

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

ORLANDO O LA LITERATURA
SOBRE SI MISMA

T E S I S

Que para optar al título de:
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
(especialidad en letras inglesas)
presenta la alumna:
RAQUEL SERUR SMEKE



MEXICO, 1975



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES

.

GRATITUDES

No tengo más que agradecer infinito, en primer lugar a Raquel, a su tesón y mala conciencia que hicieron posibles estas cuartillas. Agradezco también a la lluvia del verano y a Herren Professor y a los guiños de luz del sol de otoño y a algunos críticos ingleses que me dieron ideas de lo que no se debe hacer y a Virginia Woolf sin quien nada de ésto hubiera sido posible y, por supuesto, a mi asesor que pacientemente me señaló en que dirección vuela el pato salvaje y a tantos otros inexistentes inencontrables.

Raquel Serur.

INDICE

El acercamiento a la literatura: un intento desesperado.....	13
I La imposibilidad de guardar silencio.....	17
1. La gran tradición.....	19
2. Acercamiento a la crítica de la indiferencia.....	22
3. ¿Qué es <u>Orlando</u> ?.....	26
4. El tiempo como condición de posibilidad de Orlando.....	35
II Tiempo interno versus tiempo externo.....	41
III Muerte, vida, amor, naturaleza: Obsesiones propias del creador	
1. La muerte.....	62
2. La vida.....	67
3. El amor.....	73
4. La naturaleza.....	79
IV La androginia en el proceso de creación: <u>Orlando</u> , una sugerencia	85
1. Precisiones acerca de nuestra interpretación de <u>Orlando</u>	87
2. El problema de la androginia: su ubicación.....	88
3. El espacio de la androginia es el espacio del proceso de creación.....	100
Bibliografía.....	105

EL ACERCAMIENTO A LA LITERATURA:
UN INTENTO DESESPERADO.

... entonces se escribe para
no perderse en la pobreza
de los días, o, como Virginia
Woolf, para no perderse en
ese tormento que es la exigen-
cia sin límite del arte

Maurice Blanchot

La obra literaria dice Virginia Woolf a un joven poeta, tiene validez cuando sus deslindes, con los de la vida, se han perdido definitivamente.

Esta afirmación, más que un consejo, es una confesión. La biografía de Virginia Woolf quizás sea la prueba más contundente y dolorosa. Virginia Woolf, en un intento desesperado de comprender y aprehender la vida, recurre a la literatura, transita en su espacio para finalmente desintegrarse en la sustancia sin sustancia de las olas. Su muerte es el punto final de congruencia con su literatura. El mar, el agua nunca fue un elemento decorativo, sino la sustancia de su prosa, de su lenguaje, el germen de su destino. Su sensibilidad, poderosa, seductora e impenetrable la lleva a borrar los límites entre la vida y la literatura. Su obra se yergue en este espacio huidizo y misterioso.

El lector se encuentra frente a un mundo fascinante y aterrador que exige una respuesta y esta será terminante: negativa o positiva, no permite vacilación, se anulan los medios tonos. Es por esto que entre lectores acusiosos encontramos reacciones tajantemente opuestas, debido, precisamente, a que se está reaccionando a una fina sensibilidad que encarna en la forma y el lenguaje de la literatura.

Decir que el simbolismo que llenan las novelas de Virginia Woolf no conduce a ningún lado, que sus personajes no alcanzan dimensiones humanas, que el mundo que nos ofrece es un mundo rarificado, son puntos a discusión; pero que Virginia Woolf plasma un dilema actual, un modo de sensibilidad moderna es indiscutible. Es a ésta a la que yo respondo, es ésta la que ha cambiado mi visión de la literatura y la vida.

Escogí Orlando como objeto de estudio porque en esta novela Virginia Woolf no resiste la tentación de buscar una respuesta a una interrogante fundamental para el creador o para el estudioso de la literatura: ¿qué es la creación? En este sentido, Orlando es una novela diferente al resto de la obra de Virginia Woolf, ya que se entrega a la búsqueda secreta de dilucidar qué es la experiencia creadora.

Al seguir las huellas oscuras que se vislumbran en Orlando se resuelven muchas de las incógnitas latentes acerca de la obra de Virginia Woolf. Es, en definitiva, el punto de partida para el estudio de su novelística.

Esta tesis es una tentativa de rescatar Orlando del silencio en que se encuentra sumergida.

LA IMPOSIBILIDAD DE GUARDAR SILENCIO

¿A donde va la literatura? Sí,
extraña pregunta, pero lo más
extraño es que si existe una
respuesta, ésta es fácil: la
literatura va hacia sí misma,
hacia su esencia que es la
desaparición.

Maurice Blanchot

1. LA GRAN TRADICION

La reflexión sobre Orlando, una de las novelas de Virginia Woolf, nos lleva a pensar en la totalidad de su novelística. Pensar en Virginia Woolf como novelista es pensar - de acuerdo a la crítica literaria más prestigiada - en tres obras principalmente: Al faro, La señora Dalloway y Las olas. El resto de sus novelas - se afirma - son ensayos, experimentos que muestran una falta de madurez como novelista. Intentos que convergen en un acierto fundamental que es la novela Al faro. En este punto parecen tomarse de la mano todos los críticos para girar en torno a una afirmación medular. Esta afirmación se expresa en labios de Frank W. Bradbrook: "Su contribución perdurable en el terreno de la ficción se reduce a una sola novela, Al faro." (1)

La raíz de esta crítica, que se convierte impropriamente en lugar común, está vinculada a la afirmación, de tono docto y sepulcral, del doctor Leavis, cuya influencia determina y orienta la apreciación de la crítica sobre la novelística inglesa contemporánea. Leavis, el ojo avizor del academicismo inglés, marca con un tatuaje sutil e indeleble el destino de las novelas de Virginia Woolf, concediendo

(1) The Pelican Guide to English Literature, Volume 7, p. 257
Versión al español R.S. (*Se notifica que las iniciales R.S. se refieren a la autora de esta tesis.)

"Her lasting contribution to fiction may be reduced to a single novel, To The Lighthouse."

cierto valor a esta novela y descartando el resto. Es decir, a partir del artículo publicado en la revista Scrutiny,⁽²⁾ la crítica literaria sobre Virginia Woolf como novelista será dirigida principalmente sobre Al faro, puesto que el doctor Leavis consideró a esta novela como "la mejor y la única buena".

Se dará cierta importancia a La señora Dalloway y a Las olas, y el acercamiento al resto de su novelística será para demostrar sus fallas. Se irá a ellas desde el saber indubitable; no se buscará qué nos ofrecen las novelas, sino, por el contrario, se darán lecciones, se pontificará, descartándose así con mayor o menor desdén las obras no santificadas por el dogma. Todo esto no tiene otra explicación que el sometimiento de la crítica inglesa a la Vox Dei, a la gran tradición, que representa el doctor Leavis para cualquier estudio de la literatura inglesa.

Como diría Maurice Blanchot, "El crítico casi no lee... se deshace rápidamente de la simplicidad del libro, sustituyéndola por la rectitud de un juicio o la benévola afirmación de su rica comprensión". (3)

El propósito de este ensayo es analizar Orlando, de Virginia Woolf, desde una lectura exhaustiva. No se trata de emitir juicios sepulcrales a la manera del doctor Leavis, ni de colocarlo en un lugar de privilegio dentro de la obra woolfiana, como si se tratara

(2) "Scrutiny" X.3, 1942, p.297

(3) Maurice Blanchot, El libro que vendra, p.171

de alguna competencia deportiva, sino de, a partir de la especificidad de Orlando, resaltarla del resto de su obra, tratar de aprehender su objetivo, su estructura interna y sus líneas dinámicas, a fin de comprender la significación de esta peculiar novela.

2. ACERCAMIENTO A LA CRITICA DE LA INDIFERENCIA

Frente a una obra como Orlando, tan extraña, la pregunta que aparece como necesaria es la de determinar su especificidad, su personalidad propia, y tan disímil con respecto a las demás novelas de Virginia Woolf.

¿Qué es Orlando?, ha sido, y es, punto de partida en la reflexión crítica acerca de esta obra. Procedamos, entonces, a analizar algunos intentos de respuesta a esta pregunta.

A.D. Moody, en un libro dedicado al estudio de las novelas de Virginia Woolf, responde: (1)

Orlando: una biografía, es mucho más entretenida y de mayor éxito que otras novelas de su género. Hay suficiente evidencia en el libro para concluir que la preocupación fundamental de la novela gira en torno al espíritu de Inglaterra, a través de sus estadios sucesivos... Es, en conclusión, una fantasmagoría satírica de la mente de su autora.

El espacio que dedica Moody al análisis de Orlando es tan estrecho como los juicios que emite acerca de esta novela, con el defecto de no ser tan entretenido como muchos ensayos de su género.

(1) A.D. Moody, Virginia Woolf, p.43 (versión al español: R.S.)
Orlando: a biography is much more entertaining and successful in its kind. There is evidence in the book for the conclusion that its overall concern is with the spirit of England through its successive ages... It is, in short, in short, a satirical phantasmagoria of the mind of its author.

En conclusión, podríamos afirmar que no dice nada y que se extra-
vía en adjetivos vacíos y carentes de significado alguno, redu-
ciendo su crítica a una fantasmagoría en la mente de la autora.

En pos de un intento de respuesta más serio, recurriremos a
la prestigiada voz de David Daiches, la cual enuncia que: ⁽²⁾

Orlando es la novela más festiva de Virginia
Woolf... El libro tiene faltas muy serias, pero
es un experimento muy impresionante que el lec-
tor debe recorrer con la superficie de su mente.
No debe reflexionar muy profundamente cuando lee,
sino gozar del color y vitalidad que llenan el
libro. Debe aceptar las convenciones y arti-
ficios empleados por el autor, sin detenerse a
racionalizarlos. Leído así, Orlando es un tra-
bajo estimulante e impresionante.

Afortunadamente no se trata de seguir consejos ni de aceptar
convenciones. Lo que nos dice basta para darnos cuenta que no se
detuvo a analizar, y mucho menos a racionalizar, el contenido de
la novela. Se dejó llevar por la superficie de su mente para cali-
ficar a la novela de experimental e impresionante, gozando al menos
el color y la vitalidad de la obra.

La inquietud y el malestar que nos produce Daiches nos lleva a
la búsqueda inocente de una respuesta significativa, y encontramos
que Carl Woodring dice:

Orlando: una biografía traza la transmutación
principal de las costumbres y la literatura
inglesa, desde 1588, aproximadamente, hasta
1928... Orlando, un compuesto de todos los

(2) David Daiches, Virginia Woolf, p.103 (versión al español R.S.)
Orlando is the most lighthearted of Virginia Woolf's novels (...)
The book has some quite serious faults. But it is an impressive
experiment, which the reader should peruse with the surface of
his mind, not pondering too deeply as he reads but enjoying the
colour and vitality of which the book is full and accepting the
conventions and devices employed by the author without pausing
to rationalize them. Read thus, Orlando is an exciting and
arresting work.

autores ingleses, es también el campo de batalla de los sexos, un tratado de los dos sexos, una caricatura de su (él - ella) creador, y un estudio de lo hereditario. (3)

Parece que Woodring sigue al pie de la letra los consejos de David Daiches, a quien hace mención en la bibliografía de su libro. No se detiene en su crítica más que para mostrarnos lo que es obvio en la novela, y se aventura a incluir a Virginia Woolf a la manera de una caricatura en Orlando.

Frank W. Bradbrook, ante la dificultad, se acerca a la novela haciendo una comparación: (4)

Orlando, aunque tiene pasajes brillantes, no tiene la unidad de Al faro, y la indulgencia de la fantasía inclina al desaliento.

El desaliento frena nuestra búsqueda.

Basta señalar, por último, que dentro de esta corriente el caso de Ralph Freedman (5) sea probablemente el más cauto. En su libro La novela lírica Freedman nos da una visión panorámica de Virginia Woolf como novelista y se detiene en el análisis profundo y minucioso de cuatro de sus novelas: El cuarto de Jacob, La señora Dalloway, Al faro, y Las olas. Sin embargo, en la elección de esas obras, asume

-
- (3) Carl Woodring, Virginia Woolf, p. 7-8 (versión al español R.S.) Orlando: a biography traces the chief transmutations in English literature and manners from about 1588 to 1928... Orlando, a composite of all English authors is also a battleground of the sexes, a treaty between the sexes, a caricature of his/her creator, and a study in heritage.
- (4) The Pelican Guide to English Literature, Volume 7, p. 267 (versión al español R.S.) Orlando, though it has brilliant passages, has not the unity of 'To The Lighthouse' and the indulgence of fantasy is inclined to pall.
- (5) Ralph Freedman, The Lyrical Novel, p. 185-270

la tendencia general de la crítica tradicional. Su silencio sobre Orlando es elocuente en este sentido, pero tiene la prudencia de no encasillarla, y mucho menos de darnos consejos simplones y superficiales. Analiza las obras woolfianas con más seriedad, sin dejarse llevar por comentarios fáciles que otorgan graciosamente a Virginia Woolf dosis de imaginación y sensibilidad.

La lista de citas podría prolongarse; basta con las señaladas para percatarnos de la orientación tendenciosa de la crítica literaria para con Orlando. De antemano se niega la búsqueda y determinación de la riqueza y especificidad artística de la obra. Autoridad y cánones esquemáticos resuenan permanentes en las consideraciones pseudocríticas acerca de esta obra woolfiana.

Es clara, entonces, la triste insuficiencia de las respuestas a la pregunta qué es Orlando. Es por esto que surge la necesidad de esclarecer esta incógnita. Se trata de ensayar, de aventurarnos conscientemente, y, ante la tradición y la autoridad, no queda más que el desafío; corremos el riesgo. Esto en base a que consideramos que la crítica literaria tiene o debe tener un carácter creativo y enriquecedor de la literatura misma; éste es su sentido último y su función.

3. ¿QUE ES ORLANDO?

Hurgando en los Diarios de Virginia Woolf, encontramos varios comentarios acerca de Orlando. Entre otros, la autora afirma que es una novela muy larga para ser broma y muy corta para ser seria, y añade que esto se debe probablemente a que la empezó como una broma y la siguió con mayor seriedad. También comenta que escribir esta novela es como un día de fiesta para el escritor. Agrega, además, que esta novela es, sin duda, un libro rápido y brillante. (1) Incluso, en la más íntima de las confesiones, Virginia Woolf adopta el tono irónico que encontramos en Orlando. No escribe una sola frase más acerca de la novela y trata de dejarnos ver una distancia entre ella y su obra, que no le pertenece. (2)

Virginia Woolf simula abandonar su seriedad habitual de escritora profesional. Juega en Orlando, pues aparentemente es el camino menos doloroso; pero no hay tal, el juego lleva dentro de sí la contradicción permanente del deleite y de lo fácil enfrentado a la negatividad pasmosa de lo que es: engaño, triquiñuela. Virginia Woolf se decide por el juego con deleite, contra siglos que corren como agua. Y ella

(1) Virginia Woolf, A Writer's Diary, p.115-127

(2) La vida para Virginia Woolf tenía sentido sólo en relación a la literatura. En su biografía, Quentin Bell nos relata que su primer intento de suicidio fue causado por el rechazo de la crítica hacia su primera novela: The Voyage Out.

mujer de oficio escritor, se juega a sí misma al jugar con la razón profunda de su propio ser, el porqué, el cómo y el para qué de la creación literaria.

No, Orlando no es una novela en broma, es en todo caso, la más seria de sus bromas; cómo diría Freud no hay bromas inocentes. La forma novelística es un pretexto para reflexionar literariamente sobre lo que no es estrictamente literario. Este pretexto radica en la necesidad de decir su palabra, no solamente sobre la literatura y sobre el artista, sino sobre algo más general, más esencial al hombre: sobre la creación, y, en este caso, sobre la creación literaria.

En este punto, denso y nuevo, Virginia Woolf no puede guardar silencio; el silencio es insoportable en un nivel profundo y aterrador, al mismo tiempo que sencillo y cotidiano, de la condición humana. Virginia Woolf no podrá guardar silencio sobre su condición de ser humana y de ser humano que vive para escribir.

Orlando es el resultado, el pretexto, la saeta, a un nuevo nivel de reflexión y de literatura. Hay que decir nuestra palabra, aunque sea insuficiente y pequeña; el ridículo, nuestras imposibilidades, son más soportables que ese silencio agudo, profecía de la muerte. Así, Virginia Woolf confiesa que es preferible la expresión mutilada al silencio: (3)

¡Qué bueno para comer! ¡Qué bueno para comer!
(es muy curioso que los seres humanos, a pesar

(3) Virginia Woolf, Orlando, (versión al español: Jorge Luis Borges) Cada vez que se cite Orlando, se utilizará esta versión (a menos que se indique lo contrario) por lo que en adelante solo se señalará la página.

de tener medios tan imperfectos de comunicación, que sólo pueden decir "bueno para comer" por "bello" y viceversa, prefieran, sin embargo, sufrir la incomprensión y el ridículo a guardar silencio. (p. 87)

Es evidente que la reflexión no será explícita sino que está oculta en el transcurrir de la novela; se esconde ocultándose tras las frases, tras el transcurrir endemoniado del tiempo; se esconde tras la novela misma. Hay que desenterrarla, quitarle el polvo. Los misterios se desvanecen, nos hacen trampas de mal gusto; son los recursos y los límites de Virginia Woolf en esta aventura de decir su palabra. Ella, biógrafo, se enfrentará al misterio; ella, autora, escapará por una rendija.

En el momento preciso en que estábamos por dilucidar un misterio... había un agujero en el manuscrito donde cabía el dedo pulgar.

(p. 73)

Virginia Woolf se vale de la longevidad de Orlando para revisar la literatura inglesa, para darle muerte. La toma, la hace suya, la posee para desglosarla en interrogantes, en incógnitas, en saetas que se traducen en ironías sutiles, minuciosas y profundas.

¿Qué es la creación?, ¿qué es el tiempo?, son las constantes que se traslucen en episodios cíclicos, en anécdotas sencillas, y en el escritor, que cristaliza su necesidad de crear en literatura.

Virginia Woolf no se propone escribir una novela en los mismos términos con que trabaja La señora Dalloway o Al faro. Se trata de llegar a la génesis. La reflexión implícita en Orlando, es una reflexión literaria (en tanto novela formalmente) sobre lo no literario, es decir, sobre el nivel más profundo, que le dará posibilidad a la literatura misma: el proceso de creación.

¿De qué sustancias está compuesta esta reflexión? ¿Cómo aborda Virginia Woolf este quehacer? Los hilos que forman la telaraña en que se encuentra presa esta reflexión son los hilos de la literatura. Este es su material de trabajo. La novela estará compuesta de una serie de elementos que se entrelazan y mezclan hasta entregarnos el todo que es Orlando. Los componentes serán la literatura, la historia, Vita Sackville West, Inglaterra, el tiempo, la palabra, el artista, la imaginación creadora. Todos estos elementos entran, regresan y se combinan para dar fruto al leit motif que marca el ritmo de la novela. ¿Qué es la creación? es la pregunta cadenciosa que acosa a todos los elementos, que se cuela en los resquicios de las palabras y los temas.

La reflexión de Virginia Woolf no es una reflexión filosófica sobre la literatura, en la misma medida que no es una meditación literaria sobre algún problema filosófico. La creación no es un problema filosófico sino un problema mágico que precede a toda literatura y a toda filosofía. La magia consiste en poner en existencia realidades hasta entonces inexistentes, en este sentido la magia tiene que ver con el trabajo humano y con el arte. Ahondemos y precisemos esta cuestión..

Virginia Woolf no pretende realizar un ensayo filosófico sobre la creación literaria. No opera con categorías filosóficas, aunque ciertas concepciones filosóficas se deslicen en el interior de su texto, o lo que es más frecuente e importante, que funcionen en el texto y lo determinen desde su interior, que estén implícitas, y, dada su generalidad, en tanto que concepciones filosóficas, orienten y condi-

cionen el desarrollo mismo del texto. Tal es el caso, como señalaremos más adelante, de una seria analogía en cuanto a la concepción del tiempo, con el análisis kantiano del tiempo como intuición a priori del conocimiento.

No es, pues, una reflexión filosófica ya que no opera con las categorías propias de la filosofía. Tampoco con métodos filosóficos. Las concepciones que en Orlando puedan aparecer se expresan de acuerdo al fluir exigido por una estructura formal e imperativos metodológicos extra filosóficos, propios del desarrollo y problemática de esta novela. En consecuencia, tampoco sigue una sistematización en la exposición sino que construye una trama en la cual transcurren los contenidos buscados. En el tercer capítulo trataremos de mostrar los elementos de esta trama y las líneas generales de su desarrollo.

El problema sobre el que Virginia Woolf reflexiona es escurridizo y misterioso, propio de brujos, puesto que se entronca fundamentalmente con el problema de la aparición de lo inexistente, con la magia como carácter propio de la existencia humana, en tanto que su existencia se explica radicalmente como la capacidad de producir realidades nuevas, de crear para satisfacer.

La profundidad y radicalidad del tema sobre el que Virginia Woolf reflexiona toca las fibras esenciales de la condición humana. Destaca la relación material de la creación artística con el trabajo humano, las muestra como expresiones de una misma raíz.

El carácter subjetivo e idealista de las concepciones woolfianas hace de esta reflexión una abigarrada composición, desigual, con grandes murallas a las que se elude graciosamente, pero la intención

crítica y la audacia compensan las limitaciones.

Con la literatura misma Virginia Woolf subraya su proceso de autocreación. Los vislumbres geniales que esboza superan su visión subjetiva y postulan un original planteamiento realista.

Destacará brillantemente el papel activo del creador; su atisbo, especialmente dirigido al tiempo como posibilidad de la creación literaria, se verá mitigado por el olvido y la derrota del tiempo real de la historia y su transcurrir ineluctable.

La relación material de la creación artística y la producción material, el trabajo, el condicionamiento de la creación a este último, posibilitarán momentáneamente la relación a una visión totalizadora, que se perderá inevitablemente en su perspectiva individualista y subjetiva.

No podrá desentrañar el misterio, pero, al señalarlo vagamente como magia huidiza, vislumbrará el camino; es su mérito y su límite.

Así, Orlando caminando por las calles de Londres en el siglo XX, se percata del sinnúmero de casas iguales, objetos apilados en los escaparates de las tiendas, olores distintos en cada esquina. Todos ellos producto del trabajo humano que había transformado la ciudad de Londres. Sorprendido, reflexiona:

Ahora la sustancia de la vida es mágica. En el siglo dieciocho sabíamos cómo se hacía cada cosa; pero aquí subo por el aire, oigo voces de América, veo volar a los hombres y ni siquiera puedo adivinar cómo se hace todo. Vuelvo a creer en la magia. (p.176)

Y creará en la magia para siempre, no vuelve a creer, siempre ha creído. Un escritor está condenado a creer en la magia y a ser, penosamente, mago para siempre.

El misterio y el hechizo encuentran su origen en las oscuras profundidades de la palabra. Acudirá a la expresión simple, a la metáfora, a la ironía. La palabra, producto mágico del hombre, será siempre insuficiente para explicar su propia génesis, su ser. Lo tangible, lo palpable en el proceso de creación, es ella misma, la palabra; y, más aún, la letra.

Orlando, parece, tenía una fe propia... La letra S, meditaba, es la serpiente en el Edén del poeta... pero la "S" no era nada, en su parecer, comparada con la terminación "ando". El participio presente es el diablo en persona, pensó (ya que estamos en un lugar donde se cree en el diablo) (p.104)

...de todas las comuniones, la más inescrut-able es esta comunión con la divinidad. El novelista, el poeta, el historiador, todos vacilan al golpear esa puerta. (p.103)

La serpiente y el demonio son las presencias del misterio que se cuela en la materialidad del lenguaje. Palabra poderosa en tanto que es ella la que posee el misterio de su propio ser; es ella la que conforma y modela, somete subyugada y subyuga sometida. El hechizo deviene en palabra.

La "S" y el participio presente han sido puestos en la existencia por el hombre, por los brujos endemoniados. La creación es terrenal, se arraiga a los hombres, a sus suertes increíbles, a sus truculentos quehaceres; la creación artística es producto de los magos, de los brujos, de los poetas que desafían el tiempo y el espacio.

Lo que hay que expresar irradia opacidad; estamos ante el misterio mágico de lo que los hombres hacen. Se trata de una puerta que aterra y que atrae sin remedio.

Virginia Woolf no vacila en tocar esta puerta; es un golpe-cillo quedo en la ironía que contiene, pues sabe de antemano que no hay nadie que abra la puerta. Lo importante es que ella se acerca, la rodea, nos da la puerta - sin dárnosla - busca las llaves que puedan abrirla. Inventa Orlando, se arriesga, inaugura su espacio propio, hará una reflexión peculiar, con sus propias armas, armas indefensas de la literatura, poder insoportable.

Orlando no solamente tiene una fe propia; sino que la necesita y será siempre un predicador escribiendo y borrando el poema "La encina" a lo largo de toda la novela, en un proceso persecutorio y doloroso, siempre en pos de el pato salvaje, pez recóndito que nada demasiado ligero, escapando siempre, dejando residuos solamente en nuestra red creadora. El absoluto inasible de posibilidad creadora; sus despojos son nuestras obras.

Siempre vuela hacia el mar y siempre le tiro palabras como redes que se encogen, como he visto encogerse las redes que no traen sino algas; y a veces, en el fondo, queda una pulgada de plata: seis palabras. (p.183)

Trescientos años de tirar la red, de pescar una a una las palabras que configuran el poema "La encina". Trescientos años para dar luz y autonomía al poema; para que el proceso de creación llegue a ser obra terminada, independiente y parte de Orlando, independiente y parte de la historia de la literatura.

Su asistematización hará que las reflexiones de Virginia Woolf arranquen por el elemento más vivaz de su concepción acerca de la

necesidad de un tiempo interior que hace posible la creación. Elige uno de los rasgos esenciales de la producción y el más acorde con sus pertinaces obsesiones.

Es así que se ha convertido en lugar común el señalar la presencia del tiempo en Orlando, pero nadie ha precisado su ubicación y su sentido profundo.

4. EL TIEMPO COMO CONDICION DE POSIBILIDAD
DE ORLANDO

¿Cómo entra en relación el creador con la realidad, que por otro lado posibilita la obra de arte? Con qué cuenta el artista para acercarse al mundo? ¿En qué medida el artista es conformado por este mundo que lo circunda? Todas estas interrogantes están presentes directa o indirectamente en la novela. La reflexión sobre el proceso creativo está vinculada inseparablemente con la reflexión sobre el tiempo, el vehículo, el medio que posibilita este contacto con la realidad.

Ahora bien, en el proceso reflexivo encontramos dos componentes inseparables e independientes; y éstos son: el tiempo interno del sujeto creador y el tiempo externo.

El carácter subjetivo de la creación tiene un peso específico objetivo en el proceso de producción de la obra. El tiempo está en la subjetividad creadora del artista; no tiene objetividad propia. Como afirma Kant:

El tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones. (1)

La concepción del tiempo en el sujeto es la que le servirá de basamento para su intuición del mundo, de lo exterior a él, de los otros. Toda intuición requiere pues de este tiempo interno.

(1) Kant, Crítica de la razón pura I, p. 183

Sin embargo, el tiempo interno, individual, estará en perpetuo conflicto con un tiempo que pese a todo sucede, transcurre y amenaza la temporalidad misma del creador.

El tiempo que hace medrar y decaer animales y plantas con pasmosa puntualidad tiene un efecto menos simple sobre la mente humana. La mente humana, por su parte, opera con igual irregularidad sobre la sustancia del tiempo. Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental. Ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma no se conoce lo bastante y merecería una profunda investigación. (p.61)

Este desfase entre el tiempo mental y el tiempo del reloj plasma la dicotomía que percibe Virginia Woolf entre ambos y propicia su reflexión sobre el tiempo interno del sujeto creador. Analogía reflexiva que no se restringe a la concepción kantiana del tiempo sino que se deja ver en otras cuestiones fundamentales del pensamiento de Kant. Por ejemplo, la reflexión que aborda Kant sobre la relación entre la cosa en sí (noumeno) y el cogito cognoscente.

Virginia Woolf plasma estas reflexiones en boca de Orlando, cuando entre los gitanos, y frente a la naturaleza avasalladora, cavila:

Y luego se preguntó qué era esa belleza; si estaba en las cosas mismas o sólo en ella (p.88)

La anterior formulación, de corte kantiano, se va precisando y acercando a su terreno propio, al terreno de la literatura, de

una reflexión gnóstica sobre la existencia de la belleza en la cosa en sí o en el sujeto; Virginia Woolf traslada su reflexión a la literatura. Con ello ubica con precisión el objeto de su reflexión.

Así, en la misma tendencia, señala:

Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos. (p.13)

Es importante resaltar cómo se introducen estas reflexiones a la manera kantiana en Orlando. Sin embargo, sólo nos detendremos a analizar las analogías en la concepción del tiempo que aparece en la novela, ya que consideramos que la luz que ésta derrama sobre Orlando es una de las llaves que tiene Virginia Woolf para acercarse a la misteriosa puerta de la creación, además de ser, para el lector, una puerta a transgredir en el acercamiento a la novela.

Kant postula que nuestra concepción del tiempo no nos viene de fuera (de la exterioridad), es decir, nuestro concepto del tiempo no es un concepto que nos venga de la exterioridad sino que el tiempo es lo que sirve de fundamento a nuestras experiencias.

El tiempo no es un concepto empírico derivado de experiencia alguna, porque la simultaneidad o la sucesión no serían percibidas si la representación a priori del tiempo no le sirviera de fundamento. (2)

En Orlando esta tesis está presente a lo largo de la novela. Virginia Woolf forma su realidad literaria, atribuyéndole su intuición del tiempo. Para ella, lo mismo que para Kant, el tiempo nos

(2) Op. Cit., p. 183

viene de la subjetividad, no de la experiencia.

Es por cierto innegable que los que ejercen con más éxito el arte de vivir... se ingenian de algún modo para sincronizar los sesenta o setenta tiempos distintos que laten simultáneamente en cada organismo normal... La verdadera duración de la vida, por más cosas que diga el Diccionario Biográfico Nacional, siempre es discutible. Porque es difícil esta cuenta del tiempo: nada la desordena más fácilmente que el contacto de cualquier arte. (p.179)

Estos sesenta o setenta tiempos distintos, como les llama Virginia Woolf, es lo que constituye el tiempo del sujeto creador.

En Virginia Woolf no podemos separar el tiempo interno del artista de sus productos o creaciones; no puede ser ignorado en tanto que constituye la condición de posibilidad de las obras literarias mismas. Es por esto que, al principio de la novela, encontramos a Orlando mirando su castillo desde la encina.⁽²⁾ Escucha un sonido agudo que venfa:

... del corazón de su propia casa grande del valle, que, antes oscura, perdía su tiniebla y se acribillaba de luces, en el mismo momento que él miraba y que la trompeta se duplicaba y reduplicaba con otros sonos estridentes. Algunas eran lucecitas apresuradas, como llevadas por sirvientes apresurados, que atravesaban los corredores contestando órdenes; otras eran luces altas y brillantes como si ardieran en salones vacíos, listos para recibir invitados (p.15)

Estos invitados, que aún no llegaban al castillo, son las experiencias. El castillo es la intuición a priori del tiempo, que posibilitará la experiencia, es decir, que hará posible que lleguen invitados.

(2) El castillo como se ve más adelante en la novela, es una metáfora del tiempo. Es un castillo que consta de 365 cuartos y 52 escaleras.

La metáfora tiene un doble significado. Por un lado, cuando Orlando regresa de la encina y entra a su castillo, atraído por el sonido de la trompeta y las luces interiores, encuentra que Mrs. Stewkley había ido con todas sus llaves a atender a la reina, que había llegado en ese momento. A su paso encuentra un hombre con una pluma en la mano. Orlando imagina que es un poeta.

Dígame todas las cosas del mundo, hubiera querido decir - porque tenía las ideas más extravagantes, más locas, más absurdas sobre los poetas y la poesía (p.16)

Por otro lado, entrar al castillo es relacionarse de inmediato con la poesía, con la creación. La servidumbre del castillo con sus luces apresuradas es la que posee las llaves de cada cuarto.

De esto deducimos que el tiempo interno del sujeto creador es lo que posibilita y da lugar a la creación, creación que tendrá su tiempo propio. Pero es la subjetividad del tiempo del creador la que posibilitará la creación al entrar en relación con la realidad cotidiana e histórica. Es por esto mismo que al final de la novela, cuando el poema "La encina" se torna obra terminada y publicada, Orlando, mirando su castillo desde lo alto de la colina, bajo las ramas de la encina, suspira y piensa:

Ya la casa no era del todo suya, ahora pertenecía al tiempo, a la historia (p.186)

Todo, ahora, estaba tranquilo. Era casi la media noche. La luna salía con lentitud sobre el bosque. Su luz alzó un castillo fantasma sobre la tierra. Ahí estaba la

enorme casa, con todas sus ventanas vestidas de plata. No había paredes ni sustancia. Todo era fantasma, todo era quieto. Todo estaba iluminado como a la espera de una Reina muerta (p.191)

La reina muerta, terminada, es el poema "La encina", fuera del "pecho" de Orlando. El proceso de creación se había realizado precisamente en el momento en que el poema deviene en obra terminada. El castillo se transforma en fantasma, sin paredes ni sustancia, pero sólo en lo que al poema "La encina" se refiere. Este se había incorporado al otro tiempo, el tiempo de la historia de la literatura. El "latir simultáneo de cada organismo", esta intuición sobre nuestros modos de ser interiores, es el único vehículo mediante el cual podemos entrar en relación con la realidad histórica y su tiempo. El tiempo a priori del sujeto creador le da forma; constituye, produce, la nueva realidad literaria. En este sentido el papel del artista es fundamental.

El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismas y de nuestro estado interior (3)

Con esta concepción Virginia Woolf sienta, con una profundidad poco común, el papel activo del artista en el proceso de la creación; éste aparece de manera incuestionable y fundada. Es, en su concepción del tiempo interno del creador, en donde descansa toda esta formulación, donde el papel del artista cobra una objetividad específica.

(3) Op. Cit., p. 186

II

TIEMPO INTERNO VERSUS TIEMPO EXTERNO

Virginia Woolf ha tocado con profundidad un elemento fundamental para su teoría de la creación artística, destacando el papel activo del sujeto creador en el proceso de creación. Es en este sentido heredera de toda una tradición estética que, en contraposición al mecanicismo propio del materialismo vulgar, ha destacado en el proceso de creación la dinamicidad del sujeto creador. Muestras palpables de esta tradición estética son las analogías que hemos descubierto en su pensamiento con ciertos postulados del idealismo clásico alemán, especialmente en su consideración del tiempo interno como elemento determinante en el proceso de creación literaria. Las concepciones acerca del tiempo como intuiciones propias del sujeto en la teoría gnóstica de Kant corroboran lo dicho.

Para introducirnos a la complejidad del proceso de creación literaria es conveniente destacar esquemáticamente algunos elementos generales, a fin de ubicarnos en el interior de la concepción woolfiana.

A partir de la multiplicidad de tiempos que viven en el interior del sujeto creador, y que éste aporta de manera inmediata como elemento fundamental al proceso de creación, este tiempo interno se enfrenta a una temporalidad extraña a él, totalmente diferente, hostil, a pesar de que ciertos rasgos definitorios de esta temporalidad son, a su vez, rasgos esenciales de su propia temporalidad interna. Las modalidades específicas

de esta relación entre el tiempo del sujeto creador y la temporalidad exterior, tiempo de la historia o tiempo social, las señalaremos más adelante, de acuerdo a la concepción de Virginia Woolf en Orlando. Baste ahora señalar que en esta reflexión sobre la creación artística, cuyo elemento fundamental es la relación entre tiempos diferentes, surgirá como resultado de este enlace una tercera temporalidad, diferente de las otras dos, y que, sin embargo, existe en virtud del vínculo peculiar establecido por el tiempo interno y el tiempo exterior o metaindividual. Este tercer tiempo es el tiempo específico de la obra de arte, no hay que confundirlo con el tiempo de duración real de la obra de arte; por ejemplo, el tiempo necesario para realizar la lectura de una novela o para la representación de una obra teatral. Se trata de las dimensiones de tiempo plasmadas en el interior de la obra, en el caso de Orlando, esa distancia temporal de aproximadamente trescientos años.

Con estos tres tiempos fundamentales quedan esbozados - de manera esquemática - los elementos que entran en relación y que propician la creación artística. Elementos de los que se sirve Virginia Woolf para plantear su concepción sobre la creación literaria.

La aceptación de dos temporalidades diferentes, además de la temporalidad interior, permite a Virginia Woolf la superación de un subjetivismo ingenuo que postularía la no necesidad de ningún otro elemento fuera de la inspiración del sujeto para posibilitar la creación literaria.

Una vez analizado este papel activo del artista - vía su temporalidad interna - la cuestión que requiere de respuesta es: ¿cual es la relación que existe entre el tiempo interno del sujeto creador y el transcurrir histórico? ¿qué es lo peculiar de este encuentro de temporalidades diferentes?

El primer señalamiento, siguiendo a Virginia Woolf por medio de lo que nos sugiere a lo largo de Orlando, es el carácter cercano, inmediato, que posibilita la relación entre los tiempos. Estos dos factores serán absolutamente necesarios para generar una obra literaria. Esta necesidad se planteará en la relación de cada artista individual, que, poseedor de su intuición a priori del tiempo, entrará en contacto con la historia real y su tiempo. De este encuentro surgirá la obra artística, luego de un complejo proceso que explicará la relación originaria.

Sin embargo, este complejo vínculo no se establece a partir exclusivamente del enfrentamiento de temporalidades diferentes, sino que intervendrá una serie de elementos más, de los que Virginia Woolf destacará preferentemente aquellos que se dan en el artista. Ellos son, entre otros, la sensibilidad, la capacidad de observación, la pasión por la literatura, la necesidad interior de decir escrita nuestra palabra.

La memoria juega un papel destacado como elemento del proceso creativo. Una vez más, ese extraño modo de Virginia Woolf de decir su palabra sobre el proceso de creación de las palabras; el señalamiento riguroso de la memoria como elemento importante en el proceso creativo y, al mismo tiempo, la no elucidación de esta

función. La memoria es ese hilván milagroso que a pesar de su fragilidad mantiene unidos mundos dispares, tiempos de otra edad.

La costurera es la Memoria, y por cierto bien caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. Ignoramos lo que viene en seguida, lo que vendrá después (p.76)

A pesar de esta labor de costura realizada por la memoria en las creaciones literarias, su peculiar quehacer no queda planteado con claridad. La tarea de la memoria está aprisionada por su función inmediata de hilvanar acontecimientos y tiempos. Y en esta limitación inmediata, la memoria busca explicación a sí misma. En algún momento de la novela, Orlando imposibilitado de crear literariamente, hostigada su memoria por la presencia de Nick Greene, convierte esta primera función inhibidora de la memoria en la posibilidad de un respunte más en su labor, así, de repente...

Como un cuzco que se agacha cuando lo casco-tean, la Memoria arrió la efigie de Nick Greene, y la sustituyó con nada (p.64)

Esta sustitución por la nada nos ilustra la tarea de la memoria, pero nos oculta su explicación; y, como dice Virginia Woolf, "no hay explicación posible: la Memoria es inesplicable" (p.21)

La observación juega también un papel destacado en este proceso. No se limita a la fijación exacta, en la memoria, de contornos, colores, matices, dimensiones, ni siquiera rasgos casi imperceptibles de los seres que habitan la historia para trasponerlos al mundo de la escritura. La observación del artista tiene que

ser más malévola; el proceso de gestación de la nueva realidad, la realidad literaria, exige el desquiciamiento, la desfiguración, incluso el aniquilamiento de la realidad, de sus contornos y su tiempo. La observación llega a ser un proceder metódico de desconfianza, de duda en la realidad inmediata y certidumbre en una otra realidad distante y lejana. El episodio de Orlando conviviendo con una tribu de gitanos expresa palpablemente esta cuestión. Orlando en lo suyo, preocupado por escribir un diálogo. No se trata sólo de su incapacidad para las tareas cotidianas, ni de que vacilara para contestar a los gitanos, sino de algo más aterrador: el despertar pavoroso de un niño ante la mirada fija de Orlando, el malestar común ante esa presencia de un ser que observa y que al hacerlo desmenuzaba los objetos de su quehacer cotidiano, los perturbaba en sus trabajos; y esta sensación, este desquiciamiento de que eran víctimas, los hacía herirse. En las noches, cuando Orlando se recostaba para observar el fuego, los gitanos sentían el desmembramiento de su realidad; así, decían...

Aquí hay alguien que duda (estamos traduciendo libremente del idioma gitano), alguien que no obra por obrar, ni mira por mirar; alguien que descrea de los cueros de ovejas y de las canastas; alguien que está viendo (aquellos ojos tenebrosos recorrían la carpa) otra cosa. Entonces una sensación vaga, pero de lo más desagradable, cundía en la vieja, en el muchacho. Se les rompían las varas de mimbre; se cortaban los dedos. Una gran rabia los colmaba. Deseaban que Orlando dejara la carpa y no volviera nunca más. Admitían, sin embargo, que era muy animada y servicial, y que una sola de sus perlas bastaba para comprar la mejor majada de cabras de Brussa. (p.89)

Es manifiesta, también, la percepción de Virginia Woolf acerca del correlato, entre los hombres que habitan en la historia y estos profesionales de la desconfianza. El deseo vehemente de que Orlando-creador se vaya del lugar, pero imperceptiblemente, y quizás con una buena dosis de inconsciencia, Virginia Woolf plantea la utilidad suciamente material ⁽¹⁾ de estos observadores, la función económica y social, a veces un poco molesta pero necesaria, de cierto tipo de escritores de los que ella sin duda forma parte.

La sensibilidad es otro elemento importante que se da en el artista, nos dice Virginia Woolf. Orlando adolescente es dueño ya de esta sensibilidad que va a cultivar a lo largo de su vida en la novela, en la medida en que su contacto con la literatura vaya modificando su visión del mundo. Virginia Woolf sugiere que la sensibilidad, esa capacidad innata, ese diamante en bruto que posee Orlando, será matizado, modificado y moldeado primordialmente por el contacto directo con el arte. Es así que Orlando desarrolla una pasión por la literatura que lo hace descubrir el mundo a los ojos de Shakespeare, de Nick Greene, de Swift, de Pope, de todos esos escritores que le ofrecen un panorama cada vez más amplio, que configuran sutilmente su sensibilidad y su pasión por la literatura. Pasión que desemboca en la constante necesidad de traducir pensamientos y sensaciones en palabras escritas. Y no es, dice

(1) ... una sola de sus perlas bastaba para comprar la mejor majada de cabras de Brussa (p.89)

Virginia Woolf, sino hasta el momento en que todos los elementos mencionados con anterioridad se conjugan vitalmente que el proceso de creación se torna en obra literaria. Es por esto que solamente al final de la novela el poema "La encina" cesa su proceso de fabricación para dar lugar a la obra terminada y publicada.

Bien, hemos destacado algunos elementos que intervienen en el enfrentamiento de estas dos temporalidades diferentes; sin embargo es pertinente subrayar que el tiempo es el elemento dominante de la reflexión. Inclusive la configuración formal de la novela expresa el predominio profundo del elemento tiempo (interno-externo), aún en la exterioridad de la trama. La reflexión sobre el tiempo condiciona incluso el aspecto formal de la novela; o bien, el aspecto formal de la novela exige esta reflexión sobre el tiempo.

Que Orlando viva trescientos años en la historia de Inglaterra, no es mera casualidad, como tampoco es un intento de Virginia Woolf de dejar volar su imaginación para crear un personaje fantástico. Y si éste fuera el intento en un principio, el hecho es que la novela - por la peculiar conformación de la trama - le pide a Virginia Woolf la reflexión que permita responder a la pregunta ¿qué es el tiempo?. Orlando transita por los diferentes estadios de la historia de Inglaterra, desde el siglo XVI hasta octubre de 1928. Este viaje a través del tiempo permite a Virginia Woolf detenerse a cuestionar la relación que existe entre el sujeto creador y el tiempo histórico-social que lo circunda, y que a su vez, este

último tiempo incluso permite la posibilidad de existencia del artista.

Orlando, tal vez por su propia condición inmortal, es un ser atemporal. Su contacto con la historia es muy superficial, lo cual implica que la historia, ante sus ojos, se desvanece en una cercana lejanía. Se reduce a una mera sucesión de acontecimientos que Orlando contempla, teniendo como elemento decorativo de su castillo un rey distinto cada vez: Isabel, Jaime, Carlos, Jorge, Victoria, Eduardo. El cuarto del castillo que los ha albergado a todos sigue intocado, casi igual; los cambios exteriores no lo afectan.

• Ciertamente, como hemos señalado, Virginia Woolf recalca la importancia del individuo, del artista, de la temporalidad individual frente a la temporalidad histórica.

Leo Kofler, en un minucioso análisis sobre el arte contemporáneo afirma: (2)

El tiempo vivido (intuitivo R.S.) y el tiempo histórico-real se encuentran en una profunda contradicción entre sí: ésta es la razón por la que algunos artistas se creen con el derecho de tratar únicamente con el primero, que según su propio convencimiento es el más importante.

Procedamos a continuación a precisar y puntualizar cómo concibe Virginia Woolf este vínculo en Orlando.

La relación es conflictiva en tanto que el enfrentamiento de ambas temporalidades produce angustia y temor, sobresalto y riesgo.

(2) Leo Kofler, Arte abstracto y literatura del absurdo, p. 182

Virginia Woolf le da particular importancia al momento presente dentro del transcurrir cronológico del tiempo. El momento presente es un "enigma" que sorprende al creador es un "riesgo desconocido", es un "sobresalto", "un golpe en la cabeza", "una revelación aterradora".

(el momento presente) es como una sombra sin sustancia, ni calidad propia, pero con el poder de transformar todo lo que se agrega (p.188)

La angustia que le produce a Virginia Woolf el momento presente se debe a la presencia contundente del otro tiempo. El tiempo externo aparece como una manifestación brutal y poderosa en tanto que su poder de aniquilación lo abarca todo, incluso la temporalidad interior del artista. El tiempo externo va marcando, en su transcurrir ineluctable, la muerte del sujeto creador.

La presencia de la muerte atormenta a Virginia Woolf reclama al combate. Y ante la inexorabilidad e independencia del tiempo externo, Virginia Woolf propone la literatura como arma de lucha. Lo inmortal es la palabra, la literatura, con su historia absurda y propia. El tiempo externo es el que marca la muerte cotidiana. Es la palabra el arma única para combatir el paso inevitable del tiempo.

Orlando, siendo él mismo un artista, se enfrentará a la vida y se preguntará sobre su naturaleza; se sorprenderá de su vasta grandeza y se refugiará en la soledad; buscará la naturaleza de

la muerte y se enamorará de ella; entrará en contacto con la sociedad y la rechazará; escribirá poemas y los borrará; encontrará escritores, se fascinará y desilusionará subsecuentemente. En todo su proceso de afirmación y negación, su amor por la literatura será la única línea constante en su trayectoria.

En su reflexión, Virginia Woolf enfrenta la literatura con la historia. Orlando, en su castillo, baja al lugar donde reposan sus antepasados. Muertos todos, reducidos a un hueso, una mano. Con el libro de Sir Thomas Browne en la memoria contrasta la presencia de la muerte con la inmortalidad de la literatura:

De pie en la soledad de su cuarto juró ser el primer poeta de su linaje y dar brillo inmortal a su nombre. Dijo (recitando los nombres y proezas de sus mayores) que Sir Boris había vencido y dado muerte al Infiel; Sir Gawain, al Turco; Sir Miles, al Polaco; Sir Andrew, al Franco; Sir Richard, al Austríaco; Sir Jordan, al Francés; y Sir Herbert al Español. Pero de todas esas matanzas y esas campañas, esas borracheras y esos amores, esos despilfarros y cacerías y cabalgatas y comilonas, ¿qué quedaba? Un cráneo; un dedo. En cambio, dijo, volviendo la página de Sir Thomas Browne, que estaba abierta sobre la mesa - y otra vez se detuvo. Como una encantación que subiera de todos los lados del cuarto, del viento de la noche y de la luna, rodó la divina melodía de esas palabras que, para no humillar esta página, dejaremos donde están sepultadas, no muertas, más bien embalsamadas, tan fresco es su color tan puro su aliento - y Orlando, comparando esa obra con la obra de sus mayores, gritó que sus hazañas y ellos eran polvo y cenizas, pero que estas palabras y este hombre eran inmortales. (p.51-52)

La emoción que produce en Orlando este descubrimiento la lleva a imponerse una tarea ambiciosa: la de "ganar inmortalidad contra

la lengua inglesa" (p.52). La palabra "contra" lleva consigo, implícita, la batalla. Pero ¿cómo se libra esta batalla?. La respuesta aparece en la misma novela, en una curiosa relación muerte-literatura. Virginia Woolf revisa en Orlando la literatura inglesa desde la época isabelina, entra en relación con los grandes escritores que provocan ilusión en un primer contacto con ellos; ilusión que se desvanece al cabo de un tiempo; se amarga y se convierte inevitablemente en desilusión. Desilusión como forma de muerte, que incluso le permite volver a ellos más tarde, bajo una perspectiva diferente, como es el caso de Shakespeare al final de la novela. Es decir, Virginia Woolf se impone la tarea de revisar la literatura, de criticarla como única forma de renacer siempre nueva.

Entonces encontramos que en esta batalla, Virginia Woolf plantea forzosamente dos niveles. El primero, la literatura como una batalla individual contra la muerte; y el segundo la literatura como el ave Fénix que renace de sus propias cenizas.

Este segundo nivel es sumamente importante puesto que nos remite a la necesidad de la existencia de un proceso crítico como vía tendiente a la superación y renovación de la literatura.

Virginia Woolf aborda el quehacer literario como un proceso, del cual deriva esta necesidad crítica. Sin embargo, en su reflexión sobre la historia, no percibe esta necesidad de crítica, ya

que no percibe a la historia como proceso y sí a la literatura. Como derivado de esta inconsecuencia formal en la reflexión, la cuestión necesaria es elucidar ¿qué es la historia para Virginia Woolf? y ¿cuál es la relación entre la historia y la literatura?

Virginia Woolf concibe la historia como una mera sucesión de acontecimientos. No hay un acercamiento crítico. El papel del individuo creador es plasmar su aprehensión de la realidad en una obra literaria. Sin embargo, no toma en cuenta que la historia condiciona al creador en este acto de aprehender la realidad. Es por esto mismo que encontramos en Orlando juicios como éste:

La transacción entre un escritor y el Espíritu de la Epoca es de infinita delicadeza, y la fortuna de sus obras depende de un buen arreglo entre los dos (p.156)

Su posición individualista reduce el enfrentamiento de temporalidades a una transacción del individuo con el espíritu de la época, con la esencia abstracta de la época, y no con la presencia objetiva de la realidad histórica. Su preocupación ulterior es la fortuna de sus obras, la suerte individual de perpetuarse a través de su obra, de permanecer como individuo dentro de la historia. Además, no explica en qué consiste este buen arreglo, dejando ver únicamente la superficialidad de esta adecuación.

Como podemos notar, la concepción que de la historia tiene Virginia Woolf es derivado de su posición individualista frente al mundo y por ende consecuente a ésta. El creador queda fuera

de la historia; la expresa, pero no es producto condicionado por ella. Así, el proceso literario, en secuencias de muerte-renovación, no está inserto en un proceso histórico como elemento determinado.

Virginia Woolf no es consciente de que su arcilla, su forma misma de moldear su obra, está ya condicionada. El individuo creador, el Orlando de Virginia Woolf, está alienado de la historia puesto que no se concibe como una parte de esa totalidad expresada parcialmente por el proceso literario. Orlando contempla trescientos años de historia; omnipotente porque accedió a la inmortalidad, revisa, critica, juzga la esencia de la historia, pero no es moldeado por ella, no es producto de ella.

... ¡qué poco había cambiado en tantos años!
Había sido un muchacho melancólico, enamorado de la muerte, como son los muchachos; y después amoroso y exuberante; y después travieso y burlón; y a veces había ensayado la prosa; y a veces el drama. Pero a través de todos esos cambios, ella no había cambiado. Siempre el mismo carácter pensativo y reconcentrado, idéntico amor por la naturaleza y los animales, idéntica pasión por el campo y las estaciones.
(p.139)

Esta visión individualista del desarrollo histórico nos indica que la contradicción planteada entre el tiempo histórico y el tiempo interno del sujeto creador es una contradicción falsa. No se da entre los dos planos individuo-historia, sino en el solo plano de un hombre, un creador que niega su propia muerte. El enfrentamiento de estas dos temporalidades produce a lo sumo "angustia", "sobresalto".

Entonces su concepción sobre la literatura como un proceso también esta cercenada puesto que concibe la literatura como un elemento separado de la totalidad, por lo tanto, es considerada como un falso proceso.

Virginia Woolf tropieza con sus propias limitaciones en su proceso reflexivo. Señala acertadamente cuál es el papel objetivo del artista dentro del proceso creativo, pero su concepción sobre la historia le impide situarlo dentro del proceso histórico. Es por esto que Virginia Woolf no vacila en calificar el oficio del poeta como primordial dentro de la sociedad:

El oficio del poeta es el más elevado de todos. Sus palabras alcanzan donde los otros quedan cortos. Una canción de Shakespeare ha hecho más por los pobres y malvados que todos los predicadores y filántropos de la tierra (p.104)

No se expone con claridad por qué las palabras del poeta tienen tal alcance. La victoria no se basa en una comprensión profunda sino en un deseo plagado de subjetivismo. La presencia de sus limitaciones la acosa. Virginia Woolf confía en la palabra, pero la historia modifica la palabra, la posee. La materia prima de la creación literaria - la palabra - es producto de la historia. La tarea del creador consiste en utilizar el lenguaje, ordenarlo de tal forma que le permita producir significados. El artista toma la palabra, la ordena, la transforma, la hace suya, la determina, preñándola de significado; y de esta manera posiblemente modifica el lenguaje. De tal suerte que el

proceso literario va formando una espiral, y en cada punto de esa espiral descansa el artista, su obra. La relación entre el artista y el lenguaje es de modificador-modificado. El lenguaje que toma el artista en su quehacer literario está ya nutrido de significado, modifica al artista. El artista, por su parte, en la realización de su labor agrega quizás un grano más al lenguaje, lo modifica en mayor o menor grado, dependiendo de la destreza del sujeto creador.

... (el ingenio de Addison y de Pope está en sus libros) y le enseñaron lo esencial del estilo, que es el tono corriente de la voz - una virtud que nadie puede imitar sin haber oído, ni siquiera Green con toda su destreza; porque nace del aire, se quiebra como una ola contra los muebles, rueda y se desvanece y es irrecuperable, sobre todo por quienes aguzan el oído medio siglo después. Todo eso le enseñaron, con la ^{so-}la cadencia de sus voces en la conversación; de suerte que modificó un poco su estilo, y escribió algunos versos (p. 126)

Encontramos, pues, en Orlando al artista que en el tiempo, y gracias al tiempo, se enfrenta a la palabra, la confronta formándola y siendo formado por ella. El quehacer de los sujetos se convierte en literatura. Esta relación encuentra su lugar, su figura, en el tiempo. Su base material, exterior, necesaria, es el tiempo histórico. Su base formal, interior, contingente (de acuerdo al creador), pero igualmente necesaria para la relación, es el tiempo subjetivo, como intuición a priori de la creación.

III

MUERTE, VIDA, AMOR, NATURALEZA:

OBSESIONES PROPIAS DEL CREADOR

"Orlando es un libro musical, no solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan."

Jorge Luis Borges

Las reflexiones que sobre múltiples temáticas surgen en Orlando se entrelazan y mezclan para sustentar y conformar el leit motif reflexivo, la interrogante que prevalece a lo largo de la novela: ¿qué es la creación? Dichos elementos, a su vez no serán estáticos sino dinámicos, y estarán funcionando en el interior de la novela, desarrollandose significativamente.

Es bajo esta perspectiva que la pluralidad reflexiva, las obsesiones propias del creador y la sugerencia de una androginia creadora encuentran enlace y sentido.

Cuatro temas cardinales (que se reseñarán a continuación) sustentan el proceso reflexivo. Para Virginia Woolf el enfrentamiento de temporalidades, la intuición del mundo exterior conforma la percepción del artista; en el complejo acto de crear, la tarea del artista es descubrir y plasmar su intuición de la vida, de la muerte, del amor o de la naturaleza para otorgarles un significado preciso en diversos niveles o productos literarios: novela, cuento, ensayo, drama o poesía.

Analizar Orlando en esta dirección es descubrir cual es la concepción woolfiana del arte y de la vida. Dualidad inseparable en su particular visión del mundo.

I. LA MUERTE

El elemento que abre la sinfonía temática que conforma Orlando es la reflexión sobre la muerte. Este elemento aparece en diversos momentos de la novela, cumpliendo a su vez funciones distintas.

El elemento muerte juega un papel muy importante en la estructura de la novela. Ésta se inicia con Orlando coqueteando con la presencia de la muerte, simbólicamente representada por un cráneo que volverá a ser colgado en otro lugar del castillo, repitiéndose la misma acción.

Así, Virginia Woolf advierte sutilmente al lector sobre la naturaleza inmortal de su personaje. Advertencia que se confirma más adelante en la novela, sorprendiendo doblemente al lector, que se encuentra frente a la paradoja que representa la biografía de un ser inmortal que desafía a la muerte por su propia condición.

El movimiento de la obra queda así marcado por la presencia del elemento muerte en la apertura de la novela, apareciendo de nuevo en momentos claves para su misma estructura.

Virginia Woolf sumerge a su personaje, durante siete días, en un extraño sueño-muerte que permite a Orlando despertar a la vida con un aliento nuevo. Una mezcla de olvido de sí mismo,

de su pasado, "como si tratara de recordar historias que le hubieran sido relatadas por otro" (p.43)

Este sueño-muerte actuó como generador de cambio, tanto interno como externo. Orlando sufre cambios en su personalidad. La reina Isabel ha ocupado el trono.

En el siglo XVIII Orlando duerme, sueña, muere, vuelve a la vida en forma de mujer. Siete días de trance fueron necesarios para la creación de Orlando mujer.

La reflexión sobre la creación se diluye en la anécdota mediante la evocación del número cabalístico que enlaza a ambos elementos reflexivos: muerte-creación; subordinando el primero a las exigencias del segundo. El elemento muerte no sólo actúa como factor necesario para la configuración estructural de la novela, sino que a su vez se conecta con la preocupación primordial: ¿qué es la creación?, ¿qué interrelación existe entre el creador y la muerte como objeto de meditación para el artista?

Virginia Woolf, a través de su personaje, vierte un intento de respuesta individual a la segunda interrogante. Orlando merodea los pliegues de la muerte, que lo obsesiona. Instigado por la tarea que se ha impuesto, inmóvil y silencioso a veces, alegre y ágil otras, busca el significado de la muerte que se trasluce en signos, en gestos casi imperceptibles dentro de la inquietante articulación del mundo. Orlando escritor, eco del creador, "se deleita singularmente en pensamientos de disolución y de muerte."
(p.45)

Orlando, por haber transgredido los límites humanos, accediendo a la inmortalidad, adquiere una especie de complicidad con la muerte. La mira de Orlando apunta a dilucidar la pregunta que obsesionó a Virginia Woolf durante toda su existencia: ¿qué es la vida?, ¿vale la pena vivir?

La muerte es un acto voluntario, una elección tortuosa, respuesta a esta última interrogante. Orlando elige la inmortalidad; Virginia Woolf el suicidio. Reflexionar sobre la muerte es pensar en la vida. La muerte es la negación de la vida, así como la vida es la negación de la muerte.

El significado de la vida o de la muerte a lo largo de la novelística de Virginia Woolf esta resumido, reconcentrado, en lo trivial, en lo nimio. Es por esto que en momentos de revelación o de "éxtasis" ante la vida, provocados en Orlando por un buque de juguete en el Serpentine, no es mera coincidencia que éste atraviese el arco de las mil muertes, y que Orlando exclame: "estoy a punto de comprender" (p.168)

La muerte aparece aquí como parte de la vida, un incidente y un medio para su interpretación. (1)

(1) Al faro ejemplifica claramente esta concepción. La muerte de la señora Ramsay queda señalada entre paréntesis, incidentalmente. Sin embargo, su muerte genera inquietud, reflexión, cambio. Los personajes giran en torno a la presencia informe de la señora Ramsay muerta. Su imagen se torna brumosa, punzante, instigadora, permanece en el recuerdo de los otros personajes. Los objetos: la casa, el faro - provocan sensaciones contradictorias y se asocian con ella. En este sentido, la señora Ramsay prevalece de una manera determinante en la memoria de la vida.

Para Virginia Woolf la muerte individual es un incidente perturbador en el flujo de la vida. El carácter mortal de los seres humanos otorga al hombre la posibilidad de comprender la relación individual con la totalidad; el hombre frente al cosmos. Las experiencias personales adquieren una connotación diferente al tender a una despersonalización que al morir culmina en la integración del ser con la vida, con el flujo de la vida en el tiempo.

Ruina y muerte lo cubren todo. La vida del hombre acaba en la tumba. Los gusanos nos devoran (p.37)

Entonces me pareció que la vida no valía la pena de ser vivida. Olvidadizo de los huesos de sus mayores y de que la vida se eleve sobre un sepulcro, se quedó sacudido por el llanto (p.46)

Virginia Woolf concibe la muerte como parte de la vida, anulando así cualquier concepción religiosa que implique la transcendencia del ser. No obstante, no puede asumir la carga que implica dicha concepción. La angustia es insoportable a un nivel profundo y aterrador. Instiga a la rebelión. Busca junto con Orlando la inmortalidad que encuentra su figura en la literatura. Es por esto que Virginia Woolf concibe - como vimos en el capítulo anterior - a la literatura como una batalla individual contra la muerte.

Es importante hacer notar que Virginia Wolf elabora la reflexión sobre la muerte otorgando diferentes matices y niveles de profundidad a lo largo de la novela. En momentos, cuando la reflexión tropieza con cuestiones de elucidación difícil, Virginia Woolf recurre a la frágil coraza de la ironía, y logra así escapar victoriosa.

... había dormido una semana. Pero si había dormido, ¿de qué naturaleza son los sueños como ése? ¿Son medidas reparadoras - letárgicos en que los recuerdos más dolorosos, los hechos capaces de invalidar la vida para siempre, son rozados por un ala oscura que les alisa la aspereza y los dora, por feos y mezquinos que sean, con un resplandor, una incandescencia? ¿Es preciso que el dedo de la muerte se pose en el tumulto de la vida de vez en cuando para que no nos haga pedazos? ¿Estamos conformados de tal manera que diariamente necesitamos minúsculas dosis de muerte para ejercer el oficio de vivir? Y entonces, ¿qué raros poderes son éstos que penetran nuestros más secretos caminos y cambian nuestros bienes más preciosos a despecho de nuestra voluntad? Orlando, agotado por su extremo padecimiento, ¿había muerto una semana y había resucitado después? Y si así fuera, ¿qué cosa son la muerte y la vida? Al cabo de esperar cuarenta minutos la solución de tales preguntas, y de comprobar que no viene, sigamos con el cuento (p.43)

El recurso irónico resulta muy adecuado para evadir la dificultad que presenta resolver esta problemática dentro de los terrenos de la novela. Entonces, el recurso irónico cumple un doble propósito: establece la distancia necesaria entre la novela y el lector recordándole insistentemente que está frente a una ficción; a un tiempo que es una ayuda excelente aunque irritante para romper la secuencia reflexiva.

El tono itónico es, pues, una de la virtudes características de la novela, pero no podemos dejar de advertir que es también la puerta de emergencia que utiliza Virginia Woolf para evadir la complejidad que representa dilucidar las interrogantes que plantea. De esta manera, Virginia Woolf con su peculiar proceder, incluye la reflexión sobre la muerte dentro del marco de la creación.

2. LA VIDA

La reflexión sobre la muerte está determinada por la reflexión contraria, la reflexión sobre la vida. O bien, la reflexión sobre la vida conlleva al artista a pensar en la muerte. En Orlando encontramos la presencia de ambos elementos de reflexión, que se confrontan contrarrestándose y complementándose a un mismo tiempo.

En su papel de creador, sugiere Virginia Woolf a lo largo de Orlando, el artista intenta la recreación de la vida a partir de su experiencia e imaginación tanto como de sus reflexiones acerca del carácter de la misma. Es por esto que Orlando escribe y borra el poema "La encina", y no es sino hasta el final del libro que el cúmulo de experiencias a lo largo de la vida de Orlando adquiere un significado preciso y se traduce en literatura.

La visión crítica de Virginia Woolf se elabora en Orlando a través del personaje principal (artista en potencia), o a través biógrafo, que rastrea la vida de Orlando con el propósito de recrearla, sin dejar de involucrar sus reflexiones en las anécdotas que relata.

Orlando vive una serie de episodios dentro de la historia de Inglaterra. Sin embargo, una característica esencial, permanente en él, es que no se conforma con la vivencia sino que siempre se detiene, en una especie de paréntesis atemporal, a reflexionar

sobre el carácter prodigioso y enigmático de la vida. Reflexión que produce en él vertiginosos impulsos de posesión. La ambición de Orlando se dirige a poseer el enigma:

Pasó el tiempo, y Orlando, absorto en sus sueños, pensaba en los placeres de la vida; en su joya, en su preciosidad, en medios de hacerla suya, irrevocable e indisolublemente
(p.33)

La vastedad de la vida empuja a Orlando a tratar de aprehender su significado mediante la posesión de su objeto de contemplación. Posesión mediante la recreación de la vida. El camino que elige es el camino de la literatura. Camino sinuoso y lleno de obstáculos, de tropiezos que llevan a Orlando a pensar que la única posibilidad de posesión del enigma es recorriendo el camino, ya que éste no conduce a ningún lado, no tiene principio ni fin, es camino.

La literatura? ¿La vida? ¿Convertir la una en la otra? ¡Qué monstruosamente difícil!
(p.167)

La dificultad radica en la ardua tarea de trasponer la movilidad de la vida en la inmovilidad de la literatura. Inmovilidad en su inmutabilidad. Inmutabilidad que a su vez captura la movilidad de la vida, apresando también su carácter enigmático, secreto. La función de la literatura, nos dice una y otra vez Virginia Woolf a lo largo de Orlando, no es resolver incógnitas, dar una respuesta definitiva, sino por el contrario, consiste en capturar aquello que nos ofrece la vida y que no tiene respuesta definitiva. Es decir, que no existe una respuesta única, sino que el secreto se encuentra precisamente en la multiplicidad, en el abanico de posibilidades que

nos ofrece la vida.

El procedimiento que sigue Virginia Woolf para elaborar su reflexión es también múltiple. Como hemos visto, algunas veces la reflexión se oculta detrás de la anécdota. Otras, la reflexión se torna francamente explícita, culminando siempre con un dejo de ironía que trabaja en dos direcciones. Ironiza la función del lector tanto como la del novelista.

Habiendo interrogado al hombre y al pájaro y a los insectos (porque los peces, cuentan los hombres que para oírlos hablar han vivido años de años en la soledad de verdes cavernas, nunca, nunca lo dicen, y tal vez lo saben por eso mismo), habiendo interrogado a todos ellos sin volvernos más sabios, sino más viejos y más fríos- porque, ¿no hemos acaso implorado el don de aprisionar en un libro algo tan raro y tan extraño que uno estuviera listo a jurar que era el sentido de la vida?-, fuerza es retroceder y decir directamente al lector que espera todo trémulo escuchar qué cosa es la vida: ¡ay!, no lo sabemos. (p.159)

La ironía al final de este párrafo encierra y concentra la reflexión implícita. No hay una respuesta. El creador es capaz de revelar misterios, de abismarnos mediante su mirada en un mundo que puede estar configurado, no por respuestas, sino por interrogantes, por incógnitas.

En este sentido, la función del creador, del recreador de la vida, no es cerrada sino abierta. Invita al lector a entrar en un mundo que se abre y que ofrece la posibilidad de ver y sentir de otra manera. Orlando accede a entrar en el mundo de la literatura, de los escritores que abren siempre una puerta: Shakespeare, Pope,

Swift, Nick Greene, incluso son puertas por las que Orlando entra, mira, vive, reflexiona, se transforma configurando a su vez su propia mirada, su esencia de escritor.

La presencia de la reflexión abstracta sobre el creador, sobre la vida, sobre la relación entre uno y otro, se conjuga con la particular manera de ver la vida que tiene Virginia Woolf.

El último capítulo de Orlando está dedicado a la reflexión sobre "el momento presente". Virginia Woolf intenta crear una simbología en la que el mundo externo y el mundo interno se unifiquen. Sugiere que la única posibilidad de unificación de ambos extremos sólo se puede dar en un instante dentro de la corriente del tiempo. Esto queda claro en el episodio en que Orlando se encuentra al borde del Serpentine.

"Un buque de juguete en el Serpentine" y "Éxtasis ... Un buque de juguete, un buque de juguete, un buque de juguete", repetía, obligándose a reconocer que no son artículos de Nick Greene sobre John Donne, ni jornadas de ocho horas, ni convenios, ni legislaciones febriles, lo que importa, sino algo útil, vehemente, brusco; algo que cueste la vida; rojo, morado, azul, una exhalación, un chapuzón, como aquellos jacintos (acaba de orillar un lindo cantero); algo libre de tachas, de servidumbre, de contaminación humana o ansiedad por sus semejantes, algo temerario, ridículo, como mi jacinto, quiero decir mi esposo, Bonthrop: eso no más importa - un buque de juguete en el Serpentine, éxtasis -, lo que importa es el éxtasis (p.168)

Momentos de "Éxtasis", de luminosidad que se oponen a la sombra, en la que se encuentra sumergido el ser durante su vida. La unificación del mundo interno-externo, sugiere Virginia Woolf no se puede dar en la continuidad, solamente en el instante, en el momento detenido, fijo en la conciencia. El momento en que se logra esta integra-

ción, otorga la posibilidad de comprensión, de aprehender significados, de darle un sentido a la vida.

Considerando la experiencia del instante con esta connotación, encontramos un paralelo sustancial con el arte, en donde la vida se contempla a sí misma en esa suprema detención que es la obra de arte.

Virginia Woolf sugiere que el afán del hombre por la búsqueda de absolutos encuentra su espacio, su forma en el instante. De aquí que las reflexiones de Orlando en otras direcciones no sean contradictorias con esta concepción sino que, por el contrario, resulten congruentes y complementarias.

Tenía amantes de sobra, pero la vida, que al fin y al cabo no carece de toda importancia, se le escapaba (p.116)

Lo que implica esta reflexión es que fuera del "momento de éxtasis", en que se logra capturar la polaridad interior y exterior, "la vida se nos escapa".

Como derivado de esto, Virginia Woolf pone un énfasis singular en lo nimio, en lo cotidiano. Lo nimio aparece como naturaleza preponderante del arte y de la vida, como milagro, como éxtasis. El secreto está ahí, ya sea un buque de juguete, un delantal o una paloma.

El espíritu empieza a trabajar una pregunta o dos, lánguida y vanamente, acerca de la vida. Vida (canta o zumba más bien, como una pava al fuego). Vida, vida, ¿qué eres? ¿Luz o sombra, el delantal de bayeta del lacayo o la sombra de la paloma en el pasto? (p.158)

La dificultad con la que tropieza el lector frente a Orlando es la aparente sencillez de la novela. En la reflexión sobre la vida vemos cómo existen dos niveles. El primero queda inserto dentro de la reflexión primordial: la reflexión sobre la creación. Es decir, establece la relación que existe entre el creador y la vida. De qué manera se relaciona el escritor con la vida para transformarla en literatura. En un segundo plano nos deja ver, a un nivel personal, de qué manera se relaciona ella con la vida, revelando así su particular visión del mundo.

3. EL AMOR

La reflexión sobre la creación se ramifica tocando ahora el tema del amor. El amor y el arte. El creador que necesita traspasar la experiencia del amor para trasladarla y someterla al poder de la forma y la palabra. El artista que gracias a su necesidad de expresión encarna la imagen del amor en literatura, único lugar en donde encuentra su reflejo independiente, vivo.

Orlando, bajo ese congelamiento físico y emocional que sufre en la época de la gran helada, tropieza con la belleza y el amor, que encarnan en Sasha, la princesa moscovita. Esto ocurre precisamente "el día 7 de enero, a eso de las seis de la tarde". Virginia Woolf no introduce el tema del amor en relación al arte mediante una formulación directa, sino que recurre a unas cuantas palabras sugerentes que obligan al lector a pensar que éste elemento temático está tratado en función al papel que desempeña en los terrenos de la creación. La mención recurrente del número siete nos evoca inevitablemente la idea de creación.

La reflexión una vez más se oculta cuidadosamente tras la anécdota, concediendo al lector ciertos indicios que le permiten ver cómo integra suave y paulatinamente todos los elementos reflexivos que en una primera lectura podrían parecer gratuitos e inconexos.

Partiendo de esta declaración de principios, advierte cómo el escritor, a lo largo de la historia de la literatura inglesa, ha concedido un número considerable de obras literarias a mostrar el estado anímico que provoca en el hombre el sentimiento amoroso.

Virginia Woolf se pregunta ¿qué dirección ha emprendido la búsqueda?, ¿cómo ha sido tratado este tema?, ¿bajo qué perspectiva?. La respuesta es provocativa y fascinante, al mismo tiempo que enormemente desalentadora, ya que las armas naturales del arte y del pensamiento han estado bajo el control estrictamente masculino. En su opinión, ésta es su mayor limitación y carencia.

Pero el amor - según lo definen los novelistas del género masculino - ¿y quién, después de todo, tiene mayor autoridad? - nada tiene que ver con la bondad, la generosidad o la poesía. El amor es quitarse las enaguas y... Pero todos sabemos lo que es el amor. (p. 158)

La sonrisa intrépida que provoca este párrafo tan irónico marca la tónica que prevalece en la novelística de Virginia Woolf: escribir y mirar al mundo bajo una óptica femenina. Generar una literatura nueva, y en este sentido radicalmente distinta. No como una rivalidad sino como una necesidad que se justifica por la ausencia del punto de vista femenino en la historia de la literatura inglesa. Necesidad de complementar y así enriquecer a la literatura misma.

De una manera muy velada crítica a uno de los novelistas contemporáneos más importantes que hablan sobre lo femenino de una manera revolucionaria e impactante.

El amor, lo ha dicho el poeta, es toda la vida de la mujer. Basta echar una mirada a Orlando, escribiendo en su mesa, para admitir que nunca hubo mujer con más aptitudes para ese papel. Seguramente, ya que es una mujer, una mujer hermosa, una mujer en su plenitud, pronto abandonará este simulacro de escribir y pensar y pensará en un guardabosque aunque sea (y, con tal que piense en un hombre, a nadie le parece mal que una mujer piense). Y luego escribirá una esquelita (y con tal que escriba esquelitas, a nadie le parece mal que una mujer escriba)

(p.157)

El nombre del novelista a quien alude queda preso, oculto en el contexto de este párrafo. Virginia Woolf no escogió ingenuamente entre todos los oficios existentes a un guardabosque. La mención del guardabosque y el intercambio de esquelitas entre ambos es más bien intencionada e irónica; expresa su sospecha, su desconfianza sobre el punto de vista de D.H. Lawrence en su famosa novela El amante de Lady Chatterly, ya que, como vimos en una cita previa, éste es un punto de vista en el que la visión masculina sobre la mujer prevalece.

La misma línea de pensamiento permanece en un ensayo de Virginia Woolf en el que habla sobre el papel de la mujer escritora. Afirma que las únicas novelistas que han escrito desde un punto de vista femenino dentro de la literatura inglesa fueron Jan Austen y Emily Brontë.

Ellas escribieron como escriben las mujeres, no como escriben los hombres. De todas las mujeres que escribieron novelas, sólo ellas ignoraron las admoniciones perpetuas del eterno pedagogo - escribe esto, piensa aquello (1)

(1) Virginia Woolf, A Room Of One's Own, p.75 (versión al español R.S.)

En este ensayo, Virginia Woolf exhorta a la escritora contemporánea a ahondar y profundizar en la manera de pensar, sentir, ver, amar y escribir desde un punto de vista estrictamente femenino. Invita a volver la mirada a estas precursoras del pensamiento femenino, evitando así caer en la influencia de una tradición en que la visión masculina prevalece.

Paralelamente a esta visión crítica que encontramos en Orlando, la autora desarrolla su propio punto de vista.

En su concepción sobre el amor encontramos un trasfondo mítico que niega cualquier concepto que esté en función a reglas culturales o sociales. El sentimiento amoroso, plantea Virginia Woolf, surge independientemente del sexo. Esto es claro en el episodio en que Orlando mira por primera vez a Sasha, quien provoca en él una confusión de sentimientos y sensaciones que identifica con el amor.

Una figura - mujer o mancebo, porque la túnica suelta y las bombachas al modo ruso equivocaban el sexo - lo llenó de curiosidad. La persona, cualesquiera que fueran su nombre y su sexo, era de mediana estatura, de forma esbelta, y vestía enteramente de terciopelo color ostra, con bandas de alguna piel verdosa desconocida. Pero esos pormenores estaban oscurecidos por la atracción insólita que la persona entera enfundía... Cuando el muchacho pasó en un vuelo junto a él, casi en puntas de pie, Orlando estuvo por arrancarse los pelos al ver que la persona era de su mismo sexo, y que no había posibilidad de un abrazo

(p.25-26)

El sentimiento amoroso que invade a Orlando va seguido de un lamento, una desesperación ante la imposibilidad del abrazo. La implicación de este párrafo es que el impulso primario existe de una manera

incuestionable, irracional. El lamento es producto de la razón, es ubicar el impulso en los terrenos de la moralidad que ha conformado la cultura occidental. La moralidad niega este impulso, lo retrae, lo suprime, opacándolo hasta reducirlo a un gemido, a un lamento.

Virginia Woolf niega las bases sobre las que se erige la cultura y va en busca de las esencias humanas desnudas, desprovistas de la carga cultural que las determina y las conforma.

... el Amor tiene dos caras: una blanca, otra negra; dos cuerpos. Tiene dos manos, dos pies, dos colas, dos en verdad de cada miembro y uno es el reverso exacto del otro. Sin embargo, están ligados tan estrechamente que es imposible separarlos (p.72)

Esta concepción del amor contiene un trasfondo mítico. Nos remite al pensamiento griego, más precisamente a Platón, que otorga al amor tal carácter. En El banquete, Aristófanes postula que Júpiter, en un intento por debilitar la fuerza del hombre, decide dividirlo. Hasta entonces el hombre era una unidad compuesta de dos cuerpos enlazados en un solo cuello. Como resultado de esta división, dice Aristófanes:

... cada uno de nosotros es gajo de Hombre; y, de uno que era, cortado en dos como las platijas. Y así va cada uno en busca de su gajo: los varones que sean cortes de aquel todo que en otros tiempos se llamó Andrógino o Machi-hembra, son amantes de mujeres, y de ellos salen los más adúlteros, y, a su vez, todas las mujeres amantes de varones y adúlteras proceden de este mismo tipo; mientras que las mujeres que sean cortes de mujer no hacen gran caso de los varones, les da más bien por las mujeres, y de este tipo salen

las etairistrías. Empero, los que son cortes de varón, van tras los varones; y mientras son jóvenes, por ser nada más recorte de varón, se dan al amor de los varones y les es un placer dormir juntos y abrazarse con ellos (2)

Los lineamientos del pensamiento de Virginia Woolf encuentran su dimensión paralela en la concepción platónica del amor. Muestra al hombre que, en su desgarrada condición, busca incorporarse a la mitad que lo completa y unifica. Al establecer esta relación toca el centro de su mundo, sin velos ni tropiezos, despojando a la literatura de toda una tradición que impide al hombre llegar a conocer su naturaleza, el origen de esta naturaleza.

(2) Platón, El banquete, p.284



4. LA NATURALEZA

le roman woolfien est
une invasion du plein
air

Monique Nathan

La naturaleza como un fuerte viento se filtra por cada resquicio de Orlando. No existen fronteras entre el espacio interior y el exterior, entre la naturaleza del hombre y la Naturaleza. En cada episodio la naturaleza aparece como presencia. El mal inglés, "el amor por la naturaleza" se apodera de la pluma de Virginia Woolf, y ella a su vez de nuestros sentidos. La humedad, el viento, el fresco olor de la hierba son imágenes que asaltan nuestra memoria sensorial en el acto de recordar la novela. La descripción de La Gran Helada por ejemplo, fluye en figuras claras y precisas que penetran la memoria del lector incorporándose a su sensibilidad, enriqueciéndola.

La intención de Virginia Woolf es relatar un hecho histórico, el resultado es una magnífica descripción de la naturaleza en ese momento. La naturaleza paralizada, congelada, suspendida en el tiempo y a merced de la contemplación del escritor que captura su inmovilidad y la traspone a la palabra que la configura. En la escena inmediata: el deshielo, Virginia Woolf funde la reflexión con

la creación. La descripción está estrechamente ligada con la perturbación emocional que sufre el personaje. Y es así que Sasha, símbolo del amor y la belleza, surge como producto mágico de la naturaleza. De la parálisis y la muerte surge la vida, la belleza y el amor; surge también la literatura.

En ambas descripciones, el arte de Virginia Woolf se muestra en pleno. (1) La belleza del texto es elocuente desde múltiples puntos de vista e ilustra incluso, el papel de la naturaleza en el arte, cómo la mirada del escritor tiende a transformar la naturaleza para darle cabida en un momento determinado de la obra en proceso.

Describía, como todos los poetas jóvenes siempre describen, la naturaleza, y para determinar un matiz preciso de verde, miró (y con eso mostró más audacia que muchos) la cosa misma, que era un arbusto de laurel bajo la ventana. Después naturalmente, dejó de escribir. Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos. El matiz de verde que ahora veía Orlando estropeó su rima y rompió su metro.

Se sugiere que la transcripción literal de la naturaleza sería inadecuada para la obra literaria, alteraría el metro; es decir, no se integraría a la realidad de la ficción, a la estructura de la obra, de una manera necesaria y orgánicamente fundamental.

(1) La calidad de ambas escenas es tan evidente, que no es de sorprender que la crítica las mencione al referirse a Orlando. David Daiches advierte que "el libro no será recordado como una unidad integrada, sino por la brillante escritura en pasajes individuales".* No conforme con emitir su opinión, profetiza la suerte del libro, lo condena al olvido y otorga graciosamente la salvación de ciertos pasajes como el de La Gran Helada. Una vez más, la crítica nos prueba su miopía literaria. Es decir, solamente repara en aquello que es obvio. Esta actitud no deja de ser irritante, pero lo que sí es grave es el despliegue de poder que demuestra en sus aseveraciones. Daiches se apoya en un reconocido prestigio para enterrar un libro para siempre.

* David Daiches, Virginia Woolf, p. 100 (versión al español R.S.)

Orlando piensa en el enfrentamiento entre naturaleza y literatura precisamente durante la época isabelina. El lector que recuerda las obras representativas de esta época, El rey Lear, por ejemplo, se da cuenta de cómo la naturaleza descrita por Shakespeare es un espejo del estado interior del personaje principal. Ambos elementos actúan uno en función del otro, quedando enlazados integralmente en la configuración de la tragedia.

De la misma manera, en Orlando, la descripción de la tempestuosa escena del deshielo está directamente relacionada con el desasosiego emocional del personaje.

Más adelante, Orlando contempla la naturaleza y participa de su belleza y crueldad con un espíritu francamente panteísta. Virginia Woolf percibe que la naturaleza como tema en el arte, no es solamente tratada como parte integrante de la obra sino que incluso adquiere la dimensión de personaje principal, el objeto que ocupa un lugar de primacía en el pensamiento del creador. Es el Dios de los escritores de espíritu romántico.

... pensaron que tal vez había caído entre las garras del más vil y cruel de los dioses, que es la naturaleza (p.87)

Orlando cae en las garras de ese dios como aquellos escritores que ceden a los arrebatos que les produce su fe panteísta. Desde la tribu gitana comparte la adoración que los futuros poetas románticos plasmarían en su literatura, ya que siempre prevaleció en él un "idéntico amor por la naturaleza" (p.139)

El amor por la naturaleza, ese antiguo mal inglés que alcanza su máxima expresión en el siglo XIX, permite a Orlando compartir plenamente

la fe romántica, entregándose al éxtasis que la naturaleza le produce.

He dado con mi compañero. Es el campo. Soy la novia de la naturaleza. Murmuró entregándose a los fríos abrazos de la hierba (p. 146)

Gracias a esta identificación plena con la naturaleza, Orlando logra producir, junto con los poetas de la época, un poema de corte romántico.

Y entonces llegué al campo en que al pasto vivo lo oscurecían las copas colgantes de las fritilarias, hoscas y forasteras, de flor tortuosa, coronadas de oscura púrpura, como egipcias. (p. 155)

Con su proceder habitual, Virginia Woolf se detiene a pensar en el proceso de creación, y a través de Orlando analiza el poema a la luz de la presencia de Wordsworth, máximo exponente del romanticismo en Inglaterra.

Al escribir sintió que una fuerza leía sobre su hombro, y cuando hubo escrito "como egipcias" la fuerza le ordenó que se detuviera. "El pasto" parecía decir esa fuerza, midiendo con una regla como hacen las maestras, está bien: las copas colgantes de las fritilarias - admirable; la flor tortuosa - una idea, quizá algo fuerte para la pluma de una dama, pero sin duda autorizada por Wordsworth; pero - ¿egipcias? ¿Son necesarias las egipcias? (p. 155)

El espíritu crítico que prevalece en la novela y que configura la reflexión sobre la creación está vinculado indisolublemente con la creación misma. La presencia de la naturaleza en cada episodio de la novela es imponente y adquiere extrañas dimensiones. Virginia Woolf padece el mal inglés y logra concebir una idea que nos atrae y subyuga por extravagante: la humedad que se mete invisible,

sigilosamente en las casas, la humedad que con la hiedra que de ella brota enturbia la luz de las ventanas, la humedad que llega a herir los corazones, a transformar la indumentaria, a separar los sexos, a agotar los subterfugios, a inflamar los párrafos literarios, a obligar la práctica del disimulo y el rodeo...de la humedad, nos dice, nace el Romanticismo.

IV

LA ANDROGINIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN:

ORLANDO, UNA SUGERENCIA

1. PRECISIONES ACERCA DE NUESTRA INTERPRE-
TACIÓN DE ORLANDO

Orlando es un pretexto novelado para reflexionar literariamente sobre lo que no es estrictamente literario; sobre algo más esencial al hombre: sobre la creación, y en este caso sobre la creación literaria. La reflexión en Orlando surge de la necesidad que tiene Virginia Woolf de decir su palabra, no sobre el artista ni sobre la literatura realizada, sino sobre algo anterior: la génesis, el proceso de creación.

En síntesis, podemos decir que su objeto de reflexión (no explicitado como tal) es la creación literaria. La construcción de ese objeto es literaria, y es, a su vez, una peculiar forma de literatura no literaria.

2. EL PROBLEMA DE LA ANDROGINIA: SU UBICACIÓN

Antes que nada, surge la necesidad de ubicar este problema en su terreno correcto, puesto que de otra manera podríamos caer en la trampa que nos pone Virginia Woolf y en la cual han quedado vulgarmente atrapados los críticos, al conformarse con una visión simplista del problema planteado. Las interrogantes que se diseminan a lo largo de la novela, y el examen cuidadoso de las respuestas que ha dado la crítica, nos sirven de base para perfilar la ubicación precisa de la androginia.

¿Es en la pretendida biografía de Vita Sackville West donde podemos ubicar el problema de la androginia?

La solución fácil es relacionar el problema que sobre la androginia plantea Virginia Woolf con la historia de Vita Sackville West. Si bien es cierto que la novela toca ciertos elementos reales tomados de su vida (el magnífico castillo de Knole, posesión de la familia Sackville West; 400 años de nobleza que hacen de Vita heredera de una de las familias más grandes de Inglaterra, su condición homosexual, etcétera.), también es cierto que dichos elementos, que permanecen fieles a la biografía, son trascendidos en el relato. A partir de los datos tomados de la realidad surge la fantasía y la reflexión. La magia de la palabra

envuelta en un velo transparente, hace una reverencia a la vida de Vita y sigue su camino hacia el origen recóndito y misterioso de todo fabular, el callejón que nos conduce al punto de partida, al origen de toda creación literaria.

Algunos críticos, entre ellos Quentin Bell, husmean el problema de la androginia a partir de la biografía. Bell cae en la trampa que pone Virginia Woolf y se precipita a explicar la dualidad sexual de Orlando como una metáfora de la homosexualidad de Vita Sackville-West, a quien califica de "frank and unequivocal Saphist".

De todas las novelas de Virginia, el monumento a Vita, Orlando, es la que más se acerca al sentimiento sexual, o más bien homosexual; mientras que el héroe heroína sufre una transformación física, por ser al principio un joven espléndido y después una dama hermosa, la metamorfosis psicológica esta lejos de ser completa (...) Orlando es también la obra más idealizada de Virginia; él-ella está moldeado siguiendo los deseos del corazón, y no solamente del corazón, sino que de hecho se encuentra más cerca de las creaciones glamorosas de una novelette. Comparen el tratamiento que Virginia Woolf hace de él-ella con las frías ironías en La señora Dalloway. (1)

¿Podemos reducir el problema de la androginia que se plantea en Orlando solamente a un intento de Virginia Woolf por plasmar el lesbianismo de Vita?

(1) Quentin Bell, Virginia Woolf: A Biography, p. 118
.... Vita's monument, Orlando, of all Virginia's novels the one that comes nearest to sexual, or rather to homosexual feeling; for, while the hero/heroine undergoes a bodily transformation, being at first a splendid youth and then a beautiful lady, the psychological metamorphosis is far less complete (...) Orlando is also Virginia's most idealized creation; he/she is modelled near to the heart's desire (and not only to the heart) - near in fact, to the glamorous creations of the novelette. Compare Virginia's treatment of him/her to the cool ironies of Mrs. Dalloway.

El camino más fácil es el oasis en donde quedan atrapados los lectores como Quentin Bell. De inmediato surgen dos objeciones ante juicios tan superficiales. La primera es el respeto que tiene por la forma. Puesto que el título de la novela es Orlando: una biografía, y puesto que en sus diarios Virginia Woolf dice que Orlando es el equivalente de Vita, ⁽²⁾ Quentin Bell deduce que el problema de la androginia se aborda como un recurso para descubrir una característica del personaje. No deja de ser una deducción simplona que se pliega a la forma del libro, que restringe su valor y riqueza, sin llegar a percibir que Orlando es, entre muchas otras cosas, una biografía.

La segunda objeción a la visión de Quentin Bell es que reduce el problema de la androginia a la homosexualidad. Restringirlo a tal extremo resulta terriblemente injusto con la novela misma. Al fin y al cabo, Orlando no se muestra como un ente homosexual. Su diferencia radica precisamente en que ha vivido como hombre y como mujer indistintamente. Debido a esta condición del personaje, la problemática que se plantea es diferente. En los terrenos de la fantasía, o de la ficción, se crea un ser que derriba la barrera de los sexos, que experimenta las peculiaridades y diferencias de ambos para finalmente convertirse en un ente extraño, único en su especie.

(2) Virginia Woolf, A Writer's Diary, p. 115

La pregunta que surge en este caso es imprescindible: ¿con qué fin crea Virginia Woolf un ser de esta naturaleza? ¿Logra Orlando romper con la barrera que separa los sexos?

Dejemos que estas preguntas resuenen a lo largo del capítulo para tratar de encontrar una respuesta más adelante. Por lo pronto resulta claro que abordar el problema de la androginia a través de la biografía es tan absurdo e ingenuo como creer que Orlando es, en un sentido estricto, una biografía.

¿Podemos ubicar el problema de la androginia en la novela?

Orlando no es una novela andrógina. Los productos artísticos no son ni masculinos ni femeninos. Son específicamente artísticos, y basta.

Ahora bien, si nos preguntamos cuál es el objeto reflexivo que persigue la novela como finalidad primordial, podemos contestar que la androginia no es el objeto reflexivo medular en Orlando. El tratamiento del problema de la androginia es colateral a la reflexión sobre la creación. Se resalta como un elemento importante en el proceso creativo, pero no llega a ser la reflexión fundamental en la novela.

Por lo tanto, podemos concluir que la androginia no es ni el objeto ni la temática del discurso específico que configura Orlando.

¿Es en el personaje Orlando donde podemos ubicar el problema de la androginia?

Indudablemente, Orlando no es un personaje de una novela convencional. De hecho, el desarrollo de los personajes en Orlando no es compatible con la definición de personaje que dan los teóricos

de la literatura, Edwin Muir o E.M. Forster por ejemplo. Nosotros no podemos juzgar Orlando, ni ninguna otra novela contemporánea, a partir de esquemas apriorísticos. Si lo hacemos podríamos caer en el error de Quentin Bell, quien busca una "completa caracterización psicológica del personaje". Dicha petición denota una total falta de comprensión de la novela. Error que se comete frecuentemente al someter nuestro juicio a cánones esquemáticos preestablecidos, que nos llevan a buscar elementos que la novela no tiene, pero que no necesita para su funcionamiento interno. Pedir una completa caracterización psicológica de Orlando sería pedirle a Virginia Woolf otra novela.

Es evidente, una vez más, que el crítico se niega a buscar la especificidad de la obra. Se conforma con una definición de lo que debe o no ser una novela, y, si el libro en cuestión no cumple con los requisitos, se le descarta, se elimina tranquilamente. Es así como el crítico cumple con su deber.

En Orlando Virginia Woolf percibe de antemano que juicios literarios de esta naturaleza abundan en el ámbito de la crítica. Es por esto que constantemente ironiza la función del crítico simbólicamente representado por la figura de Nick Greene:

(Greene) era un finísimo crítico de cualquier libro — siempre que lo hubieran escrito hace trescientos años. (p. 157)

o en otro momento, cuando Orlando, ya en el siglo XX, se sorprende por la cantidad innumerable de libros que encuentra en una librería y exclama:

... sobre la mesa y las sillas había más "obras" apiladas y confundidas, y Orlando comprobó, volviendo una página o dos, que generalmente eran "obras" sobre otras "obras" firmadas por Sir

Nicholas y una veintena de otros, que ella imaginó, en su ignorancia, grandísimos escritores, ya que la imprimían y encuadernaban.
(p.166)

Habiendo superado el respeto por el libro impreso, y dejando a un lado los juicios de Quentin Bell, podemos afirmar que Orlando no es el personaje de una biografía, como tampoco es un personaje que cumpla con los requisitos de una novela convencional. Entonces la pregunta que aparece como necesaria es: ¿qué tipo de personaje es Orlando?

Orlando es un personaje con una doble determinación imaginario-mítica. Aparece como sujeto de una novela y como no sujeto de una novela. Esta doble determinación se debe a que Orlando está cumpliendo con otras funciones: la de reflexionador y la de autor. De reflexionador puesto que él elabora las reflexiones que sobre múltiples temáticas aparecen en Orlando. De autor porque el personaje es cómplice de Virginia Woolf en la creación del mismo Orlando. De esta manera, Orlando está dentro de la corriente de la novelística contemporánea, al ser una novela que se crea a sí misma, que reflexiona sobre el cómo y sobre el porqué de la creación.

Una vez enunciada la especificidad característica de Orlando podemos responder si la androginia radica o no en el personaje.

Debido a la peculiaridad de Orlando, a la doble función que desempeña en la novela, nos damos cuenta que la androginia no reside en el personaje más que cuando éste deviene en objeto de la reflexión: Orlando encarnando la reflexión sobre el papel que juega

la androginia en el proceso creativo; de lo que concluimos que Orlando personaje, coautor de sí mismo, da lugar a la existencia de un Orlando relativamente independiente que funciona como receptor actuante de la reflexión implícita. Por lo tanto, el problema de la androginia se ubica en el personaje solamente bajo la perspectiva anterior.

¿Se encuentra el problema de la androginia en el desarrollo temático?

En tanto que Orlando es una reflexión sobre el proceso creativo, y dado que para Virginia Woolf la androginia aparece como un rasgo esencial de la producción artística, el problema de la androginia quedará planteado en el desarrollo temático. Como es característico en esta novela, el planteamiento no aparece explícitamente sino que se oculta tras la anécdota, cobrando así un significado preciso como parte integrante de la reflexión primordial. Ahondemos y precisemos sobre esta cuestión. Es necesario recordar que para Virginia Woolf el proceso de creación se da gracias a la relación que existe entre el sujeto creador y el mundo exterior, del cual el artista también forma parte. La autora advierte que la fortuna de una obra depende de la adecuación entre estos dos elementos: el yo (vía tiempo interno) y el mundo circundante (tiempo histórico-social). Al preguntarnos cómo se logra esta adecuación podemos contestar con la misma Virginia:

Y si la literatura no es la Novia y Compañero de lecho de la Verdad ¿qué es entonces? Maldito sea, ¿a qué decir Compañero de lecho cuando

se ha dicho Novia? ¿Por qué no decir directamente lo que uno quiere y dejarlo así? (1)

El desarrollo de la reflexión sobre la androginia parte de este punto. La adecuación artista-realidad se da bajo la figura Bride y Bedfellow, que implica la intervención simultánea del elemento masculino y del femenino en la actitud creadora.

La idea que prevalece en esta metáfora, como un primer momento reflexivo, se desarrolla y enriquece a lo largo de la novela. Cuando Orlando encuentra a Shel, con quien se identifica y se une desde un primer momento, surge una duda en la mente de ambos:

"Shel, eres una mujer, dijo ella". "Orlando, eres un hombre, dijo él" (p. 148)

La identificación entre ambos personajes permite que el elemento masculino y el femenino se fundan en una interacción simultánea que permite la transposición entre Orlando y Shel. A pesar de la longevidad del personaje, es la primera vez que éste logra unirse con un ser. Esta posibilidad se da gracias a que ambos entreveen, intuyen, que son hombre-mujer o mujer-hombre.

(1) Virginia Woolf, Orlando, p.66.

La traducción de Orlando que hemos utilizado hasta ahora nos parece deficiente en cuanto a esta cita se refiere. Es por esto que hemos hecho nuestra propia traducción, ya que de otra manera se alteraría el significado. Borges traduce Bride por esposa y Bedfellow por compañera de lecho. La palabra Bedfellow tiene una doble connotación en inglés. Se usa indistintamente como compañero o compañera de lecho, dependiendo del contexto en que se use. Nosotros escogimos Compañero de lecho puesto que consideramos que Virginia Woolf busca un contraste con la palabra Novia. Ahora bien, para el resto de nuestro análisis usaremos ambas palabras en el idioma original para evitar confusiones.

"And if literature is not the Bride and Bedfellow of Truth, what is she? "Confound it all," he cried, "why say Bedfellow when one's already said Bride? Why not simply say what one means and leave it?"

Orlando no completa el poema "La encina" sino cuando conoce a Shel, cuando alcanza esta fase en su desarrollo.

Shel y Orlando encarnan la figura Bride-Bedfellow en el proceso de creación del poema "La encina". Esta unión entre lo masculino y lo femenino en el espacio de la creación permite a Orlando terminar el poema. Sólo así puede el poema, o cualquier otra forma literaria, subsistir como obra de arte.

La androginia como factor necesario en el proceso creativo queda así sugerida.

Orlando y Shel inventan un lenguaje codificado:

"Dios mío, Shel", telegrafió, "vida literatura Greene adulón" -aquí prosiguió en un lenguaje cifrado que habían inventado entre los dos, de suerte que un estado espiritual complejísimo podía transmitirse en una o dos palabras sin que el operador se enterara, y agregó las palabras "Rátigan Glonfobú", que ya no dejaban lugar a duda. Porque no sólo los acontecimientos de la mañana la habían afectado hondamente, sino que es a todas luces notorio que Orlando estaba creciendo —lo que no significaba absolutamente creciendo en sabiduría— y Rátigan Glonfobú describía un estado espiritual complejísimo: estado que el lector puede penetrar por su cuenta si pone toda su inteligencia a nuestro servicio.

(p.165)

Irónicamente Virginia Woolf instiga al lector a la búsqueda. A través de nuestra interpretación anterior, y siguiendo los pasos de la reflexión implícita, podemos deducir que el lenguaje codificado que inventan ambos simboliza el lenguaje literario. Éste, sugiere Virginia Woolf, surge sólo a través de la conciliación de opuestos en la actitud creadora.

Volviendo a la pregunta inicial, es claro que el problema de la androginia se encuentra en el desarrollo t matico. Es decir, está oculto en él, ya que, como se sugiere repetidas veces:

Todo era en parte otra cosa, y cada una ganaba un extraño poder de traslado debido a la unión de sí con algo distinto de sí, por lo que con esta mezcla de verdad y falsedad, su mente era un bosque en donde las cosas se movían; luces y sombras cambiaban y una cosa se convertía en otra (2)

La presencia de la problemática andrógina surge en la temática de una manera abstracta, velada.  Es en la mente del creador donde radica la androginia?

Harry Levin, en su libro Refractions, relaciona Orlando con la conferencia dictada por Virginia Woolf sobre las mujeres y la ficción. Se apoya en la declaración de Coleridge: "all great minds are androgynous" para atribuirlo a Orlando. De lo que concluye que Orlando, en su carrera inmortal de hombre de letras, representa "al novelista ideal, que bien podría ser una especie de hermafrodita espiritual que combinara el alcance de la visión masculina con la sensibilidad de la mujer." (3)

-
- (2) Virginia Woolf, Orlando, p. 211 (versión al español R.S.)
La traducción de Borges cambia el sentido del original; además agrega una frase que el texto no tiene: "en un ajedrez de luz y sombra". Citamos a continuación la versión original y la traducción de Borges para aclarar nuestra objección: "everything was partly something else, and each gained an odd moving power from this union of itself and something not itself so that with this mixture of truth and falsehood her mind became like a forest in which things moved; lights and shadows changed, and one thing became another."
"cada cosa se cambi  parcialmente en otra, como si la conciencia de Orlando fuera una selva con avenidas ramificándose por aquí y por all ; las cosas se alejaban y se acercaban, se confundían y se apartaban, y hacían las más raras alianzas y combinaciones en un incesante ajedrez de luz y de sombra." (p. 189)
- (3) Harry Levin, Refractions, p. 256 (versión al español R.S.)
The ideal novelist might well be a kind of spiritual hermaphrodite, combining this man's scope with that woman's sensitivity.

Es cierto que Virginia Woolf menciona a Coleridge en su ensayo Un cuarto propio. Su interés por el problema de la androginia la lleva a cuestionar el significado de la concepción de Coleridge. Sin embargo, es claro que piensa en una mente andrógina, no en sí misma, sino en relación con el arte, con la creación.

Tal vez una mente puramente masculina no puede crear, como tampoco podría una mente puramente femenina. (4)

o más claramente cuando dice:

La poesía debe tener tanto un padre como una madre. (5)

En este sentido, Virginia Woolf trasciende la concepción idealista de Coleridge, quien sitúa la androginia en la mente del artista. El proceso creativo no es sólo mental, ni siquiera es puramente subjetivo. Acaso sea una actitud relacional andrógina la que exprese la búsqueda de una concordancia con lo real. Dado que la realidad no es ni masculina ni femenina, la nueva realidad artística tampoco lo es. Su peculiaridad es producto de la conjunción de elementos múltiples y necesarios que confluyen en la obra para determinarlo, no indiscriminadamente, sino con determinaciones y dominancias. De aquí que cada obra resulte ser distinta aunque sea producto de un mismo autor. Entre la totalidad de elementos que intervienen en el proceso creativo (memoria, capacidad de observación, sensibilidad, etcétera)⁽⁶⁾ Virginia

(4) Virginia Woolf, A Room of Ones Own, p. 100 (versión al español R.S.)

(5) Ibidem, p. 101

(6) Ver cap. II

Woolf resalta la importancia que tiene entablar una actitud relacional andrógina en el proceso creativo.

La concepción de Virginia Woolf difiere, pues, de la de Coleridge, precisamente al percibir la androginia como una actitud relacional. Coleridge sitúa la androginia y busca su explicación en la mente del artista, lo cual implica que el producto artístico y la creación yacen en el terreno del espíritu puro.

Como podemos advertir, y en esto diferimos de la opinión de Harry Levin, tanto en Un cuarto propio como en Orlando Virginia Woolf se apoya en la visión de Coleridge, pero la trasciende. La androginia, sugiere Virginia Woolf, reside en el espacio del proceso creativo como complemento indispensable en la relación del yo creador con la realidad. El tiempo actuaría como elemento de mediación constituyente del producto artístico.

Como hemos visto, la afirmación de Coleridge, aunque parcial, tiene algún sentido en relación al problema de la androginia, que aparece oculto en el desarrollo temático.

3. EL ESPACIO DE LA ANDROGINIA ES EL ESPACIO DEL PROCESO DE CREACIÓN

En la actitud del reflexionador-creador, Virginia Woolf o Orlando indistintamente, radica la androginia. Esta actitud determina la forma relacional entre el artista y la realidad: entre el tiempo subjetivo y el tiempo histórico, contundente y vencedor. La actitud relacional genera la nueva estructura: la obra de arte, objetivación subjetivizada o subjetivación objetivada.

Independientemente del yo del artista, el yo que puede circunscribirse en un tiempo determinado, 1882-1941 por ejemplo, existe un yo en el espacio de la creación que podríamos llamar el yo creador de la narración. El primero, en su vida cotidiana puede ser heterosexual, homosexual o bisexual, pero el segundo yo necesariamente debe ser andrógino. De este factor depende la fortuna de una obra literaria. Sin esta actitud relacional, nos sugiere Virginia Woolf, la obra tenderá, si no al fracaso, sí a la mediocridad. En este sentido es que califica a Shakespeare, al yo de Shakespeare en el espacio creativo, como el yo andrógino por excelencia.

La androginia es, pues, detectable y expresable sólo en el desarrollo de esa actitud, que aparece y se oculta en la complejidad (mayor aún que en una obra convencional), de este quehacer literario

específico: la reflexión sobre lo no literario o sobre lo literario no realizado.

Había aniquilado, así, veintiséis volúmenes. Aun después de tantos viajes y aventuras y meditaciones y exploraciones a diestra y siniestro estaba en proceso de fabricación. (p. 105)

Virginia Woolf insiste y vuelve a insistir que su material de reflexión es el proceso de creación: la historia que antecede al poema de "La encina", a Orlando, el "proceso de fabricación" de una obra literaria.

Los elementos parciales que encontramos en nuestro estudio, en un primer intento de ubicar el problema de la androginia, adquieren su significación ahora. No como la suma mecánica, sino como una superación. Superación que es posible en virtud de negar el aspecto estático de los apartados anteriores para descubrir la especificidad esencial de la androginia en Orlando.

La androginia es una actitud relacional, no sustancial. Específicamente, la androginia se da como una relación con la materia informe que constituye la materia prima de toda producción artística.

La actitud relacional andrógina, según detectamos en la novela, tiene dos momentos: actitud reflexiva y actitud creadora. En Orlando aparecen entrelazados los dos momentos, la teoría y la creación literaria se funden en el desarrollo de la novela. Lo específico de Orlando consiste en que estos dos elementos, aparentemente opuestos, se dan como una unidad indivisible. Por esta razón Orlando es la única novela de

Virginia Woolf que contiene los elementos necesarios para descubrir que la androginia es una actitud relacional indispensable en el proceso de creación.

Plantear la androginia como una actitud relacional es un intento de superación de las limitaciones inherentes a una concepción sexuada del artista. Esta actitud relacional es la que corresponde en verdad al problema explícito en la novela. Sin embargo, Virginia Woolf no consigue su cometido puesto que queda presa de una división sexista encarnada en la metamorfosis de Orlando (recurso importante en el enfrentamiento al proceso de la androginia). La autora hace hincapié en la condición de la mujer como lo otro en los términos en que lo usa Simone de Beauvoir en El segundo sexo.

Esta concepción se manifiesta en los múltiples pasajes en donde Virginia Woolf resalta las diferencias entre Orlando macho y Orlando hembra.

Virginia Woolf pretende romper con la división de los sexos y plantea para ello la actitud creadora (relacional) andrógina, que tiene validez en tanto intento superador. Sin embargo, es sólo un intento. El elemento novedoso planteado por Virginia Woolf, la androginia, no rompe, no supera la problemática que critica. Su problemática está compuesta por los elementos fundamentales de la dicotomía sexual. La androginia es una amalgama de cualidades positivas del macho y de la hembra en la función creativa.

No supera la división pues no la niega; la depura, la parcializa, creando un compuesto híbrido de pretendida armonía entre la fuerza e inteligencia del macho y la sensibilidad y belleza de la hembra.

El esfuerzo crítico de Virginia Woolf nos brinda elementos ricos y de interés: su crítica y su exposición, la actitud creadora andrógina, se yerguen contra una falaz división dicotómica. La riqueza y validez del intento resaltan al analizar Orlando. Sin embargo, la comprensión del objetivo que combate no desentraña la raíz, el fundamento de la cuestión.

La dicotomía se mantiene, y el arma diseñada contra ella (la actitud relacional andrógina) es producto de esta dicotomía. El rico arsenal de los recursos literarios de Virginia Woolf, incluso la profundidad de su crítica, no resuelve, pese a todo, la cuestión.*

*La problemática de la androginia planteada en relación a la creación literaria no debe confundirse con la concepción del amor de Virginia Woolf.

En este último tema, como vimos en el capítulo anterior, la androginia, en el sentido platónico, es el eje que configura su visión del amor. Evidentemente el problema de la androginia se maneja en ambas direcciones, por lo que el lector podría caer en la trampa y confundir los dos terrenos, o bien fundirlos en uno solo.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Walter.
The English Novel. A Short Critical History. Penguin Books Ltd. (Col. Pelican Books), Middlesex, England, 1967. 376 pp.
- BARKER, Carlos. (comp.)
Coleridge: Poetry and Prose. Bantam Classic, New York, 1965. 395 pp.
- BELL, Quentin.
Virginia Woolf: A Biography. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., (Col. A. Harvest Book), New York, 1972. 314 pp.
- BLANCHOT, Maurice.
El libro que vendrá. Tr. Pierre de Place. Monte Avila Editores C.A., (Col. Prisma), Caracas, 1969. 283 pp.
- BRADBROOK, Frank W.
"Virginia Woolf: the Theory and Practice of Fiction" en The Pelican Guide to English Literature, Vol. 7, Penguin Books Ltd., (Col. Pelican Books), Middlesex, England, 1972. pp. 257 - 69.
- COLERIDGE, Samuel Taylor.
Biographia Literaria. Editada por George Watson, Everyman's Library, London, 1971. 289 pp.
- DAICHES, David.
The Novel and the Modern World. Phoenix Books, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967. 220 pp.
- DAICHES, David.
Virginia Woolf. McClelland and Stewart, Ltd., Canada, 1963. 169 pp.
- DELEUZE, Gilles.
Spinoza Kant Nietzsche. Tr. de Francisco Monge, Ed. Labor, S.A., (Col. Maldoror), Barcelona, 1974. 244 pp.

- FERNÁNDEZ, Sergio.
Retratos del fuego y la ceniza. Fondo de Cultura Económica, (Col. letras mexicanas) México, 1968. 309 pp.
- FREEDMAN, Ralph.
The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf. Princeton University Press, New Jersey, 1971. 294 pp.
- HALROYD, Michael.
Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: His Work, Their Influence. Penguin Books Ltd., Middlesex, England, 1971. 400 pp.
- KANT
Crítica de la razón pura. Vol 1. tr. de José del Perojo. Ed. Losada, S.A., (Col. Biblioteca Filosófica), Buenos Aires, 1970. 367 pp.
- KOFLER, Leo.
Arte abstracto y literatura del absurdo. tr. de Eduardo Subirats. Barral Editores, S.A., (Col. Breve Biblioteca de Respuesta), Barcelona, 1972. 240 pp.
- LATHAM, E.M. Jacqueline. (comp.)
Critics on Virginia Woolf. George Allen and Unwin Ltd., (Readings in Literary Criticism), London, 1970. 295-8 pp.
- LEVIN, Harry.
Refractions: Essays in Comparative Literature. Oxford University Press, London Oxford New York, 1968. 259 pp.
- MOODY, A.D.
Virginia Woolf. Oliver and Boyd (Writers and Critics) Edinburgh, 1970. 119 pp.
- NATHAN, Monique.
Virginia Woolf par Elle-meme. Ed. du Seuil, Paris, 1956. 191 pp.
- PLATÓN.
Diálogos Socráticos. tr. de Patricio de Azcárate. W.M. Jackson, Inc., México New York Panamá, 1974. 379 pp.
- RUSSELL NOBLE, Joan. (comp.)
Recollections of Virginia Woolf by her Contemporaries. William Morrow and Company, Inc., New York, 1972. 207 pp.
- SPRAGUE, Claire. (comp.)
Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays. Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1971. 185 pp.

- TREVELYAN, George Macaulay.
A Shortened History of England. Penguin Books Ltd.,
(Col. Pelican Books), Middlesex, England, 1970.
603 pp.
- TREVELYAN, George Macaulay.
Illustrated English Social History. Vol 4, Penguin
Books Ltd., (Col. Pelican Books), Middlesex, England,
1968. 283 pp.
- VOGLER, Thomas A. (comp.)
Twentieth Century Interpretations of To the Lighthouse.
A Collection of Critical Essays. Prentice-Hall, Inc.,
(A Spectrum Book), New Jersey, 1970. 114 pp.
- WOOLF, Virginia.
The Voyage Out. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern
Classics), Middlesex, England, 1972. 380 pp.
- WOOLF, Virginia.
Night and Day. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern
Classics), Middlesex, England, 1971. 471 pp.
- WOOLF, Virginia.
Jacob's Room. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern
Classics), Middlesex, England, 1971. 168 pp.
- WOOLF, Virginia.
Mrs. Dalloway. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern
Classics), Middlesex, England, 1971. 215 pp.
- WOOLF, Virginia.
To The Lighthouse. Penguin Books, Ltd., (Penguin Modern
Classics), Middlesex, England, 1970. 237 pp.
- WOOLF, Virginia.
Orlando. A Biography. Signet Classic, New York, 1960.
222 pp.
- WOOLF, Virginia.
Orlando. Tr. de Jorge Luis Borges. Ed. Sudamericana,
(Col. Indice), Buenos Aires, 1968. 192 pp.
- WOOLF, Virginia.
The Waves. Penguin Books, Ltd., (Penguin Modern Classics),
Middlesex, England, 1969. 255 pp.
- WOOLF, Virginia.
The Years. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern Classics),
Middlesex, England, 1971. 349 pp.

WOOLF, Virginia.

Between The Acts. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern Classics), Middlesex, England, 1972. 152 pp.

WOOLF, Virginia.

A Room of One's Own. Penguin Books Ltd., (Penguin Modern Classics), Middlesex, England, 1972. 112 pp.

WOOLF, Virginia.

Collected Essays, Vol. 1. Ed. por Leonard Woolf. Chatto and Windus, London, 1968. 361 pp.

WOOLF, Virginia.

Collected Essays, Vol II. Ed. por Leonard Woolf. Chatto and Windus, London, 1967. 304 pp.

WOOLF, Virginia.

Collected Essays, Vol. III. Ed. por Leonard Woolf. Chatto and Windus, London, 1969. 349 pp.

WOOLF, Virginia.

Collected Essays, Vol. IV. Ed. por Leonard Woolf. Chatto and Windus, London, 1969. 235 pp.

WOOLF, Virginia.

A Writer's Diary. Ed. por Leonard Woolf. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1954.