, & A. O. Rorty (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics* (págs. 1-22). Princeton: Princeton University Press.
- Sinnott, E. (1978). Mímesis dramática y mímesis poética. *Revista de filosofía latinoamericana*, IV(7-8), 159-183.
- Sinnott, E. (2015). Introducción. En Aristóteles, & E. Sinnott (Ed.), *Poética* (E. Sinnott, Trad., págs. VII-XLII). Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Stewart, J. (2012). 'Poetics... will fit me for a reviewer!' Aristotle and Woolf's journalism. En B. Randall, & J. Goldman (Edits.), *Virginia Woolf in Context* (págs. 322-331). Cambridge: Cambridge University Press.
- Winterson, J. (2004). Introduction. En V. Woolf, *The Waves* (págs. vii-x). London: Vintage.
- Woolf, V. (1978). *A Reflection of the Other Person: Letters of Virginia Woolf (1929-1931)* (Vol. IV). (N. Nicolson, & J. Trautmann, Edits.) Londres: The Hogarth Press.
- Woolf, V. (1990). *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909*. (M. A. Leaska, Ed.) London: Hogarth.

- Woolf, V. (1992). *The Waves*. (K. Flint, Ed.) London, England: Penguin Books.
- Woolf, V. (2004). *The Waves*. London: Vintage.
- Woolf, V. (2009). Acerca de no conocer el griego. En V. Woolf, & D. Nisa Cáceres (Ed.), *El lector común* (D. Nisa Cáceres, Trad., págs. 11-31). Barcelona: Lumen.
- Woolf, V. (2009). Character in Fiction. En V. Woolf, & D. Bradshaw (Ed.), *Selected Essays* (págs. 37-54). New York: Oxford University Press.
- Woolf, V. (2009). El lector común. En V. Woolf, & D. Nisa Cáceres (Ed.), *El lector común* (D. Nisa Cáceres, Trad., págs. 9-10). Barcelona: Lumen.
- Woolf, V. (2009). *El lector común*. (D. N. Cáceres, Ed., & D. N. Cáceres, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Woolf, V. (2009). La narrativa moderna. En V. Woolf, & D. Nisa Cáceres (Ed.), *El lector común* (D. Nisa Cáceres, Trad., págs. 59-70). Barcelona: Lumen.
- Woolf, V. (2009). *Selected Essays*. (D. Bradshaw, Ed.) New York: Oxford World's Classics.
- Woolf, V. (2010). *Las olas* (Sexta ed.). (M. Lozano, Ed., & D. López, Trad.) Madrid, España: Cátedra.
- Woolf, V. (2011). *The Waves*. (M. Herbert, & S. Sellers, Edits.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, V. (2012). La marca en la pared. En V. Woolf, & S. Dick (Ed.), *Relatos completos* (C. M. Muñoz, Trad., Tercera ed., págs. 137-149). Madrid: Alianza.
- Woolf, V. (2013). La poesía, la narrativa y el futuro. En V. Woolf, & M. d. Espínola Rosillo (Ed.), *Leer o no leer y otros escritos* (M. Á. Martínez-Cabeza, Trad., págs. 165-188). Madrid: Abada.
- Woolf, V. (2013). Las novelas modernas. En V. Woolf, & M. d. Espínola Rosillo (Ed.), *Leer o no leer y otros escritos* (M. Á. Martínez-Cabeza, Trad., págs. 69-83). Madrid: Abada.
- Woolf, V. (2013). *Un cuarto propio*. (T. Arijón, Trad.) Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Woolf, V. (2014). Impresiones de Bayreuth. En V. Woolf, & M. d. Rosillo (Ed.), *Atardecer en Sussex y otros escritos* (M. Á. Martínez-Cabeza, Trad., págs. 115-124). Madrid: Abada Editores.