



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ORLANDO:
EL CALEIDOSCOPIO DE VIRGINIA
WOOLF. INTERTEXTUALIDAD Y
CUESTIONES DE GÉNERO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA:
MARÍA ISADORA QUIRARTE RUVALCABA
(BECARIA DE LA UNAM)**

**DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. CHARLOTTE BROAD**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F. AGOSTO DE 2012





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.

This work is dedicated to Colin White, whose teaching and example are imperishable.

Sunday 20 November 1927

“This I suppose is the main backbone of my autumn –Orlando. [...] Do I learn anything? Too much of a joke perhaps for that; yet I like these plain sentences; & the externality of it for a change.”

Virginia Woolf

Agradezco con mucho cariño a mis padres y a mi tío Vicente, por su apoyo e interés en este proyecto.

Gracias a las profesoras que evaluaron este trabajo, por sus acertadas observaciones: Charlotte Broad, Nattie Golubov, Claudia Lucotti, Irene Artigas y Nair Anaya.

Thanks to Helen Fawbert, House and Collections Manager, Knole and Valery Porter, Estate Office Secretary, Knole both of the National Trust for their kind collaboration on providing the photographs of the following painting: *Richard, Lord Buckhurst & Edward Sackville*.

Thanks also to Robert Bertrand Sackville-West, 7th Baron Sackville for providing the image of the painting *Richard Sackville, 5th Earl of Dorset*, which is part of Knole’s private collection.

Índice.....	2
Ilustraciones.....	3
Nota.....	4
Introducción.....	5
<i>Orlando</i> en la habitación de los espejos: lecturas múltiples de la novela.....	20
Virginia Woolf y sus ancestros literarios: historia literaria inglesa entrelazada en <i>Orlando</i>	49
Retrato, recreación, reinterpretación y atmósfera. Las artes plásticas en y alrededor de <i>Orlando</i>	91
Conclusiones.....	128
Bibliografía.....	132

Ilustraciones

<i>The Princess Sabra led to the Dragon.</i> 1866. Edward Burne-Jones.....	91
<i>Elizabeth I, the Coronation Portrait.</i> circa 1600. Artista desconocido. NPG. Londres.....	95
<i>Orlando as a Boy</i>	98
<i>Richard, Lord Buckhurst & Edward Sackville.</i> Circa 1640. Cornelius Nuile. Colección Privada...	99
<i>Orlando as Ambassador</i>	103
<i>Richard Sackville, 5th Earl of Dorset.</i> Sir Godfrey Kneller. Knole Collection.....	105
<i>Orlando on her return to England.</i> Lenare.....	109
<i>Alexander Pope.</i> Circa 1713-1715. Charles Jervas. NPG. Londres.....	114
<i>Orlando about the year 1840.</i> Duncan Grant.....	118
<i>Mariana.</i> 1875. Julia Margaret Cameron.....	119
<i>Orlando at the present time</i>	123
<i>Portada de la primera edición de Orlando</i>	126

Nota

Para facilitar la lectura del texto se han utilizado las siguientes abreviaturas de las obras de Virginia Woolf citadas con mayor frecuencia.

A Room of One's Own (AROOO)

Mrs. Dalloway (MD)

Orlando (O)

The Diary of Virginia Woolf, Volume Three 1925-1930 (D: III)

***Orlando*: El caleidoscopio de Virginia Woolf. Intertextualidad y cuestiones de género.**

Introducción.

La historia literaria inglesa dentro de *Orlando* es fundamental para comprender el texto a través de una perspectiva más amplia. El término intertextualidad es sumamente amplio, además de que en *Orlando*, la relación entre los textos se mueve en direcciones distintas y en momentos opuestas. En sentido metafórico, *Orlando* es un bello tapiz tejido con hilos de diversos materiales y colores, por eso es que sus texturas pueden resultar distintas dependiendo de la época de la cual se trate la novela.

En esta tesis se tratarán algunas perspectivas a través de las cuales puede leerse y entenderse *Orlando*. Como se tocan varios temas, no será posible extenderse demasiado en cada uno de ellos. Sin embargo, esto tiene sus ventajas. La principal es la siguiente: la tesis se volverá un estudio a través del cual se plantean diferentes posibilidades de estudio para *Orlando*. A partir de ello pueden elaborarse estudio de mayor amplitud y profundidad.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primer capítulo tratará acerca de distintos tipos de acercamientos que podemos tener hacia *Orlando* como lectores. Habrá que tomar en cuenta diversas cuestiones al respecto. La primera de ellas es la influencia de Leslie Stephen sobre la obra de Woolf. Otra de las cuestiones es hablar de *Orlando* como una crítica hacia el canon británico.

El segundo capítulo trata acerca de la intertextualidad entre *Orlando* y otros textos literarios ingleses. La finalidad de este capítulo es, además de encontrar algunas de estas influencias, comprender el peso de su influencia para la creación de *Orlando*.

En el capítulo se hablará acerca de la relación entre *Orlando* y las artes plásticas. Se tocará de manera breve el tema del color dentro de la novela. El tema que se tratará con más amplitud

dentro de este capítulo es el de las ilustraciones incluidas por la misma Woolf como parte de la novela y cómo la inserción de éstas puede cambiar nuestra percepción de lectura.

Al momento de la escritura de *Orlando: A Biography* (1928), la carrera de Virginia Woolf como novelista, ensayista y crítica literaria era muy sólida. Al inicio de su vida literaria, Virginia Woolf publicaba reseñas anónimas. Poco después comenzó a trabajar en obras de ficción. Así, su primera novela *The Voyage Out* sale a la luz en 1915 tras más de diez años de escritura y reescritura. Woolf no volvería a tardar tanto tiempo entre las publicaciones de sus novelas. *The Voyage Out* es una novela con la estructura clásica del siglo XIX. La trama de la novela es sencilla, sus personajes, claramente provenientes de la tradición decimonónica. Sin embargo, existen ciertos matices que podrían hacernos pensar de aquella joven Virginia Woolf como una escritora quien con el tiempo se atrevería a abarcar terrenos diferentes a los de la tradición clásica. Un ejemplo de ello es el eco-homenaje que hace a Joseph Conrad y *The Heart of Darkness*: la tierra exótica y desconocida como un lugar en el que el viaje del personaje se vuelve más bien interno. Al final de la novela, Woolf sorprende. Tras varios capítulos en los que se sigue el proceso mental de una Rachel Vinrace, la joven protagonista muere abruptamente, tras una enfermedad atendida con negligencia. Existe en la novela un manejo de un estado mental que no está trabajado a la perfección y que es solamente un guiño de lo que Woolf podrá lograr más adelante con sus textos en los que experimenta con el flujo del pensamiento.

La segunda novela de Woolf tiene tintes menos sombríos: *Night and Day* (1919) es aún más clásica en su trama y estructura. Trata acerca de cinco personajes y su interacción con respecto a conflictos amorosos, de familia y trabajo. De igual manera, la novela se desarrolla de manera lineal a través de treinta y cuatro capítulos. La escritora regresa a casa, ya no está planteando la acción en un pueblo lejano de América del Sur. En esta segunda novela explora

Londres, el mundo que ya conoce y del cual jamás se desprenderá. El estilo es muy claro y fluido. El final feliz que se resuelve tras una serie de enredos, muestra un eco de la influencia de Jane Austen. Así, tras demostrarse a sí misma que su capacidad para escribir una novela, decide experimentar con otras formas dentro de la narrativa. Con *Mrs. Dalloway* (1925), Woolf condensó la experimentación que hasta entonces había trabajado en *Jacob's Room* (1922) y en su único volumen de cuentos publicado en vida, *Monday or Tuesday* (1921). En uno de sus ensayos, el ahora famoso "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1923), Woolf escribe acerca de la brecha generacional entre los escritores georgianos y los eduardianos. Lo que Woolf proponía era que los novelistas contemporáneos debían de tratar de construir un lenguaje estilístico propio que retratara su presente. Por esta razón, tanto en *Jacob's Room* como en *Monday or Tuesday* se interesa en recrear instantes, su percepción se ve enteramente permeada por la inmediatez de los cinco sentidos y cómo éstos trabajan en conjunto simultáneo con el pensamiento. *Mrs. Dalloway* fue, en este sentido, la condensación perfecta de todo con lo que había estado experimentando Woolf a lo largo de los años. Al situar la trama en un solo día de junio, demostró que no eran necesarias cientos de páginas para desarrollar la vida de un personaje: todo era posible a través de adentrarse en la mente del personaje, sin que el espacio o el tiempo se vieran afectados de manera drástica.

Aunque era sensible a los comentarios de críticos ajenos al grupo de Bloomsbury, Woolf nunca se dejó llevar por la diversidad de opiniones que otros daban de su obra. Le importaba mucho más la opinión de sus amigos cercanos, quienes siempre fueron sus lectores de primera mano. Comentó en su diario, por ejemplo, la opinión de Lytton Strachey acerca de *Mrs. Dalloway*: "Thursday, 18 June, 1925. No, Lytton does not like *Mrs. Dalloway*, &, what is odd, I like him all the better for saying so, & I don't much mind. [...] You should take something wilder & more fantastic, a frame work that admits of anything, like *Tristram Shandy*."

But then, I should lose touch with emotions, I said” (D III: 32¹). Al momento, la escritora pareció no darle demasiada importancia al comentario de Strachey, sin embargo, quedó ahí, flotando dentro de su cabeza. Tal vez sin proponérselo, sin imaginarlo siquiera, Strachey dio una de las pautas que más tarde serían la base para *Orlando*. Es casi imposible leer *Orlando* sin tener presente a *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Woolf tenía una profunda admiración por la obra de Sterne y escribió en uno de sus ensayos acerca de la obra de este novelista: “Again, a real life is wonderfully prolific; it passes through such strange places and draws along with it a train of adventures and no novelist can better them, if only he can deal with them as with his own inventions” (1986: 281). En *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), Sterne lleva al lector de la mano por uno de los viajes literarios del siglo XVIII más admirados por Woolf: al narrar su vida, el personaje Tristram Shandy hace partícipe al lector de lo que ocurre dentro de su cabeza. El resultado es una novela que por su manejo de estructura, así como del tiempo y espacio se acerca mucho más a la modernidad de inicios del siglo XX. Quizá esta experimentación por el interés de plasmar la perspectiva de emociones y pensamientos del personaje fue lo que impulsó a Strachey a hacerle ese comentario a Woolf. En *Mrs. Dalloway*, la acción de los personajes transcurre en un solo día, aunque es a través de los recuerdos y la memoria que éstos se proyectan de manera continua hacia el pasado. En cierto sentido, Strachey sabía de las capacidades de Woolf como novelista. Al haber leído desde sus primeras novelas, era capaz de trazar la evolución de la escritora y quizás intuyó que el abanico de experimentación literaria de Woolf era muy vasto. Con decir “something wilder and more fantastic”, Strachey sugirió de manera sutil que en otra novela podría intentar experimentar con temas menos solemnes, jugar de modo distinto con la idea de la realidad

¹ Para facilitar la lectura del texto, sólo se añadirá nota bibliográfica al pie cuando se cite por única o primera vez un texto. Al momento de la repetición, se utilizarán abreviaturas como la mostrada en este ejemplar citado. Virginia Woolf, *Diary. Volume III*, 32.

dentro del universo narrativo; darle pues, un toque de juego a la novela, sin que ésta tuviese que alejarse del estilo de Woolf. Al haber encontrado al fin lo que sería su voz narrativa característica, podía moldearla a su antojo para sacarle jugo a una gama de posibilidades en torno a su estilo.

Hasta entonces, Woolf había utilizado algunas anécdotas y detalles autobiográficos para crear sus novelas. En cierto sentido, desde el inicio de su carrera, sus novelas representaron siempre algún aspecto de su vida o de la vida de sus amigos o familiares más cercanos. Por ejemplo, su hermana Vanessa Bell aparece de modo recurrente desde *The Voyage Out* como Helen Ambrose (en donde no resulta tan evidente), hasta la cúspide de su popularidad (por así decirlo) y preferencia de inspiración para su hermana en *To The Lighthouse*, en el personaje Lily Briscoe, que es pintora. Hace referencia constante a su experiencia o a su manera de ver el mundo. En el caso de *Mrs. Dalloway*, lo que Woolf retrata, entre otras cosas, es aquel estado de “locura” –llamado por el personaje del Dr. William Bradshaw “estar fuera de proporción”– que no es nada más que un estado alterado de la percepción de la realidad. Sin embargo, podemos cruzar la frontera entre la ficción y la autobiografía. El caso más evidente de esto fue la novela que escribió entre *Mrs. Dalloway* y *Orlando: To the Lighthouse* (1927). En ella, de acuerdo con la opinión de diversos críticos, Virginia Woolf representa a sus padres como Mr. Y Mrs. Ramsay.² De este modo, la novela a momentos está llena de nostalgia y tintes melancólicos. Diría Vanessa Bell (hermana de Woolf) en alguna de sus cartas que leer la novela fue como volver a confrontar a su madre. También encontramos en *To the Lighthouse* el reflejo de toda una generación que se vio afectada desde diferentes ángulos por la Primera Guerra Mundial.

² Cfr. Algunos críticos además de Hermione Lee han escrito al respecto, por ejemplo: Elizabeth Abel *Virginia Woolf*, Gillian Beer “Hume, Stephen”, Roger Poole *The Unknown Virginia Woolf* y Jane de Gay “*To the Lighthouse and the Ghost of Leslie Stephen*” *Virginia Woolf's novels and the Literary Past*.

Orlando: A biography sería algo totalmente diferente en cuanto a detalle autobiográfico. Principalmente por dos razones: la primera es que Woolf tomaría una experiencia más cercana a su presente, tanto en tiempo, como en espacio y emoción. La segunda es que en vez de recrear a un personaje real apegándose fielmente a detalles y gestos de la vida real, recrearía, más bien, a un personaje más apegado a su fantasía e imaginación. *Orlando* se convirtió en un *roman à clef* muy fácil de descifrar para las personas cercanas (y también para los no tan cercanos) a la persona real en quien el personaje Orlando se basa.

Se ha discutido mucho acerca de la relación amorosa entre Virginia Woolf y Vita Sackville-West como el eje fundamental de la creación de la novela.³ Se ha cuestionado, como si en eso radicara la importancia, hasta dónde realmente llegó la relación entre ambas mujeres. En este momento, o al menos para este estudio sobre *Orlando*, no es importante la relación en sí; lo que sí es relevante y fundamental, es lo que esta relación deja a nivel de creación de la novela. En este sentido, uno podría cuestionar que Vita Sackville-West ha pasado a la historia literaria inglesa por ser Orlando y no por sus méritos propios como escritora, que eran bastantes. Ganadora de premios (el Hawthornden y el Heinemann), poeta, novelista, ensayista y creadora de jardines –los jardines del castillo de Sissinghurst fueron diseñados y plantados por ella y su esposo Harold Nicolson–, era, como escritora, más popular que Woolf.⁴

³ Vita Sackville-West (1892-1962). Entre sus obras destacan *The Land, Challenge y Knole and the Sackvilles*. Se casó con el diplomático Harold Nicolson y llevaron durante toda su vida un matrimonio abierto en el que ambos mantenían relaciones con personas de su mismo sexo. Muy al inicio de su matrimonio, Sackville-West tuvo un *affair* con Violet Trefusis. En el momento más intenso de la relación, ambas escaparon a Francia, abandonando a sus maridos. Durante todo este romance, Vita tenía la costumbre de vestirse de hombre y hacerse llamar 'Julian'. Al final, ambas regresaron a casa con sus respectivos maridos. Esta historia de amor fue retomada (y disfrazada) en la novela de Vita: *Challenge* y en otra escrita por Violet Trefusis *Broderie Anglaise*. Varios detalles del *affair* son retomados por Woolf en *Orlando*. Es probable que el cambio de sexo haya sido inspirado directamente por el travestismo de Vita, así como por sus ideas de identidad sexual que aunque más tarde aparecen detalladas en *Portrait of a Marriage* escrito por Nigel Nicolson (hijo de Vita), datan de la década de 1920, cuando Vita escribió un diario al respecto, explicándose a sí misma su homosexualidad. Al ser Virginia Woolf una persona abierta en cuanto a sexualidad y sus distintas manifestaciones, es probable que Vita haya compartido con ella todas esas inquietudes con respecto a identidad, en las que se basa *Orlando*.

⁴ Cfr. La información recopilada con respecto a Vita Sackville-West, su relación con Woolf y la escritura de *Orlando* ha sido tomada principalmente de las siguientes fuentes: *Vita*, Victoria Glendinning, *The Diary of Virginia*

Lo que cautivó a Woolf fue otra cosa. Vita provenía de una familia antigua y aristocrática, que desde hacía siglos vivían en el castillo de Knole, Kent. Los Sackville-West heredaban la mansión a sus hijos varones, por lo que al morir su padre, Vita se vio despojada de Knole, que pasó a manos de su primo. Cuando Woolf y Sackville-West se conocieron, esta última vivía en Knole, a donde en varias ocasiones llevó a Virginia quien se sintió fascinada por la mansión, sus interiores y la atmósfera que se respiraba en el lugar. De algún modo, era como entrar a un pequeño universo en el que el tiempo se hubiera detenido y el siglo XX no hubiese entrado por completo. El edificio, como tal, tiene una historia muy antigua y el paso del tiempo en el lugar marcó por mucho la línea de tiempo a seguir dentro de la novela. “If I were she, I should merely stride, with 11 Elk hounds behind me, through my ancient woods” (Glendinning 1983:144). Ésta, como otra serie de imágenes despertaron la imaginación de Woolf. Además, la vida personal de Sackville-West despertó el interés de la escritora. Woolf, que se consideraba a sí misma como una mujer poco arriesgada respecto a la vida real y el romance, se sintió atraída al instante por la vida arrojada de Vita. Los romances de Vita Sackville-West eran conocidos por el grupo de Bloomsbury así como por otras esferas sociales en las que ésta se desenvolvía. Más tarde, Vita dejó escrito en sus memorias, que fueron publicadas por su hijo en el libro *Portrait of a Marriage*: “I advance, therefore, the perfectly accepted theory that causes of dual personality do exist, in which the feminine and the masculine elements alternately preponderate” (Nigel Nicolson 1973:111). Con seguridad, Sackville-West y Woolf discutieron este tema muchas veces. Es imposible concebir *Orlando* sin el cambio de sexo de su personaje. Este proceso de transformación del personaje se da de la manera más natural que se pueda uno imaginar. Orlando sencillamente cae en un profundo sueño y despierta transformado en una mujer. Podríamos aventurarnos a decir que el proceso

Woolf, Volume Three (1925-1930), Virginia Woolf, Quentin Bell, *Virginia Woolf*, Nigel Nicolson, *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, *Portrait of a Marriage*, Nigel Nicolson.

es semejante a la metamorfosis de la oruga que se encierra dentro de su crisálida para salir transformado en una mariposa. La naturalidad del hecho es impresionante, tanto, que aunque podamos dudar de ello en un principio, nos hace tener deseos de seguir leyendo.

La Virginia Woolf que escribió *Orlando* fue una Woolf divertida y bromista. En este sentido, el *roman à clef* se vuelve transparente y fácil de descifrar. No era una prioridad, ni siquiera uno de los motivos principales, el crear una novela en clave para quitarle la máscara a alguien más. *Orlando* fue de las novelas que Woolf no tomó en serio al principio; todo comenzó como una broma. Sin embargo el libro tomó por sorpresa a los lectores. Maria di Battista comenta cómo se sintió la generación de Elizabeth Bowen, quienes en ese entonces, apenas comenzaba su carrera: “[they] felt Woolf had desecrated the sacred precepts of her art by writing a thinly disguised fictional biography of her intimate, Vita Sackville-West. [...] In Bowen’s youthful opinion, the offense of writing a work inspired by friendship and destined to be savored by a circle of intimates was compounded by the self-delighted face *Orlando* turned to its larger audience of common readers” (O: xli). Según ellos, Woolf se traicionaba a sí misma por esta broma autoindulgente que no podría ser disfrutada por todos. ¿Qué fue lo que les indignó más? ¿Qué Woolf dejara, por un momento, de escribir como la *gran* novelista para divertirse un rato? Es evidente que los lectores comunes, alejados de Bloomsbury, no rechazaron la novela. Pero este círculo de jóvenes intelectuales se vio tomado por sorpresa ante “semejante falta de respeto al arte”. Para Virginia Woolf no fue así, ella jamás sintió que traicionó sus principios literarios o estéticos (D: III).

Uno de sus grandes intereses como lectora fue la biografía. El interés, desde luego, no proviene de la nada, pues su padre, Sir Leslie Stephen escribió varias biografías: de Alexander Pope, Jonathan Swift y Dr. Johnson para la serie *English Men of Letters*; también fue colaborador del famoso *Dictionary of National Biography*. En este sentido, Virginia Woolf estaba familiarizada

con la biografía, con el compromiso que la escritura de un texto de estos tenía con respecto a la vida real. O por lo menos a la representación de los hechos verdaderos. Más tarde, al igual que sus contemporáneos, Woolf se cuestionaría estos valores con respecto a la biografía. Sólo tras conocer las debilidades y virtudes de este género, fue capaz de jugar con la biografía sin que ésta se le rebelara y la estrangulara, convirtiendo la novela en un fracaso.

Es importante poner en contexto a *Orlando* con respecto al año de su publicación. 1928, año en el que se publicó *Orlando*, fue un tanto controversial en cuanto a censura. La novela *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, que salió el mismo año, fue sujeta a censura. La novela trata sobre el lesbianismo de su protagonista Stephen Gordon (una mujer que desde siempre fue deseada como hijo y que es bautizada por su madre como Stephen). Se le sometió a juicio, en donde la corte británica la consideró como “obscena” por promover “prácticas no naturales entre mujeres”. Woolf, E. M. Forster, entre otros, firmaron una carta enviada a *The Nation*, en la cual criticaban la censura (Lee). Woolf no tenía a *The Well of Loneliness*, ni a su autora en buen concepto. Consideraba el texto sumamente aburrido. Sin embargo, lo que le molestaba era la censura con respecto a cualquier obra literaria (*D: III*). Quizá esta censura con respecto a temas ‘delicados’ creó cierta conciencia en Woolf de que, al tratar ciertos temas en *Orlando*, tenía que evadir una forma directa y explícita. ‘Through its fantasy and jokiness, *Orlando* escapes the public suppression which *The Well of Loneliness* notoriously encounters the same year. Dangerous details (references to Sappho, to Orlando’s ‘lusts’ and her love affairs with women are excised from the manuscript. Full though it is of teasing sensuality, the finished version risks being slightly less *risqué*.’ (Lee 1996: 517). Es probable que los censores literarios de la época si pudiesen reconocer en *Orlando* todas las situaciones y sugerencias que aparentemente Woolf dejó disfrazadas.

En 1925, junto con *Mrs. Dalloway*, Woolf publicó su primer volumen de ensayos *The Common Reader. First Series*. En este libro, se aprecia a la Woolf ensayista y crítica literaria. Una de sus principales preocupaciones era escribir ensayos literarios que pudiesen ser leídos por lectores como ella, que carecían de una educación universitaria. Al no pertenecer a un círculo académico, como muchos de los *bloomsberries*, el acercamiento a los libros y autores tratados en *The Common Reader* es más espontáneo: Woolf trata a los autores y libros como a sus amigos, más que reverenciar y marcar una distancia.

Virginia Woolf, antes de ser narradora y novelista es crítica, es lectora. En el curso de su trabajo profesional como crítica literaria aprendió a leer, a leer de manera sensata, a leer con generosidad y a emitir sus juicios con modestia en un lenguaje directo, sensato, y sobre todo lúcido. [...] para Virginia Woolf, leer un libro es como escuchar a sus amigos, la diferencia es que los contactos con sus amigos son siempre momentáneos, fugaces, y el libro, en cambio, ofrece la posibilidad de una cierta continuidad, [...] en esencia, el encuentro de Virginia Woolf con el texto es un encuentro con el escritor o escritora. Siempre trata a los autores cuyas obras reseña como si fuesen sus colegas o amigos con quienes puede compartir, y desea compartir, intereses.⁵

La relectura de sus favoritos era una actividad constante y mucho más importante que la lectura de sus contemporáneos. Mucho de este primer libro de ensayos sigue plasmado en *Orlando*. La novela no es nada más la vida de Orlando a través de los siglos, no es solamente un *roman à clef* acerca de Vita; es también un viaje a través de la historia literaria de Inglaterra, una recreación estilística y estética de algunas de las obras y autores más importantes para Woolf. *Tristram Shandy* no es el único texto entretejido a nivel de estilo, evocación y referencia. *Orlando* es un tapiz ricamente elaborado, que nos presenta desde pequeños guiños de William Shakespeare, la poética de Sir Philip Sidney, la teatralidad de William Congreve; un narrador que a momentos nos recuerda un poco al de George Eliot, evocaciones de la naturaleza al

⁵ Colin White. 'Virginia Woolf: La idea en busca de su abrigo.' *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, 31.

estilo de las Brontë, hasta la inclusión de autores como personajes en la novela, como Alexander Pope. Es curioso como en la última parte, aquella que trata del siglo XX, Woolf se reescribe a ella misma, tomando como base *Mrs. Dalloway*, novela que, precisamente, la estableció como figura del *modernism* británico.

Existe en *Orlando* otra influencia artística muy fuerte que siempre fue de gran interés para Virginia Woolf: la pintura. Al haber desarrollada su carrera a la par con la de su hermana (pintora y decoradora de interiores) Woolf siempre trató de darle a su narrativa cualidades pictóricas.⁶ También, desde luego, gran influencia con respecto a las artes plásticas fue el pintor y crítico Roger Fry, quien entre otras cosas, impulsó las vanguardias. Gracias a él, Virginia Woolf tuvo más acceso a la pintura no sólo como espectadora, sino de una manera más teórica. Antes de Vanessa Bell, hubo otras influencias pictóricas, pues algunos pintores prerrafaelistas tenían amistad con el matrimonio Stephen. Otra figura artística de gran importancia para comprender la sensibilidad pictórica de las hermanas es Julia Margaret Cameron, pionera de la fotografía victoriana, que realizaba retratos tanto de personas reales (poetas, por ejemplo) como escenas de cuentos de hadas u otras escenas fantásticas. Con respecto a cada época literaria, Virginia Woolf interrelaciona de manera indirecta o directa su texto con un cuadro o pintor específico. Debido a esta intertextualidad con referentes pictóricos, *Orlando* se convierte en una de las novelas más coloridas, con un espectro de imágenes más amplio y mucho más diverso que en otras de sus novelas. No son solamente los exteriores los que cambian, o la ropa a costumbres de los personajes que rodean a Orlando; también cambian los colores, la manera en la que la luz se refleja en los objetos, tal como si se viera a través de los ojos de un pintor.

⁶ Cfr. La información recopilada al respecto proviene de las siguientes fuentes, principalmente: Jane Dunn, *Vanessa Bell/ Virginia Woolf*, *Virginia Woolf*, Quentin Bell, *The Selected Letters of Vanessa Bell*, *Vanessa Bell*, Francis Spalding.

Orlando, aunque comenzó como una broma para Woolf, es un texto rico y profundo, con el que Woolf expandió su narrativa hacia otras posibilidades: un caleidoscopio creado por la escritora durante la cumbre de su carrera. Las perspectivas de análisis de la novela pueden ser tan extensas como toda la gama de colorido que nos presenta. ¿Cómo debemos de leer *Orlando*? Sus posibilidades se extienden como un abanico. Lo que propongo en esta tesis, es analizar y plantear algunas de estas distintas perspectivas y posibilidades de lectura.

Esta tesis abarcará algunas de las perspectivas que se han comentado. El propósito principal es crear una suerte de estudio introductorio para estos temas. Debido a que se tocan varios temas, no será posible extenderse demasiado en cada uno. Una de las ventajas es que se abrirán diversas posibilidades para el estudio de *Orlando*, a partir de las cuales podrían elaborarse a futuro estudios por separado y con mucho mayor detalle y profundidad. Otra ventaja es que los capítulos pueden leerse como ensayos separados, así pues, el texto ofrece una lectura más ágil.

En el capítulo I, “*Orlando* en la habitación de los espejos: lecturas múltiples de la novela”: se definirá, antes que nada, la posición literaria de Virginia Woolf como lectora de resistencia ante el canon literario e incluso histórico. ¿Woolf se rebela ante el canon literario? O ¿acaso decide tomar todas las influencias posibles, digerirlas para crear una voz nueva, no una voz repetida? Se analizará la influencia de Leslie Stephen reflejada en *Orlando* y se propone cómo esta influencia fue fundamental para un cuestionamiento de la autora con respecto al género biográfico. De igual forma, la voz de Stephen sirvió a Woolf para crear un narrador andrógino para *Orlando*. También se hablará de la novela como una crítica al canon británico literario y cómo, al mismo tiempo, plantea entre líneas una historia de la crítica literaria inglesa.

En el capítulo II “Virginia Woolf y sus ancestros: historia literaria inglesa entretejida en *Orlando*” se estudiará la intertextualidad literaria entre *Orlando* y otros textos literarios ingleses

de diferentes épocas. Se hará una mención de *Tristram Shandy* y su influencia con respecto a la novela de Woolf. Se escribirá sobre los siguientes siglos con sus respectivos autores (entre otros). En el siglo XVIII se tratará de: William Congreve, Eliza Haywood, Margaret Cavendish, Alexander Pope. En el siglo XIX se tratará acerca de: Letitia Elizabeth Landon, Charlotte y Emily Brontë. El siglo XX tratará a los siguientes: D. H. Lawrence, Vita Sackville-West y la misma Virginia Woolf con *Mrs. Dalloway*.

En el capítulo III: 'Retrato, recreación, reinterpretación y atmósfera. Las artes plásticas en y alrededor de *Orlando*' se estudiará la relación intertextual entre *Orlando* y las artes plásticas. Se analizará la relación entre la pintura y la novela; en cada siglo en el que transcurre *Orlando*, Woolf no solamente recrea una época literaria, sino que también gracias a referencias a la pintura, crea con el manejo de imágenes, colores, etc., toda una atmósfera. Más adelante se desarrollará un punto que no se ha tocado mucho con respecto a la novela: las ilustraciones incluidas por la misma Woolf, su repercusión e importancia para complementar el desarrollo de Orlando como personaje. Se tocará también el tema del colorido dentro de la novela, y cómo Woolf es capaz de crear distintas atmósferas con características casi pictóricas, que van creando a través de las distintas épocas la impresión de que estamos más bien ante una serie de estampas.

No es una tarea sencilla tratar de dar una perspectiva distinta con respecto a la obra de Virginia Woolf. Se ha escrito tanto, que es difícil encontrar algo que no haya sido tocado ya por la mano de los críticos. Es probable que esta tesis no ofrezca ningún hilo negro acerca de la obra de Virginia Woolf.⁷ Sin embargo, creo que puede ofrecer ciertos puntos importantes para abrir otras perspectivas de estudio, o por lo menos, para iluminar hacia éstas.

⁷ Cfr. Algunos de los textos acerca de *Orlando: A Biography* son los siguientes: J. J. Wilson, 'Why is *Orlando* difficult?', Frederick Kellerman 'A New Key to Virginia Woolf's *Orlando*', Kathryn N. Benzel 'Reading Readers in Virginia Woolf's *Orlando: A biography*', Kelly Tetterton 'Virginia Woolf's *Orlando: The book as critic*', entre otros.

Es probable que uno de las perspectivas que se vislumbran en este trabajo acerca de Virginia Woolf tenga que ver con su padre, Leslie Stephen. Aunque el proceso de análisis y ambas voces literarias se dará en uno de los capítulos, es importante notar que existe en este contexto, una revalorización de la voz de Stephen que muchas veces queda en el olvido debido al enfoque principalmente feminista sobre la obra de Woolf. Hay que tomar en cuenta que Stephen no solamente fue un hombre de letras sino que también fue el encargado de brindarle una educación a su hija. En cierta forma, Leslie Stephen jugó un papel importante en el desarrollo de la voz literaria de su hija. Al mismo tiempo, Woolf sintió la necesidad de librarse del fantasma de su madre, representada como el ‘Angel in the House’, dentro de su hogar literario.

Este tema podría volverse escabroso si se tomasen textos de teoría psicoanalítica. Los especialistas correspondientes pueden analizar a un autor a través de su obra. Pero nosotros sólo quedamos con una serie de especulaciones. Así pues, se necesitaba a otro tipo de crítico/ teórico literario para acercarse a este tema. La persona indicada pareció ser Julia Kristeva, quien realiza estudios psicoanalíticos y los enfoca al ámbito literario. Gracias a Kristeva, el acercamiento que se desarrolla en esta tesis a la relación de Woolf con su padre mezcla la parte literaria con la psicoanalítica, sin pretender, por ningún momento, descubrir la verdad dentro de la cabeza de Virginia Woolf. Así pues, lo que se intenta es iluminar de manera un tanto distinta la relación de Woolf con su padre, así como el proceso (especulativo, por supuesto) que pudo haber tenido Woolf para reconciliarse con aquella voz victoriana para volverla una sola con la suya.

Con respecto a esta misma temática de voces ajenas retomadas para crear algo propio, podemos hablar de intertextualidad. Así pues, lo que se irá desarrollando dentro de la tesis será la relación que Woolf establece en *Orlando* con otros textos literarios, la mayoría de los cuales

fueron importantes en su formación como lectora y escritora. Para todo esto, había que tomar en cuenta desde un principio a *The Function of Criticism* texto actual más o menos similar a los ensayos de Woolf. Terry Eagleton tiene una carrera polifacética que a momentos puede hacernos pensar en un autor que no es meramente académico. Por el contrario, el acercamiento de Woolf a su historia literaria es el de una erudita autodidacta. Así pues, tanto sus análisis como sus referencias parten más de una vía lírica. Es interesante partir desde este punto para comprender el tono ligero, y a veces hasta un poco juguetón, que tiene *Orlando* a lo largo de su trama. Las referencias intertextuales que se encontraron al elaborar esta tesis, no son las únicas: no se trata de leer *Orlando* como un compendio de literatura inglesa.

En este sentido puede contrastarse con el estudio de Eagleton. Precisamente por su carácter lírico de novela, es necesario ver las diferencias y también las semejanzas que podría tener con un texto como el de Eagleton. *Orlando* no es un compendio de hechos. No es, tampoco, una biografía literaria. El capítulo dos sostiene que *Orlando* es más bien una reinterpretación y relectura de la propia educación literaria de Woolf; así como una revaloración de sus valores estéticos como escritora.

Con respecto a los valores estéticos de Woolf, también considero que hay que destacar otro punto que se logra en esta tesis. Las imágenes físicas reproducidas dentro de la novela deben de verse como algo más que un simple adorno. Son un reflejo, también, de lo que marcó a Virginia Woolf como espectadora de artes plásticas.

***Orlando* en la habitación de los espejos: lecturas múltiples de la novela.**

Una de las grandes cualidades de *Orlando* es la diversidad de lecturas que permite ser analizada. Hasta ahora, quizá la más popular haya sido aquella que trata las cuestiones de género y ambigüedad sexual, como podemos leer en algunas publicaciones: *Unmanning Modernism: Gendered Re-Readings* ed. Elizabeth Jane Harrison y Shirley Peterson, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf* de Rachel Bwolby, *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?* de Juliet Dusinbere, entre otros. Por suerte, no es la única lectura que puede hacerse. Con el paso del tiempo, y con las relecturas que conlleva el análisis de una obra, se abre un abanico de posibilidades, que incluyen narratología, estudios de género, intertextualidad, por mencionar algunas. Sin embargo, una de las más tentadoras lecturas de este libro, a nivel personal, engancha desde el primer momento, cuando, debajo del título *Orlando*, aparece un subtítulo ‘A Biography’.

Al momento de su publicación ocurrió algo muy divertido gracias a este subtítulo. Ocurrió lo siguiente: “*Orlando's* subtitle caused some difficulty for Miss Ritchie, the traveler for THE HOGARTH PRESS, who had to persuade literal-minded booksellers to shelve it among fiction” (Hussey 1995: 197). Así pues, Miss Ritchie tuvo que persuadir a librerías de que el nuevo libro de Virginia Woolf, pese a decir ‘biografía’, era una obra de ficción. ¿Cuántos lectores no se habrán ido con la finta, al esperar una biografía del corte más serio –conociendo los antecedentes literarios de Woolf– para toparse con algo que, tras uno o dos capítulos, el personaje ya vivió casi un siglo y sigue teniendo la misma edad? ¿Qué clase de broma, quizá se

preguntaron, nos hace la escritora? Como ya mencioné, Elizabeth Bowen⁸, al igual que algunos otros escritores jóvenes, reaccionaron ante *Orlando* de la siguiente manera:

“Bowen [...] remembers how her generation, then the “young generation” of modernists, “scented the book as a transgression” (Bowen, 131). Bowen relates how the serious young artists of the twenties, who venerated Woolf for “sublimating personality into poetry,” felt that Woolf had desecrated the sacred precepts of her art by writing a thinly disguised fictional biography of her intimate, Vita Sackville-West. They perceived the book Woolf had hoped would “revolutionize biography in a night” (*Letters* 3: 429) not as a bold innovation, but as a reactionary swerve into coterie art (O: xli).

Nos topamos con que a muchos escritores de la generación más joven, les pareció que a Woolf se le había salido de las manos una broma bastante íntima de los *bloomsberries*. Quizá para los que sabían al respecto, se trató de un acto de exhibicionismo. ¿Es posible, que, como pensaron ellos, Woolf traicionó sus propios principios estéticos? Si ponemos en claro que, como la misma Woolf afirmó en alguna ocasión, escribió el libro con el afán de divertirse, no sería coherente afirmar que estaba traicionándose. Pero para lectores ajenos, lo más probable es que haya sido una sorpresa el toparse con una biografía tan extraña. ¿Qué clase de biografía es? No podemos tomarla como una biografía *per se*. La novela, aunque narre la vida de un personaje, no es una biografía si se toma en cuenta que el deber de una biografía es narrar la vida de alguien existente o que existió en algún momento. *Orlando*, como personaje histórico, no existió; así que tampoco puede considerarse una novela histórica.

Para el momento de la publicación de *Orlando*, Woolf ya estaba consolidada como novelista y ensayista. La biografía no estaba entre los géneros que manejaba. Al poner como subtítulo en *Orlando* ‘A Biography’, era claro que pedía algo más de sus lectores. ¿Acaso era plantearle al lector otro tipo de lectura? El subtítulo propone un filtro a través del cual debe de

⁸ Elizabeth Bowen (1899-1973), escritora irlandesa. Abarcó varios géneros literarios: novela, cuento y ensayo principalmente.

leerse la novela: propone que narrará, basándose en ‘hechos’ (lo pongo entre comillas pues era ficción) la vida de un personaje.

Woolf experimentó dentro de su narrativa acerca del transcurrir del tiempo. Esto lo llevó a cabo en *Mrs. Dalloway* de manera externa, narrando las acciones de los personajes, así como también de manera interna, a través del monólogo de los personajes. Al tomar para *Orlando* ciertas características narrativas de la biografía, como es una manera lineal y cronológica de narrar los hechos, se permite trazar un esquema a partir del cual puede trabajar dentro de la obra con plasticidad. Además, otro de los grandes intereses estéticos e intelectuales de Virginia Woolf era que uno jamás podría expresar una verdad, como lo plantea al principio de *A Room of One's Own*:

At any rate, when a subject is highly controversial [...] one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker. Fiction here is likely to contain more truth than fact. (AROO: 4)

Woolf sabía que tratar de asir la realidad era casi imposible; siempre existirá un filtro, una mediación a través de la cual esta verdad se pierda y sea sujeta constantemente a interpretaciones. No existe tal cosa que pueda definirse como verdad absoluta. En este sentido, ni siquiera la autobiografía es fiel, ya que el sujeto mediará los hechos de su propia existencia a través de su mirada. Aquí cabe mencionar de nuevo a *Tristram Shandy*, que más que una novela, parece un texto autobiográfico, a través del cual conocemos no solamente la vida de Tristram, sino que también conocemos su manera de ver el mundo, su proceso mental, etc. Y aunque semejante a *Orlando* en cuanto a construcción se refiere, no es el modelo de biografía ni de narrativa que sigue Woolf.

Desde luego, la historia literaria no puede borrarse de un plumazo. No se pueden descartar las influencias de otros escritores. En este sentido, la originalidad no existe. *Orlando* es un texto de continuidad: a través de la vida de un personaje, se intenta demostrar que todo es parte de una historia literaria inglesa que evoluciona, se convierte en una representación del presente en el que se desarrolla. Los *bloomsberries* sabían esto. Estaban conscientes de su pasado cultural: la ruptura que decidieron tomar con respecto a los victorianos no quiso decir que descartaran de su legado. Virginia Woolf, probablemente, no habría sido la gran escritora que fue si su padre no hubiese sido Leslie Stephen. Se ha comentado mucho, que *Orlando* existe gracias a Vita Sackville-West. En gran medida es cierto. Pero también es cierto que el subtítulo ‘A Biography’ se deba más a la influencia (¿sombra?) de Leslie Stephen. Al principio había pensado en el narrador y me preguntaba, constantemente, ¿a quién se le parecía? No era la voz solemne de *To the Lighthouse*. Tampoco era aquella llena de ecos de Jane Austen de *Night and Day*. No era Sterne: la escritora imitaría de una manera casi calcada, y eso no cuadraba con el estilo sutil de Woolf. Destellaba la influencia de George Eliot, debido a las intromisiones reflexivas a nivel personal en medio de la narración, así como a una cierta neutralidad sexual en la voz narrativa (es difícil precisar si el narrador de *Orlando* es hombre o mujer; asumimos que es mujer porque lo escribió Virginia Woolf, pero ¿lo es?). Pero algo parecía no encajar: estaba forzando el creer que se trataba de George Eliot. No encontraba la forma de recortar la pieza para que terminara por encajar dentro del rompecabezas. Pues no, no se trata de George Eliot. Es Sir Leslie Stephen. Sería un *cliché* terriblemente absurdo decir: claro, es que Woolf heredó la pluma de su padre. Quizá si haya que agradecer a los genes Stephen, pero para 1928, si algo ya había encontrado Woolf, era su voz propia como escritora. Tanto así, que anteriormente se atrevió a escribir sobre la relación con sus padres en *To the Lighthouse* a manera de terapia. La novela es solemne y a la vez conmovedora, así como una de las piezas preferidas cuando se

estudia a Woolf desde el enfoque psicoanalítico freudiano. Aunque como se ha mencionado, para 1928 Woolf ya ha encontrado y definido su voz narrativa, sucede algo muy curioso en *Orlando*. ¿Se puede especular acerca de un fantasma de Leslie Stephen que persigue a su hija a través de su creación literaria? La respuesta sería afirmativa si nos situamos antes de *To the Lighthouse*. Tras esta novela, Woolf fue capaz, según sus propias palabras de ‘exorcizar’ los fantasmas de sus padres. El exorcismo es una manera bastante violenta utilizada para deshacerse de un espíritu. La referencia que manejó Woolf al respecto está basada en la *violencia* de la acción de despojar a un cuerpo físico de un espíritu que lo ha invadido. Se trataba de arrancar de raíz a los dos fantasmas, que quizá de modo subconsciente, aún cuestionaban a la Woolf escritora. Así pues, para 1928, Virginia Woolf está libre de cualquier entidad externa que la hubiese invadido (metafóricamente hablando, si seguimos la línea del exorcismo que ella misma plantea). Si para estas alturas su padre ya no la persigue, entonces ¿en dónde ha quedado Leslie Stephen con su espectral presencia de hombre de letras? La escritora se deshizo del fantasma, mas no echó por la borda la influencia. Después de la publicación de *Orlando*, Woolf recuerda a su padre:

I used to think of him & mother daily; but writing *The Lighthouse* [sic] laid them in my mind. And now he comes back in my mind, but differently. (I believe this to be true –that I was obsessed by them both, unhealthily; & writing of them was a necessary act.) He comes back now more as a contemporary. I must read him someday. (DIII: 208)

Lo que resta de Leslie Stephen es su legado: la palabra como representación del hombre de letras. Su discurso queda como un diamante, que ha pasado por todo un proceso de transformación. Lo que hace su hija es tomar esta influencia, apropiarla, aprehender de ella todo lo que puede serle útil. No la copia sin escrúpulos. La asimila y la hace renacer a través de sí misma; crea una nueva identidad a partir de esa asimilación.

Aunque hay esta asimilación de la voz de Stephen por parte de Woolf, no hay una simbiosis. Al contrario, este aprender de la voz de su padre y convertirla en su propio fruto es lo que crea una distancia entre ellos, volviéndolos colegas. Al haber ‘exorcizado’ a su padre, Virginia Woolf lo mata simbólicamente. Lo arranca, por lo tanto, lo niega. Y es esta negación lo que le permite, en un futuro, ser capaz de rescatar la herencia intelectual de su padre. Con respecto a esta negación, dice Freud: “La creación del símbolo de negación permitió el pensar un primer grado de independencia con respecto de los resultados de la represión [...] Un contenido de representación o de pensamiento, reprimido, puede abrirse pues, un pasaje hasta la consciencia...”⁹ Se debe de tener en claro que Virginia Woolf, pese a todas las indulgencias literarias y de formación que su padre pudo haber tenido con ella (por ejemplo el abrirle las puertas de su biblioteca personal), vivió reprimida por su padre, al igual que su hermana Vanessa. Tras exorcizarlo, pudo distanciarse y por primera vez en muchos años, tener independencia. El ‘pasaje hasta la conciencia’ que menciona Freud es una metáfora de la creación literaria. *Orlando* es ese pasaje. En esta novela, Woolf nos demuestra a nosotros, sus lectores, que ha logrado independizarse, como intelectual, de toda aquella represión que quizá ocasionaba para ella la historia literaria, historia encarnada principalmente por patriarcas.

La carrera literaria de Sir Leslie Stephen es parecida a la de Sir Nicholas Greene, personaje de *Orlando* que aparece en dos distintas épocas dentro de la novela. En su obra podemos encontrar “scores of volumes”. La obra de Stephen también es prolífica: la serie *English Men of Letters* en la que participó fue escrita por hombres y se refería, supuestamente, sólo a autores masculinos.¹⁰ En el caso de la biografía de Alexander Pope, Stephen hace una recopilación de datos, cartas, crónicas contemporáneas y demás documentos, para recrear la

⁹ Sigmund Freud. *Die Verneinung. La dénégation*, 9-15.

¹⁰ Hay que notar que entre estos autores, se incluyó la biografía de la novelista Mary Ann Evans, mejor conocida como George Eliot. Esta biografía también fue escrita por Stephen.

vida de Pope de la manera más cercana posible a lo que pudo ser la realidad. El libro carece de bibliografía y de notas al pie. El narrador escribe desde el punto de vista de primera persona, estrategia que Woolf retoma para la introducción de *Orlando*. Leslie Stephen, en su introducción:

The ideal biographer of Pope, if he ever appears, must be endowed with the qualities of an acute critic and a patient antiquarian; and it would take years of labour to work out all the minute problems connected with the subject. All that I can profess to have done is to have given a short summary of the obvious facts, and of the main conclusions established by the evidence given at length in the writings of Mr. Dilke and Mr. Elwin. I have added such criticisms as seemed desirable in a work of this kind, and I must beg pardon by anticipation if I have fallen into inaccuracies in relating a story so full of pitfalls for the unwary. L. S. (Stephen *Pope*: vii)

Ya que Leslie Stephen ha dejado de ser un ‘fantasma’ su influencia se vuelve más palpable y separada, en cierta forma, del lado emocional de Woolf. Lo que hace la escritora, es tomar aquella voz narrativa de su padre, aquella voz del biógrafo de *English Men of Letters* para mimetizarla con la suya propia y crear esa voz narrativa en *Orlando* que es mitad broma y mitad en serio.

THE BIOGRAPHER is now faced with a difficulty which is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando’s life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfill the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers, regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads (O: 49).

La voz de Stephen se reconoce por ser completamente patriarcal, estoica y clara. La voz de su hija hace una parodia de este estilo estoico y crea un efecto cómico. Así, al contrario de Leslie Stephen, que es completamente serio en su disculpa y justificación de no ser el biógrafo ideal de Pope; Woolf lo toma mucho más a la ligera como pudimos leer en el párrafo anterior,

cuando menciona que más vale confesar que no será posible cumplir con el principal deber de la biografía, que consiste en apegarse a los hechos para narrar la vida de su sujeto de principio a fin.¹¹

En el comienzo de su biografía sobre Alexander Pope, Stephen escribe acerca de los comienzos del poeta:

Pope at any rate acquired a wide knowledge of English poetry. [...] Like so many other poets, he took infinite delight in the *Faery Queen*; but Dryden, the great poetical luminary of his own day, naturally exercised a predominant influence upon his mind. [...] It is characteristic, too, that he early showed a critical spirit. From a boy, he says, he could distinguish between sweetness and softness of numbers, Dryden exemplifying softness and Waller¹² sweetness; and the remark, whatever its value, shows that he had been analyzing his impressions and reflecting upon the technical secrets of his art.

Such study naturally suggests the trembling aspiration “I, too, am a poet.” (Pope: 6-7.)

En este párrafo, Stephen deja ver un poco del carácter del joven Pope. Nuestro biógrafo se acerca al sujeto de su escrito con afecto y cierta idealización de sus aspiraciones estéticas. Dejó atrás el tono de seriedad para darle paso a un tono cálido. Este fragmento es muy parecido a aquél en el que la voz que narra *Orlando* nos cuenta acerca de los principios de Orlando con respecto a la escritura.

Soon he had covered ten pages and more with poetry. He was fluent, evidently, but he was abstract. Vice, Crime, Misery were the personages of his drama; there were Kings and Queens of impossible territories; horrid plots confounded them; noble sentiments suffused them; there was never a word said as he himself would have said it, but all was turned with a fluency and sweetness which, considering his age –he was not

¹¹ En su ensayo ‘A Sketch of the Past’, Woolf escribe acerca de las convenciones de la vida victoriana. La descripción de este tipo de vida puede trasladarse para ayudar a describir la voz de Leslie Stephen, quien es el prototipo del hombre de letras victoriano: ‘We both learnt the rules of the game of Victorian society so thoroughly that we never forgot them. [...] It has also its beauty, for it is founded upon restraint, sympathy, unselfishness –all civilized qualities. [...] When I read my old *Literary Supplement* articles, I lay the blame for their suavity, their politeness, their sidelong approach, to my tea-table training (1985: 150).

¹² Edmund Waller (1606-1687). Poeta inglés que escribió versos para Oliver Cromwell y más tarde para Carlos II. Su obra abrió camino para el uso popular del ‘heroic couplet’ durante el siglo XVII.

yet seventeen— and that the sixteenth century had still some years of its course to run, were remarkable enough (O: 13).

Según narra la novela, Orlando apenas tiene diecisiete años cuando comienza a escribir poesía de manera casi compulsiva. El acercamiento de ambos hacia los sujetos de quienes escriben es muy similar. La narrativa de Woolf da la idea de abundancia y florecimiento casi descontrolado (Orlando llena rápidamente diez páginas). De igual manera, la voz narrativa da una rápida hojeada hacia atrás, al decir que el siglo XVI apenas nacía y que debido a eso la obra de Orlando era de buena calidad.

La narrativa de Stephen tiene un tono menos épico y grandioso que el de su hija. Presenta a un Pope casi autodidacta, que de ser un ávido lector pasa de inmediato a la escritura. De igual manera, resume en un par de renglones sus influencias. Destaca su sensibilidad como crítico, que, con el paso del tiempo, se convertiría en una herramienta para su sátira. Destaca la importancia que ambos autores le dan a la adolescencia de los sujetos de quienes escriben. La versión de Stephen es más seria con respecto a la sensibilidad del sujeto. Woolf exagera con respecto a Orlando: la grandilocuencia lo hace ver casi como una caricatura.

Antes de ser una figura literaria, Leslie Stephen es el padre de nuestra escritora. En *La Revuelta íntima*, Julia Kristeva habla acerca del objeto materno con relación a la persona. Escribe acerca de la ausencia: “la posibilidad de *alucinar* la ausencia; después de representarla en *imagen*; y por último, de significarla en *palabras*” (Kristeva 2001: 226). Desde luego que aunque habla de la madre, esta misma ecuación puede trasladarse hacia la figura paterna.¹³ Si trasladamos el *alucinar* la ausencia al contexto *woolfiano*, nos topamos con el fantasma de Leslie Stephen (padre) que la persiguió durante décadas; tras años de revuelta interna (de ahí el término exorcismo utilizado por la escritora) la alucinación cobra un sentido más material, transformándose en

¹³ Dado que el texto primordialmente trata acerca de la relación con la madre, investigué al respecto. Hablé con una especialista quien leyó el texto. Le pregunté a ella si era posible trasladar lo mismo hacia el padre, y me contestó que sí es posible y absolutamente válido hacer esta interpretación.

imagen. Esta imagen de Leslie Stephen queda encarnada en el personaje de Mr. Ramsay de *To the Lighthouse*. El paso de la alucinación a la imagen permite crear una distancia. Por alucinación entendemos una manifestación, ya sea visual, auditiva o de cualquier otra índole, que no podemos controlar. Kristeva no se refería precisamente a alucinaciones de orden sicótico, sino al hecho de que la alucinación *no es* controlada por la persona a quien se le manifiesta. Así pues, entendamos en Woolf alucinación de su padre como una manifestación recurrente de pensamiento. Si tras la escritura de *To the Lighthouse* logró exorcizar a sus padres, quiere decir que por fin fue capaz de poner la imagen de su padre en una vitrina, por así decirlo, desde la cual ya no pudiese molestarla. Así pues, sólo quedaba la palabra. Aquella palabra de Leslie Stephen se unió con la de Woolf para crear un nuevo discurso. El resultado, como ya se ha mencionado, es la voz narrativa, a momentos inquietante de *Orlando*. La unión de ambos tonos (Woolf/Stephen) crea un híbrido. Por ello y por el hecho de que el narrador nos habla en primera persona, la voz es difícil de identificarse como masculino o femenino por el lector. Es evidente que el 'we' no se refiere a Stephen y a Woolf, sino que es parte de una convención narrativa. Sin embargo, esta pluralidad es lo que crea el sentido de ambigüedad.

Quizá esta voz narrativa tiene más cosas en común con Orlando (personaje) de lo que en apariencia podemos darnos cuenta. ¿Acaso esta mezcla de voces ha dado como fruto a un narrador andrógino? Aunque más tarde, es en *A Room of One's Own* donde Woolf escribe acerca del estado andrógino como el estado ideal en el que la mente puede estar para dar lo mejor de sí. Desde mucho tiempo atrás la escritora tenía esa inquietud y se cuestionaba mucho al respecto. En su ensayo escribe lo siguiente:

But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness. And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us

two powers preside, one male, one female; and in the man's brain, the man predominates over the woman, and in the woman's brain, the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating [...] It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties (*AROOO*: 98).

La noción de Woolf de fusionar los dos sexos remite a la idea platónica del andrógino, cuando ambos sexos habitaban en un ser que más que humano, parecía una esfera. Es interesante notar en esta versión de Woolf, que aunque por naturaleza cada uno de nosotros tiene un sexo fisiológico, dentro de la mente habitan los dos géneros: masculino y femenino. Quizás el predominio de alguno de los dos es lo que nos hace comportarnos, o tener más empatía con el sexo opuesto. Virginia Woolf no enfoca las dos partes mentales del género a los aspectos de nivel afectivo o de inclinación sexual. Lo que a ella le preocupa y le interesa es la importancia de este género con respecto a la creación artística. ¿Por qué asegura Woolf que el estado idóneo de la mente es aquel en el que ambas partes, la masculina y la femenina, residen en equilibrio y armonía? Quizá se deba a que la mente, al no ser enteramente masculina o femenina, puede desligarse de ciertos prejuicios con respecto al sexo opuesto y crear una perspectiva más amplia de la vida. Para Woolf no era válido que la mente fuese enteramente masculina o enteramente femenina, pues entonces, la visión que de ahí pudiese derivarse sería muy limitada. Se puede, entonces, al menos tratar de enfocar la visión del mundo desde la perspectiva del otro. Desde luego que esta apertura sería, hipotéticamente, muy útil en la vida diaria. Woolf se enfoca al plano literario y para ello cita la idea de Coleridge: “He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided” (*AROOO*: 98). La mente andrógina pues, en el aspecto de creación literaria, actúa más como un material poroso, una esponja quizá, a través de la cual las emociones pueden pasar de la mente al papel. Al existir

este equilibrio entre los géneros, las ideas fluyen sin que el autor las cuestione tanto con su lado dominante. Los personajes, masculinos y femeninos, adquieren automáticamente más libertad dentro de la obra. Actualmente nosotros ya sabemos que Currer Bell era Charlotte Brontë. Sin embargo, sus lectores contemporáneos ¿habrán notado que el autor de *Jane Eyre* era realmente una mujer? También en *A Room of One's Own*, Woolf hace una crítica hacia Charlotte Brontë, sin embargo de ello hablaremos más adelante. Lo que sí pone en claro, desde un principio, es que tanto ella como Jane Austen tienen una manera de escribir enteramente femenina. Aunque no nos da las características exactas de una definición de 'escritura femenina', sí resalta, en cambio, algunas características de la escritura masculina: "[men] have written a natural prose, swift but not slovenly, expressive but not precious, taking their own tint without ceasing to be common property" (*AROOO*: 76). Más que la prosa masculina en general, Woolf pareciera enumerar las características de Stephen. También subraya, más adelante, el egocentrismo del narrador masculino, de quien siempre, entre líneas, salta el 'yo', creando una molestia constante al lector. ¿Acaso Woolf, para *Orlando*, anuló el 'yo' masculino que representaba la voz de su padre? El uso del 'nosotros' como narrador puede tener otra significación además de la convención. El 'nosotros' es la unión de ambas partes, masculina y femenina, que conviven en armonía. Crean un estado andrógino sin caer en la simbiosis. Al igual que Orlando (personaje) las características de ambos géneros permanecen y la voz fluctúa entre ellas. De ahí que aunque reconocemos tintes del biógrafo Stephen, también reconocemos a su hija Virginia cuando, con su sentido del humor, hace que brote una sonrisa.

Sir Leslie Stephen confiaba en los documentos que encontró acerca de Pope, porque éstos eran fuentes de hechos reales en la vida del poeta. Pero, ¿era esa la verdad en la vida de Alexander Pope? Jamás podremos saberlo. Pues cada biógrafo, por más ideal que parezca, siempre verá al sujeto de su biografía a través de su mirada, siempre existirá un filtro, ya sea a

nivel ético, estético, de género, de clase social o de cualquier otra índole. Y quizá lo mismo suceda con la crítica. Por eso la importancia del *common reader*, que, ante todo, leería con sus propios ojos, no respaldándose en la opinión del crítico. Virginia Woolf destacó las fallas del hombre de letras victoriano: la verdad está más allá de lo que una evidencia física pueda decir al respecto. La crítica literaria debía enfocarse al texto en sí mismo; si no queremos terminar como Robert Browning, molesto con Shelley por la vida personal de este último, afectando así su lectura de la obra del poeta.

Lytton Strachey, figura importante dentro del *Bloomsbury Group*, dedicó mucho de su tiempo a la biografía. Es interesante que en su prefacio de *Eminent Victorians*, Strachey da una opinión acerca de la biografía inglesa.

The art of biography seems to have fallen on evil times in England. We had had, it is true, masterpieces, but we have never had, like the French, a great biographical tradition; [...] With us, the most delicate and humane of all branches of the art of writing have been relegated to the journeymen of letters; we do not reflect that it is perhaps as difficult to write a good life as to live one. Those two fat volumes, with which it is our custom to commemorate the dead –who does not know them, with their ill-digested masses of material, their slipshod style, their tone of serious panegyric, their lamentable lack of selection, of detachment, of design? (Strachey, *EV*: 10)

Hay que notar que aquí Strachey establece que no ha existido una tradición biográfica literaria de la talla de la francesa. Su referencia a ‘the journeymen of letters’ nos hace pensar al instante en James Boswell y su famosa biografía del célebre Dr. Johnson. Esta biografía fue recreada a través de las conversaciones de Boswell con el Dr. Johnson. La falla que nota Strachey con respecto a la tradición biográfica inglesa, es su rigidez, su apearse a contar solamente los hechos, en vez de escribir una biografía como si se estuviese viviendo con el personaje recreado. Así, la biografía tiene que ser un texto vivo, no un compendio de hechos. Quizá la

popularidad del Dr. Johnson radique en el encanto de la biografía de Boswell, que nos traslada como lectores a ser escuchas de las conversaciones entre ellos.

Para Strachey pues, la biografía debía ir de la mano con el arte, para así enriquecerla: “Uninterpreted truth is as useless as buried gold; and art is the great interpreter” (Strachey 1909: 20-21). Esta afirmación dice mucho no solo de Strachey sino de toda su generación. Lo que dice Woolf acerca de la verdad es similar. En ambos casos nos topamos con que el artista, ante todo, es alguien que interpreta. El artista, en ningún momento, es dueño de la verdad. Así pues, cualquier biografía escrita por un artista, será antes que cualquier cosa, una interpretación de la vida del personaje en cuestión. Michael Holroyd escribe acerca de la diferencia entre la biografía histórica y la literaria:

...the non-artistic or ‘scientific’, and the literary. Each is designed to communicate a rather different sort of truth, the first documentary and factual, the second personal and imaginative. Only perhaps in the lives of writers, with that centre of recorded incidents and interpretative literary criticism woven into a pattern, can these two schools of biography be harmoniously brought together (Holroyd 1971: 163).

¿Son los hechos la verdad? Hay que citar el ejemplo de Alexander Pope. La verdad es que existe un *The Rape of the Lock*, poema que ha llegado hasta nosotros. ¿Cuál es la verdad de su creación? ¿A quién hemos de creerle, si Pope era famoso por alterar sus cartas años después de haberlas escrito? La decisión de recopilar hechos y darles el énfasis o restarlos recae en las manos del autor. Quien escribe una biografía literaria quizás pueda tomarse algunas libertades. En el primer ensayo de *Eminent Victorians* ‘Cardinal Manning’ hay una escena importante: Strachey describe la conversación crucial entre el cardinal Manning y su ‘madre espiritual’ Miss Bevan. Holroyd comenta: “That their crucial conversation should have taken place ‘one day, as they walked together in the shrubbery’ adds a certain ambiguous spiciness to the story. *In the shrubbery!* The phrase, of course, is Strachey’s own” (Holroyd 1971: 172). El autor no cambia

las palabras ni el tema de la conversación entre sus personajes. Strachey modifica a su antojo, construye un escenario desde su punto de vista.

Tras sacar su libro *Eminent Victorians* (1918), Lytton Strachey fue criticado y alabado:

His claim that history was an art suggested only a predilection for fantasy above authenticity, and in practice meant that a historian should be more interested in himself and in the smoothness of his story-telling than his subject matter. Finally, his credulous trust in 'psychology' acted only as a license for squalid or romantic speculation – an occupation usually associated with lightweight historical novelists of the female kind (Holroyd, 1971: 164).

Habrá que resaltar de este párrafo la relación entre la 'fantasía romántica' y las cualidades de las 'escritoras de novelilla histórica'. Para este tipo de críticos, quizá dentro de la mente de Strachey, el peso de la parte femenina era aquella que le ganaba. Lo que es interesante rescatar con respecto a él es este atrevimiento con respecto a la biografía. Al comienzo de su carrera, sus principales biografías fueron de personajes victorianos, una de ellas, la Reina Victoria. Como Woolf, regresa a la generación de sus padres, cuestiona sus valores y construye su voz propia. Desde un principio, Woolf tomó la escritura de *Orlando* como un asunto menos serio: "It struck me, vaguely, that I might write a Defoe narrative for fun. Suddenly, between twelve & one I conceived a whole fantasy to be called "The Jesamy Brides" –why, I wonder? [...] My own lyric vein is to be satirised. Everything is mocked. And it is to be ended with three dots... so" (*DIII*: 131). El tipo de licencias (el introducir los arbustos en donde originalmente no aparecían) que en Strachey se tomaron como 'rasgos femeninos fantasiosos' y demás cosas, fueron lo que dio a *Orlando* el toque de humor que hizo que nadie tomara en serio muchas cuestionamientos de género y de historia literaria dentro de la novela.

Como ya se mencion , el subtítulo de *Orlando* 'A Biography' fue causa de problemas entre Miss Ritchie y la gente de las librerías.  C mo reaccionó el público? Sabemos la reacción de escritores jóvenes como Elizabeth Bowen. La reacción del público fue distinta: desde su

lanzamiento, *Orlando* fue muy popular entre los lectores y pronto se convirtió en el libro más leído en vida de Virginia Woolf (*DIII: 200*). Woolf escribe acerca del poder de convencimiento del novelista, al que denomina integridad: “What one means by integrity, in the case of the novelist, is the conviction that he gives one that this is the truth” (*AROOO: 72*). Si se toma en cuenta esta definición hecha por ella misma, entonces *Orlando* es una novela íntegra. Su poder de convencimiento radica en varias cosas. A diferencia de algunas novelas históricas (e incluso algunas biografías históricas) el lenguaje no es completamente el de un autor contemporáneo. Aunque como se ha mencionado, se reconocen las voces de Woolf/ Stephen, el tinte de la voz del narrador cambia con respecto a las épocas en las que transcurre la novela. Se percibe un cambio de uso de lenguaje, y en algunos casos cambios de tono en cada época. De esta forma, junto con otros recursos utilizados por Woolf, *Orlando* se convierte también en un espejo de la historia literaria inglesa, como leeremos en el próximo capítulo.

¿Es posible leer un texto literario como un texto teórico/crítico? ¿Puede un texto crítico leerse como literatura? ¿Existe algún planteamiento teórico o crítico en Woolf más allá de lo evidente? Por evidente entiéndase feminismo: más allá de ser una defensora de la igualdad entre hombres y mujeres, o de abogar por la escritura femenina, Woolf tenía muchas otras propuestas: la mujer era capaz, si tuviese oportunidad, de explotar un talento en igual magnitud al talento de un hombre. La escritora tiene, entre otras cosas, la característica de no haber ido a la universidad, sin embargo no vivía completamente peleada con la vida académica, prueba de ello es que en Octubre de 1928, dio una serie de conferencias para la *Arts Society* en Newnham, Cambridge. Estas conferencias fueron publicadas como *A Room of One's Own*. Al leer este libro, se percibe el interés de Woolf de dirigirse a un público más amplio. Es decir, no se limita a tener en cuenta que hablaría ante un público universitario. Se preocupaba, más bien, por hablar desde su perspectiva de lectora y escritora, hacia un público que compartiría su mismo interés

por las letras. Quizá por eso es que decide aliarse con el Dr. Johnson, quien en algún momento de su vida y por diversas razones, abandonó la universidad. Woolf titula a su libro de ensayos: *The Common Reader*, en honor inmediato a Johnson. Este lector, referido por ambos escritores, es un erudito por su cuenta.

¿Qué sucede, en cambio, con un crítico que sólo escribe para otros de ‘su especie’? Podemos dar como ejemplo a Terry Eagleton, *The Function of Criticism*. Este texto presenta al lector múltiples datos en orden cronológico, con un contexto histórico impecable, una investigación concienzuda que realmente pueden dejar boquiabierto a cualquiera. Me pregunté, tras terminar de leer. ¿Lo consideraría, en mi hipotética vejez, algo para leer antes de morir? Si, es un muy buen libro, sin duda, pero ¿lo comprará gente que nada tiene que ver con el ámbito académico? ¿Lo compraría un lector común que tuviese naciente interés por la historia de la crítica literaria en Inglaterra? Hipotéticamente, si incluso lo leyera, ¿despertaría en él o ella inquietudes? Se preguntaría “¿quién fue Addison? ¿Quién Johnson? ¿En dónde consigo obras de Matthew Arnold?” Quizá no, pues *The Function of Criticism* en sí no se prestaría para ello. Aunque la barrera de estilo, de lenguaje, pueda alejar al *common reader*, no es algo que pase con toda seguridad. Eagleton, a momentos, parece dejar a un lado su lado estrictamente académico, para llevar de la mano a otro tipo de lectores. Sin embargo, nunca llega a ser completamente lírico en su estilo o en sus comentarios. Estos textos no son propios de nuestra época. Contemporáneo a Virginia Woolf, quizá podríamos situar a John Middleton Murry como un equivalente a Eagleton. Además de ser crítico literario, Murry fue editor (se le recuerda principalmente por haber editado la obra póstuma de Katherine Mansfield). Middleton Murry no era un escritor de ficción, sin embargo su estilo, aunque muy erudito, es de fácil lectura.

De inmediato, pensé en *Orlando*. El libro apareció en un momento crucial en la carrera de Virginia Woolf. Ya se había establecido como novelista de vanguardia, y también era respetada

como crítica gracias al primer tomo del *Common Reader*, que es una colección de ensayos literarios, ordenados cronológicamente, en los que Woolf escribe acerca de los distintos autores y sus obras. Más que decirnos cómo debemos de leer, comparte con nosotros sus experiencias como lectora. Expresa su opinión para que el lector de sus ensayos sea capaz de plantearse preguntas y reflexiones distintas cuando relea aquellos libros que ella menciona. Virginia Woolf no se consideraba una “woman of letters”. Su padre, como se ha mencionado, era el típico “man of letters” de su época. Pero ¿qué era lo que realmente definía a este hombre de letras? “[The man of letters had to] develop a living literature by becoming a representative of the ideas which really interested the whole cultivated classes, instead of writing merely for the exquisite critic” (Eagleton 2005: 48). Eagleton explica la transición entre este tipo de hombre de letras y el de una época anterior:

In the epoch of Addison and Steele, the frontiers between ‘polite society’ and the rest of the nation were rigorous and palpable. [...] There was an obvious distinction between those who could ‘read’, and in a sense of the term inseparable from ideological notions of gentility, and those who could not. The nineteenth century man of letters must suffer the blurring and troubling of this reasonable precise boundary. What is now more problematical is not illiteracy, which is after all a sort of absolute, determinable condition, but those who, while able to read, are not quite able to ‘read’- those who, capable of reading in a physiological and psychological but not culturally valorized sense, threaten to deconstruct the fixed opposition between ‘influential persons’ and ‘multitude’. (Eagleton, 2005: 51-52)

Stephen estaba situado en una época de transición. El libro, al comenzar a distribuirse de manera más amplia (claro ejemplo de esto es cuando Orlando, durante la época victoriana, entra a una librería y se da cuenta de que puede adquirir casi toda la literatura que deseé), deja de ser un artículo exclusivo de la clase letrada que generalmente era sinónimo de la clase pudiente. Al abrirse el espectro comercial de libros, el círculo de lectores crece de forma automática. Quizá nosotros, lectores y críticos posmodernos, al leer las palabras de Stephen

sintamos cierta antipatía al darnos cuenta de que Stephen consideraba a su público solamente como las “clases cultivadas”. Woolf heredó, aunque de manera más suavizada, esa misma noción paterna; de ahí quizá su recelo hacia las clases “iletradas” que deja entrever en algunas de sus novelas y acerca de lo que habla explícitamente en su diario. Como crítica literaria, está parada en esa línea que tuvo que cruzar su padre. Y por ser mujer, ese espectro también se abre hacia otra dimensión que el hombre de letras victoriano no contemplaba. Acaso su formación autodidacta le hace cruzar las fronteras de los géneros literarios. Al no tener una formación académica como tal, no es tan rigurosa con respecto a los límites dentro de su propia escritura: escribe ensayo sin dejar de ser, a momentos, novelista. Dentro de sus novelas siempre hay alguna crítica u opinión acerca de otros textos literarios. Un ejemplo de esto fue el borrador de *The Years*, que muy al principio tenía el título tentativo de *The Pargiters: A Novel Essay*. El experimento no fue fructífero, prueba de ello es que terminó por convertirse en novela. Sin pensarlo siquiera como un libro serio, *Orlando* cuestionó de manera diversa ciertos aspectos de la historia literaria inglesa.

Esta obra híbrida de lectura ligera, esconde un texto muy complejo, en el cual Woolf no solamente escribió acerca del amor, del paso del tiempo, de la literatura y sus autores predilectos. En *The Common Reader*, Woolf escoge varias novelas, autores o temáticas de determinadas épocas, escribe sobre ellas, da su punto de vista sin imponerlo al lector. Es modesta en sus observaciones y siempre deja una puerta abierta al lector para que pueda reflexionar y expresar su opinión. Pero en *Orlando*, a través del personaje, Woolf recrea también, de cierto modo, la relación del lector con sus textos y la relación del escritor, en este caso Orlando poeta, con el crítico. Hay otro personaje, que aunque aparece esporádicamente en la novela, es importante para Orlando. Este hombre, poeta y crítico literario, se llama Nick Greene. En su primera aparición durante el reinado de Jacobo I Nicholas Greene es un

hombre bastante radical¹⁴. A todos los grandes poetas que dice haber conocido, los trata como si fueran unos jovencitos. Cuenta las anécdotas de estos escritores con el motivo nada más de exhibirlos. Está convencido de que el arte poético ha muerto en Inglaterra; como consecuencia de ello, no admira ni respeta a ninguno de sus contemporáneos. Se infiere que quizá Greene mismo sea un poeta que no es tomado en serio y que por eso mismo, decidió convertirse en un crítico que despedaza la obra del otro. Sin embargo, lo que le dice a Orlando es que escribe para obtener “Glawr!” (glory, del francés gloire). Es un hombre desaliñado y con modales que dejan mucho que desear, lo que crea un conflicto interno a Orlando, ya que su idea de poeta como un ser casi divino choca completamente con lo que se presenta ante sus ojos: un hombre común y corriente. Es también en este momento de su vida, cuando ocurre en Orlando un cambio importante como escritor. Anteriormente, en tiempos de Isabel I, Orlando escribía poesía que circulaban por la corte. Tras la decepción amorosa provocada por Sasha, él se recluye en su mansión, en donde se dedica a escribir y a leer a uno de sus autores predilectos: Sir Thomas Browne. Es en esta parte de la novela cuando comenzamos a seguir más de cerca los pasos de Orlando como escritor. Aunque anteriormente ya sabíamos que era lo que Orlando escribía, no había un seguimiento de su proceso creativo. *Orlando*, entonces, se convierte en una obra metaficcional, es decir, en un texto que nos narra el proceso de escritura de otro texto.

El personaje es consciente de su proceso creativo y el narrador nos hace partícipe de ello. Orlando se vuelca hacia su vida interior, se encierra en su mansión: esto trae dos cosas en la vida literaria de Orlando: una de ellas es su fascinación por la muerte y la otra es una necesidad de un lector, más bien de un crítico que lea sus textos. Woolf retoma al personaje para su ensayo *A Room of One's Own*, al narrar la historia ficticia de la hermana de Shakespeare:

¹⁴ Jacobo I de Inglaterra, VI de Escocia, (1566-1625). Hijo de María Estuardo, fue proclamado rey de Escocia al año de edad. A partir de 1603 hasta su muerte, fue proclamado Rey de Inglaterra e Irlanda, sucediendo a Isabel I.

...Nick Greene the actor-manager took pity on her; she found herself with child by that gentleman and so –who shall measure the heat and violence of the poet’s heart when caught and tangled in a woman’s body? –killed herself one winter’s night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle (*AROOO*: 48).

Este Nick Greene es el mismo que encontramos en la primera parte de *Orlando*. De pronto, es como si Woolf soltara estos datos aparentemente al azar, para situar a Greene desde otra perspectiva. Woolf mueve el espejo desde el que se proyecta el personaje, creando un puente entre sus obras. La voz que nos narra el final de la vida de Judith Shakespeare es completamente distinta a la que nos narra en *Orlando*. Aquí, el declive y el fin de Judith se resumen en unas cuantas líneas. Su carácter como mujer y como artista es claramente trazado sin necesidad de más adornos. Lo mismo sucede con Nick Greene; para quien no haya leído *Orlando*, encuentra en *A Room of One’s Own*, a un personaje claramente definido. Lo que al principio nuestra narradora propone como ‘pena’ se revela a la mitad de la oración como una cualidad abusiva de Greene. Greene abusó de la confianza de Judith, de su vulnerabilidad y hace lo mismo con Orlando. El incipiente poeta (Orlando) desconoce las reglas del mundo literario, por eso, cuando le pide a Greene que lea su texto, éste acepta gustoso, sobre todo porque Orlando le otorga una pensión para que escriba sin tener que preocuparse por su manutención. A ojos de Greene, Orlando no es un buen poeta; su texto le parece tan malo que decide hacer una sátira de la vida y obra de su patrón. Orlando se siente herido en lo más profundo de su corazón, al grado de volver a un encierro y decir: “I have done with men.” (O: 70). Quizá para el lector que no tenga idea de la historia literaria inglesa, la decisión que toma Orlando con respecto a su obra parezca una evolución normal con respecto a la edad del personaje. En palabras de quien narra la vida de Orlando, ocurrió lo siguiente:

...But though the sight gave him extreme delight, [refiriéndose a todos sus textos] he had never dared show it even to his mother, since to write, much more to publish, was, as he knew,

for a nobleman an inexpiable disgrace. (O: 57) [...] Ambition, the haridan, and Poetry, the witch, and Desire of Fame, the strumpet, all joined hands and made his heart their dancing ground. [...] he vowed that he would be the first poet of his race and bring immortal fame upon his name. [...] there was a glory about a man who had written a book and had it printed, which outshone all the glories of blood and state (O: 60, 61).

Entre líneas, es posible notar varias cosas: el desarrollo de la industria del libro gracias a la imprenta así como un cambio en la manera de pensar de los autores. Orlando, al principio, tiene ecos de Sir Philip Sidney, quien no era muy afecto a publicar sus textos. Ante todo, está para Orlando ser un noble: el honor de su familia, etc. ¿A qué se debe el cambio? Al estar encerrado, su escritura se vuelve más íntima, ya no escribe la infinidad de sonetos para las distintas damas. Después, su visión de la literatura cambia por completo: debe de ser leído, su misión en este mundo es alcanzar la fama y la inmortalidad. *Es un poeta*. Quizá como lo pensaba John Milton desde muy joven. Es la voz del nuevo siglo, la voz que desea ser una gran figura literaria del tamaño de Dryden. Orlando ya no busca la aprobación de una reina; ahora su necesidad es otra: desea el reconocimiento de una figura literaria que le diga que sabe escribir. Por eso es que acude a Greene. No es fortuito que Greene aparezca justamente en esta época, y que sea una mezcla de hombre salvaje, poeta y crítico literario. Como bien menciona Eagleton, la era de la crítica literaria moderna inglesa, aparece a finales del siglo XVII y a principios del XVIII. Anteriormente, quizá la figura del crítico literario no estaba definida por completo, como en el caso de Greene. Durante los siglos siguientes, Orlando se desaparece del medio literario y cuando regresa, transformado en una mujer, vuelve a escribir, aunque con mucha timidez. (Pero ese es otro tema, que será tratado más adelante). Es hasta finales del siglo XIX, durante la era victoriana, que Nick Greene aparece otra vez.

El cambio que ha ocurrido con Greene es mucho más radical que el que se dio en Orlando. De ser un hombre de quizá menos de cuarenta años, envejece y ya es un anciano

respetable. Su estatus también ha dado un giro. Ya no es el hombre renacentista, desaliñado y carente de modales. Ahora es un caballero: Sir Nicholas Greene. Su manera de caminar es elegante, mesurada, impecable. La ropa está hecha a la medida, las uñas están recortadas y limpias. Al principio, a Orlando le cuesta trabajo reconocerlo. Resume la carrera de Greene en unas cuantas líneas: “He was a Knight; he was a Litt. D.¹⁵; he was a Professor. He was the author of a score of volumes. He was, in short, the most influential critic of the Victorian age” (O: 203-204). Tras una conversación en un restaurante, Orlando le da el manuscrito a Greene para que lo publique. Así, tras siglos de reescritura y cambios en su interior *The Oak Tree* por fin verá la luz. Es curioso notar cómo es que, justo en la cúspide de la carrera de Greene, en donde parece haber alcanzado todo a nivel material, junto con un reconocimiento intelectual, el texto de Orlando también deja de ser un manuscrito y se convierte en un libro. Temporalmente, la época marcaría el nacimiento de Virginia Woolf (1882). ¿De qué se trata todo esto? ¿A quién, o qué está representando Sir Nicholas Greene? ¿Por qué no, como Orlando, cambió de sexo también? Dejando a un lado especulaciones de orden físico con respecto a este cambio de sexo en Orlando queda algo fascinante: Orlando (personaje) es la evolución de la voz literaria británica, en la que a partir del siglo XVIII, la mujer comienza a tener una presencia mucho más marcada. Hay más mujeres novelistas, poetas, pero las ensayistas y críticas literarias aún son pocas, o tienen, como en el caso de George Eliot, que escudarse tras un nombre masculino. Muy al final de la novela, Orlando reflexiona acerca de la poesía (de su poesía) y llega a muchas conclusiones, una de ellas es que el arte poético es “a voice answering a voice” (O: 238). Quizá se trate, como proponía Sidney, de la voz de la literatura que responde a la del corazón (“look in thine heart, and write”¹⁶); pero quizá también se trate de este continuo intercambio entre el poeta y el crítico-lector, una voz que responde a

¹⁵ Litt. D.: Litterarum Doctor. (Doctor en Letras.)

¹⁶ Sir Philip Sidney. I. *Astrophel and Stella*, 117.

otra. Una que plantea y la otra que le analiza para darle una respuesta. Es a finales del siglo XIX cuando Orlando deja de poner atención a la voz (opinión) de Greene. Tras la partida de éste, reflexiona: “For reading Sir Nicholas and his friends, [...] she somehow got the impression, [...] they made one feel [...] one must never, never say what one thought. [...] They made one feel, she continued, that one must always write like somebody else” (O: 210). Nos encontramos, en la novela, en el punto temporal que marca el puente de transición de un siglo a otro a nivel estilístico y estético, en aquel instante en el cual se dio la formación de Woolf y de otros escritores de su generación.

Es desde el principio del capítulo del Siglo XIX en el que se nota un cambio más fuerte dentro del texto. Se ha quedado atrás el amor por el siglo XVIII. Greene deja de ser la figura vaga de un crítico renacentista para convertirse en *The Man of Letters*, y ¿quién fue el hombre de letras por excelencia en la vida de Woolf? Su padre: Sir Leslie Stephen.

Wednesday, 28 November. [1928]

Father's birthday. He would have been 96, yes, today; & could have been 96, like other people one has known; but mercifully was not. What would have happened? No writing, no books; – inconceivable. I used to think of him and mother daily; but writing *The Lighthouse*, laid them in my mind. And now he comes back, sometimes, but differently. (I believe this to be true –that I was obsessed with them both, unhealthily; and writing of them was a necessary act.) He comes back now more as a contemporary. I must read him someday. I wonder if I can feel again, I hear his voice, I know this by heart? (*Diary III: 208*)

Ya se escribió acerca de la influencia de Leslie Stephen, su fantasma, la forma en la cual Woolf lo exorcizó y cómo fue capaz de reconciliarse con la voz de él para crear algo nuevo. Sin embargo, habrá que notar que en algunas ocasiones, en su diario o en cartas, ella hablaba de una relación ambivalente con él, de amor y odio a la vez. Lo mismo le sucede con la literatura del siglo XIX, especialmente con la victoriana: admira a George Eliot, Matthew Arnold,

Elizabeth Barrett Browning. Pero la época la oprime: todo es demasiado correcto o demasiado constreñido.

Justo ahora que acabo de mencionar a Elizabeth Barrett Browning, viene a la memoria la otra 'biografía' en forma de novela que escribió Woolf: *Flush*. En ella, la época victoriana es vista a través de los ojos de Flush (el perro de Elizabeth Barrett), lo que permite, entre otras cosas, bajar a los poetas de sus pedestales casi sacros. En *Flush* también existe una conciencia metaficcional. El proceso de creación poética de Elizabeth Barrett es visto a través de los ojos de su *spaniel*. El perro, desde luego, no comprende lo que su ama hace: no entiende el porqué ella llora o ríe cuando se sienta ante una mesa y presta toda su atención a una hoja de papel a escribir (que Flush no entiende como papel, ni al hecho como la escritura). Lo único que comprende es la carga emocional del acto y la separación que provoca entre él y su ama ese trozo sin vida ante el cual ella parece desbordarle su alma. El efecto que crean los celos de la mascota es mostrar, desde la perspectiva más terrenal, el lado humano de la poeta. Al perro le daba lo mismo si era ella o no una escritora genial. Lo más importante para él era que fuese su ama, y nada más. Desde luego, no es una biografía de Elizabeth Barrett. Sin embargo, sí es la biografía de un perro y cómo a través de la experiencia del animal, nos adentramos en el mundo de la poeta. Esta corta novela, muy popular entre los lectores más jóvenes de Woolf, tiene en común con *Orlando* un par de cosas. La primera fue lo que se acaba de mencionar, que es la conciencia del proceso de la creación literaria. La segunda es la elección de poetas como personajes importantes dentro de la novela. Es curioso notar la coincidencia entre Pope y Barrett: ambos poetas sufrieron, de modo distinto, con sus cuerpos enfermos. En ambas novelas, Woolf deja a un lado a los poetas para acercarse más a los seres humanos. En ambos casos los personajes no salen bien parados. Este recurso no es una simple caricatura. Es una burla a la autoridad victoriana. La voz narrativa de *Flush*, aunque completamente seria, narra la

vida del perro, no la de la poeta. En *Orlando* narra la vida de un personaje inexistente, aunque basado en rasgos de personajes reales. Así, aunque cuenta la vida del personaje con la autoridad de un biógrafo, nos cuenta algo que no sucedió en absoluto. Al escribir desde esta perspectiva, Woolf cuestiona la seriedad del biógrafo victoriano, y por ende, de toda aquella generación de intelectuales.

El hombre de letras victoriano, por su parte, adquiere un papel de gran importancia dentro de la sociedad literaria:

In Victorian England, then, the critic as mediator or middleman, shaping, regulating and receiving a common discourse, is at once ideologically imperative and, with the professionalization of knowledges, warring of ideological standpoints and rapid expansion of an unevenly educated reading public, a less and less feasible project (Eagleton, 1995: 57).

Leslie Stephen, como muchos hombres de su generación, actuaba entonces como mediador entre los textos literarios y sus lectores. Su punto de vista, sus inclinaciones políticas, todo lo que enmarcaba su ideología era lo que mediaba su opinión con respecto a los textos. Las opiniones vertidas por estos hombres de letras pronto cobraron peso y se volvieron autoridades en el tema, como es el caso de los textos críticos de Matthew Arnold. Aquella reflexión de Orlando: “they made one feel [...] one must never, never say what one thought. [...] They made one feel, she continued, that one must always write like somebody else” (O: 210), tiene muchos significados, algunos irónicos. Si Tennyson era el poeta laureado, así era y nadie podía refutarlo. El “write like somebody else”, por supuesto, ya no tiene aquella connotación renacentista o del Siglo XVIII que tenía que ver con el arte de la imitación como camino a la perfección. Se refiere, más bien, a aquella distancia creada entre el escritor y su texto, a aquella voz que por ejemplo, permitía que Browning adoptara a un personaje en “My Last Duchess”, en donde sabemos que no es Browning, sino *somebody else*, es decir, una voz

poética la que nos habla. El asunto es mucho más complejo de lo que parece. Orlando, como Woolf, ha buscado durante toda la vida una voz propia como escritor/a. Este conflicto de vida se trasladó, por supuesto al arte. Quizá no habrían existido los volúmenes del *Common Reader*, pues si de algo están plagados, es de pensamientos de Woolf, tal cuales, acerca de la literatura. Basta con ojear sus diarios a la par de algunos ensayos para darse cuenta: la voz es la misma.

Nicholas Greene es la crítica literaria inglesa, encarnada en personaje. Después de que Orlando entrega el manuscrito a Greene, éste ya no vuelve a aparecer en la novela. Como ya era un anciano, es probable que muriese pronto, al menos, ya entrado el siglo XX. Debido a su estatus, es probable que no cambie ya su manera de pensar. Ya estaba demasiado cómodo consigo mismo como para moverse del sitio que, durante siglos, había buscado. La crítica literaria tendría que buscar un nuevo nombre, otro rostro, distinto al de aquel hombre respetable. Woolf lo deja en suspenso. El crítico envejeció, pero Orlando aún es una mujer joven que se encuentra, por fin, en la cima de su carrera literaria. Tras siglos de arduo trabajo, encontró su voz. *Orlando* no es sólo la biografía, satírica o no, de un personaje. Es también un esbozo de la historia de la crítica inglesa: a través de los siglos, nos cuenta cómo ha sido el desarrollo de esta relación entre escritores y críticos. Woolf, con los tomos del *Common Reader*, deseó abrir las puertas a que de nuevo el lector se cuestionara por sí mismo, que no diera nada por sentado respecto a los clásicos británicos sólo porque fueran clásicos. En *Orlando*, trata a los poetas como iguales. Es curioso pensar que fue la novela más popular de Woolf. Me pregunto si, por ejemplo, Alexander Pope habrá tenido más popularidad entre los lectores de 1928 tras leer *Orlando*. ¿Acaso habrá despertado más curiosidad por Addison, por Dryden? Vale la pena rescatar a *Orlando* no sólo como una novela o una especie de biografía fantástica, sino también como otra crítica, que explora precisamente a la historia literaria y a la historia de la crítica literaria que ha ido de la mano con su literatura. La serie *English Men of Letters* no se

centraba solamente en la biografía. Dentro de la vida de sus figuras literarias, exploraba sus estilos, sus influencias y el desarrollo de su obra.

Virginia Woolf encontró el punto exacto desde el cual proyectar su obra crítica hacia una audiencia más amplia. Bajó el escalón de donde se situaba Leslie Stephen e incluyó a las mujeres entre sus lectores. No era una académica, pero tampoco era una mujer encerrada en casa, como lo fue Jane Austen, que escribía en la sala de estar. Woolf, muy a su manera, se aventuró a conocer el mundo. Formó parte de un círculo de intelectuales de hombres y mujeres dedicados al arte, no sólo a la escritura, sino a diversas disciplinas. Esto también le dio otras perspectivas: en su escritura utilizaba un lenguaje que, entonces, podría ser entendido también por un artista plástico.

Orlando puede leerse como un cuestionamiento de la identidad sexual y de los roles que desempeñamos como seres humanos. Más allá de eso, es una crítica a la autoridad victoriana, la voz supuestamente inquebrantable de los biógrafos. Nos hace reflexionar acerca de la verdad y de cómo no podemos tomarla entre nuestras manos y decir “hela aquí”. La crítica y la teoría literaria, a fin de cuentas, no serán más que interpretaciones de quien las construye. Todo dependerá del ángulo desde el que se mire, de la educación, de la ideología política y social que tenga quien es receptor de una obra de arte. Quizá la interpretación de la historia literaria en *Orlando* habría sido distinta si en vez de la biografía de este joven aristócrata, se hubiese escrito de la vida de Nicholas Greene. La voz narrativa, andrógina, mitad seria, mitad juguetona, hace que tomemos la novela como una aventura y no como un texto solemne y serio al que aparentemente no se le puede cuestionar. El humor de Woolf hace que podamos adentrarnos con más facilidad a cuestiones que de ser tomadas en serio, podrían incluso resultar perturbadoras. Esto mismo hace que el texto sea más ligero en apariencia. La censura de la época, es probable, lo tomó todo a broma, sin detenerse a leer entre líneas el enorme peso

crítico que Woolf proponía. Detrás de la risa, pasaron por alto un profundo análisis de cuestiones de género, identidad e historia literaria. La intertextualidad en *Orlando* no fue un simple juego referencial, es toda una construcción de cuestionamiento de valores, de crítica ante el canon, de escritura femenina, de la forma de la novela, acerca de lo cual se tratará el capítulo siguiente.

Virginia Woolf y sus ancestros literarios: Historia literaria inglesa entretejida en *Orlando*.

La historia literaria inglesa dentro de *Orlando* es fundamental para comprender el texto a través de una perspectiva más amplia. El término intertextualidad es sumamente amplio, además de que en *Orlando*, la relación entre los textos se mueve en direcciones distintas y en momentos opuestas. En sentido metafórico, *Orlando* es un bello tapiz tejido con hilos de diversos materiales y colores, por eso es que sus texturas pueden resultar distintas dependiendo de la época de la cual se trate la novela.

Antes que nada, debemos definir intertextualidad, que es la relación que se establece dos o más textos y generalmente tiende a establecerse por medio de referencias de un texto con uno o más textos. Lo que ocurre a menudo es un desplazamiento de nivel temático, de situaciones o figuras que se trasladan a otro texto para enriquecerlo. Las referencias pueden ser tan claras que de inmediato saltan a la vista al lector, o al contrario, pueden ser tan sutiles que es necesario una lectura mucho más profunda para dar con la pequeña y a veces casi invisible fibra que nos lleve, como hilo conductor, hacia el texto original. También existe la intertextualidad entre diferentes disciplinas, cuando por ejemplo, dentro de una obra literaria hay una referencia a una obra pictórica (este tema se tratará con respecto a *Orlando* más adelante). Definamos claramente lo que se entiende por intertextualidad y sus distintas divisiones.

La intertextualidad, definida como una “relación de copresencia entre dos o más textos”. Las relaciones intertextuales, como las transtextuales en general, se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual de la *cita*, hasta las formas más sutiles e indirectas de *alusión*. En la forma *directa* de relación intertextual, el grado de presencia más concreta es la cita puntual, con referencias precisas al texto del que proviene;

un grado más abstracto se observaría en la paráfrasis y toda forma de asimilación del texto citado al texto ‘anfitrión.’

En la forma *indirecta* de la relación intertextual, la alusión, también se observan diferentes grados de indirección:

- a) *alusión textual*, en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto. Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que las marca es la *indirección*: la cita declara su origen, la alusión textual lo calla;
- b) *alusión tónica*: referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a hechos históricos, periodísticos, etcétera;
- c) *alusión personal*: referencia a eventos de la vida del autor, mismos que con frecuencia acaban construyendo un “texto” de naturaleza autobiográfica.
- d) *alusión metafórica*, en la que el elemento aludido del hipotexto se utiliza como el *vehículo*, o *grado manifiesto*, del nuevo *tenor* poético, o *grados contruidos* de la significación metafórica del hipertexto.
- e) *Alusión estructural*, en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro (característica predominantemente *hipertextual*) (Pimentel 1993: 224).

Cuando miramos *Orlando* bajo esta luz intertextual, lo primero que salta a nuestra vista es la clara referencia a *Tristram Shandy*, novela de Laurence Sterne. Esta novela, escrita en el siglo XVIII, era, sin lugar a dudas, una de las predilectas de Virginia Woolf. No se trataba solamente de una predisposición casi natural que la escritora tendría por los autores del XVIII; debido a que su padre amaba profundamente la literatura de ese tiempo (incluso Vanessa, la hermana mayor de Woolf, recibió ese nombre por un poema de Jonathan Swift). El siglo XVIII fue uno durante el cual la novela se dio de muchas formas. Se tenía, por ejemplo, la novela epistolar, como *Pamela*, o aquella que contaba la vida de un personaje visto desde fuera, como *Tom Jones*. Una de las finalidades de la novela era apegarse a la realidad lo más posible. Laurence Sterne logra este efecto de manera extraordinaria. Sin embargo, al leerlo, no estamos frente a una realidad lineal, como lo sería por ejemplo, *Pamela*, con su secuencia de cartas. *Tristram Shandy* requiere de una participación completa del lector, para podernos adentrar en el mundo de su personaje. La mayor parte de la novela se enfoca en el proceso mental de Tristram. Se ha

comentado con anterioridad en este estudio lo que dijo Lytton Strachey a Woolf con respecto a *Mrs. Dalloway*. Al autor de *Eminent Victorians*, la novela de Woolf le pareció a momentos demasiado solemne. Al haberle sugerido a Woolf que debería de tratar algo más al estilo de *Tristram Shandy*, quizá se había referido a que Woolf podía ser menos solemne sin perder aquella visión interna del personaje. Así pues, las alusiones que podemos encontrar en *Orlando* de *Tristram Shandy* son alusiones de tipo estructural, es decir, los espacios físicos dentro de la narración, que de pronto se rompen para ser llenados por la imaginación del lector. Las preguntas y comentarios al aire que son, de la misma manera, hechos para que sea el lector quien los llene cada vez que lo lea. Hay un fragmento en el cual Tristram está por describir a la dama que ha cautivado a su tío Toby. El narrador decide sencillamente escribir el título del capítulo siguiente ‘Chapter 39’ y dejar una página en blanco (Sterne 1996: 330). La página siguiente contiene una serie de elogios al retrato que el lector haya construido de la dama en cuestión. En *Orlando*, aunque no tenemos espacios de páginas enteras, a momentos nos topamos con fragmentos en los cuales se le pide al lector, de manera indirecta, que elabore con su imaginación el fragmento narrativo:

For it has come about, by the wise economy of nature, that our modern spirit can almost dispense with language; the commonest expressions do, since no expression do; hence the most ordinary conversation is often the most poetic, and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reasons we leave a great blank there, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion (O: 185-186).

Cada lector, desde luego, construiría a una dama distinta dentro de *Tristram Shandy*. Sterne comunica a sus lectores que no sólo es la palabra escrita la que es capaz de comunicar. Existe una multiplicidad de lenguajes a través de los cuales podemos plasmar ideas. De igual manera, en este fragmento de *Orlando*, Woolf plasma que es posible comunicar también en el silencio: los espacios en blanco llevan una carga de lenguaje, que puede ser llenado por el lector. Sterne

propone que imaginemos a una dama; Woolf propone que sea lo poético, aquello con lo cual contribuyamos. Podemos regresar un poco a la noción de Woolf acerca de la verdad; no hay verdad absoluta y todo lo que se dice o escribe es tan sólo para sustentar una opinión. Al interactuar como lectores con el cuerpo de la novela, creamos junto con el autor la verdad dentro del texto. Laurence Sterne, con su entretenida y siempre afable sombra, no es la única referencia al siglo XVIII que hace Virginia Woolf en *Orlando*.

Orlando transcurre por distintas épocas, y nos lleva por un largo recorrido de la historia literaria. Hacer un estudio intertextual acerca de la literatura inglesa de esta novela abarcaría un espacio enorme; pues va desde el siglo XVI hasta principios del XX. Así pues, debido al espacio con el que se cuenta dentro de un capítulo de la tesis, solamente se abarcarán algunos periodos. De igual manera, será imposible abarcar todos los autores de las épocas literarias de las que se escriba. ¿Cuáles pues, serán las épocas sujetas a este análisis intertextual? Se tomarán los autores que fueron más significativos para Woolf, y cuya influencia y presencia dentro de la novela a cualquier nivel alcanza una cierta relevancia.

En varios aspectos, *Orlando* es un texto consciente de su relación con otros textos.

Linda Hutcheon escribe algo interesante con respecto a la metaficción:

The course of literary history is being altered, and, as always, it is being altered by the texts, not the critics. In fact, this new narcissistic fiction is allowing (forcing) a re-evaluation of the novels of the past thanks to its challenging of the inadequate, reified critical notion of 'realism' based on a narrow product of mimesis alone (1985: 38).

Desde luego, los textos son alterados por otros textos, si tomamos en cuenta que un texto será el resultado de una lectura. Los críticos podrán alterar nuestra lectura de un texto, mas no podrán alterar la naturaleza del texto en sí. Lo que es posible es que un texto nuevo haga una revaloración del texto anterior. En el sentido que lo plantea Hutcheon, *Orlando* es un texto

narcisista. Es consciente de las obras del pasado (pues no trata novelas exclusivamente) y de la repercusión que pueden tener en el presente.

Aunque la novela comienza durante el reinado de Isabel I, el análisis de intertextualidad comenzará en el siglo XVIII, uno de los fundamentales para la formación de Virginia Woolf como escritora y lectora. El enfoque, principalmente, se dará hacia los siguientes autores: William Congreve, Eliza Haywood (que, aunque no aparece en *Orlando* y cuya presencia no es fácil de identificar en la novela, es, por cuestiones de género y ancestro directo de la novelista femenina, una referencia importante dentro del texto.) Y por supuesto, gran parte del análisis se centrará en Alexander Pope, personaje fundamental, cuya influencia en Orlando es bastante fuerte. Además, hay que mencionar, Pope y “The Rape of the Lock” constituyen una parte fundamental dentro de *Orlando*. “The Rape of the Lock” aparece como un eco a través de toda la novela; se escribirá más adelante, acerca de cómo las referencias a Pope no sólo se dan a nivel anecdótico y de personaje, sino que su maravilloso *mock-heroic* es retomado por Woolf y una parte de la novela es muy parecida en construcción y ambientación a “The Rape of the Lock”.

El siguiente siglo a tratar será el XIX, con los siguientes autores que destacan en diversos aspectos que se detallarán en su momento: Letitia Elizabeth Langdon, Charlotte y Emily Brontë. Para entrar al siglo XX, es evidente que el periodo de transición tenía que pasar por Virginia Woolf misma. Así pues recurre a un acto de “intertextualidad narcisista”, mezclando en *Orlando* un poco de *Mrs. Dalloway* y de otros textos experimentales.

Una de las partes más elaboradas de *Orlando*, así como de las más ingeniosas es la que transcurre en el siglo XVIII, cuando Orlando regresa del Oriente. Durante su viaje, Orlando tiene cambios importantes a distintos niveles. Uno de ellos es que, al estar lejos de casa, la nostalgia por el hogar y la patria se vuelven algo imprescindible en su vida. La única

pertenencia que Orlando conserva es su manuscrito de “The Oak Tree”, y al aferrarse a las palabras, comienza a sentir de nuevo la importancia de la escritura. Es también en el Oriente cuando Orlando sufre una transformación: cae en un sueño profundo. Nada parece ser capaz de despertarlo. Ocurre en su persona un proceso de metamorfosis, pues cuando despierta es una mujer.

Así, cuando Orlando regresa, como una dama en el barco que la lleva de regreso a su hogar, todo ha cambiado. Atrás ha quedado la época isabelina con sus claroscuros y sus emociones contrastantes. Londres ahora es una ciudad llena de luz y colorido, elegancia y sutileza:

Citizens in broidered coats took snuff at street corners under lamp posts. She caught sight of a variety of painted signs swinging in the breeze and could form a rapid notion from what was painted on them of the tobacco, of the stuff, of the silverware, of the gloves, of the perfumes, and of a thousand other articles which were sold within. Nor could she do more as the ship sailed to its anchorage by London Bridge than glance at the coffee-house windows where, on balconies, since the weather was fine, a great number of citizens sat at ease, with china dishes in front of them, clay pipes by their sides, while one among them read from a news sheet, and was frequently interrupted by the laughter or the comments of the others (O: 123).

En este fragmento, Virginia Woolf es capaz de dar, con el detalle de un pintor, el retrato de toda una época. Quizá no es arbitrario que el cambio de sexo de Orlando haya ocurrido precisamente en el siglo XVIII. Esto le permite analizar con más profundidad la naturaleza humana; en su trayecto de regreso a casa se pregunta constantemente qué es mejor, si ser hombre o ser mujer. Aunque cayó –durante su estancia en el Oriente– en un sueño del que nadie pudo despertarlo, no perdió conciencia de su pasado o del transcurso del tiempo. Definitivamente, si Orlando hubiese regresado como un hombre a esta Inglaterra en la que las *coffee-houses* eran el punto de encuentro de los intelectuales, su impacto no habría sido el mismo.

Una reflexión interesante con respecto a este estado en el que Orlando pone en una balanza el papel del hombre y el de la mujer a nivel romántico anticipa lo que con el tiempo marcará el desarrollo literario de Orlando, así como su relación con importantes figuras literarias de la época: “For nothing [...] is more heavenly than to resist and to yield; to yield and to resist. Surely it throws the spirit into such a rapture that nothing else can” (O: 115). Lo que ocurre con Orlando es el despertar a un distinto estado de conciencia. Si antes había sido enteramente masculino y así escribió sus poemas acerca del amor perdido de la dama; ahora, en su condición femenina, el panorama se abre y es capaz de entender el comportamiento de la mujer a la luz de su pasado.

¿Cómo se define Orlando como mujer? Toril Moi, en su capítulo ‘Marginality and Subversion’ del libro *Sexual/Textual Politics* escribe acerca de lo que creía Kristeva al respecto:

“To believe that one “is a woman” is almost as absurd and obscurantist as to believe that one “is a man””, she [Kristeva] states in an interview with women from the ‘psychanalyse et politique’ group published in 1974 (‘La femme’, 20). [...] it is important to recognize that in this struggle a woman cannot *be*: she can only exist negatively, as it were, through her refusal of that which is given: ‘I therefore understand by “woman”’, she continues, ‘that which cannot be represented, that which is not spoken, that which remains outside naming and ideologies’ (‘La femme’, 21) [...] It is an attempt to locate the negativity and refusal pertaining to the marginal in ‘woman’, in order to undermine the phallogocentric order that defines woman as marginal in the first place. [...] It is possible, Kristeva admits, to distinguish various recurrent stylistic and thematic peculiarities in writing by women; but it is not possible to say whether these characteristics should be ascribed as a ‘truly feminine specificity, socio-cultural marginality or more simply to a certain structure (for instance hysteric) which the present market favours and selects among the totality of feminine potentiality’ (Moi 496).

Este fragmento, más que hablar de identidad sexual, nos habla de la subjetividad de los roles. Escribe acerca de la construcción de la mujer a través de la negación. Debido a que entiende el término mujer como algo que no puede representarse, todo queda reflejado en abstracciones.

Estas abstracciones no se refieren específicamente a cuestiones de roles sociales; remiten a cuestiones relacionadas con la escritura. Comenta Kristeva que, aunque es posible encontrar rasgos y características en la escritura femenina, es difícil definir las como específicas y exclusivas de una escritura producida por mujeres.

Este planteamiento recuerda también a ciertos planteamientos propuestos por Woolf en *A Room Of One's Own*. Woolf propone que es a partir del siglo XVIII, cuando la novela comienza a madurar como tal, que la mujer también empieza a tener más prominencia como escritora. La novelista construye, algo nuevo y distinto, con formas ya conocidas y establecidas. Al principio, por supuesto, existió esta misma negación. Algunas novelistas firmaron con seudónimos masculinos, es decir, negaron, en cierto nivel, su identidad como mujeres y se dieron a conocer como algo que no eran: autores.

Pero para regresar a nuestro personaje, que a partir de este momento, y por convenciones estilísticas, llamaremos ella. Pasó un tiempo con los gitanos, en el que, debido al estilo de vida de ellos, permaneció en un estado muy neutral, muy parecido a la primera infancia. Es cuando regresa a la civilización occidental que comienza a tomar conciencia de que es una mujer. Se da cuenta que no sólo sus acciones y su manera de vestir tienen que cambiar, también su manejo del lenguaje tiene que verse transformado. "This point is crucial to a non-essentialist feminist analysis of the language. It posits that we all use the same language but that we have different *interests* –and interests must here be taken to mean political and power-related interests which intersect in the sign" (Moi 1995: 158). Woolf misma no cerraba la puerta a la parte masculina de sus personajes o de sus interpretaciones. El lenguaje pertenece a todos: los intereses, los *enfoques* no son los mismos. Orlando lo plantea claramente. En cuanto deja de "ser hombre" no guarda en un cajón todo lo que ello significaba. Lo asimila y lo digiere para darle una nueva perspectiva a su condición de mujer.

Todo esto está ligado con la historia literaria que, entre líneas, va siguiendo Woolf a lo largo de su novela. A fines del siglo XVII y durante el XVIII, el papel de la mujer en la literatura comenzó a cobrar más fuerza. Ya no era solamente Aphra Behn¹⁷ quien escribía para ganarse la vida. Poco a poco, las mujeres escribían también porque querían hacerlo, por ejemplo Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, publica su libro *The Blazing World*, sencillamente por el gusto de hacerlo. Es importante notar lo que pensaba Woolf acerca de estas dos escritoras, lo escribe con claridad en *A Room of One's Own*:

What a waste that the woman [Margaret Cavendish] who wrote "the best bred women are those whose minds are civilest" should have frittered her time away scribbling nonsense and plunging ever deeper into obscurity and folly till the people crowded round her coach when she issued out. Evidently the crazy Duchess became a bogey to frighten clever girls with. [...] And with Mrs. Behn we turn a very important corner on the road. We leave behind, shut up in their parks among their folios, those solitary great ladies who wrote without audience or criticism, for their own delight alone. Aphra Behn proved that money could be made by writing at the sacrifice, perhaps, of certain agreeable qualities; and so by degrees writing became not merely a sign of folly and a distracted mind, but was also of practical importance (*AROOO*: 63-64).

La diferencia es clara con respecto a la vida y a la obra de ambas escritoras. No hace falta ser adivinos para ver a quién respetaba más Woolf. El gran mérito de Behn, además de ser una gran escritora, fue su capacidad para vivir de ello. La crítica hacia Cavendish es demasiado fuerte, y no deja de remitirnos a Orlando, cuando era un jovencito, que escribía sólo para sí mismo. Orlando, sabemos, no tiene la necesidad de trabajar para vivir; así que jamás tendrá que enfrentarse a las asperezas de la vida, como le sucedió a Aphra Benn.

Quien narra *Orlando* dice: "(It must be remembered that she was like a child, entering into possession of a pleasance or toy cupboard; her arguments would not commend

¹⁷ Aphra Behn. (1640-1689). Prolífica escritora y dramaturga de la Restauración. Fue pionera como escritora profesional (es decir, se ganaba la vida a través de las letras).

themselves to mature women, who have had the run of it all their lives)” (O: 115). A través de su narradora, Woolf habla de Orlando con tono irónico al estilo del Dr. Johnson o de Alexander Pope en su obra ‘Characters of Women’. Y aunque Woolf hablaba, desde luego, de Orlando como persona, este comentario puede interpretarse también como la mujer escritora en aquella época, claro, la escritora aristócrata llena de comodidades, como era vista por sus contemporáneos.

Aunque es Alexander Pope el personaje central de esta parte de la novela, no es el único que parece pertenecer una galería de personajes literarios: Dryden (aunque desfasado en tiempo), Addison, Swift y, como una silueta ya casi al final del capítulo, Dr. Johnson. También hay otro autor de cuya influencia Woolf no escapa, más bien, otro a quien Woolf hace homenaje literario y de quien retoma detalles y ambientes: William Congreve. Congreve es anterior a Pope, de hecho, su obra de teatro *The Way of the World*, fue puesta en escena en 1700, catorce años antes que “The Rape of the Lock” apareciera en su primera edición. Congreve es uno de los dramaturgos predilectos de Woolf: escribió sobre él en su ensayo ‘Congreve’s Comedies’:

The world that we have entered, then, in Congreve’s comedies is not the world of elemental passions. It is an enclosure surrounded with the four walls of a living room. Ladies and gentlemen go through their figures with their tongues to the measure indicated by common sense as precisely as they dance the minuet with their feet; but the image has only a superficial rightness. [...] There is a coarseness of language, an extravagance of humour, and a freedom of manners which casts us back to the Elizabethans. Yet it is in a drawing-room, surrounded by all the fopperies and refinements of the most sophisticated society in the world, that these ladies and gentleman speak so freely, drink so deeply and smell so strong (1966: 79).

¿A qué se refiere Woolf cuando dice que el mundo de las comedias de Congreve no es el de las pasiones elementales? ¿A que ahora, en este mundo de la Restauración y posterior, la gente se

regía por códigos de comportamiento que impedían cualquier explosión emocional? La violencia de la espada es suplantada por el ingenio. Detrás de toda esta sofisticación y perfección de las habitaciones en las que se desenvuelven los personajes, sin embargo, puede existir la misma destrucción que en una tragedia de Shakespeare, aunque no se vea una sola gota de sangre ni se escuche un solo grito de dolor. Es un mundo en el cual, aparentemente, las pasiones humanas están domadas y perfectamente encuadradas dentro del esquema del refinamiento y buenos modales.

El mundo del dramaturgo es el que se desenvuelve dentro de una habitación. Y hay muchos más ejemplos de la literatura de la época que igual se desarrollan en espacios cerrados. Atrás han quedado los días, o si no, atrás ya no era como antaño, cuando los intelectuales y artistas se reunían solamente en las cortes. A partir de finales del siglo XVII, las *coffee-houses* comenzaron a cobrar mucha importancia. El sentarse a conversar a la mesa, tomando té y chocolate, se vuelve una parte fundamental de la vida social, que además incluye a las mujeres, quienes son admitidas en estos lugares: “The coffee house, which arose to accommodate the enormous demand for that exotic, relatively new drink, offered a new kind of space in which people –from wide range of professions and classes together gathered to drink coffee, and argue about politics, religion and literature” (Wall 1971: 13-14). *The Spectator* (1711- 1712), un periódico fundado por Richard Addison y Joseph Steele, circulaba todos los días, y trataba temas literarios y de filosofía. Se distribuía en distintos lugares, pero principalmente se discutía en las *coffee-houses* y otros lugares de reunión intelectual. Había que tener una mente más ágil, así como códigos de lenguaje corporal, como podemos verlo en Lady Wishfort en *The Way of the World*: “Yes, and as soon as he appears, start, aye, start and be surprised, and rise to meet him in a pretty disorder. Yes, nothing is more alluring than a levee from a couch, in some confusion; it shows the foot to advantage, and furnishes with blushes and recomposing airs beyond

comparison' (IV: 143). Había que dar a entender con el cuerpo lo que no se decía por completo con palabras, para que las conversaciones no cayeran en el aburrimiento (o para destrozar al 'enemigo' con más destreza). Al mismo tiempo, la atención a objetos de la vida cotidiana se magnifica, por ejemplo, en "The Rape of the Lock", tenemos un largo fragmento dedicado a los utensilios de belleza que están en la mesa de Belinda:

And now, unveil'd, the Toilet stands display'd,
Each silver Vase in mystic order laid.
First, rob'd in white, the Nymph intent adores,
With head uncover'd, the Cosmetic pow'rs.
A heavenly image in the glass appears,
To that she bends, to that her eyes she rears;
Th' inferior Priestess, at her altar's side,
Trembling begins the sacred rites of Pride.
Unnumber'd treasures ope at once, and here
The various offerings of the world appear;
From each she nicely culls with curious toil,
And decks the Goddess with the glitt'ring spoil.
The casket India's glowing gems unlock,
And all Arabia breathes from yonder box.
The Tortoise here and the Elephant unite,
Transform'd to combs, the speckled, and the white.
Here files of pins extend their shining rows,
Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billex-doux.
Now, awful Beauty puts on all its arms;
The fair each moment rises in her charms,
Repairs her smiles, awakens ev'ry grace,
And calls forth all the wonders of her face;
Sees by degrees a purer blush arise,
And keener lightnings quicken in her eyes.
The busy Sylphs surround their darling care,
These set the head, and those divide the hair,
Some fold the sleeve, whilst others plait the gown;
And Betty's prais'd for labours not her own (*TRL*: Canto I, 121-148).

Es interesante ver que tal vez esta magnificación de lo aparentemente insignificante y cotidiano tiene que ver, con el que a partir del siglo XVIII, el uso del microscopio fue más extenso. La contemplación del exterior se revierte para convertirse en una visión más introspectiva y

detallista. También, desde luego, el detalle de lo trivial alzado a dimensiones épicas tiene que ver con el toque *mock-heroic*¹⁸ del poema.

¿A dónde lleva todo esto? A que todo este contexto, con seguridad, repercutió en la evolución de la novela inglesa. Al leer *Love in Excess or the Fatal Enquiry* (1719) de Eliza Haywood¹⁹, no podía dejar de relacionarlo con Congreve. En muchos aspectos, la novela de Haywood es muy elemental. No existe, o casi no, el *wit* que haga que el lector ría. Pope es conocido por sus epigramas, muchos de ellos son ya frases célebres que se utilizan casi como dichos populares. Los personajes no están bien terminados, por decirlo así. Muchas veces, se confunden sus voces si no se lee con suficiente atención. Sin embargo, mucho de la intriga, el escenario y demás recuerdan a Congreve: el uso de la carta, la confusión, los sirvientes que ayudan o traicionan a sus patrones, el salón o habitación dentro de una casa en donde se desarrolla la acción. Quizá Haywood conocía la obra de Congreve, pues a momentos, como lectores, tenemos la sensación de que Haywood maneja a sus personajes como si fuesen muñecos. Este comentario remite a lo que dice la narradora acerca de Orlando, de cómo, pese a ser una mujer, su pensamiento todavía no es el de una persona madura: “(It must be remembered that she was like a child, entering into possession of a pleasaunce or toycupboard; her arguments would not commend themselves to mature women, who have had the run of it all their lives)” (O: 115). Pues bien, Orlando, al recién descubrirse como mujer, conserva este rasgo infantil que le hace carecer de experiencia. Lo mismo puede decirse de aquella novelista, quien está sola ante el mundo dominado por escritores que además eran críticos implacables. Sin embargo, hay un cierto carisma en la Haywood novelista que, por ejemplo, no hay en el *Robinson Crusoe* de Defoe. *Love in Excess*, con todas sus fallas estilísticas, como aquellos párrafos

¹⁸ El *mock heroic* es género satírico. Tiene un estilo heroico que deriva de la épica clásica. Este estilo, en vez de tratar temas épicos, se enfoca en asuntos meramente triviales. Tuvo un gran auge durante los siglos XVII y XVIII.

¹⁹ Eliza Haywood, (1693-1756). Escritora, actriz y editora inglesa. Escribió novela, drama, poesía e hizo traducciones. La mayoría de sus obras fueron publicadas de manera anónima.

interminables, la carencia de indicar en dónde comienza y en dónde termina lo que dice cada personaje, más la ‘escasa producción’ con la que se publicó, atrapa al lector desde el principio.

Eliza Haywood nos ayuda a comprender un poco qué era lo que interesaba a los lectores de su época. *Love in Excess* fue muy popular. ¿Por qué? Porque la escribía una mujer, porque se tuvo a una mujer escribiendo acerca de la experiencia femenina. Ya no se trató de Samuel Richardson poniéndose los zapatos de una mujer en *Pamela*, o de Defoe, que aunque magistralmente, se metió en la piel de *Moll Flanders* para presentarnos su vida. Se trata de una escritora comunicando los sentimientos de una mujer desde su propia experiencia femenina. Otra probable razón para la popularidad de la novela, fue la elección de temas y situaciones: una historia de amor y de intriga siempre atraparán al lector. Estos temas fueron tratados con clichés de la literatura de la época. Un ejemplo es la descripción de lo que sucede cuando Alovera y D’Elmont se encuentran:

Many days she passed in these Inquietudes, and every time she saw him (which was very frequently either at Court, at Church, or publick Meetings) she found fresh Matter for her troubled Thoughts to work upon. When on any occasion he happened to speak to her, it was with that softness in his Eyes, and that engaging tenderness of his Voice, as would half persuade her that, God had touch’d his Heart, which powerfully had influenc’d hers; but if a glimmering of such a hope gave her a Pleasure inconceivable, how great were the ensuing Torments, when she observ’d, those Looks and Accents were but the Effects of his natural Complaisance, and that to whom soever he Address’d, he carry’d an equality in his Behaviour, which sufficiently evinc’d his Hour was not yet to feel those Pains he gave; and if the afflicted fair ones found any Consolation, it was in the reflection that no Triumphant Rival could boast a Conquest; each now despair’d of gaining.²⁰

Aunque Alovera no “habla” en este fragmento, la introspección del personaje es interesante. A nivel de físico sabemos poco de Alovera. Pero a nivel dramático, Haywood es capaz de manejar muchos matices anímicos. Este fragmento de *Love in Excess* representa una hipérbole de las

²⁰ Eliza Haywood, *Love in Exces or the Fatal Enquiry*, 2-3.

emociones, que sin embargo funciona. Hacen que el lector se intrigue pensando en lo que ocurrirá después.

La época isabelina se terminó. Además de que Orlando es una mujer, y por lo tanto, su manejo de emociones cambia; como lo hace ver la Woolf narradora de una manera bastante cómica: “Do what she would to restrain them, the tears came to her eyes, until, remembering that it was becoming in a woman to weep, she let them flow” (O: 122). El joven Orlando que hubiese, hacía mucho tiempo, ocultado sus lágrimas y enojo tras la partida de Sasha, tiene permitido, en su condición nueva de mujer, llorar de la emoción porque vuelve a su tierra.

Es en este mundo nuevo en el que Orlando decide buscar otra vez su voz como poeta. Se da cuenta, también, de que el mundo de las letras ya no es el mismo, y que así como la ciudad y la atmósfera de aquel nuevo siglo se han transformado, también ha cambiado la poesía. Las tentaciones o errores que pudiese cometer el poeta ya eran otras: “To evade such temptations is the first duty of the poet, she concluded, for as the ear is the antechamber to the soul, poetry can adulterate and destroy more surely than lust or gunpowder. The poet’s then is the highest office of all, she continued. His words reach where others fall short” (O: 128). ¿Por qué no, como Eliza Haywood, escribir una novela? Parece que Orlando, en ese momento de su vida, no aspira a ser popular; ella aspira, más bien, a codearse con aquellos misteriosos autores (Dryden, Pope) de quienes sólo ha escuchado su nombre, pero que, seguramente, serían como aquél hombre que vio alguna vez sentado a la mesa de los sirvientes en el castillo de Knole, cuando lo visitó Elizabeth I. ¿Habría sido distinta la historia de Eliza Haywood si hubiese escrito un *mock-heroic*? Quizá habría pasado inadvertida y nunca nos habrían llegado sus textos.²¹ Eliza Haywood abrió la puerta que años atrás Aphra Behn había encontrado y gracias

²¹ Quizá su destino habría sido similar al de la hipotética hermana de William Shakespeare, Judith Shakespeare, planteado por Virginia Woolf en *A Room of One’s Own*. Tras fracasar como actriz, como artista y haber sido

a esto las mujeres comenzaron a infiltrarse en el mundo literario con más fuerza. No se necesitaba ser Isabel I para convertirse en mecenas. Orlando ignora la existencia de Eliza Haywood al momento de aceptar la invitación de Lady R. a su famoso salón en el que las luminarias literarias se reunían a tomar el té. De nuevo, la atmósfera del salón de té remite a *The Way of the World* de Congreve: el lugar cerrado, silencioso, dentro del cual supuestamente las personas que entran y salen se dedican a hacer gala de su ingenio, aunque en realidad, solamente hablan de cosas triviales. Aunque nunca sabemos exactamente qué es lo que dice cada personaje, la sucesión del diálogo es dramática. La Woolf narradora nos dice al respecto: “The truth would seem to be –if we dare to use such a word in such connection– that all these groups of people lie under an enchantment” (O: 146). Sin embargo, la sombra de Haywood está ahí, detrás de Orlando cuando ésta conoce a Pope.

Then the little gentleman [Pope] said,
He said next,
He said finally,*
Here, it cannot be denied, was true wit, true wisdom, true
profundity. The company was thrown into complete dismay.
One such saying was bad enough; but three, one after another,
on the same evening! No society could survive it.²²
[...] Orlando found herself near Mr. Pope on the staircase. His
lean and misshapen frame was shaken by a variety of emotions.
Darts of malice, rage, triumph, wit, and terror (he was shaking
as a leaf) shot from his eyes. He looked like some squat reptile
set with a burning topaz in its forehead. At the same time, the
strangest tempest of emotion seized now upon the luckless
Orlando. A disillusionment so complete as that inflicted not an
hour ago leaves the mind rocking from side to side. Everything
appears ten times more bare and stark than before. It is a
moment fraught with the highest danger for the human soul
(O: 148-9).

engañada por Nick Greene, Judith Shakespeare se suicida y su cadáver es enterrado en algún lugar cercano a Elephant & Castle.

*These sayings are too well known to require repetition, and besides, they are all to be found in his published works.

²² El asterisco con la nota al pie son originales de Virginia Woolf.

En este fragmento tenemos una clara alusión textual indirecta, con un toque de Sterne. Woolf asume que Pope es tan conocido, que no hay necesidad de repetir sus palabras. Asume, quizá, que sus lectores serán gente familiarizada con la literatura inglesa, o que si no lo son, serán lo suficientemente curiosos como para ir y buscar la cita (la que más les acomode, como habría hecho Sterne con su página en blanco) adecuada para el texto. Sin embargo, también existe la posibilidad de que para muchos de los lectores de la época, Alexander Pope haya sido solamente un personaje literario creado por Woolf. ¿Qué clase de alusión hace Woolf con respecto a Pope? En el fragmento anterior, pudo haber existido una alusión textual, Woolf nos encaminó hacia ella, sin embargo la borró. Lo único que hace entonces, es una enumeración de citas inexistentes, que, una vez más, pueden llenarse al gusto del lector.

¿Con qué clase de alusiones es retomado Pope? Físicamente, Woolf lo reconstruye en *Orlando* de manera muy similar a como apareció en la biografía escrita por Leslie Stephen. Stephen comenta que, a su vez, está citando al Dr. Johnson. A continuación, dos fragmentos cortos de ambos autores en los que se describe al poeta:

Johnson gives a painful account of his physical defects, on the authority of an old servant of Lord Oxford, who frequently saw him in his later years. He was so sensitive to cold that he had to wear a kind of fur doublet under a coarse linen shirt; one of his sides was contracted, and he could scarcely stand upright till he was laced into a bodice made of stiff canvas; his legs were so slender that he had to wear three pairs of stockings, which he was unable to draw on and off without help. His seat had to be raised to bring him to a level with common tables. [...] The thin, drawn features wear the expression of habitual pain, but are brightened up by the vivid and penetrating eye, which seems to be the characteristic poetical beauty (*Pope*: 91-92).

Orlando found herself near Mr. Pope on the staircase. His lean and misshapen frame was shaken by a variety of emotions. Darts of malice, rage, triumph, wit and terror (he was shaking like a leaf) shot from his eyes. He looked like some squat reptile set with a burning topaz in its forehead. [...] “Wretched man,” she thought, “how you have deceived me! I

took that hump for your forehead. When one sees you plain,
how ignoble, how despicable you are! Deformed and weakly,
there is nothing to venerate in you, much to pity, much to
despise!” (O: 148, 151)

En la primera descripción podemos notar que, aunque no da la referencia exacta del libro, al decirnos quién es el autor, es una cita. El retrato es completamente descriptivo a nivel físico y resalta todas las enfermedades y deformidades de Pope. Para *Orlando*, Woolf resume la descripción en un par de líneas, resaltando todos sus defectos en una forma caricaturesca. Stephen decide rescatar la cualidad noble y poética de su personaje, al citar a Johnson con respecto a la mirada de Pope, que describe como ‘vívica y penetrante’. El retrato de Woolf deja a un lado lo poético. Lo que Orlando percibe, es a un hombre sarcástico, malicioso, lleno de ira hacia quienes atacó. Durante todo el trayecto a casa, a donde ha invitado al poeta, se debate entre la admiración ciega por el genio poético y el afán de verlo como una persona común y corriente de quien, además, no tiene casi nada que admirar. Al final de su trayecto lo percibe como un hombre enfermo y deforme, sin ningún talento excepcional.

Una vez más, como con su experiencia con Nick Greene, el poeta isabelino, Orlando se desilusiona. La realidad es que Alexander Pope, con toda su grandeza como poeta, es sólo un hombre, pequeño y maltrecho, cuyas palabras son capaces de destruir con violencia. ¿En dónde está lo excelso del poeta –se pregunta Orlando– cuando éste es capaz de destruir? Se enfrenta a un dilema: por una parte, siente una profunda admiración hacia Pope, y por otra lo detesta por ser tan insignificante. Una vez más, se encuentra con que los poetas consagrados no son tan nobles en su profesión como imagina. Ellos no la toman en serio como artista. Y esto le molesta, pues la verdad es que ellos no la respetan como mujer ni como poeta. Aún así, ha aprendido de Pope aquella ironía sutil hiriente como la más filosa de las espadas:

A woman knows very well that, though a wit sends her poems,
praises her judgment, solicits her criticism, and drinks her tea,
this by no means signifies that he respects her opinions,

admires her understanding, or will refuse, though the rapier is denied him, to run her through the body with his pen. All this, we say, whisper as low as we can, may have leaked out by now; so that even with the cream jug suspended and the sugar tongs distended the ladies may fidget a little, look out of the window a little, yawn a little, and so let the sugar fall with a great plop – as Orlando did now– into Mr. Pope’s tea. Never was any mortal so ready to suspect an insult or so quick to avenge one as Mr. Pope. He turned to Orlando and presented her instantly with the rough draught of a certain famous line in the “Characters of Women.” Much polish was afterward bestowed on it, but even in the original it was striking enough. Orlando received it with a curtsy. Mr. Pope left her with a bow (O: 156-7).

Quizá era imposible para Orlando ofender a Pope con un *mock-heroic*. La única manera de vengarse, o al menos de hacer notar que se había insultado su inteligencia e intelecto, estaba reservada a los comportamientos de la mesa de té. Y aquí de nuevo nos vemos ante la convención del *sentiment*: aunque a Orlando se le tiene permitido llorar, no se le permite mostrar su indignación de una manera escandalosa. Si lo hiciera, demostraría no tener educación. Se pregunta más tarde Orlando ¿por qué permanecer en silencio y dejar que sea el azúcar que cae a la taza de manera escandalosa la que hable por ella? ¿No es algo injusto? ¿Era esto digno de un artista? Para ellos, la mujer era un poquito más competente que un infante (a todos niveles). Orlando, como escritora, se da cuenta de la brecha tan grande que existe –y existirá mientras sea una mujer– entre ella y los escritores. ¿Cómo luchar contra esto? Mientras se quede encerrada en la sala para tomar té, jamás podrá enfrentar al mundo. ¿Qué sucede con Orlando tras la partida de Pope que la deja de nuevo como cuando se enteró, años atrás de que Nick Greene había escrito un poema burlándose de su vocación literaria? Su identidad se ve sacudida de golpe. Orlando se siente profundamente herida con la conducta de Pope. Lo que había hecho el poeta era citar su propia obra con respecto a la falta de carácter y de talento de las mujeres.

She sat herself down in profound meditation beneath the willow tree. There she sat until the stars were in the sky. Then she rose, turned, and went into the house, where she sought her bedroom and locked the door. Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. She took a turn or two before the mirror to make sure that her petticoats had not lost her the freedom of her legs, and then she let herself secretly out of doors (O: 157).

Es el insulto de Pope lo que remueve todo esto. Quizá a Orlando le duele más que Pope la insulte como escritora, al no tomarla realmente en serio. Finalmente, lo que buscaba de Pope era un reconocimiento literario, no buscaba romance, matrimonio o un coqueteo con ninguno de ellos. La decisión que toma de vestirse de hombre está encaminada a la libertad que perdió al volverse en una dama de sociedad: libertad de expresarse, de poder ir y venir cuando quisiera, de escribir, pues aunque hubiese estado en la mira de los *wits*, el ser mujer, de inmediato, le quitaba puntos. Este *cross-dressing* tiene como objetivo principal salir a conocer el mundo, cosa que le estaría vedada a una dama. La ropa que vuelve a usar Orlando es aquella del renacimiento, es el traje del ancestro literario, el poeta. Esto quiere decir que Orlando jamás pretenderá comenzar desde cero, jamás se creará el ser más original en el sentido literario y poético. Su historia literaria siempre estará ahí para respaldarle. De igual manera, al retomar el “disfraz isabelino” de algún modo desafía a las costumbres finas del siglo XVIII. Habrá que tener en cuenta para este cambio lo que escribe Woolf en su ensayo *Congreve’s Comedies* al respecto: “There is a coarseness in language, an extravagance of humour, and a freedom of manners which casts us back to the Elizabethans.”²³ Aquí el mundo de Congreve deja escapar aquellos destellos que bien serían de otra época y que son lo que le da aquella frescura a sus comedias. ¿Y por qué Pope, y no Congreve, es el personaje que aparece en la novela,

²³ Virginia Woolf, “Congreve’s Comedies”, 79.

encarnando todos aquellos valores de la época? (Aunque Congreve es anterior, bien habría podido Virginia Woolf mover un par de años la acción de su novela.) Además de que Virginia Woolf sentía un especial aprecio por la poesía de Pope, su historia debió de serle familiar desde la infancia, por las circunstancias ya mencionadas dentro de su hogar victoriano. Pope era un personaje singular: demostró desde muy joven su talento poético. Su voz es reconocida de inmediato, pues su poesía tiene una voz propia a momentos juguetona, satírica, divertida; de un poeta listo para herir con sus dardos de sarcasmo a cualquiera que se mostrara como un irresistible blanco. Quizá el poeta no hubiese sido tan maravilloso en este aspecto de haber sido un hombre al que la enfermedad no tocara con su pútrida mano. Aunque en nuestros días, habría sido llamado ‘poeta de capacidades diferentes’ en aquella época era señalado abiertamente con todas sus deformidades. Al bajar a Pope de su pedestal como poeta, Orlando puede encararlo frente a frente. Al describirlo como un hombre pequeño e insignificante, le está dando el lugar de una persona común y corriente dentro de la biografía de Orlando. Jane de Gay escribe acerca de la visión de Leslie Stephen, en contraste con la de Woolf, con respecto a la historia literaria:

[...] her satire of Stephen's views arises from a perception that his focus on the influential classes was deeply ideological. [...] While Stephen neglects gender entirely, Woolf shows that it is a significant factor in determining how people write and whether they can be arbiters of taste. So, where Stephen was interested in male writers who both expressed and helped to influence ideas of their time, Woolf presents a counter-history of a woman writer who tries to retain artistic integrity by resisting the mood of her time. Stephen focuses on mainstream, influential writers, dividing the century into a series of 'schools' gathered under the key male figures such as Pope. [...] *Orlando*, by contrast, depicts an aspiring writer (female from the seventeenth century onwards), who does not achieve any recognition in her own right until the twentieth century, when her poem *The Oak Tree* is published and wins a prize.²⁴

²⁴ Jane De Gay. 'Rewriting Literary History in *Orlando*'. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, 140.

El término acuñado por Jane de Gay para describir la historia de Orlando como una *counter-history* es muy acertado: está considerando esta lucha a partir de que Orlando es una mujer, cuando sabemos que la lucha por el reconocimiento poético de nuestro personaje comenzó mucho antes de que dejara de ser un hombre. Al retomar el ropaje masculino, Orlando asimila su pasado. No anula la influencia de la parte masculina de quien es en su presente. Vestida como un hombre, Orlando sale a la calle, en la noche, conquista a una joven prostituta llamada Nell²⁵ quien lo (pues evidentemente, Nell cree que Orlando es hombre) lleva a su habitación. Una vez ahí, ya que Orlando ha tenido éxito, es decir, ya que hubo una aceptación de su identidad asumida, se desenmascara y confiesa a Nell que en realidad es una mujer. La reacción de la joven es de alivio, y ambas conversan toda la noche acerca de la vida, del amor, etc. Nell no se siente ofendida al respecto. Al contrario, se siente feliz porque puede hablar con alguien acerca de sus sentimientos más íntimos sin que se le juzgue por ello.

Kristeva escribe acerca de la homosexualidad en la literatura:

Una homosexualidad tardíamente revelada pero en ejercicio, ya desde los comienzos literarios, como absorción de lo femenino y no como defensa contra lo femenino. [...] Ya no se trata de erigir un “culto del otro” en la “pareja” mítica. [...] Se trataría más bien, y al contrario, de la posibilidad de pensar y de amar al otro, reconocido por fin como imposible, olvidable, innombrable, inhallable.²⁶

Kristeva se refería a la homosexualidad en personajes masculinos. Aún así, podemos revertir este esquema y trasladarlo a Orlando y observar cómo en su estado de mujer es capaz de asimilar la parte masculina. Al reconciliarse con esta parte, Orlando no utiliza su femineidad como una defensa en contra de lo masculino. Utiliza su aprendizaje como hombre para

²⁵ Como dato curioso, hay que destacar que la sirvienta y cocinera de Virginia Woolf se llamaba Nelly Boxall. La relación patrona/sirvienta fue muy conflictiva. Existen datos de todas las quejas por parte de Woolf en su diario a lo largo del tiempo de servicio de Nelly. También existe la versión de Nelly Boxall, escrita en un diario y retomada en fragmentos para una versión novelada de esta relación escrita por Alicia Giménez Bartlett titulada *Una Habitación Ajena*.

²⁶ Julia Kristeva. *La Revuelta Íntima*, 266-267.

adaptarse al mundo de una manera más completa. Hay que preguntarse, ¿por qué Woolf no planteó a Orlando como mujer desde un principio? Si ya rondaba por su cabeza la idea de una imaginaria Judith Shakespeare, no hubiera sido de extrañarse que decidiese situar a Orlando como mujer desde el Renacimiento. Es de importancia notar que el paso del cambio de sexo en Orlando no tiene la misma carga que si hubiese sido de mujer a hombre. Al haber sido hombre, su cambio de sexo simboliza una castración; al respecto escribe Kristeva:

La castración simbólica es ciertamente tributaria de la negación y del rechazo, preñada de separación y frustración, cargada de pérdidas oral, anal y peniana. Sin embargo, debe su valor no al hecho de ser un corte brutal, sino de generar con benevolencia la capacidad misma de pensar, precisamente al hecho de que, más allá de la *negación*, lo que el psicoanálisis llama castración simbólica es una *pregunta*. [...] La castración simbólica enciende los enigmas, despierta la curiosidad por uno mismo y por el mundo (Kristeva 2001: 212, 219).

Lo único es que esta transformación hace que las trompetas exclamen "THE TRUTH!". Orlando parece haber pasado por este proceso sin dolor alguno. Orlando despierta convertido físicamente en una mujer, pero ¿ha dejado de ser un hombre? Debido a que como lectores no recibimos una explicación de esta transformación, se puede interpretar como una castración. De manera repentina, se le revelan los enigmas del sexo femenino y es capaz de comprender las dos partes. Aunque físicamente ya no es un hombre, sus recuerdos y su aprendizaje como tal no han desaparecido. ¿Esta consciencia de lo masculino y lo femenino crean un equilibrio dentro de Orlando convirtiéndole en un ser andrógino? Decide proseguir con la escritura, y para ello se adentra en el círculo literario de Pope. Y aunque para ellos Orlando tan sólo era una dama, ella se siente, antes que nada, escritora. Cuando Pope la insulta, hiere su orgullo de artista, pero también la lastima como mujer. Esa herida es algo nuevo para Orlando. No sabe cómo manejarlo, así que se refugia de nuevo en una identidad masculina. El golpe de Pope le hace cuestionarse acerca de su lugar en el mundo como artista y también le hace cuestionarse

su papel como mujer dentro de una sociedad que la sofoca. De no ser por Alexander Pope, Orlando no se habría atrevido a salir al mundo a buscar la aventura. Él la sacudió y le tumbó con su frase de *Characters of Women*, aquella comodidad que tanto criticó Woolf de las escritoras que se dedicaban a crear una obra para ellas mismas.

Así, tras toda una aventura con los *wits* de la época, el siglo llega a su fin. Todos perecen, menos Orlando, que contempla los cambios de siglo como si fuesen cotidianos amaneceres. Los colores cambian. La luminosidad del siglo XVIII es sustituida por tonos lúgubres y una sensación general de opresión. La relación entre los sexos cada vez se vuelve más superficial y lejana, limitando sus conversaciones. Woolf de nuevo vuelve a utilizar alusiones textuales: “She alludes to John Ruskin in a very similar way when she uses *The Storm Cloud of the Nineteenth Century* to characterize that period. Ruskin had claimed that a ‘storm-cloud’ was ‘peculiar to our own times’ ” (De Gay 2006: 141). De pronto, el lector se ve atrapado en esta densa neblina. Aunque la narradora en un comienzo lo describe como algo físico (una espesa nube que cubría el cielo británico y que se quedó de manera permanente, transformándolo todo: ‘there is no stopping damp; it gets into the inkpot and gets into the woodwork –sentences swelled, adjectives multiplied, lyrics became epics, and little trifles that had been essays a column long were now encyclopedias in ten and twenty volumes’ (O: 168). La vida, desde luego, ha dado un giro dramático. Las mujeres tienen diez, doce o los hijos que alcancen. La vida cotidiana se sigue desarrollando en los interiores, pero ya no hay (según la narradora de la novela) esa calidez de las *coffee-houses*. Ahora todo vive amedrentado por esa terrible humedad, cubierto de la luz del sol por pesadas cortinas de terciopelo y telas de textura semejante. Desde luego, todo esto le afecta a Orlando. Aún vive recluida en su mansión. Se viste como la época lo requiere, aunque considera un fastidio usar una crinolina sobre otra.

Han transcurrido trescientos años, reflexiona, desde que comenzó su manuscrito de *The Oak Tree*. Decide sentarse a escribir. Lo que nos muestra quien narra su vida es lo siguiente:

Her page was written in the neatest slopping Italian hand with
the most insipid verse she had ever read in her life:

I am myself but a vile link
Amid life's weary chain,
But I have spoken hallow'd words,
Oh, do not say in vain!

Will the young maiden, when her tears,
Alone in moonlight shine,
Tears for the absent and the loved,
Murmur ——— (O: 174)

Aunque Virginia Woolf atribuye estos versos a Orlando, en realidad son de la poeta Letitia Elizabeth Landon (1802-1838)²⁷. La cita proviene de 'The Lines of Life', incluidas en el volumen *The Venetian Bracelet and Other Poems* (1829). Los versos, efectivamente, son insípidos y ejemplifican lo que Woolf describió como la enfermedad del siglo. Para Orlando es difícil escribir. Sus versos ya no fluyen de manera natural como en la época isabelina. Por suerte (por suerte, vaya, para la obra poética de Orlando) hay un accidente y la hoja en la que escribía se mancha de tinta, desapareciendo los versos. No podemos encasillar este fragmento como cita, pues Woolf no refiere a Landon como la autora. Es más cercano referirnos a ello como una alusión textual: los versos son incluidos tal cual aparecieron publicados; sin embargo, al ser contextualizados dentro de la novela, cambian su significado.

Pero ¿qué provoca en nosotros leer estos versos? Habrá que suponer, por un instante, que conocemos de manera superficial la historia literaria inglesa y que no tenemos la menor

²⁷ Letitia Elizabeth Landon fue una poeta bastante popular, aunque la crítica jamás la tomó en cuenta. Incluso entre sus lectores hubo la opinión de que con el tiempo, su poesía dejó de tener calidad. Durante el siglo XIX y principios del XX su poesía fue considerada muy simple y sentimental, tal y como nos comenta el narrador de Orlando. Quizá el interés por Woolf con respecto a citar a esta autora tenga que ver más con la vida personal de la poeta. Se comprometió con John Forster, sin embargo, rumores acerca de la vida sexual de ella, bastante libertina, le hicieron dudar. Ella le pidió que investigase si era su deseo. Tras hacerlo y descubrir que los rumores eran infundados, de igual forma decidió romper con el compromiso.

idea de quién es Landon. La alusión textual indirecta pasa completamente inadvertida, pues no podríamos rastrear el origen de la cita; creeríamos, de manera inocente, que la autora es Woolf misma, quien se los atribuye a Orlando. A ojos de quien nos narra, nuestro personaje no está para nada satisfecha con el resultado de su creación poética: “Her page was written in the neatest slopping Italian hand with the most insipid verse she had ever read in her life.” (O: 174) En esta oración, la voz narrativa condiciona nuestra lectura de los versos que aparecerán más abajo. Contrasta la belleza de la caligrafía de Orlando con un contenido banal e insípido. La escritura de Orlando nos prueba que no tiene suficiente talento, o si lo tiene, no ha madurado lo suficiente.

En esos momentos, su vida no es plácida: Orlando comienza a sentirse atrapada dentro de esta sociedad. De pronto todo mundo porta argollas de matrimonio, sus sirvientes incluidos. Es incapaz de adaptarse al espíritu de la época. Ha dejado de sentirse libre. Se da cuenta de que necesita a alguien en quién apoyarse, sin embargo, lo que menos quería Orlando es el matrimonio, pues ello llevaría consigo el dejar de ser libre y, en cierta forma, pertenecerle a otro. En un momento de cierta desesperación, Orlando decide salir de su casa otra vez. Desde luego que con la ropa que tiene, no es de sorprenderse que tenga un accidente:

Then, some strange ecstasy came over her. Some wild notion she had of following the birds to the rim of the world and flinging herself on the spongy turf and there drinking forgetfulness, while the rooks' hoarse laughter sounded over her. She quickened her pace; she ran; she tripped; the thought of heather roots flung her to the ground. Her ankle was broken. She could not rise. But there she lay content. The scent of the bog myrtle and the meadow-sweet was in her nostrils. The rooks' hoarse laughter was in her ears. “I have found my mate,” she murmured. “It is the moor. I am nature's bride,” she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass as she lay folded in her cloak in the hollow by the pool. [...] “I have sought happiness through many ages and not found it; fame and missed it; love and not known it; life –and behold, death is better. I have known many men and women,” she continued; “none have I understood. It

is better that I should lie at peace here only with the sky above me—” [...] Indeed, she was falling asleep with the wet feathers on her face and her ear pressed to the ground when she heard, deep within, some hammer on an anvil, or was it a heart beating? Tick-tock, tick-tock, so it hammered, so it beat, the anvil, or the heart in the middle of the earth; until, as she listened, she thought it changed to the trot of a horse’s hoofs; one, two, three, four, she counted; then she heard a stumble; then, as it came nearer and nearer, she could hear the crack of a twig and the suck of the wet bog in its hoofs. The horse was almost on her. She sat upright. Towering dark against the yellow-slashed sky of dawn, with the plovers rising and falling about him, she saw a man on horseback. He started. The horse stopped.

“Madam,” the man cried, leaping to the ground, “you’re hurt!”

“I’m dead, Sir!” she replied (O: 182-183).

De todos los novelistas del siglo XIX, Woolf tenía que escoger a Charlotte Brontë y su famosa *Jane Eyre* para esta serie de alusiones indirectas, textuales y que también se utilizan a la inversa.

Hay que leer primero un par de opiniones emitidas por Woolf con respecto a Charlotte Brontë como novelista:

When Charlotte Brontë wrote she said with eloquence and splendour and passion ‘I love’, ‘I hate’, ‘I suffer’. Her experience, though more intense, is on a level with our own (CRI: 159). [...] Her books will be deformed and twisted. She will write in a rage where she should write calmly. She will write foolishly where she should write wisely. She will write of herself where she should write of her characters. She is at war with her lot. How could she help but die young, cramped and thwarted? (AROOO: 70)

Es interesante notar el cambio de tono con el cual Woolf se refiere a su colega novelista. En el fragmento del *Common Reader*, es amable, hasta podríamos decir, admira la capacidad de Brontë de que ese ‘yo’ se exprese por medio de Jane Eyre. En cambio, años más tarde, en *A Room of One’s Own*, esta misma capacidad es vista como una piedra en el zapato de la escritora. Es lo que la separa de la *genialidad* de su hermana Emily. Bajo esta luz, Jane Eyre es Charlotte Brontë; Jane Eyre no es la voz de la mujer de su época, es la voz de la autora, que a veces está llena de

indignación y rabia hacia los demás. Jane Eyre, como su autora, está en una guerra constante contra ella misma y contra quienes la rodean. *Ella* es quien sufre, ama, llora, odia. Así pues, si se trata de un personaje que está en lucha constante contra lo que la rodea, nos topamos con alguien incapaz de adaptarse al espíritu de la época. En este sentido, es comprensible la elección de *Jane Eyre* como texto referencial para reconstruir la acción y el decorado del siglo XIX. Orlando no se siente parte del espíritu de la época. Está enfrascada en una lucha, tratando de comprender y de adaptarse. Como Jane Eyre, decide escapar.

Las alusiones textuales a la novela están citadas a la inversa. Dentro de la línea temporal de *Jane Eyre* lo que sucede es lo siguiente: Mr. Rochester tiene un accidente y ahí lo conoce Jane Eyre. Tiempo después ella escapa y pasa una noche a la intemperie. Cuando conoce a Rochester ocurre lo siguiente:

—a positive tramp, tramp, a metallic clatter, which effaced the soft wave-wanderings: [...] He [the rider] passed, and I went on; a few steps, and I turned: a sliding sound and an exclamation of, ‘What the deuce is to do now?’ and a clattering tumble, arrested my attention. Man and horse were down; they had slipped on the sheet of ice which glazed the causeway. [...] I thought he could not be much hurt, but asked him the question,—
‘Are you injured, sir?’ (C. Brontë *JE*: 133-134)

Y la reflexión de Jane Eyre con respecto a la naturaleza cuando se siente abandonada y presa de la desesperación es la siguiente:

Nature seemed to be benign and good. I thought she loved me, outcast as I was; and I, who from man could anticipate only mistrust, rejection, insult, clung to her with filial fondness. Tonight, at least, I would be her guest, as I was her child: my mother would lodge me without money and without price (C. Brontë *JE*: 392).

La analogía con respecto al sonido del jinete aproximado es casi idéntica. No podemos clasificar a esta referencia como una alusión meramente textual. Aunque el vocabulario, la sintaxis, las imágenes son muy parecidas a lo escrito por Charlotte Brontë, no es una cita

textual como en el caso de Landon. Tampoco es una paráfrasis. Aunque en el texto que se está utilizando de Luz Aurora Pimentel, leemos con claridad que la alusión tópica hace referencia a eventos y hechos históricos, podríamos decir que lo que hizo Woolf con respecto a las Brontë fue hacer alusiones tópicas con respecto a temas, situaciones y estilo de las novelas más conocidas de estas hermanas. El sonido metálico sería parecido al que describe Orlando como un enorme martillo. En *Orlando* sucede primero una comunicación con la naturaleza. Al citar ese fragmento de *Jane Eyre* leemos claramente lo que señala Woolf como una de sus fallas. De pronto el fragmento, lleno de emoción y de una certeza de que la naturaleza será una madre, es cortado de manera abrupta por una aseveración de orden material. Aunque la escena en *Orlando* es completamente *charlottebrontiana* (porque también hay *emilybrontiana*, y *annebrontiana*), el asumirse como ‘novia de la Naturaleza’ es eco de *Wuthering Heights*. Jane Eyre, enamorada eternamente de Rochester, no puede ser novia de nadie, pero si puede ser hija. Dentro de Orlando aún vive, quizá dormido, quizá equilibrado, aquel espíritu masculino. Por ello es que Woolf decide trasladar el accidente de Rochester hacia ella. Se tropieza quizá por culpa de su vestido, rasgo de su condición de dama. Quizá de modo inverosímil (pues Orlando fue un hombre de espada y batalla) se rompe un tobillo; otro rasgo de ‘debilidad’ femenina, pues Rochester sufre nada más un esguince. El jinete es quien la rescata y le dice casi lo mismo que Jane Eyre a Rochester. Aquí la cita, de nuevo, es colocada al revés. Jane Eyre la coloca como una pregunta, Shel (el jinete, futuro esposo de Orlando) lo asegura tan sólo de verla ahí, tendida en el suelo.

¿Qué clase de combinación crea Woolf con esta serie de alusiones a Rochester y Jane con respecto a Orlando? ¿Porqué no hacerla sólo una Jane Eyre? Hay que recordar un poco qué clase de personaje es Edward Rochester; hay puntos en común entre éste y el Orlando masculino que conocíamos antes: el principal de ellos sería que ambos fueron hombres que

conocían el mundo, y que por circunstancias diferentes en sus vidas, se involucraron con distintas mujeres. Orlando, ya entrado el siglo XIX, es toda una mujer: así pues, aunque tuviese el accidente similar al de Rochester, su herida no va a ser como la de aquél. La herida pues, al ser análoga, se convierte en un símbolo del recuerdo de la condición masculina de Orlando. Y de las parejas *brontëanas*, ¿por qué escogió Woolf a Jane y a Rochester? Es claro que Woolf no hizo sus alusiones de manera arbitraria. Y también es claro que, al ser Orlando una mujer, la elección de nuestra escritora estaría basada en este hecho. No se trata solamente de resaltar una cierta estilística distintiva de las Brontë; Jane Eyre como personaje resulta ser una elección muy acertada con respecto al carácter de Orlando. Como sabemos a estas alturas de la novela, Orlando no ha tenido muchas oportunidades de relaciones sentimentales con parejas masculinas. Sus días de andar de una conquista a otra quedaron atrás, más lejos, en el Renacimiento. Durante su regreso a Inglaterra comienza a tomar consciencia de su nueva naturaleza femenina y el mundo se abre con múltiples y nuevas posibilidades. Orlando deja de ser un hombre para transformarse en mujer ya en la edad adulta. Quizá tiene veinticinco años, más o menos. El cambio, al ser de la noche a la mañana, no le da tiempo para tener una reflexión constante al respecto; no existe un proceso de aceptación. Es probable que Orlando supiese en teoría lo que era ser una mujer, es decir, conocía a la mujer desde su perspectiva masculina, pero jamás se imaginó como una, hasta que se vio, literalmente, en los zapatos de una mujer.

Jane Eyre, aunque es una mujer joven, recién salida de la adolescencia, no tiene idea de lo que es ser una mujer en el mundo. Al recordar un poco la vida de este personaje, nos damos cuenta que desde su infancia vivió en marginación: al ser hecha a un lado por sus parientes políticos, vivía con ellos más no era parte de su familia. Tampoco podía pertenecer al círculo de los sirvientes. Dada su condición de huérfana, desde pequeña tiene la sensación de no

pertenecer a ningún lado. Pasa el resto de su infancia y toda su adolescencia en Lowood School, en donde tiene contacto exclusivamente con muchachas de su edad y con las profesoras. Cuando sale del internado para trabajar en Thornfield Hall, es la primera vez en la que se enfrenta al mundo exterior. En ese momento, Jane Eyre tiene dieciocho años, pero su contacto con el mundo se ha visto limitado desde los nueve. Así, cuando conoce a Rochester comienza a descubrir que su vida no es tan limitada como hasta entonces, comienza a ser consciente de que es una mujer, física y emocionalmente. Se puede establecer la analogía de este despertar con Orlando, para quien es completamente nueva su situación como mujer. Orlando no es tímida como Jane Eyre, pero sí es completamente inexperta en cuanto a relacionarse con hombres a nivel romántico. Al igual que Jane Eyre, se enamora del primer hombre ajeno a su mundo que conoce.

Tras la escena del accidente Orlando y Shel de inmediato se comprometen. Al hacer esto, Woolf se ‘salta’ por así decirlo, toda la estructura de la novela de amor del siglo XIX, en donde, tras el encuentro de los futuros amantes y una serie de enredos y circunstancias que los separan, al final terminan por comprometerse o casarse. Casos de este tipo pueden leerse en algunas novelas de Jane Austen o de George Eliot, en donde es solamente al final, cuando generalmente la protagonista encuentra el amor. En cierto sentido, Shel es un héroe byroniano: tiene un castillo que, aunque permanece en ruinas, es suyo, ha viajado por el mundo en barco y a caballo. Shel es un eco de lo que fue Orlando cuando era hombre. Woolf plantea entre ellos una comunicación más allá de las palabras que los lleva a una revelación:

“You’re a woman, Shel!” she cried.
“You’re a man, Orlando!” he cried (O: 184).

El nombre completo de Shel es Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. Shelmerdine es un apellido, tan antiguo como Sackville. Orlando se refiere a su amado de dos formas, le llama ‘Mar’ (‘Mar’ era un nombre de cariño para Vita, utilizado por su madre y por Harold Nicolson)

o 'Shel', dependiendo de la circunstancia. Al utilizar el nombre de cariño 'Mar', Woolf hace una alusión personal, que desde luego, sólo fue comprendida por los lectores contemporáneos directamente afectados (es decir, Vita, Harold y los muy cercanos a ellos.) Si tomamos el Shelmerdine como si fuese nombre propio, la terminación 'ine' nos remite a nombres femeninos: Geraldine, Adeline, Josephine, etc. ¿Acaso Shel era como Orlando una persona del otro sexo? Eso explicaría ese reconocimiento de un estado original distinto al que viven en ese presente siglo XIX. El planteamiento del matrimonio de Orlando se refiere claramente al de Vita Sackville-West y Harold Nicolson; ambos mantenían relaciones homosexuales con personas externas a su matrimonio. En este sentido, el matrimonio estaría construido más en una relación de amistad y de comprensión mutua con respecto a las inclinaciones sexuales de ambas partes. Shel, más que un amor arrebatador para Orlando, se convierte en un compañero fundamental. Es como si se le presentara un espejo. De manera constante ambos se preguntan (en conversación) si en realidad pueden asegurar ser cada uno un hombre y una mujer. El matrimonio, más bien, fue parte de una convención de la época, como lo fue, en su momento, ser anfitriona de un salón de té. La clave para que el matrimonio de Orlando funcionase radicó en que se casó con alguien igual a ella. Shel continúa con su vida de héroe byroniano, alejándose de casa durante meses, viajando en barco para cruzar el Cabo de Hornos, entre otras aventuras.

El capítulo termina con la boda en la capilla. Shel se va, una vez más de viaje. Orlando no tendrá más remedio que quedarse como una simple esposa, esperándolo y soñando con su regreso:

Orlando, standing there, cried out Marmaduke Bonthrop Shelmerdine! and he answered her Orlando! and the words went dashing and circling like wild hawks together among the belfries and higher and higher, further and further, faster and faster, they circled, till they crashed and fell in a shower of fragments to the ground; and she went in (O: 193).

El fragmento imita en estilo a las dos Brontë (Charlotte y Emily). Recuerda cuando Jane dice escuchar la voz de Rochester, y también cuando Heathcliff llama constantemente a Catherine en medio de la naturaleza. El fragmento va in crescendo, los círculos invisibles en los que viajan las voces provocan la sensación de que las emociones se expanden. Incluso cuando se estrellan y se hacen pedazos siguen conservando su misma carga emotiva. Woolf, retoma, quizá para burlarse, el supuesto error de Charlotte Brontë, claramente señalado con anterioridad. Corta, de tajo, la emoción, la acción, para sustituirla por un acto completamente trivial: ‘and she went in.’ Al hacer esto, no se trata sencillamente de resaltar el error de Charlotte Brontë. Woolf hace uso de una alusión estructural. Aunque supuestamente está resaltando lo que ella consideraba un error estilístico de su predecesora, lo que hace realmente es recrear con esta estructura la atmósfera de Charlotte Brontë. Al lector puede pasarle inadvertido este recurso, sin embargo el resultado es que se nota dentro de la misma novela el transcurso del tiempo. La manera de narrar no es la misma que en los capítulos anteriores. El texto se ha desenvuelto de manera distinta, su estilo no ha permanecido fijo, al contrario, ha ido evolucionando, convirtiéndose en un reflejo de cada época. Después de todo, este ‘cortar’ con la emoción, tiene que ver con toda esa represión emocional que comenzó a gestarse desde el siglo XVIII: es aquella humedad, aquella neblina, que sofoca a los autores, que, en paráfrasis de lo que nos cuenta la voz narrativa en *Orlando*, enfriaba y distanciaba a los sexos.

Orlando sobrevive a esta neblina, aunque es cuestionable si logró adaptarse a la primera mitad de ese ‘espíritu del siglo’. Shel, al igual que ella, tampoco envejece, así pues, nos encontramos con que al capítulo siguiente, el Romanticismo ha dado paso a los victorianos y ellos tienen la misma edad. Y Orlando, tras un silencio en el que no ha escrito una sola línea, vuelve a tomar su pluma y escribe:

And then I came to a field where the springing grass,

Was dulled by the hanging cups of fritillaries,
Sullen and foreign-looking, the snaky flower,
Scarfed in purple, like Egyptian girls— (O: 195).

Orlando, nuestra protagonista, ha encontrado su voz propia. Virginia Woolf, desde este capítulo, comienza a plagar el texto de citas textuales fuera del tiempo lineal de la novela, preparando al lector para lo que vendrá en el siglo XX. Comienza a citar lo contemporáneo. El poema es una cita directa de Vita Sackville-West, pertenece a *The Land*²⁸, la sección es ‘Spring’. Al fin, es un poema propio, si tomamos en cuenta que Orlando es Vita. Tras haber escrito estas líneas, hay en Orlando una reflexión interesante con respecto a su vida y obra, y al transcurso del tiempo.

She had just managed, by some dextrous deference to the spirit of the age, by putting on a ring and finding a man on a moor, by loving nature and being no satirist, cynic, or psychologist – any one of which goods would have been discovered at once – to pass its examination successfully. [...] Orlando had so ordered it that she was in an extremely happy position; she needed neither fit her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself (O: 196).

Como ya ha encontrado su voz propia, no tiene la necesidad de adaptarse a las necesidades de otros. Puede vivir en la época que le corresponde vivir, sin entregarse a ella por completo. La experiencia que tiene, con respecto al paso del tiempo, de la escritura, hacen que pueda tener rastros de cada una de las épocas por las que ha pasado sin pertenecer por completo a una sola de ellas. En cierto sentido, relata la experiencia de alguien que ha leído a muchos autores de distintas épocas para tratar de construir su voz como escritor/a. Intenta aprender y adaptarse a los distintos géneros, sin copiarlos forzosamente. Aunque con la experiencia de siglos, Orlando sigue siendo joven y el encontrar su voz es una especie de renacimiento, así como encontrar su lugar en el mundo y forjar su identidad. Woolf comienza a dar guiños del modernismo que despuntaba a finales de la época victoriana. Existe un pasaje importante:

²⁸ *The Land*, publicado en 1926, fue el poema por el que la escritora obtuvo el *Hanthornden Prize* en 1927.

She will soon give over this pretence of writing and thinking and begin to think, at least of a gamekeeper (and as long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking). And then she will write him a little note (and as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either) and make an assignation for Sunday dusk; and Sunday dusk will come; and the gamekeeper will whistle under the window –all of which is, of course, the very stuff of life and the only possible subject of fiction (O: 198).

La coincidencia es demasiado evidente como para pasarla por alto. El lector hará una conexión inmediata con *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence. Sin embargo, cuál es nuestra sorpresa, cuando en las notas a *Orlando*, Maria di Battista escribe lo siguiente: “I had always thought this was an allusion to the gamekeeper, Mellors, in D.H. Lawrence’s *Lady Chatterley’s Lover*, but Stape points out that the first draft of this passage was written before Lawrence’s novel was privately published in Florence in July 1928” (O: 302). Aunque no se explican el origen de esta coincidencia, lo más probable es que, de algún modo, y quizá por alguna amistad en común, Woolf se haya enterado de la trama de la novela de Lawrence. Existe un artículo escrito por U. C. Knoepfmacher titulado “The Rival Ladies” en el que compara las tramas de *Lady Chatterley’s Lover* (1928) y una novela de Mrs. Humphry Ward (1851-1920), titulada *Lady Connie* (1916). Esta situación fue algo que no se tomó en cuenta en la edición anotada de *Orlando* que estamos utilizando en este estudio, y creo que de no haber sido notado por nadie más, es lo que nos da la respuesta a ese paralelismo con *Lady Chatterley’s Lover* que hasta entonces parecía de lo más extraño por su anacronismo. Estamos entonces ante una alusión tópica como la que vimos en el caso de las Brontë.²⁹ Lo que es interesante es el resultado, el hecho de lo que

²⁹ Debo de agradecer a la maestra Charlotte Broad, quien me hizo notar durante una conversación el paralelismo entre *Lady Chatterley’s Lover* y *Lady Connie*. La similitud de varias obras muchas veces ha pasado de largo con respecto a la relación intertextual con *Orlando*. Sin embargo, debemos de tener muy en cuenta esta referencia, ya que, como se menciona en el texto, Woolf plantea poco a poco la dirección que tomará la novela de en la época en la que ella escribe.

Woolf está marcando como la dirección que quizá pueda seguir la novela moderna. Se trata de encontrar la substancia de la vida (y por ende de la literatura) dentro de la cotidianidad.

A partir de este momento, podemos notar un cambio en la voz de nuestro narrador. Ha dejado de ser una voz que hasta entonces a momentos nos parecía extraña, por no conocerla antes en Virginia Woolf. Poco a poco se deja entrever una voz narrativa más familiar, que identificamos como la de Virginia Woolf. Pero también hay algo muy ligero, muy alegre en su tono que a simple vista no se nota. De pronto, nos dice, nos preguntamos qué es la vida y las alondras cantan. Y vaya, nosotros podemos escuchar sus voces que dicen: 'Life, Life, Life!' (O: 199). ¿En dónde, pensamos, hemos escuchado esto? ¿Cuándo Woolf ya había mencionado algo similar? Un ave cantando en griego. Un ave llamando a alguien por su nombre: *Mrs. Dalloway*.

Durante toda esta novela, Virginia Woolf ha entrelazado la vida de su personaje con los autores más representativos de la literatura inglesa. Ha escogido, por supuesto, a unos sobre otros gracias a su aprecio como lectora. Nos ha llevado de la mano, acercándonos a estilos diversos. Quizá habremos dudado o respingado ante hechos como el que bajase del pedestal a Pope, o que sólo incluyera a Shakespeare como una aparición fugaz, o habríamos querido escuchar la conversación entre Boswell y Johnson en vez de percibirlos como meras siluetas detrás de una ventana; pero no cuestionamos el que estos autores eran parte de la tradición inglesa. Por un momento, tenemos que situarnos en 1928 y comprender que Woolf era parte de una generación singular de escritores. Muy talentosa, quizá, pero sin la certeza de que sería parte, en el futuro, de aquella tradición literaria que tanto amaba. ¿Acaso los escritores jóvenes, como Elizabeth Bowen, sintieron esta intrusión de Woolf dentro de su propio texto como un golpe de arrogancia? De pronto ahí estaba la escritora, insegura siempre ante su propio talento, en duda constante de la calidad de sus novelas una vez publicadas, mujer que siempre huía de

los espejos que le mostraban la imagen que conocemos, regodeándose en un salón de espejos creado por su pluma y asegurando, sin la menor vergüenza: “soy parte de esta tradición”.

Un año transcurre en un párrafo pequeño, como en *To the Lighthouse*. Escuchamos hablar a las aves. Y tras una enorme divagación al estilo de *Tristram Shandy* pero que más bien parece sacada de *Mrs. Dalloway*, se nos sitúa ante la mesa de Orlando, en el momento crucial en el que termina, al fin, después de más de trescientos años, su poema. Y cuando Orlando concluye, habla, con un dejo de melancolía: “And if I were dead, it would be just the same!”(O: 200). Recuerda de nuevo a Clarissa Dalloway, cuando reflexiona: “did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely?”(MD: 11). Orlando, al igual que Clarissa, se da cuenta de que su existencia no es indispensable en este mundo, de que las cosas seguirán su curso en cuanto dejen de existir.

De nuevo, y por última vez, Orlando vuelve a encontrarse con Sir Nicholas Greene, de cuya evolución ya se ha escrito. Contrario a lo que podría pensarse gracias a heridas pasadas, ambos están contentos de verse. Después de todo, son parte de la misma tradición. Hablan acerca de lo que es la literatura en ese presente (fin del siglo XIX). Greene comenta, pues ya ha perdido el tono grosero y sin modales de decir las cosas, que los autores ahora sólo se preocupan por dinero, cosa que los isabelinos jamás hubiesen permitido. Para él (de nuevo) ya no existen los días de gloria de la literatura inglesa: todo ha quedado en el pasado. Orlando se desconcierta una vez más por la actitud de Greene, sin embargo decide, tras muchísimos años, enseñarle una vez más su manuscrito. Greene lo toma entre sus manos, gustoso. Esta vez no se trata de un simple poema escrito por algún aristócrata ocioso. Es una pieza en la que su autor/a ha trabajado durante siglos. Su veredicto es completamente distinto:

It reminded him, [...] of Addison's *Cato*. It compared favourably with Thomson's *Seasons*. There was no trace in it, he was thankful to say, of the modern spirit. It was composed with great regard to truth, to nature, to the dictates of the human heart, which was rare indeed, in these days of unscrupulous eccentricity (O: 206).

The Oak Tree tiene virtudes del pasado. Como Greene extraña esas cualidades, el poema de Orlando le resulta maravilloso. Se lo lleva y lo publican. Y Orlando recibe, como Vita, un premio por ello. Los versos que leemos de Orlando cuando al fin logra encontrar su voz poética, son una cita directa de *The Land* de Vita Sackville-West, específicamente de la sección 'Spring'; se trata de una alusión textual que es casi una cita, pues sólo se disfraza la autoría de la poeta tras el delicado velo del personaje que, en muchas cosas, la representa. Orlando no es una escritora de vanguardia, pero su vida y su pensamiento comienzan a desarrollarse dentro de esta modernidad. Ha desaparecido del texto aquella densidad del siglo XIX. De pronto, se puede leer todo con más fluidez. Las imágenes suceden unas a otras. El tiempo transcurre con más rapidez. La experimentación literaria del *modernism*.

So here then we are at Kew, and I will show you to-day (the second of March) under the plum tree, a grape hyacinth, and a crocus, and a bud, too, on the almond tree; so that to walk there is to be thinking of bulbs, hairy and red, thrust into the earth of October; flowering now; and to be dreaming of more than can rightly be said, and to be taking from its case a cigarette or a cigar even, and to be flinging a cloak under (as the rhyme requires) an oak, and there to sit, waiting the kingfisher, which, it is said, was seen once to cross in the evening from bank to bank (O: 215).

Virginia Woolf, en un par de renglones, hace un *remake* de 'Kew Gardens', uno de sus primeros cuentos en los cuales comenzó a experimentar con cuestiones de tiempo y espacio, así como el fluir del pensamiento. Los colores cambian. Las comodidades de la vida moderna son enumeradas: agua caliente, electricidad, automóviles. Todo eso le da un giro casi vertiginoso a la existencia. El siglo XX ha comenzado. Y quién si no Woolf misma para

representarlo. El lector esperaría encontrar un eco de Joyce, pero no es así. Las páginas transcurren y con lo que nos topamos de nuevo, frente a frente, es con *Mrs. Dalloway*:

...and she saw everything more and more clearly and the clock ticked louder and louder until there was a terrific explosion right in her ear. Orlando leapt as if she had been violently struck on the head. Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment.

No one need wonder that Orlando started, pressed her hand to her heart, and turned pale. For what more terrifying revelation can there be than that is the present moment? (O: 218-219).

Las campanadas del reloj marcan el tiempo presente, que se escurre de las manos. En *Mrs. Dalloway* las campanadas del Big Ben son descritas como círculos que se desvanecen en el aire. Aquí las campanadas golpean a Orlando con violencia, el tiempo, quizá el saber que no puede detenerlo entre sus manos, le lastiman. Para la escritura de *Mrs. Dalloway*, Woolf tenía planeada una estructura: sus personajes se unirían a través de unos túneles (metafóricos) interconectados en ciertos puntos. La estructura es muy similar a la red del metro. La manera en la que la manejaba Woolf era muy parecida a la de esos trenes, rápida, vertiginosa, con encuentros fugaces. Para esta última parte de la novela, Woolf vuelve a retomar esta misma estructura. Aparte de sus constantes *auto-alusiones*, al retomar su técnica, Woolf hace una *auto-alusión estructural*. El traslado, sin embargo, no es una calca. Debido a que la novela ha transcurrido en diferentes épocas, Woolf tiene que lograr un efecto de hacer notar, aún con más fuerza, que *ese* es el tiempo presente, que el 1928 es completamente distinto a todo lo que ha transcurrido. Lo que hace entonces, es 'acelerar' los trenes que corren por los túneles. El efecto es que el tiempo parece transcurrir más rápido: las imágenes se suceden unas a otras casi amontonándose. El espacio parece reducirse. Londres, la ciudad, llena de vida, da la impresión de un lugar dentro del cual todo está apretujado y en el que las cosas suceden con tal rapidez que es difícil detenerse a la contemplación. El lector, acostumbrado al ritmo más apaciguado

de los siglos anteriores, puede confundirse y de pronto tener la sensación de que corretea a Orlando, quien se mueve en este espacio de manera muy automática: su mente y su cuerpo no parecen conectados.

Orlando va a una tienda departamental. Y de nuevo está la alusión a *Mrs. Dalloway*, aunque como con *Jane Eyre*, hay un grado de revés. En *Mrs. Dalloway*, son Elizabeth (hija de Clarissa) y su profesora de historia Doris Kilman, quienes visitan las *Army and Navy Stores*. La visita resulta una tortura para Miss Kilman. Sin dinero y resentida con el mundo, no deja de sentir coraje ante las personas como Clarissa, que tienen comodidades. La reacción de Orlando ante la tienda es distinta. Para ella representa un redescubrimiento del mundo. El hecho de que la modernidad pueda traerle todo en un solo lugar, de que las fragancias, las telas, todo sea capaz de transportarla a lugares dentro de su propia mente a los cuales no había accedido con tanta frecuencia le parece un milagro. Todo lo que recibe a través de sus sentidos de pronto se vuelve capaz de romper el tiempo. Una fragancia de velas, sensual y dulce, junto con la imagen de dos personas, una que pareciese vestida como Sasha, rompen el tiempo y le remueven el corazón con el recuerdo del primer amor:

“Oh, Sasha!” Orlando cried. Really, she was shocked that she should have come to this; she had grown so fat; so lethargic; and she bowed her head over the linen so that this apparition of a grey woman in fur, and a girl in Russian trousers with all these smells of wax candles, white flowers and Russian sailors that it brought with it might pass behind her back unseen (O: 222).

Desde luego no era Sasha, pero Orlando revivió la imagen y el sentimiento que quizá hubiese creído muerto. Después de todo, aquel era el espíritu de la época, ese era el espíritu del presente; vivirlo sin desprenderse del pasado y no verlo como una carga, sino como algo enriquecedor.

Orlando vuelve a su mansión, en donde parece haberse detenido el tiempo. Sus muebles, su decoración, siguen siendo los mismos. Sale a su jardín y reflexiona. Se siente llena de vida y está a punto de comunicarnos algo que ha comprendido. La voz narrativa interrumpe y deja inconcluso el discurso de Orlando. Lo termina con unos puntos suspensivos: 'I am about to understand... ' (O: 236). Ya no será posible para el lector saber cuál es la revelación que tuvo Orlando. A continuación se dirige al roble, aquél árbol que, desde que era un jovencito renacentista, le cobijó con su sombra y en cuyo honor se titula su más querida obra. Se acerca al árbol, su fiel compañero. Entonces su libro, ahora encuadernado, cae. El manuscrito ha sido suplantado por una primera edición, firmada por ella misma. Orlando decide dejar el libro ahí, a los pies del roble, como un tributo. Al fin, su conclusión es: 'Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice?' (O: 238). *Orlando* nos entrega una definición excelente de intertextualidad. Todas las alusiones que hizo Woolf a lo largo de la novela, ya fueran de forma directa o indirecta, se convierten en una voz que responde a los demás autores. Cuando apareció Mr. Pope por primera vez, fue como si Woolf misma se acercara a él para responderle con voz propia. Shakespeare, con su aparición fugaz ante los ojos del joven Orlando, no fue una voz dándole respuesta acerca de cómo era un poeta isabelino. Los textos se relacionan entre sí de manera que a veces no podemos comprender como lectores, se vuelven criaturas vivas cada vez que alguien los lee, y crean, una y otra vez, distintas transacciones entre ellos dependiendo de sus lectores, de la época en la que se retomen, de la lengua a la que se traduzcan, etc. ¿Acaso no tomó Woolf en esta novela la voz de su padre para responderle con voz propia? La relación entre Greene y Orlando fue aquella de una voz que respondió a otra; lo mismo sucedió con Orlando y su parte masculina y su parte femenina. El proceso de adaptación cuando cambió de sexo fue un largo diálogo interno: *a voice answering a voice*. De igual manera así como el autor es una voz, el libro es otra. El

lector se acerca a esta voz y si se deja llevar, encontrará respuestas a interrogantes de cualquier índole. Al incorporar la idea de una voz a cualquier obra literaria como si fuese una persona, Woolf nos recuerda aquella idea de que los textos no son seres inertes y que nuestro acercamiento debe de ser como el que tenemos con los amigos. Así mismo, la voz, aunque propia de cada texto o de cada personaje, no va a comunicarnos siempre lo mismo, como tampoco el lector como receptor siempre estará dispuesto a recibir una misma respuesta. *Orlando* se volvió una manera divertida de la autora de dialogar con algunos de sus autores predilectos. A través de las citas, las alusiones y toda clase de referencia a las que nos hemos referido a lo largo de este capítulo, Virginia Woolf ha tejido un tapiz de diálogos con diversos autores. Con cada uno de ellos ha hablado con su propio lenguaje, se ha movido dentro de sus terrenos conocidos. Ha resaltado sus virtudes, al mismo tiempo ha dejado entrever algunas de sus fallas. Y al final se ha topado con ella misma, para romper con ese tono de solemnidad con el que quizá ya la comenzaban a tratar sus contemporáneos para jugar con sus propios recursos y mostrar al lector que la historia literaria también puede tomarse más a la ligera, sin la solemnidad que a veces sale sobrando.

Retrato, recreación, reinterpretación y atmósfera. Las artes plásticas en y alrededor de *Orlando*.

Virginia Woolf creció de la mano con la pintura. Su hermana, Vanessa Bell (de soltera Stephen) demostró desde su infancia una inclinación artística como la de su hermana menor. Las hermanas tomarían rumbos distintos: Vanessa tomó el pincel y Virginia la pluma. A nivel artístico hubo ciertos momentos en los cuales estuvieron a la competencia: lo que intentaba explorar Virginia en forma dentro de la escritura, Vanessa le seguía en la pintura o el diseño y viceversa. Las hermanas constantemente trataban de realizar experimentos estéticos, cada una en su ramo, que tuviesen resultados similares. Hay que recordar que provenían de una familia artística que tenía contacto no sólo con gente de literatura, sino también con pintores importantes, como Sir Edward Burne-Jones, John Everett Millais, G. F. Watts, por mencionar algunos. La madre de Vanessa y Virginia, Julia Prinsep, fue modelo para algunos de los cuadros de Burne-Jones, como se puede apreciar en *The Princess Sabra Led to the Dragon* (1866). Por otra parte, una de las tías de parte de la familia de su madre, fue Julia Margaret Cameron (1815-1879), pionera de la fotografía victoriana, quien además de incursionar en el retrato artístico, con modelos tan famosos como Tennyson o los Browning, experimentaba también con fotografía y retrato alegórico (niños disfrazados de ángeles, por ejemplo) acercándose más a la estética prerrafaelista.



The Princess Sabra led to the Dragon. 1866. Sir Edward Burne-Jones. (Julia Stephen, madre de Virginia Woolf, es el personaje central.)

Así, con este trasfondo estético, ambas hermanas comprendieron desde muy jóvenes que una pintura o una fotografía no siempre recrean la realidad. Su madre era tan solo un personaje dentro de un cuadro, lo que hiciese dentro de la pintura era una ficción. Vanessa Bell, por su parte, no estuvo interesada nada más en la pintura, también tuvo un enorme interés en la fotografía y en recrear retratos de sus amigos y de su hija, sobre todo, con distintos trajes teatrales. ¿Cuál era la verdad? No había tal. En su ensayo “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Woolf escribe acerca de cómo las novelas de George Meredith o de H. G. Wells pretenden retratar la realidad, y que fallan. Fallan pues sus personajes, por ejemplo, nunca satisfacen sus necesidades básicas: comer, dormir, asearse, etc. Entonces, la novela falla. La novela no es la representación de la realidad y nunca podrá serlo: es imposible retratar la realidad tal cual es.

Orlando no es, como se ha escrito ya, un mero experimento de Woolf con respecto a la biografía o a la historia literaria. Es también un experimento pictórico. Toma para cada siglo distintos matices y colores; la iluminación dentro de cada época va cambiando. De pronto es como si en vez de estar leyendo una novela, nos estuviésemos paseando por *The National Gallery* en Londres. No es esta la primera vez que Virginia Woolf se inspira o se basa en un recurso pictórico para crear ciertos efectos dentro de su narrativa. Habrá que definir primero qué es la efrasis, para comprender un poco esta relación entre las artes plásticas y la literatura. Scott comenta al respecto:

Although there are a number of competing definitions of the term today, several influential critics have argued that we ought to think of the ekphrasis as the verbal representation of visual representation. In this sense, even prose catalog description in museum guides or titles of art works may be considered ekphrases. My own inclination is to stress the more specifically aesthetic elements in the definition of ekphrasis, a creative process that involves making verbal *art* from visual *art*. Ekphrasis is necessarily intertextual –about citing artwork as much as sightseeing them, to borrow W. J. T. Mitchell’s pun –

and though nature or “the world” is no longer the nominal subject, it is always present as a problem of/for representation. The specter of mimesis haunts the subtexts of much ekphrastic literature.³⁰

Así pues, entendamos como ecfrosis la representación verbal de una representación visual, siempre con una carga estética. Cuando se hace una ecfrosis de una representación visual que no existe en la vida real, se habla de una ecfrosis nocional. Un ejemplo claro de esto en la obra de Virginia Woolf es la representación del cuadro que pinta Lily Briscoe en *To the Lighthouse*. El cuadro no existe. Sin embargo, nosotros como lectores somos capaces de ‘verlo’ ante nuestros ojos, de comprender su carga estética, de cuestionarnos, junto con el personaje a donde nos llevará el grado de abstracción, el simbolismo que utiliza en sus representaciones, etcétera. El experimento estético de Woolf nos hace ver su sensibilidad hacia la pintura, así como una comprensión de sus códigos de representación que no son los mismos que los de las letras. En este sentido, la intertextualidad de la pintura con respecto a la literatura en la obra de Virginia Woolf habrá que entenderlo como una *alusión estructural*, que se refería a tomar una estructura y trasladarla a otro texto. En este caso, se puede decir que Woolf toma una estructura pictórica y la traslada al texto para expresar algo muy similar con palabras. Jane Dunn escribe acerca de las cualidades pictóricas dentro de la obra de Virginia Woolf:

Las cualidades pictóricas de las obras de Virginia Woolf aportan campo a la reflexión y ejemplos suficientes para convertirse en objetos de estudio en sí mismos. Abundan las pruebas de cuan fértiles fueron para Virginia las preocupaciones y exploraciones de los pintores en esta época. Se daba cuenta de que las frases eran como pinceladas, con un ritmo y una forma que les hacía distintiva para el artista que las había escogido. Sus escritos revelaban su agudo sentido visual, produciendo la sensación de incontables ocasiones de que estaba creando una pintura, de que pintaba con aquella escueta simplicidad y osadía propias de un postimpresionista.³¹

³⁰ Grant F. Scott. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, 1-2.

³¹ Jane Dunn. *Vanessa Bell/Virginia Woolf*, 185-6.

Así pues, Virginia Woolf, aunque no pintaba, tenía un gran sentido de la plasticidad y miraba la vida a través de esa lente. Como se ha comentado a lo largo de este trabajo, todo arte, toda lectura, es un acto de interpretación. Y así como *Orlando* fue toda una relectura y reinterpretación de la historia literaria inglesa, sucede algo similar con las artes plásticas. Hace unas líneas referí a la *National Gallery* por ser el referente más cercano en cuanto a ‘dar un paseo’ por la historia del arte de manera lineal y porque, con seguridad, fue visitada por Woolf más de una vez. Woolf sintió la necesidad de comunicar la atmósfera de la época más allá de las palabras.

La novela comienza en la época isabelina, en la cual, ya sabemos por experiencia dentro de la novela, las emociones son contrastantes y profundas, los hombres se batían a duelo por cualquier cosa y Orlando se convierte, en cierto momento, en uno de los favoritos de la reina. Los colores que nos presenta Woolf en esta parte son muy vivos, en contraste siempre con las sombras de los rincones del palacio. La percepción de cómo *se piensan* los colores es distinta: “Green in Nature is one thing. Green in literature another” (O: 14). Esta aseveración hecha por Orlando nos dice mucho. Los colores representados no tenían, en aquella época, como máximo objetivo retratar una realidad. Eran más bien utilizados como símbolos. De ahí que sus contrastes con la naturaleza pueden ser de lo más bizarro: “... the white clouds that turned red, the hills were violet, the woods purple, the valleys black” (O: 16). En esta línea, parece más que contemplamos un cuadro de Caravaggio con sus contrastes y sus colores brillantes. Pero hay que regresar un poco y recordar que esta época fue la época por excelencia del retrato en la corte. Y aquellos retratos estaban llenos de simbolismo. La misma Isabel I se convirtió en un ícono de sí misma, a base de colores y de características específicas de su vestimenta.

Esto se refleja en la novela, desde luego. Los ropajes de los personajes son descritos con detalle minucioso. Y la Reina Isabel I, eje de toda una era, aparece como un personaje de

peso. Sucede con ella algo similar que con Pope: hay una desacralización del personaje. Cuando se piensa en la época isabelina se piensa en todo un país girando alrededor de ésta monarca. Lo que pasa en *Orlando* es que, por un momento, la vida de ella parece girar alrededor de Orlando y nada más. La primera aparición de la reina es de aquellas imágenes que se quedan grabadas en la memoria del lector:

It was a memorable hand; a thin hand with long fingers always curling as if round orb or scepter; a nervous, crabbed, sickly hand; a commanding hand, he [Orlando] guessed, attached to an old body that smelt like a cupboard in which furs are kept in camphor; which body was yet caparisoned in all sorts of brocades and gems; and held itself very upright though perhaps in pain from sciatica; and never flinched though strung together by a thousand fears; and the Queen's eyes were light yellow (O: 17).



‘Elizabeth I’. Artista desconocido. Óleo sobre tabla. 1600 (aprox). Conocido como ‘The Coronation Portrait.’
National Portrait Gallery. Londres.

El retrato de la reina reproducido en la imagen es uno que se encuentra en *The National Portrait Gallery*. Los colores, que no podemos apreciar en este momento, son los siguientes: el fondo es oscuro, azul marino y crea la atmósfera de un interior, quizá una sala del palacio de Whitehall o la abadía de Westminster. En contraste, el vestido de Elizabeth es amarillo (aunque sus ojos no lo son). La mano memorable que menciona nuestra voz narrativa, como si estuviese sosteniendo un orbe, con sus dedos curvados, está ahí. Podemos apreciar también la majestuosidad de los bordados intrincados (llenos de símbolos de la coronación, como la rosa Tudor) y las joyas, tan minuciosamente dibujadas por este artista desconocido. Desde luego, el retrato no es contemporáneo de la acción que sucede dentro de la novela, pero Woolf reinterpreta: pese al paso de los años, la reina sigue representando lo mismo. En este sentido, se convierte en una ecfrasis de sí misma, al ser una representación andante de su propio simbolismo, es decir, la reina no representa a todo su reino. Vive atrapada dentro de sí misma, constreñida dentro de su propia imagen. Orlando, jovencito intuitivo, percibe algo añejo y casi pútrido en esta figura, se da cuenta de una separación existente entre el sujeto y su retrato. De este modo, desenmascara a Elizabeth. Poco a poco, y conforme transcurren las páginas, la novela nos la da a conocer más como un ser humano, lleno de defectos y de frustraciones. Nos hace ver que el retrato presentado por la historia, el retrato de una monarca intocable, no es nada más que una reconstrucción y reinterpretación de un simbolismo creado por ella misma y reproducido constantemente por los artistas de la época y posteriores. La reina, al final del capítulo, queda en la memoria del lector más como un emblema que como un personaje. Al final, sus emociones, aunque tiránicas y posesivas, no logran tener más carga que esta primera imagen que Woolf nos presenta. El retrato queda plasmado como una estampa, como el emblema de toda una época.

Hay que señalar la importancia de las ilustraciones incluidas en la novela. Para los distintos retratos en los que Orlando aparece en el libro, se utilizaron retratos de distintos ancestros Sackville. Para los retratos más modernos fue la misma Vita quien posó para ellos. Hay un dato curioso con respecto a las imágenes que aparecen en Orlando. Ha sido hasta hace poco, y quizá con el auge de que ‘todo es visual’ que el texto aparece en ediciones de bolsillo con todas las imágenes. Anteriormente, habían sido suprimidas, tanto en su original como en traducciones al español (ignoro si en otros idiomas sería lo mismo). Quizá los editores no consideraban las ilustraciones como algo fundamental, algo de lo que se podía prescindir ya que no eran parte ‘del texto.’ Aunque existe también otra posibilidad: durante los años de la guerra, las ediciones fueron impresas en otro tipo de papel, para economizarlas. Es probable que también las editoriales, principalmente la Hogarth Press, por ahorrar tinta, espacio y diseño, se prescindió de estas ilustraciones. Afortunadamente, esto ya ha dejado de ser así, y las nuevas ediciones aparecen con las imágenes, con todos los retratos de Orlando que nos comunican mucho más de lo que aparentemente dicen. La serie de retratos comunica el carácter del personaje, sus cambios a través del paso del tiempo; y por supuesto, los retratos no nos están contando una historia del arte británico, nos cuentan cómo es que Virginia Woolf reaccionaba como espectadora ante tales manifestaciones estéticas. Lo que se hará aquí será escribir acerca de ambas cosas, la narratividad que existe en la serie de retratos con respecto a la vida de Orlando y aquella recreación de la recepción estética de Woolf.



Orlando jovencito es Edward Sackville, hijo del cuarto conde de Dorset (aproximado 1640). Pese a todos los intentos de contemplar la reproducción en el libro, la calidad es tan mala (tal cual aparece aquí reproducida), que es muy difícil darse una idea incluso de los rasgos del rostro de nuestro personaje. Hay que notar el énfasis en el rostro y en la búsqueda (en los retratos ya modelados) de un mismo ángulo y expresión facial. Tenemos la impresión de estar frente a un niño travieso, al mismo tiempo, sus rasgos delicados, casi femeninos, pueden remitir también al famoso retrato del joven John Milton, a quien por sus rasgos finos y modales recatados apodaron 'the Lady of Christ's'. De igual forma, el contexto del cuadro nos sitúa, de inmediato, en el pasado, no sólo por el ropaje de Orlando, sino por el lugar en el que se encuentra, la posición de su cuerpo, el decorado, etc. Es curioso notar como este primer retrato y el último (de Orlando en tiempo presente) son los únicos en los que el personaje aparece de cuerpo completo y en los que menos podemos percibir los detalles de su cara. (Sobre esto se escribirá más adelante, por lo pronto, hay que enfocarse en este retrato.) Woolf, por medio de su pluma, describe a la perfección los rasgos físicos de Orlando; aquella descripción, junto con la imagen impresa, crea dentro de la cabeza del lector a un jovencito de belleza simétrica y clásica.

The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite almond whiteness. Nothing

disturbed the arrowy nose in its short, tense flights; the hair was dark, the ears small, and fitted closely by the head. [...] we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples (O: 12-13).

¿Qué comunican las imágenes acerca de Orlando? que es un joven aristócrata, quizá de la corte, que aún no tiene una carrera militar o de cualquier otra especie y que es muy bello de acuerdo con los estándares de la estética de la época. Contrario al retrato de la reina, este cuadro nos presenta a un personaje relajado e incluso un poco despreocupado.



Richard, Lord Buckhurst and Edward Sackville. Both sons of Edward Sackville, fourth Earl of Dorset. Ca. 1640. Cornelius Nuie. Colección Privada.

Tras mucho batallar, fue posible conseguir una imagen a color del cuadro original en donde se sacó el primer retrato de Orlando. El personaje escogido para Orlando es el joven de la derecha. Podemos apreciar con un poco más de nitidez los rasgos de su rostro y nos damos cuenta de que Woolf escogió, de los dos muchachos, al que tuviese los rasgos más afinados. Aunque a primera vista puede parecer imperceptible, es evidente que el de rasgos más finos es también más joven y esbelto. El modelo que presentó este joven Sackville, es perfecto para la construcción de un adolescente isabelino.

Aquí, Virginia Woolf pudo haber cometido un grave error, o simplemente, dar al lector una pista de que *Orlando: A Biography* no podía ser tomada completamente en serio. Como se mencionó, el cuadro es cercano a 1640. Si la novela comienza a finales del reinado de Isabel I (es evidente que es a finales, ya que ella aparece como un personaje encorvado y adolorido por ciática), podríamos situarnos imaginariamente más o menos en la última década de 1500. El anacronismo pictórico es evidente, y aunque la pintura fue muy similar durante la época de Enrique VIII, Isabel I y Jacobo I, hay detalles que permiten identificar, para el experto en cuestiones de artes plásticas, a qué época pertenece alguna pintura.

Hay que recordar un poco la trama de la novela, para darnos cuenta de que Orlando aún es un jovencito cuando Sasha, la princesa rusa, lo abandona. El momento está marcado por una helada histórica, conocida como *Great Frost* (1608). Ese momento ya es reinado de Jacobo, y probablemente marcaría una nueva tendencia artística. Sin entrar en más detalles con respecto a la especulación de si fue un error o una pista, sencillamente habrá que tomar en cuenta que Virginia Woolf plantó la imagen al inicio de la supuesta biografía del personaje y si la analizamos un poco, podemos darnos cuenta de quién es Orlando, al menos, durante su primera juventud. El joven en cuestión no porta armas, lo que nos dice que no es alguien activo en el ejército. Y si recordamos al joven Orlando, solamente juega a la guerra, mas no

participa en ella durante esa época. Al presentarse la imagen en blanco y negro en el libro, nosotros como lectores no tendríamos otra opción más que colorear mentalmente ese cuadro, usando quizá los colores con los que describe Woolf a Orlando, y dejándonos guiar también por el juego de luz y sombras que recrea cuando describe a la reina Isabel I.

Ahora bien ¿puede cambiar nuestra perspectiva del personaje si miramos el cuadro original? El colorido es distinto al que, por ejemplo, yo hubiese imaginado a primera instancia. Sin embargo, hay que recordar la insistencia de Woolf con respecto al color verde y al contacto de Orlando con la naturaleza en esta primera parte de la novela. Es aquí en donde Orlando comienza a escribir su largo poema *The Oak Tree*; de igual manera, es aquí en donde Orlando, al momento de la creación literaria, se ve limitado, pues ‘Green in nature is one thing, green in literature another’ (O: 14). Y podríamos añadir: el verde en la pintura es otra cosa, completamente distinta a la de la literatura y a la de la naturaleza, aunque se le acerque a ambas. El verde en la pintura nos remite a que los personajes retratados tienen contacto frecuente con la naturaleza, y si algo hacía Orlando era permanecer de manera constante al aire libre. El ropaje del personaje es sencillo. Pero, ¿qué hay del otro personaje en el cuadro? Orlando es hijo único. Sin embargo, la imagen debió de haber impresionado de algún modo a Woolf. Tras haber visto la reproducción en el libro y después toparme con aquel retrato doble, hubo un ligero cambio de perspectiva con respecto a Orlando.

A primera vista, y de modo impresionante, ambos personajes, con su pose similar, parecen reproducirse uno al otro como si fuesen un espejo. Hay muy pocas cosas que los distinguen: los objetos que llevan en sus manos, el color de su cabello, una casi imperceptible diferencia en los rasgos del rostro y una mucho más sutil diferencia en su corpulencia. ¿Acaso esta apariencia doble habrá impresionado tanto a Woolf al grado de, más adelante, crear una dualidad en Orlando? Pues si tomásemos en cuenta que Orlando es un ser distinto cuando era

hombre a cuando se transforma en mujer, estamos ante dos personas. Sin embargo, como esto no es posible dada la narrativa de la novela, es decir, Orlando no muere para renacer como mujer sino que sencillamente se transforma de la noche a la mañana; nos topamos más bien con una dualidad dentro de una sola persona, como si lo que los hubiese dividido fuese una línea de espejo, que Orlando cruza en algún momento dentro de su sueño allá en el Medio Oriente, para despertar convertido en una mujer, y pasar así, al otro lado del espejo de su propia psique.

Un símbolo recurrente en toda la obra de Woolf es el espejo. Como ya hemos comentado durante este estudio, *Orlando* en muchos aspectos refleja opiniones de Woolf acerca de la historia literaria inglesa, incluyéndose a ella misma. Es además un mirarse en el espejo como artista, en este caso Orlando, y enfrentar su propia creación literaria. *Orlando* se convierte en un espejo de identidades sexuales. Tal y como se presentaría la imagen original de este primer cuadro, podemos tomar a un Orlando inicial, que en algún momento se desdobra (mental y emocionalmente) para poder compenetrarse de forma completa con su parte femenina. Tenemos entonces a dos facetas distintas de una sola persona, compartiendo un cuerpo, que aunque ha cambiado de manera radical (pues es radical cambiar de la noche a la mañana de sexo biológico) tiene una misma raíz emocional, e intelectualmente sigue conservando los mismos intereses de creación artística aunque con diferente enfoque dado su cambio de condición sexual.

De una forma similar, la literatura se convierte en un espejo de las artes plásticas. Al hacer constantes ejercicios ecfrásticos, Woolf refleja ante el lector cómo es su percepción de la pintura, y qué es lo que quiso transmitirnos al respecto. Woolf presenta primero la imagen, en blanco y negro y con mala resolución (hay que tomar en cuenta que con seguridad, las imágenes fueron reproducidas por medio de fotografía) de un Orlando que más bien parece

una silueta fantasmagórica. Después, nos describe a su personaje con la nitidez que nos hacía falta. Y así, sumando una a una las descripciones llenas de claroscuro, con sus matices aterciopelados, Woolf nos transporta a la época Isabelina.

Esta imagen de Orlando como un joven agraciado y de rasgos finos, nos acompaña durante toda la primera parte de la novela. El tiempo transcurre y los colores dejan de tener, poco a poco, aquellos contrastes violentos que tanto caracterizaron aquella primera época. En cuanto Orlando se vuelve embajador y cambia de país, el paisaje y los colores cambian. La tierra exótica no es amable. Los colores con los que se topa Orlando no tienen tanta gama como en su tierra, en la que podía encontrar infinidad de verdes. La luz es demasiado brillante y con frecuencia lastima la vista del personaje. En el sentido de paisaje, estamos ante un cuadro árido y de pocos colores. No hay mucho espacio para dar rienda suelta a la imaginación. La tierra exótica no es un lugar en el que puedan desarrollarse extensas fantasías rodeadas de tapices con formas exquisitas; al contrario, es un lugar casi silencioso, casi vacío, un escenario dentro del cual Orlando parece moverse con mucho más espacio, debido a la carencia de colores y texturas. Las descripciones utilizadas por Woolf son económicas: “There were mountains; there were valleys; there were streams. She climbed on the mountains; roamed the valleys; sat on the banks of the streams. [...] Returning home, she saluted each star, each peak, each watch-fire as if they signalled to her alone” (O: 106). El retrato que nos presenta Woolf de nuestro personaje es mucho más austero y sencillo que su predecesor isabelino.



Es evidente que a partir de que Orlando entra a la edad adulta, Virginia Woolf tenía en mente que tenía que buscar algún retrato del antepasado de Vita que se pareciera más a ella. Es por eso que está ahí un antepasado que tiene los rasgos característicos de los Sackville. Por el estilo del peinado, lo que podemos ver de la ropa, así como el tipo de pliegues y el brillo de la tela; de inmediato nos ubicamos en la época de Cromwell, más o menos. Si al primer Orlando se le pudo identificar de inmediato más o menos en qué lugar pudiese estar, con este retrato es más difícil. No hay nada concreto que nos hable de la ubicación del personaje al ser retratado. Esta ambigüedad es perfecta, pues Orlando, al ser en ese momento un embajador, no tiene un lugar fijo de residencia. De manera incidental, es hasta el capítulo en donde sale este retrato que la vida de Orlando es aparentemente normal, es decir, no se sale de las “reglas de la naturaleza”. De pronto, y sin explicación aparente, Orlando cambia de sexo y tras una vida de silencio entre las caravanas que vagan por el desierto, decide volver a Inglaterra. Hay una cierta suavidad en los rasgos de Orlando, en los trazos y en los pliegues de la tela de su ropa que quizá estén funcionando como un anticipo al cambio de sexo del personaje. Igual que el paisaje que rodea a Orlando, el fondo del cuadro es muy austero y en general el cuadro carece de adornos. Está enfocado enteramente en el rostro. Un rostro de alguien a quien, en el transcurso de la novela, no volveremos a ver como un hombre.

Sin embargo, nos topamos de nuevo con el problema del primer retrato: la calidad de la reproducción es terrible, y al no poder apreciar los colores originales del cuadro, tan sólo nos queda como única arma de interpretación visual la especulación. ¿Cómo serán los colores de este retrato?



'Richard Sackville. 5th Earl of Dorset.' Sir Godfrey Kneller. Knole Collection.

Agradable sorpresa ha tenido el lector, al toparse con una reproducción a color del cuadro que fue escogido para representar a Orlando como embajador. Si revisamos la nota de la edición que estamos ocupando para este estudio (edición de Harcourt), nos toparemos con lo siguiente:

Orlando as an Ambassador [95] Portrait of Lionel Sackville, seventh Earl and the first Duke of Dorset (1688-1765) by Rosalba Carreira in the Knole Collection. Woolf chose to picture Orlando the diplomat as a man VSW [Vita Sackville-West] dutifully describes as a "personage of some solidity: weighty, Georgian solidity." (Knole and the Sackvilles, 152). VSW observes that "[u]nlike his predecessors or their descendants, he was neither an ambassador, a poet, nor a patron of art or letters -'I have not.' he wrote, 'genius sufficient for works of mere imagination' - but first a soldier and then a statesman, both disastrously" (Knole, 157). He was a particular disaster as Lord Liteauant of Ireland. VSW confesses that he remained for her "a public character, not a relation" (Knole, 157). Knowing his views on the works of "mere imagination" Woolf places his portrait just before Orlando's metamorphosis into a woman, a transformation that rebukes his low estimation of the power of imagination (O: 255).

Quizá pueda parecer irrelevante para este estudio el que 'Orlando embajador' sea Lionel Sackville, 7th Earl of Dorset, según la nota incluida. Pero, si se lee lo que dice en el cuadro ahí aparece con claridad otro nombre y otro número: Richard Sackville, 5th Earl of Dorset. No sólo hay confusión en esta nota en cuanto a personaje. También en cuanto al artista que ejecutó la pintura. El cuadro, según los registros del Knole Trust es: Richard Sackville, atribuido a Sir Godfrey Kneller (1646- 1723). El error de la nota puede ser fatal: Lionel Sackville, tal cual como lo decía Vita, no tenía nada de poeta, y su vida fue un desastre político. Además, sus fechas de nacimiento son posteriores a Richard Sackville.

En cambio, Richard Sackville es más parecido a Orlando, incluso en cuestión de carrera y de intereses personales. Richard Sackville (1622-1677) estuvo un tiempo en la Cámara de los Comunes, y estuvo involucrado en la guerra Civil, lo que le ganó un arresto. Más tarde, formó parte del comité de recepción cuando el nuevo rey, Carlos II, subió al trono. Durante la Guerra Civil, había perdido propiedades, que le fueron restauradas con el nuevo régimen monárquico. Así pues, su carrera política no fue desastrosa como la de Lionel Sackville. Y mientras que Lionel no escribió una sola línea de poesía puesto que su imaginación no daba

para ello, Richard sí escribió poesía. Escribió un poema tras la muerte de Ben Jonson, que se incluyó en la antología *Jonsonus Viribus* (1638). También fue traductor. Entre sus trabajos está una traducción de *Le Cid* de Corneille. Orlando es poeta, y aunque nunca alcanza una inmortalidad como la de los grandes maestros, si tiene una carrera literaria más o menos constante y reconocida por sus contemporáneos.³² El rojo de su ropaje contrasta con el verde del retrato del Orlando más joven. Para nosotros podría simbolizar un cambio de carácter o un crecimiento emocional. Como se comentó con anterioridad, la falta de adornos y la ambigüedad del fondo nos pueden hacer pensar que este retrato de Orlando (es decir, si lo contextualizamos como el que es Orlando y no Richard Sackville) pudo ser ejecutado durante su estancia en el extranjero. Antes de ver el cuadro a colores y con su respectivo marco, el lector podría haber pensado que se trataba de una miniatura por el tipo de cuadro y la disposición del rostro del personaje. Sin embargo, al percibir el tamaño real, podemos pensar que se trata de un personaje importante.

Es un retrato muy sencillo, cuya finalidad quizá era resaltar, más que el rango del personaje, sus rasgos fisonómicos. No existe nada dentro del mismo cuadro que nos revele el rango u ocupación del retratado. De algún modo, con este retrato, Virginia Woolf nos va preparando para el cambio de sexo que tendrá el personaje. Es muy curioso notar que este personaje es similar en rasgos a Vita Sackville-West. Nuestro embajador parece ser una

³² No se trata de acusar a nadie, ni de insinuar que la edición de *Orlando* empleada en este texto ha sido descuidada en su edición. En la breve introducción a las notas, se nos dice que todas las notas referentes a la novela han sido recopiladas de diversas ediciones. Muchas de estas fuentes no son nuevas o no han sido actualizadas. Si tomamos en cuenta esta perspectiva, no sé hasta qué punto por ejemplo, la referencia antes mencionada de *Lady Chatterley's Lover* ya haya sido aclarada y no hayan sido avisados quienes han recopilado las notas. En el caso del cuadro de Richard Sackville, no creería yo posible que Vita Sackville-West se equivocase con respecto a sus antepasados. Lo más probable es que quien haya buscado esa nota para identificar el cuadro se haya confundido de personaje y la nota haya pasado así a las ediciones futuras. Según el personal de Knole Collection, quienes de manera muy atenta revisaron el *Knole and the Sackvilles* de Vita Sackville-West, ésta se refería en el fragmento citado a George Sackville, no a Lionel Sackville (ni a Richard.) Sencillamente creo que es importante citar este caso, pues muchas veces, aunque supuestamente tenemos en nuestras manos una edición cuidada y que puede utilizarse casi de modo infalible para nuestro estudio, resulta ser que está plagada de pequeños errores, que de no ser porque profundizamos en el tema, pueden pasar inadvertidos y con el tiempo crear una serie de errores de mayor magnitud.

persona bastante sencilla, sin pretensiones. La tela roja esconde su figura y el cuello, cerrado con un broche discreto, bien podría ser el de una mujer. El cabello del personaje, por lo que puede verse, es natural. La pose y la ropa son neutrales. También es de vital importancia notar la edad del personaje. Ya no es un jovencito adolescente. Este hombre joven quizá esté cercano a los treinta años, que sería la edad promedio, durante la acción de toda la novela, que tiene Orlando. (La edad que alcanza son treinta y cinco años, y eso ya en el siglo XX.)

Mientras que en el retrato anterior, el color verde remitiría constantemente a la naturaleza y a la relación de Orlando con el exterior inglés (la campiña, la caza, etc.); el rojo habría de relacionar a nuestro personaje con otras circunstancias. El verde es un color más bien frío. En cambio el rojo es un color cálido y muy fuerte. En este sentido, se establece la relación con otro clima, con otro continente. Si Inglaterra es siempre ‘verde’ (¿no es ésta una característica de la isla de la Gran Bretaña?), el Medio Oriente al no ser verde es más bien árido y desnudo.

Nothing, he reflected, gazing at the view which was now sparkling in the sun, could well be less like the counties of Surrey and Kent or the towns of London and Tunbridge Wells. To the right and left rose a bald and stony prominence in the inhospitable Asian mountains, to which the arid castle of a robber chief or two might hang; but parsonage there was none, nor manor house, nor cottage, nor oak, elm, violet, ivy, or wild eglantine. There were no hedges for ferns to grow on, and no fields for sheep to graze. The houses were bare and bald as eggshells (O: 89).

Es precisamente durante su estancia en el Medio Oriente, que la carrera de Orlando como servidor público llega a su máximo esplendor. También es durante este período que contrae matrimonio con Rosina Pepita. Aquí nos topamos con otra alusión personal, ya que Rosina (Josefina) Pepita (1830-1871) era la abuela materna de Vita Sackville-West.³³ Pero para retomar lo anterior: es un punto en la vida de Orlando en donde él alcanza un punto cumbre en su vida

³³ Vita Sackville publicó la biografía *Pepita*, aunque mucho más tarde, en 1937.

como hombre. Acaso ha dejado a un lado su lado poético. Tendrá que haber un cambio radical en su vida para que retome la pluma. Entonces cae en un sueño profundo. Y despierta transformado en una mujer.

Así regresa a Inglaterra tras un corto período de convivencia entre los gitanos (Virginia Woolf los denomina ‘gipsies’). Por si no hubiese sido suficiente la sorpresa que nos dio Woolf al cambiarle de sexo a su personaje, se da el lujo de introducir, entre las páginas de inicio del capítulo, la imagen de Orlando como mujer.



A partir de aquí y hasta el último de los retratos de Orlando en la novela dejamos de tener como modelo a un Sackville del pasado, para toparnos con Vita en sus distintas poses y atuendos y esto sería, sin duda, una alusión personal. Lo primero que podemos notar es que, al igual que el retrato del embajador, el sitio en el que Orlando aparece es completamente impersonal. Lo segundo que se nota es la evidente réplica del retrato anterior: la pose, la

dirección de la mirada, el pliegue de las ropas, todo ello es exactamente como en aquel de Orlando embajador. Es exactamente el paso que da Orlando de hombre a mujer. Parece como si fuese la imagen del espejo: unos gemelos, cuyas únicas diferencias radican en el cambio de la camisa masculina por el collar de perlas, el cabello más corto y la desaparición del bigote.



En ambos retratos, la luz proviene de lados contrarios. Y mientras que en el caso de Orlando hombre, los hombros están echados hacia atrás y el pecho parece sobresalir un poco, al igual que el brazo con el codo hacia afuera que se sugiere de manera sutil (este detalle puede percibirse con mayor claridad en la imagen a color), el de Orlando mujer tiene los hombros ligeramente encorvados hacia adentro, con una pose menos provocativa y que denota un gesto suave en el cuello del personaje.

Se ha comentado, y con razón, que ese retrato es anacrónico (se supone que debe de ser de la época de la Reina Ana). Lo es, por supuesto, en primera por el corte de cabello, en segundo lugar porque como bien sabemos, no había fotografías en ese entonces³⁴. Aún así, quizá es posible justificar este anacronismo con lo que escribía unas líneas antes, que la

³⁴ El retrato es una fotografía tomada por Lenare, fotógrafo de sociedad de mucho renombre en la década de los treinta.

intención de Woolf era presentar aquella transición del masculino al femenino de manera sutil, que se notara casi como una transición natural. Si hubiese puesto a Orlando en su regreso a Inglaterra con un elaborado traje de la época, el impacto en el lector quizá habría sido demasiado fuerte, y entonces sí, habrían considerado el cambio de sexo como algo completamente absurdo y fuera de la realidad. Pero al ver ambas imágenes que son casi iguales, refuerza la manera de Woolf de narrar el cambio de sexo, como algo completamente común y ante lo que no se podía hacer nada más que contemplar.

Así es como Orlando regresa a Inglaterra, con pocos ornamentos. La imagen presentada no es aquella de una mujer con pelucas y lunares al estilo de Lady Wishfort. Aunque en un principio, durante ese viaje en barco, Orlando reflexiona: “There’s hairdressing, that alone will take an hour of my morning; there’s looping in the looking-glass, another hour; there’s staying and lacing; there’s washing and powdering; there’s changing from silk to lace and from lace to paduasoy; and there’s being chaste year in and year out...” (O: 116). Este pensamiento está centrado en la conducta que Orlando tendrá que aprender, tras toda una vida acostumbrada a otros hábitos completamente distintos. Los hábitos, en ese momento, están concentrados en la apariencia física y no en su conducta. Aunque Orlando regresa como mujer, no ha tenido la oportunidad de vivir, de desarrollar su experiencia como tal. Si tomamos esto en cuenta, entonces podemos notar porqué el retrato de Orlando en su regreso a Inglaterra es acertado en cuanto a su falta de adornos. La aparente frugalidad del retrato es un reflejo del estado emocional del personaje. El peinado es muy sencillo, el collar de perlas también es poco vistoso. Ambos atributos actúan más bien como toques de femineidad; como simples rasgos de una personalidad que apenas está en desarrollo.

Es en este regreso a Inglaterra, cuando Orlando conoce a otro personaje emblemático: Alexander Pope, de quien ya se escribió en este estudio pero a quien retomaremos. Alexander

Pope desarrolló en su carrera, una cierta obsesión por el retrato. Además, desde muy joven, Pope también estudió artes plásticas, así que, de cierto modo, su educación no fue meramente literaria:

Pope is one of the most visual poets. He had learned painting from his friend Charles Jervas, and in the 'Epistle to Mr. Jervas' he hopes his poems will have the same colour, clarity, elasticity and precision: 'Oh lasting as those colours may they shine, / Free as thy stroke, yet faultless as thy line.' (63-64). [...] Part of understanding Pope's poetry is understanding how to *see* things, because in the eighteenth century description was used very differently.³⁵

Desde luego, sería extremadamente exhaustivo hacer un análisis de cómo se utilizaba la descripción en el siglo XVIII. Lo que es más fácil de comprender, es el vínculo estético entre la palabra y la representación visual, una especie de hermandad que se crea dentro de la concepción del mundo de quien, por azares del destino, estudia o está igualmente cerca de las dos artes. Tomemos por un momento en cuenta las cualidades pictóricas que señala Wall en su ensayo al referirse a lo que Pope deseaba transmitir en sus poemas: color, nitidez, elasticidad, precisión. ¿Quién, si no Pope, sería capaz de dotar, con su mera presencia, esa elasticidad, esa nitidez y esa precisión, llena de luz y colorido que desea transmitir Woolf en su *Orlando* precisamente en la época en la cual Orlando toma decisiones drásticas en su vida? El Alexander Pope que vemos en *Orlando* no es una caricatura. Es un *retrato*. Desde luego definiremos lo que es un retrato y cómo lo maneja Woolf en esta novela, pero antes, hablaremos un poco de lo que significaba el retrato para Pope. Helen Deutsch, en su ensayo 'Pope, Self and World' escribe lo siguiente:

The genre that distinguishes Pope's art through all its phases is the portrait –whether we consider the irreverent depiction of John Dennis as Appius in the *Essay of Criticism* (585-6) [...] or his rival the laureate and famous fop Colley Cibber asleep in the lap of the goddess Dulness (*Dunciad*, III,

³⁵ Cynthia Wall. 'Poetic Spaces.' *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, 49.

1-2). Such portraits stud his work like jewels, complex and often emotionally fraught attempts to capture the complexities of another human being in the couplet's suspended paradoxes.³⁶

Así, las descripciones y recreaciones de los personajes reales a través de la sátira en los poemas de Pope, se vuelven retratos. Al tratarse de “retratos” satíricos, no están basados en la apariencia física que nos permitiese un reconocimiento inmediato. Como lo que pretende Pope es ridiculizar a sus enemigos: parece que el físico no importa, a menos que sea motivo de burla. Lo que importa más es evidenciar sus errores, sus tonterías y carencias de ingenio, etc. Recordemos un poco lo que se hablaba en la introducción de *Portraiture. Facing the Subject*. Vale la pena revisar la historia del retrato, para entender también cómo es que ha ido evolucionando el “retrato verbal” por así decirlo. Quizá si analizamos un poco las convenciones en la época de Pope, comprendamos un poco más su estética, así como la elección de Virginia Woolf.

Escribe Joanna Woodall:

Portraiture became crucial to the cultivation of civility in commercial society. This was achieved by pictured affectation and communication, or by the similar formats and group display of portraits depicting figures united and defined by their civility, such as members of the Kit-Kat club in London. [...] Sitting to a fashionable portraitist entered into literary discourse as a self-conscious, socially prestigious interaction and the exhibition of portraits invited to public discussion.³⁷

Es evidente que durante este siglo, el peso social del retrato definía en gran medida la recepción que la gente tendría de la persona, especialmente si se trataba de una figura pública. Veamos el retrato de Alexander Pope, aquel que pintó su amigo y maestro Charles Jervas³⁸.

³⁶ Helen Deutsch. 'Pope, self and world.' *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, 15.

³⁷ Joanna Woodall. 'Introduction: facing the subject.' *Portraiture*, 5.

³⁸ Charles Jervas (1675- 1739). Retratista irlandés. Hizo retratos de muchas figuras literarias de la época. No era considerado un pintor excepcional.



‘Alexander Pope’. Charles Jervas. Ca. 1713- 1715. National Portrait Gallery. Londres.

Está ante nosotros la imagen de un hombre distinto del “hunck-bac’d Toad” que nos describieron algunos de sus contemporáneos. Al contrario, es un hombre refinado, amanerado incluso, que recarga su barbilla en la mano, en una pose por demás común en círculos intelectuales. Este retrato, por supuesto una interpretación contemporánea de la figura de Pope, pretendía ensalzar sus virtudes, quizá retratar más su interior que su exterior: el alma del poeta, más que cualquier otra cosa. La imagen nos transmite grandeza, y con la mujer atrás, que

supongo es una musa, nos hace pensar de inmediato en un poeta, que sólo espera ahí, sentado, la voz que le inspire. Pero ¿era ese Pope? ¿O sólo una representación de él? ¿O sólo aquella parte de sí mismo que dejaba ver en su poesía? El rostro de Pope en aquel retrato es aquél de un hombre incapaz de morder a otro con su ingenio. Sin embargo, el físico de Pope que presenta Jervas tendría poco que ver con el verdadero. En primer lugar, según las memorias de sus contemporáneos, cuando Pope se sentaba, difícilmente alcanzaba a tocar el suelo con los pies. Las mesas le quedaban altas. Y en ese retrato, el sillón y Pope se ven perfectamente proporcionados. Es una idealización que se enfoca solamente en el aspecto interno, que probablemente, también era una exageración de sus virtudes.

Woolf, dada su capacidad ‘pictórica’ de narradora, pudo crear, con plasticidad y nitidez, un retrato de Pope en el que sí está presente la dualidad. Ella logra retratar ambos aspectos del poeta, el externo y el interno. Aunque claro, debemos aclarar que, retrato o no, el resultado es la interpretación que le dio Woolf a la figura de Alexander Pope, a quien conocemos a través de la voz de Orlando. Lo primero que nos llega de Pope es una imagen sonora. El retrato abre con la siguiente frase: “Then the little gentleman said,” (O: 148). Para el lector que sepa un poco del contexto del siglo XVIII en la Inglaterra, sabrá, quizá de inmediato, que se habla de Alexander Pope, pues no hay otro “little gentleman” cuyos dichos sean de gran popularidad. El hombrecito irrumpe en escena con la violencia de un relámpago y hace que la reunión termine. Entonces, se nos presenta al poeta con una descripción visual: “His lean and misshapen frame was shaken by a variety of emotions. Darts of malice, rage, triumph, wit and terror (he was shaking as a leaf) shot from his eyes. He looked like some squat reptile set with a burning topaz in his forehead” (O: 148). Aquí, el retrato del personaje se presenta en sus dos facetas: la primera es la meramente física. Las emociones que nota Orlando en Pope parecerían ajenas al retrato de Jervas. “Rage and terror” remiten, quizá a lo vulnerable que podía llegar a sentirse

Pope como persona. “Malice, triumph and wit” serían emociones que lo enaltecen; su mente brilla y lo quema todo: estamos ante una fuerza que puede llegar a ser destructiva. Aún así, Orlando decide invitar al poeta a su casa.

Her illusion revived. “How noble his brow is,” she thought (mistaking a hump on a cushion for Mr. Pope’s forehead in the darkness). “What a weigh of genius lives in it! What wit, wisdom and truth –what a wealth of all those jewels, indeed, for which people are ready to barter their lives! Yours is the only light that burns for ever. But for you the human pilgrimage would be performed in utter darkness”; [...] –thus she was apostrophising the hump on the cushion when they drove beneath one of the street lamps in Berkeley Square and she realised her mistake. Mr. Pope had a forehead no bigger than another man’s. “Wretched man,” she thought, “how you have deceived me! I took that hump for your forehead. When one sees you plain, how ignoble, how despicable you are! Deformed and weakly, there is nothing to venerate in you, much to pity, most to despise.”

Again they were in darkness and her anger became modified directly she could see nothing but the poet’s knees (O: 150-151).

He aquí la idealización, que es lo que siempre se interpone entre nuestra realidad y la interpretación de ésta. La serie de apóstrofes que le da Orlando a Mr. Pope son elaboradas en la oscuridad. Anteriormente, cuando a plena luz pudo apreciar su figura maltrecha y llena de emociones más negativas que positivas, Orlando no se siente intimidada por él. Es en la oscuridad, cuando la realidad no puede ser percibida del todo por la vista, que Orlando puede imaginar e idealizar. El retrato del alma del poeta se ve distorsionado por la poca luz que recibe Pope. Orlando confunde un cojín con la frente del poeta, y comienza a construir todo un discurso alrededor de *su error de visión*. Cuando se da cuenta de ello, se molesta consigo misma y con el poeta, por supuesto, por ser un mortal como ella, o quizá ‘peor’ que ella, al estar medio maltrecho y débil. Pope se balancea, dentro de la mente de Orlando, bajo la pluma de Virginia Woolf, entre dos extremos de una dualidad: por un lado tenemos al poeta genial, inigualable entre muchos otros, representativo de una época. Por otro lado tenemos a un hombrecito a

quien le cuesta trabajo alcanzar el piso con los pies al sentarse en cualquier silla. En muchas formas, el retrato que Woolf nos recrea de Pope es irónico. Por esta razón el poeta se vuelve memorable en la novela, mucho más que otros personajes que, aunque tienen peso para la vida de Orlando, no alcanzan la complejidad ni la profundidad a nivel de personaje como Woolf lo logra con Pope.

Comenta Helen Deutsch en el texto que hemos citado acerca de Pope, que el género predilecto de este poeta dentro de su obra era el retrato. Escribe también acerca de cómo fue que Alexander Pope transformó todos sus defectos físicos en marcas de distinción que lo hacían único y diferente a los demás poetas. Al utilizar la sátira como parte de su creación, Pope utilizaría la misma arma con la que lo atacarían sus contemporáneos para retratarlos. Sabe que no puede escapar de su propio espejo, entonces lo utiliza para reflejar a los demás. Conoce sus puntos débiles y en lugar de ignorarlos, les saca provecho para buscarlos en los otros y hacerlos notorios. Virginia Woolf es capaz de comprender esta estética del poeta. Lo que hace es retomar el punto de vista de Alexander Pope, y a través de eso, recrearlo a él como personaje. Es decir, lo refleja en su propio espejo. Resalta sus cualidades como poeta, pero también nos presenta, quizá de manera exagerada, sus defectos físicos, aquellos detalles que lo hacen inconfundible dentro del imaginario de la historia literaria inglesa.

Al final del capítulo, su lectura nos deja con la impresión de haber conocido (para quienes saben quién es Alexander Pope) un poco más al hombre detrás del poeta; vivimos junto con Orlando las conversaciones, a veces imaginarias, dentro del salón de té, nos dolió junto con ella la ofensa cometida contra su talento. Pero ante todo, quedó marcado en nuestra imaginación el retrato de un poeta singular, no sólo por sus versos y su ingenio, sino también por su peculiar físico, que en vez de convertirlo en un inválido, lo volvió un maestro de la

sátira. Así nos despedimos del siglo XVIII. El siglo cambia y Woolf nos presenta otro retrato de Orlando.



El siguiente retrato, de Orlando alrededor del año 1840, es uno que no puede tomarse tan en serio como los anteriores. Las decoraciones, cuadros en la falda, flores en el chal, son lo primero que salta de un modo abrupto. La pulsera, de igual manera, parece más contemporánea. Orlando sigue conservando la misma expresión facial, la mirada sigue inclinada en la misma dirección. Detrás, lo que podemos inferir (ya que la imagen no es clara, por la impresión del libro) es que la cortina que cuelga es una de terciopelo, por el tipo de brillo que deja ver. Algo, sin embargo, ha cambiado en Orlando. La postura es mucho más relajada, la posición del rostro apoyado en la mano da un aire a algunos de los retratos de John Keats. Orlando ya no tiene la cara de niño travieso del principio de la novela. Tampoco tiene la

expresión seria del embajador. Ahora es pensativa, reflexiva, la indumentaria y la pose podrían incluso dar a entender una cierta naturalidad con la cual Orlando ya es capaz de desenvolverse en el mundo. Hay madurez en el retrato. Pero también hay sátira por parte de Vanessa Bell y Virginia Woolf hacia los retratos victorianos de su tía. El retrato de esta Orlando, quien desde luego es Vita, tiene muchas alusiones a los retratos de Julia Margaret Cameron.



La fotografía aquí reproducida se titula 'Mariana' (1875), obra de Cameron. La inspiración para esta obra fue, desde luego, el poema 'Mariana' de Alfred, Lord Tennyson. El poema, a su vez, está inspirado en el personaje de Mariana de *Measure for Measure*, de Shakespeare. En la obra de teatro, Mariana espera, desolada, a su amante que no regresa. El poema de Tennyson es la

narración de esos momentos de espera y de angustia de Mariana. Contiene un estribillo famoso que se repite con algunos cambios: “She only said, ‘My life is dreary,/ He cometh not,’ she said;/ She said, ‘I am aweary, aweary,/ I would that I were dead!’” Así, Mariana vive en espera angustiada con respecto a su amante. El poema está lleno de descripciones naturales; el día y la noche se alternan en el estribillo de cada estrofa. Los paisajes y lugares que se describen son de desolación. Estos paisajes abandonados, oscuros, lejanos de las grandes urbes, se convierten en escenarios perfectos para que los sentimientos de frustración de Mariana afloren con facilidad.

La atmósfera lóbrega del poema de Tennyson se traslada al retrato de Cameron gracias al tono sepia y el borde nebuloso, que acentúan la densidad de la imagen. El gesto de Mariana, más que ser un gesto desesperado, es un gesto de desencanto por la vida. Veamos ahora a Orlando. Si miramos las dos fotografías, notaremos semejanza en cuanto al encuadre de la imagen. La diferencia radica en que, mientras que Mariana parece sumida en una depresión sin fin, Orlando más bien parece posar y estar atenta a su alrededor. ¿Es una coincidencia el parecido entre estas imágenes? No lo creo. La imagen (la de Orlando, vaya) fue tomada por Vanessa Bell y Duncan Grant. Bell no era nada más diseñadora y artista plástica. Uno de sus *hobbies* más apasionantes fue la fotografía: artística, fantástica (un poco como su tía Cameron) así como fotografías cotidianas de sus amigos y familiares más cercanos. Su admiración por el trabajo de Cameron era muy conocida. Admiraba la estética y las texturas de los trabajos fotográficos de su predecesora. Tanto ella como Woolf conocían muy bien su trabajo, así que no es de sorprenderse que ambas decidieran tomar ciertos aspectos de la fotografía de Cameron para recrear a la Orlando del siglo XIX.

Contraria a la expresión relajada del brazo derecho de Mariana, el brazo de Orlando no está relajado: está tomando un listón que le rodea el cuello. La ropa que lleva Orlando es muy curiosa (y poco combinable, si observamos con atención). Aunque el vestido de Mariana es

anacrónico, la impresión en conjunto que da a la vista es de una recreación de época. En cambio, a primera vista, la impresión que da Orlando, es como de un *quilt*. Retazos de una tela y otra, situación muy curiosa si recordamos que Orlando es aristócrata y que, seguramente, tenía quien le hiciese su ropa. Así, una blusa (o chal) de flores, con una tela más bien satinada. La falda es, aparentemente, tartán escocés. La expresión de Orlando, o lo que nos alcanza a comunicar su mirada por medio de la reproducción, es un tinte de nostalgia y melancolía. Después de todo, el siglo ha cambiado, y con ello, la atmósfera de la novela. El paisaje asemeja a los cuadros de Turner. La referencia a los paisajes de Turner, con su escasa nitidez, es una alusión estructural: se convierte en aquella neblina pesada que sofoca al siglo XIX. Al mismo tiempo, los interiores y la gente parecen volverse más oscuros y de tonalidades tristes:

Outside the house –it was another effect of the damp– ivy grew in unparallel profusion. Houses that had been of bare stone were smothered in greenery. No garden, however formal its original design, lacked a shrubbery, a wilderness, a maze. What light penetrated to the bedrooms where children were born was naturally of an obfusc³⁹ green and what light penetrated to the drawing-rooms where grown men and women lived came through curtains of brown and purple plush (O: 167).

Aunque sabemos de sobra que las Brontë no fueron pintoras, si tenían, parecido al caso de Woolf, ciertos matices pictóricos en sus novelas. En este sentido, los paisajes que enmarcan la acción de los personajes en novelas como *Jane Eyre* o *Wuthering Heights* son de gran importancia, y están creados con gran detalle y nitidez. Sus características son tan marcadas, que es difícil que podamos desconectar, una vez leída alguna de estas novelas, el paisaje del norte de Yorkshire con estas hermanas.

³⁹ Respecto a esta palabra hay un comentario en las notas de la edición de *Orlando* utilizada en esta tesis: ‘Woolf’s verbal invention, the first of two in this chapter. It is either a truncation of *obfuscation*, or a playful fusion of *obfuscation* and *subfusc*, a dark-hued color or piece of clothing (O: 295).

Woolf como lectora sabía la importancia del paisaje en la obra de las Brontë. Así, decide recrear la atmósfera de esas novelas para su capítulo del siglo XIX. Sólo que si en la obra de las Brontë era un estado natural, Virginia Woolf retoma esa atmósfera y la exagera, hasta darle un toque denso y asfixiante. Lo primero que hay que notar es que predomina la humedad. Y es en esta humedad en donde crecen plantas trepadoras, musgos y enredaderas que echan raíces en los edificios, cubriendo toda la estructura, incluso tapando las ventanas, que por si fuera poco, por dentro están cubiertas con pesados cortinajes de terciopelo. Adentro de las habitaciones, la sensación es de opresión. Afuera, en el exterior, todo está lleno de esa humedad, que se convierte en neblina, o en torrenciales y densas nubes grises, casi negras. Durante esta parte de la novela, todo parece estar sobresaturado, tanto en descripción como en emoción. Incluso los colores que predominan son colores oscuros, que de saturarse mucho, pueden dar como resultado el negro: violeta, azul, verde.

Si con anterioridad, durante la época isabelina hubo mucho contraste y claroscuro, es durante el siglo XIX que se regresa un poco a esas tonalidades. Sólo que a diferencia de la época isabelina, en donde parecía respirarse un aire más puro y ligero, es durante el siglo XIX que la neblina crece. El narrador de Orlando le llama humedad, y describe cómo aquella humedad se apodera de todo, y cómo, gracias a ello, la gente enferma y se ve obligada a permanecer en interiores. Desde luego, gracias a todo este encierro, las personas se vuelven delicadas, mucho más sensibles, su escritura está plagada de un 'yo' que no pueden callar tan fácilmente, etc., un sinfín de cosas que, si releemos *A Room of One's Own*, podemos darnos cuenta de que la exageración que Woolf resalta en el siglo XIX es el conjunto de 'defectos' que señala en Charlotte Brontë, acerca de los cuales ya se habló con anterioridad en este estudio.

Ese retrato, del siglo XIX, es el último en el que podemos apreciar el rostro de Orlando de cerca. El retrato del siglo XX es una foto de Vita Sackville-West tal y como era en el momento presente (1928).



La fotografía fue tomada por Leonard Woolf en Long Barn. Se tomaron varias, pero la que escogió Virginia fue la primera. La semejanza con el retrato de “Orlando as a boy” es evidente. Orlando vuelve a tener la cara volteada del mismo modo que el joven Orlando. Sigue conservando la misma expresión relajada que la Orlando del siglo XIX. El peinado, como el lenguaje corporal, permanece. El entorno cambia. Ya no se encuentra en un interior específico o en un fondo ambiguo que podría ser cualquier parte. Claramente está situada en un lugar, a una hora del día específica, podría decirse. La ropa es diferente. Ya no son ropajes de la corte, elaborados y complicados. Tampoco es una ropa andrógina que pueda ser usada por un hombre o por una mujer. Ahora viste con ropa sencilla y femenina con la cual pueda andar cómodamente en el campo.

De igual manera, los colores de esta parte de la novela cambian. La forma en la que se acomodan es más abstracta. Recuerdan a los cuadros de Vanessa Bell, en los que las formas y

los colores son los que crean las armonías. De igual manera, el juego con las texturas es a veces suave, a veces duro, dependiendo del lugar en el que se encuentre nuestro personaje.

The sky itself, she could not help thinking had changed. It was no longer so thick, so watery, so prismatic now that King Edward –see, there he was, stepping out of his neat brougham to go and visit certain lady opposite– had succeeded Queen Victoria. The clouds had shrunk into a thin gauze; the sky seemed made of metal, which in hot weather tarnished verdigris, copper colour or orange as metal does in a fog (*O*: 217).

La estructura de los túneles utilizada para *Mrs. Dalloway* es de nuevo retomada a nivel de color, y lo que se crea es un tapiz al estilo de la *Omega Workshop*.⁴⁰ Así, de este modo, Woolf da a la vanguardia impulsada por el grupo de *Bloomsbury* una relevancia dentro de la historia estética.

Aquí debemos de recordar que ambas hermanas (Stephen), provenían de un hogar victoriano. La casa de 22 Hyde Park Gate, como la mayoría de las mansiones construidas sobre esa calle, tenía las habitaciones dando hacia el norte. Las habitaciones personales, se creía, no tenían necesidad de recibir luz del sol. Debido a que a principios del siglo XX aún no tenían luz eléctrica, gran parte de la vida dentro de estas casas victorianas transcurría en la penumbra. Esto no era muy agradable para los jóvenes Stephen, en especial tras la muerte de su madre, que llenó la casa de una atmósfera mórbida. Quizá la más afectada, debido a su condición de artista plástica, por esta oscuridad, fue Vanessa. Cuando se cambiaron a Bloomsbury, fue ella quien se encargó de la nueva decoración:

She bought green and white chintzes and resurrected some Indian shawls (probably left over from Little Holland House days, as they were often worn by her great aunts) and draped them over chairs and tables. Their colours took on a barbaric richness when seen against the white walls. [...] Vanessa recalled looking at the white walls and large windows opening on to trees and lawns and feeling exhilarated that so much gloom and depression has been dispelled.⁴¹

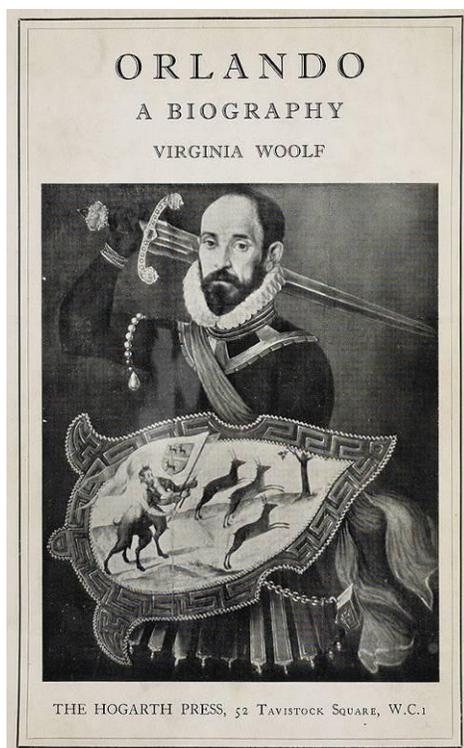
⁴⁰ Empresa de diseño de muebles y diseño de interiores fundada por Roger Fry en 1913.

⁴¹ Frances Spalding, *Vanessa Bell*, 51.

Esto mismo se ve reflejado en *Orlando* y en otras novelas de Woolf, en donde los espacios, ya fuesen abiertos o cerrados, tienen siempre más luminosidad que penumbra. Sumada a la luz natural que ilumina la ciudad y los interiores, en *Orlando* también tenemos, de manera muy marcada, la presencia de la luz eléctrica que ya no permite que los interiores se vean oscuros cual cuadro de Rembrandt. De igual forma, el exterior ya no muere cada vez que se mete el sol: la ciudad sigue con vida, despierta, aún en la hora más oscura de la madrugada.

Los retratos nos cuentan la historia de Orlando como persona. Como un círculo, volvemos al inicio, cuando veíamos a Orlando joven de lejos. Poco a poco nos fuimos acercando, conociéndole, como la voz que narra su vida dentro de la biografía, para después alejarnos y abandonarle en el tiempo presente. El retrato también ha evolucionado, si al principio se nos presentó a Orlando en un enorme retrato de cuerpo entero, cuadro que seguramente ocupa grandes dimensiones en una pared, al final se nos presenta en una fotografía. La fotografía en ese entonces aún era muy cara, tener una cámara era un artículo lujoso. Sin embargo, el usar este artefacto poco a poco fue de la mano con un afán de retratar la vida cotidiana. Así, al final, Orlando se presenta ante nosotros como cualquier persona: poeta, aristócrata, ¿qué es realmente? No lo sabemos en la imagen final, cuando ante nuestros ojos se presenta una mujer de ropa sencilla, a la moda de la década, con un par de perros, en medio de un paisaje completamente bucólico.

Tras elaborar este capítulo, se nota con claridad que a través del tiempo, se le ha dado poca importancia a las ilustraciones dentro de la novela. Acaso por economizar, o porque no parecían ser parte importante del texto, fue que se les hizo a un lado durante un tiempo. Tan sólo como una última curiosidad, habrá que echar un vistazo a la portada original de la edición que sacó *The Hogarth Press*.



La imagen es sorprendente, pues no tiene absolutamente nada que ver con el contenido. ¿Acaso fue otra broma de la autora, que nos presentaría la imagen de un hombre ya maduro, con espada en mano, para de pronto cambiarlo por un jovencito isabelino que con el tiempo sería embajador, y después se volvería una mujer?

A simple vista, el Orlando presentado en la portada, da una sensación de que el interior del libro estaría lleno de aventuras y de batallas. Bien podría tratarse de un Orlando heroico. Cuál sería la sorpresa cuando, a través de las páginas, a nuestro personaje ni siquiera le crece la barba como a ese caballero y no alcanza la edad suficiente como hombre, para que se le cayese el cabello y se le viese esa enorme frente. Única portada de Woolf que no incluyó cubierta hecha por Vanessa Bell, quizá permanezca como un misterio. Acerca de esta ilustración, podemos encontrar una referencia en la reciente edición de *Orlando* hecha por Penguin: “The first edition notes that this portrait (which looks like a modern pastiche) is reproduced by kind

permission of the Worthing Art Gallery” (1993: xlvii). Quizá sólo nos quede especular, y pensar que la autora, con su sentido del humor siempre juguetón, tan sólo la escogió para darle un toque de seriedad a la portada del que, con seguridad, es el libro que le hace ganar un lugar con otros maestros del humor, la sátira y la ironía de la literatura inglesa.

Conclusiones.

Es la Woolf lectora aquella que al parecer tiene más peso en la novela que cualquier otra de sus facetas. Muy al principio, en la introducción de este estudio, se citó al maestro Colin White con una observación que ha sido acertada con respecto a Woolf como lectora: él comenta que Woolf se acerca a los libros como si platicara con sus amigos, así, cada autor es un colega con quien comparte intereses. Este acercamiento natural, carente de pretensiones o de deseos de encontrar dentro de un texto una verdad absoluta, permiten una interacción más natural entre libro y lector. En el caso de Woolf, al haber sido autodidacta, su acercamiento con la literatura fue dictado, más que por necesidad de cubrir ciertos estudios (como hubiese sucedido de haber ido a la universidad), por empatías entre ella y otros autores. Con seguridad, ella no releía algo que no le gustaba. Sin embargo se daba el gusto de volver a recorrer las páginas de aquellos que le gustaban, volviéndolos entrañables con el tiempo.

Dentro de la historia literaria inglesa, Woolf fue escogiendo a sus autores predilectos, para crear, dentro del canon clásico, su propio canon. Como se comentó al inicio del estudio, esta *visión* de la historia literaria, es expresada en los volúmenes del *Common Reader*. Ambos volúmenes, obra de vital importancia para el ensayo literario, nos muestran este panorama con toda claridad. Sabemos, como se ha comprobado en este estudio, que una de las virtudes más notorias de *Orlando* es crear un recorrido por la historia literaria inglesa (bueno, por el propio canon de Woolf). Al recrear todo esto dentro de la misma novela, nosotros como lectores somos capaces de vivirlo junto con Orlando. La experiencia pues, al ser transmitida a través del/la protagonista, se convierte en una vivencia inmediata. Woolf, al incluir esta historia

literaria dentro de su novela, rompe la barrera del tiempo y el espacio que nos topamos al momento de leer sus ensayos.

A través de *Orlando* Alexander Pope puede ser visto primero como un hombre lleno de defectos y virtudes como cualquier otro. Después se distingue del resto de la humanidad por sus peculiares defectos físicos y por tener un talento excepcional. El paisaje de las Brontë, que pudiese parecernos tan lejano en espacio y tiempo, llega de nuevo hasta nosotros gracias a la percepción de Orlando del paisaje que le rodea. Incluso, lo que podría parecernos una complejidad del flujo de la consciencia en *Mrs. Dalloway*, se convierte en un paseo plácido por la mente de Orlando, que, al mismo tiempo que vive en su presente, nos llena con recuerdos fugaces que vienen a su mente y que como destellos nos remontan a la época isabelina. El paseo por la historia literaria inglesa, plantea Woolf, puede hacerse plácido, comprensible y a la vez, completamente delineado con respecto a sus autores. A final de cuentas, será más divertido vivirlo con Orlando que recurrir a antologías que asustarían a sus lectores con sus miles de páginas. Esta Woolf lectora y crítica es la misma que se divierte de la mano de sus autores predilectos. Nosotros, como académicos y lectores, percibimos que el canon de la literatura inglesa puede ser analizado desde distintas perspectivas a través de la novela de Woolf.

Woolf no plantea nada más su propio canon literario en esta novela. También se da el lujo, dada la fuente de inspiración de Orlando como personaje, de incluir, veladas –y no tan veladas– bromas personales. Referencias que con seguridad pasaron inadvertidas para la mayoría de los lectores, así como para muchos lectores contemporáneos que no están familiarizados con el entorno personal de Virginia Woolf; pero que hicieron rabiar a Lady Sackville (madre de Vita), desconcertaron a toda una generación, como bien lo recuerda Elizabeth Bowen y deleitaron, con seguridad, a los más allegados a Virginia. Una vez más,

Woolf se probó a sí misma y a la literatura, que podía escribir lo que le viniera en gana, que el texto se publicaría como quisiese, y que no habría censura u opinión personal que pudiesen detenerla. Así como Lady Sackville no pudo detener la venta del libro, pues, ¿qué pruebas tendría para decir que *Orlando* ventilaba la vida privada de su hija cuando era una biografía por demás fantasiosa? *Orlando*, sin tener que tratar la homosexualidad de manera abierta, al contrario, al hacerlo de forma juguetona, con la suavidad y la sutileza de escenas meramente sugestivas, escapó a lo que se consideraba ‘indecente’. Sin embargo, las reflexiones de Orlando una vez que se vuelve mujer, son mucho más importantes, ya que demuestran una comprensión humana, no tanto por las pasiones y el romance, más bien nos dejan ver una inteligencia emocional y psicológica de Woolf muy profunda con respecto a todo lo que implica la atracción hacia el mismo sexo y a la construcción de la identidad sexual.

Aunque *Orlando* es en apariencia una novela más ligera, una vez que comienza a leerse con cuidado, se abre como un abanico y comienza a mostrar su infinidad de temáticas, colores y formas. Aunque quizá haya parecido muy sencillo, por las razones que se citaron, al hacer una adaptación cinematográfica, mucho se perdió en la pantalla. La versión que dirigió Sally Potter puede parecernos interesante si no conocemos a fondo la novela. Puede ser hermosa en cuestión visual. Pero la película es fallida en cuanto a capturar el espíritu del siglo XVIII. Esta versión cinematográfica, aunque bien lograda en ciertos puntos, se queda en la superficie anecdótica de la novela. Quizá lo único en lo que pudo profundizar la cineasta fue en el cambio de sexo de Orlando, y eso lo logró gracias a una interpretación personal. Pero, ¿en dónde queda el humor que empapa toda la novela? ¿En dónde quedan los cambios de tonalidad, y no sólo de color, sino de emoción, con respecto a las épocas? ¿En dónde queda aquél ingenioso por lo tanto adorable (aunque también odioso) Alexander Pope?

De lo que podemos darnos cuenta en esta adaptación es que *Orlando* tiene demasiadas capas, toca muchos temas, se mueve entre tan diversas y opuestas estéticas literarias, que no es sencillo tratar de contener todo eso, ya sea en una sola película, en una sola lectura, o en un solo estudio. De todos los temas que se tocaron en algún momento en este estudio, se puede seguir profundizando, se puede encontrar todavía otro detalle que pudiese ser estudiado desde distintos ángulos. Es una ironía que Woolf no la tomase en serio. Lo único que tenía claro desde un principio fue que sería una historia que rompería las convenciones de la naturaleza, que trataría de Vita y sus amores: un tema bastante trivial.

Woolf siempre tuvo un gran interés en lo cotidiano, en lo que hasta cierto punto podríamos considerar trivial. A partir de hechos de esta naturaleza: la fiesta de Clarissa Dalloway, la visita frustrada a un faro, una obra de teatro en un pueblo, entre otras, logró crear obras de una belleza y una comprensión de la psique humana muy profunda. De igual manera, *Orlando* nació de un hecho, que aunque fuera de lo común, no dejaba de ser trivial: los incesantes amoríos de Vita Sackville-West con otras mujeres. Virginia Woolf, como Alexander Pope, tenía la certeza absoluta de que es de lo trivial de donde surgen grandes cosas: “What mighty contests rise from trivial things,⁴²” y esta misma cotidianeidad, fruto de un poeta observador del siglo XVIII, formó parte de las bases sobre las cuales Woolf siempre construiría su obra. Sólo a partir de ello, podemos comprender que vivimos en un presente que no es más que un reflejo del pasado, parte de una historia particular y conjunta. Después de todo, somos nosotros como lectores, como escritores, quienes, cada vez que leemos o escribimos acerca de un texto, tejemos poco a poco la historia literaria.

⁴² Alexander Pope, *The Rape of the Lock*. Line 1.

Bibliografía.

Bazin, Nancy Topping. 1973. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. Nueva Jersey. Rutgers University Press.

Beer, Gillian. 1996. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edimburgo. Edinburgh University Press.

Belloc, Hilaire. 2004. *Isabel de Inglaterra, hija de las circunstancias*. Trad. Miguel de Hernani. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Bell, Quentin. 1974. *Virginia Woolf: A Biography*. Oxford. Mariner Books.

Brontë, Charlotte. 1953. *Jane Eyre*. Londres. Thomas Nelson and Sons Ltd.

Brontë, Emily. 1941. *Wuthering Heights*. Nueva York. Pocket Books, Inc.

Browne, Sir Thomas. 1973. 'Hydriotaphia' *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. I. Oxford. Oxford University Press.

Bowen, Elizabeth. 1981. "Afterword" to *Orlando*. Ed. Hermione Lee. San Diego, Harcourt.

Bowlby, Rachel. 1997. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Gran Bretaña. Edinburgh University Press.

Castiglione, Baldassare. 2005. *The Book of the Courtier*. Nueva York. Barnes and Noble Books.

Congreve, William. 1958. *The Way of the World*. Nueva York. Barron's Educational Series.

Coughie, Pamela. 1991. *Virginia Woolf and Postmodernism*. Chicago. University of Illinois Press.

De Gay, Jane. 2007. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edimburgo. Edinburgh University Press.

De Salvo, Louise. 1995. *Conceived with Malice*. Nueva York. Plume.

Deutsch, Helen. 2007. 'Pope', *The Cambridge Companion to Alexander Pope*. Cambridge. Cambridge University Press.

Di Battista, Maria. 1980. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. Nueva Haven. Yale University Press.

———, 2006. "Introduction" to *Orlando*. *Orlando: A Biography*. Ed. Mark Hussey. Nueva York. Harcourt.

Doody, Margaret Anne. 1997. *The True Story of the Novel*. Nueva York. Harper Collins.

- Dunn, Jane. 1996. *Vanessa Bell/Virginia Woolf*. Trad. Roser Berdagué. Buenos Aires. Circe.
- Duncan-Jones, Katherine. 1991. *Sir Philip Sidney. Courtier Poet*. Londres. Hamish Hamilton Press.
- Dusinberre, Juliet. 1997. *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?* Ohio. University of Iowa Press.
- Eagleton, Terry. 2005. *The Function of Criticism*. Londres. Verso.
- Freud, Sigmund. 1925. *Die Verneinung. La dénégation*. París. Kristophoros.
- Giménez Bartlett Alicia. 1997. *Una habitación ajena*. Barcelona. Lumen.
- Glendinning, Victoria. 1983. *Vita*. Nueva York. Alfred A. Knopf.
- Hall, Radclyffe. 2003. *The Well of Loneliness*. Nueva York. Anchor.
- Harrison, Elizabeth Jane y Peterson, Shirley, ed. 1997. *Unmanning Modernism: Gender Re-Readings*. Tennessee. University of Tennessee Press.
- Holroyd, Michael. 1971. *Lytton Strachey and the Bloomsbury Work: his work, their influence*. Londres. Penguin Books.
- Haywood, Eliza. 2010. *Love in Excess or the Fatal Enquiry*. Oxford. Gale ECCO, Print editions.
- Herrera Quiroz, Carlos. 1996. 'Orlando: El descanso del genio.' *Virginia Woolf: Proceso creativo y evolución literaria*. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- Howes, Alan B. 1958 *Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England: 1790-1868*. Nueva Haven. Yale University Press.
- Hutcheon, Linda. 1985. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York. University Paperbacks.
- Hussey, Mark. 1995. *Virginia Woolf A to Z*. Nueva York. Oxford University Press.
- Johnson, Samuel. 1968. "Preface to Shakespeare". *Selected Writings*. Londres. Penguin Classics.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semiótica*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid. Fundamentos.
- , 1995. *New maladies of the soul*. Trans. Ross Guberman. Nueva York. Columbia University.
- , 2000. *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires. Paidós.
- , 2001. *La Revuelta íntima: Literatura y psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires. Eudeba.

Krysinski, Wladimir. 1998. *La novela en sus modernidades: A favor y en contra de Bajtín*. Trad. Julio Borcat. Madrid. Verruert.

La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf. 2009. Ed. Charlotte Broad y Claudia Lucotti. México. UNAM. Serie El Estudio.

Lee, Hermione. 1996. *Virginia Woolf*. Nueva York. Vintage Books.

Marcus, Jane. 1988. *Art and Anger: Reading Like a Woman*. Columbus. Ohio University Press.

Moi, Toril. 1985. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres. New Accents.

Nicolson, Harold. 1957. *Some People*. Nueva York. Vintage Books.

Nicolson, Nigel. 1973. *Portrait of a Marriage*. Nueva York. Bantam Books.

———, 2000. *Virginia Woolf*. Nueva York. Penguin Lives.

The Pelican Guide to English Literature 4. From Dryden to Johnson. 1977. Ed. Boris Ford, Londres. Penguin Books.

Pimentel, Luz Aurora. 1993. "Tematología y Transtextualidad." *NRFH*, XLI, núm 1.

Poole, Roger, 1996. *The Unknown Virginia Woolf*. Londres. Cambridge University Press.

Pope, Alexander. 1929. "The Rape of the Lock." *The Best of Pope*. Ed. George Sherburn. Nueva York. The Ronald Press Company.

———, 1975. "The Rape of the Lock." Ed. Cynthia Wall. Londres. Bedford Cultural Editions.

Queen Elizabeth I, Selected Works. 2004. Ed. Steven W. May. Londres. Washington Square Press.

Rogers, Pat. 2007. *The Cambridge Companion to Alexander Pope*. Cambridge. Cambridge University Press.

Sackville-West, Vita. 2002. *Selected Writings*. Ed. Mary Ann Caws. Nueva York, Palgrave.

Sandoval, Adriana. 1991. *La Modernidad de Tristram Shandy*. México. UNAM.

Sidney, Sir Philip. 1969. "The Defence of Poesy." *Selected Prose and Poetry*. Ed. Robert Kimbrough. Nueva York. Rineheart.

———, 1969. "Astrophel and Stella." *Selected Prose and Poetry*. Ed. Robert Kimbrough. Nueva York. Rineheart.

Scott, Grant F. 1994. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual arts*. Hanover y Londres. University Press of New England.

- Shawcross, William. 2009. *Queen Elizabeth: The Queen Mother*. Londres. Macmillan.
- Spalding, Frances. 2006. *Vanessa Bell*. Gran Bretaña. Tempus.
- Stephen, Leslie. 1900. *Pope*. Londres. Macmillan and Co. Ltd. English Men of Letters Series.
- , 1936. *Life of Samuel Johnson*. Londres. Macmillan and Co. Ltd. English Men of Letters Series.
- Sterne, Laurence. 1996. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres, Wordsworth Classics.
- Strachey, Lytton. 1980. *Eminent Victorians*. Londres. Penguin Books.
- 1909. 'A New History of Rome'. *Spectator*.
- Wall, Cynthia. 'Poetic Spaces.' *The Cambridge Companion to Alexander Pope*. Cambridge. Cambridge University Press.
- White, Colin. 2010. 'La idea en busca de su abrigo.' *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*. Ed. Charlotte Broad y Claudia Lucotti. México. Dirección de Literatura UNAM. Serie El estudio.
- Woodall, Joanna. 1997. "Introduction: facing the subject" in *Portraiture. Facing the Subject*. Ed. e introd. Joanna Woodall. Manchester y Nueva York. Manchester University Press.
- Woolf, Leonard. 1967. *Downhill all the Way: An Autobiography of the Years 1919 to 1939*. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, Virginia. . 1943. *A Haunted House*. Londres. The Hogarth Press.
- , 1954. *Mrs. Dalloway*. Londres. The Hogarth Press.
- , 1966. 'Congreve's Comedies'. *Collected Essays Vol. I*. Londres. The Hogarth Press.
- , 1966. 'The Elizabethan Lumber Room.' *Collected Essays Vol. I*. Londres. The Hogarth Press.
- , 1966. '*Jane Eyre* and *Wuthering Heights*.' *Collected Essays Vol. I*. Londres. The Hogarth Press.
- , 1967. 'The Art of Biography.' *Collected Essays Vol. IV*. Londres. The Hogarth Press
- , 1973. *Jacob's Room*. Londres. Penguin Books.
- , 1981. *The Diary of Virginia Woolf, Volume Three 1925-1930*. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich.

- , 1981. *To the Lighthouse*. Londres. Harcourt Brace Jovanovich.
- , 1984. *The Common Reader First Series*. Ed. Andrew McNellie. Nueva York, Harcourt Brace & Company.
- , 1984. *The Common Reader Second Series*. Ed. Andrew McNellie. Nueva York, Harcourt Brace & Company.
- , 1984. *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Ed. Louise de Salvo y Mitchell Leaska. California, Cleis Press Inc.
- , 1985. 'A Sketch of the Past.' *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. Londres. Harcourt.
- , 1986. 'Sterne.' *The Collected Essays of Virginia Woolf. Vol. I*. ed. Andrew McNeillie. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich.
- , 1989. *A Room of One's Own*. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich.
- , 1992. *Night and Day*. Ed. Julia Briggs. Londres. Penguin Books.
- , 1993. *Diarios 1925-1930*. Trad. Maribel de Juan. Madrid. Siruela.
- , 1993. *Orlando: A Biography*. Introduction and notes by Sandra M. G. Gilbert. Ed. Brenda Lyons. Londres. Harmondsworth. Penguin Books Ltd.
- , 2001. *The Voyage Out*. Nueva York. The Modern Library.
- , 2006. *Orlando: A Biography*. Introd. Maria DiBattista. Ed. Mark Hussey. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich.