

LA PROPUESTA ANDRÓGINA DE VIRGINIA WOOLF (III)

Patricia Cruzalegui e Isabel Tornero.

“Déjame entonces crearte
(has hecho otro tanto por mí)”¹

“Miríadas de llamas ardían en Orlando, sin que se molestara en encender ni una siquiera”², observó Virginia Woolf, quien contribuyó, no poco, a avivar la aureola de fascinación en torno a Vita Sackville-West. El fuego del amor y el de la propia Vita, hacían verla “brillar en el colmado de Sevenoaks con el resplandor de un cirio encendido”.³ Y, con la magia de su escritura, la paseó a través de los tiempos, “iluminando las estancias cuando entraba; sacudiéndolas, abriéndoles los ojos, como si hubieran estado dormitando en su ausencia”.⁴ Como despertara quizás la misma Virginia al conocerla en una cena en casa de los Bell, un 15 de diciembre de 1922. Los Woolf llevaban para entonces 10 años de casto, pero solidario matrimonio, y casi otro tanto se podría decir de Vita y Harold Nicolson, quienes a pesar de su vida en común y sus dos hijos, eran incompatibles sexualmente. Sin embargo, las condiciones de unos y otros presentaban grandes diferencias.

Cuando en 1912 Virginia y Leonard se casaron, quedó claro que, aunque estuviera “medio enamorada” de él, “es el aspecto sexual de la cuestión lo que se interpone entre nosotros”, y subrayó rotundamente: “No siento ninguna atracción física por tí... no obstante, tu modo de quererme, casi... casi me estremece”.⁵ Las oportunidades tampoco abundaban en Bloomsbury —“parecía increíble que alguno de aquellos jóvenes quisiera casarse con nosotras”⁶ —y la soltería era un fantasma que ni su educación familiar ni su vanidad —“¿no recibiré nunca una proposición acaso?”⁷ — le permitían afrontar. La boda, en 1907, de Vanessa con Clive Bell, y la conciencia de que ya rondaba la treintena, pudieron haber agudizado su necesidad de compañía y reconocimiento social, carencias que resolvería al unirse a uno de los miembros más reputados del grupo, y uno de los pocos además, al margen de la “conspiración homosexual”.⁸ que amenazaba sus posibilidades casaderas.

Si bien las valoraciones biográficas sobre su matrimonio con Leonard Woolf oscilan entre el más alto aprecio —Quentin Bell lo consideró “la decisión más

1.- *The Waves*, op. cit., p. 67. (V. *BELLS V* para las partes primera y segunda de este artículo, donde se encuentran los datos bibliográficos completos.)

2.- *Orlando: A Biography* (London: Triad Grafton, 1987), p. 78.

3.- *The Diary of Virginia Woolf*, volume 3, (Middlesex: Penguin, 1982), p. 52.

4.- *Orlando*, op. cit., p. 197.

5.- Phyllis Rose, op. cit., p. 86.

6.- *A Sketch of the Past*, op. cit., p. 208.

7.- Phyllis Rose, op. cit. p. 82.

8.- *Ibid.*, p. 78.

inteligente de su vida”⁹— y una más reciente reserva —Roger Poole insinuó que, a su manera, Leonard prolongó el papel represor y despótico de su padre con su excesivo proteccionismo—,¹⁰ lo que no admite dudas es que fue un marido atípico. Siendo un heterosexual y, al decir de muchos, de naturaleza fogosa,¹¹ luego de algunos intentos frustrados para acceder al afecto físico de su esposa, pronto se rindió ante la evidencia de que ella no podía ni quería sostener una relación conyugal sexualmente activa. En cierta forma, él vino a llenar el vacío de su madre y de su hermano muertos, haciendo de enfermero durante sus crisis y compartiendo con ella la vida y la literatura. Quizás fuera, por otro lado, también inevitable que un hombre que es *capaz de admitir* que su mujer era uno de los “dos genios con que creo haberme encontrado durante mi vida”¹² —el otro era, cómo no, George Edward Moore—, esperara, por parte de Virginia, alguna correspondencia a su respeto e incluso, a veces, sumisión. Stephen Spender cuenta que, a pesar de ser una desenvuelta y locuaz anfitriona, había temas en los que “ella adoptaba el aire de dejar hablar a los hombres: en concreto, de escuchar a Leonard”.¹³ Asimismo, los juicios que él emitiera sobre sus obras o respecto a aquel tan valioso proyecto común a ambos, la Hogarth Press, eran decisivos. De este modo, los roles, aunque en buena parte clásicos, no estaban del todo cerrados, y ella podía vivir, en el ámbito de su intimidad, una distribución de papeles mucho más ambigua, por donde se permitió asomar, con mayor holgura, su ya antes manifiesta inclinación romántico-sentimental por las mujeres.

Tenía 43 años cuando inició su relación con Vita, y no se trataba de su primera *liaison* con una persona de su sexo —“soy tan susceptible a los encantos femeninos que, de hecho ofrecí mi magullado corazón a una o dos...”¹⁴ Pero sí es posible que nunca antes se hubiera apasionado con tal intensidad. Y no es casual que sucediera durante los turbulentos años veinte, cuando las mentalidades se mostraban más receptivas a los cambios, y tanto su carrera de escritora como su relación con Leonard se hallaban más consolidadas. Gozaba pues, de mayor libertad y confianza para dar su propia respuesta homoerótica dentro del ambiente masculinista de Bloomsbury.

Vita, por su parte, era “una sáfica declarada”¹⁵, lo reunía todo para conquistar la admiración y el anhelo de Woolf. Procedía de una de las familias más genealógicamente sólidas de la aristocracia inglesa —“snob, como soy, remonto sus pasiones 500 años

9.- Citado por Marta Pessarrodona en *La muerte de Virginia* de Leonard Woolf. Su traducción. (Barcelona: Lumen, 1984), p. 9.

10.- Louise de Salvo, *The Impact of Childhood Sexual Abuse on Virginia Woolf's Life and Work* (London: The Women's Press, 1989), p. 4.

11.- Cf. Leon Edel, op. cit., p. 114, y Phyllis Rose, op. cit., p. 86. Sin embargo, para tesis contraria, cf. Elaine Showalter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (London: Virago, 1988), p. 271.

12.- Viviane Forrester, *Virginia Woolf: El vicio absurdo* (Barcelona: Ultramar, 1988. Trad.: Víctor Pozanco y Emilio Teixidor), p. 20.

13.- *World Within World* (London: Faber & Faber, 1991), p. 155.

14.- Phyllis Rose, op. cit., p. 118.

15.- *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, op. cit., p. 235.

atrás y se me antojan románticas, cual vino añejo y generoso”.¹⁶ Escribía quince páginas al día, era culta y sofisticada, aunque “en inteligencia y agudeza no tan organizada como yo”,¹⁷ y armonizaba sus trajines de seductora empedernida con su prolífica vocación literaria, además de su papel de esposa y madre, todo sin aparente discordia. Aún siendo diez años más joven que Virginia, tenía una personalidad fuerte y decidida, que contrasta curiosamente con el candor y la ligereza de *Orlando*, y aquel desparpajo del *chic* aristocrático que cautivaba a la Woolf, evocándole una naturalidad y soltura que ella siempre asoció al abolengo.

Analizando Woolf su propia debilidad por los títulos y la nobleza —“quiero blasones, pero que sean antiguos, blasones que comporten tierras y residencias campesres”—¹⁸ afirma que se trata de un deseo de comodidad psicológica, esto es, una envidia de la capacidad de los honorables para actuar sin poses ni contemplaciones, con aplomo y, si cabía, excentricidad. El refinamiento intelectual, en cambio, ya lo tenía en casa. Fuera, ella buscaba lo otro, una fuerza selecta, inasequible al gran público, novelesca y capaz de estimular su fantasía, como en los cuentos de hadas. No es desdeñable, para lo que hace al caso, la observación de Stephen Spender sobre la desigualdad social o cultural como un estimulante erótico entre dos amantes del mismo sexo.¹⁹ Esta desemejanza aportaría a la relación el elemento de misterio y heterogeneidad que se correspondería con la diferencia sexual en las relaciones convencionales. De este modo, varias de las mujeres que atrajeron a Virginia Woolf, y en especial Vita, pertenecían a una clase social superior a la suya, lo que les confería un poder y libertad de movimientos que, a los ojos de la Woolf, producía esa seductora y elegante aleación de elementos femeninos y masculinos que derivarían en su prototipo de androginia integradora.

Vita, personalmente, ni idealizó ni radicalizó su opción sexual —como sí hicieran Natalie Clifford Barney y Renée Vivien en los círculos de Amazonas del más desenfadado París de entonces—²⁰ y atribuía su inclinación a un caso “de doble personalidad, en donde predominan alternadamente el elemento masculino y femenino”²¹, pero a la manera culpabilizadora de un Dr Jekyll y un Mr Hyde, viviéndolo como un “mal inevitable”,²² y haciéndose eco de la teoría sexológica del momento,²³ que equiparaba al lesbianismo con una masculinidad femenina de carácter patológico. Quizás fuera la respetabilidad de la vida doméstica lo que la indujo a considerar su *androginia* anímica

16.- Ibid.

17.- Ibid, p. 52.

18.- *Am I a Snob?* en *Moments of Being*, op. cit., p. 225.

19.- *World within World*, op. cit., p. 184.

20.- cf. Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men* (London: The Women's Press, 1991), pp. 369-373, y Shari Benstock, *Women of the Left Bank* (London: Virago, 1986), pp. 143-307.

21.- Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio* (Barcelona: Grijalbo, 1989, trad. Oscar L. Molina), p. 155.

22.- Ibid., pp. 60-66.

23.- Para el origen de este diagnóstico véase Krafft-Ebing (Mannheim 1840-Graz 1902), quien en su *Psychopathia Sexualis* clasifica a la homosexualidad como una enfermedad degenerativa.

como una forma de conducta esquizoide. Ya que a pesar de sus variadas y —en el caso de su *affair* con Violet Trefusis— a veces, escandalosas relaciones, el “retrato de matrimonio” que proyectaban ella y su marido Harold Nicolson, también homosexual, era socialmente impecable.

Virginia Woolf prefirió no dramatizar sobre el conflicto, y enfocó la ambigüedad sexual de Vita en el *Orlando*, con un tono más Bloomsbury, es decir, más *civilizado*. Los discípulos de Moore, en Gordon Square, consideraban que si uno de los estados de consciencia más excelsos era el goce de las relaciones humanas —sin distinción de sexo— las consideraciones morales estaban fuera de lugar. El tono militante de Keynes al atacar “los principios tradicionales” muestra un convencimiento y una fuerza generados por la convicción, que compartía la Woolf, de que habían dado “un gran paso en la civilización”,²⁴ pues iban más allá de lo hasta entonces *natural*. La experiencia homosexual o andrógina sería así tan desmitificadora como la pintura vanguardista, las tesis económicas de Keynes, las teorías de Freud, o la nueva novela psicológica. Vita, en cambio, no pretendía “cambiarlo todo”, ni tenía un proyecto al cual referirse, y centró “el objeto de estudio en mi propia intimidad”, guiándose sólo por “lo que mi propia experiencia me indica”.²⁵

Si hemos de fiarnos de la definición que hace Virginia Woolf de la “nueva biografía”, como “la transmisión verídica de una personalidad”,²⁶ podríamos afirmar que este objetivo no se cumple en el *Orlando*, a pesar del irónico subtítulo alusivo. De la Vita real quedan su atractivo, su raigambre, sus amores, sus aficiones y sus fracasos, pero la dulzura de Orlando, su etérea ligereza y el inagotable sentido de la observación del que hace gala, llevan la marca inequívoca de su autora, quien en cierta manera y casi involuntariamente, *utiliza* a Vita para ensayar una imagen del mundo de mayor envergadura que la anunciada —“voy a decirlo todo sobre ti: la lascivia de tu carne y las argucias de tu mente”—²⁷ y que perfilaría con más orden en la *Habitación propia*; una exploración a través de la identidad femenina desde su perspectiva de mujer, intelectual y artista, no del todo cómoda en un mundo de hombres. Pero al parecer, las motivaciones iniciales surgieron en forma emocional y hasta truculenta.

Mientras que Virginia concebía el *Orlando*, en 1927, Vita se le escapaba de las manos para perderse en brazos de su último amor, Mary Campbell, y Woolf no calló su malestar: “Si te has entregado a la Campbell, no querré saber nada más de ti, y así quedará claramente escrito, para que todo el mundo lo lea en *Orlando*”.²⁸ ¿Cómo concebiría su venganza? Con una gran sutileza. Consciente de que “pronto te cansarás de mí (soy mucho mayor que tú) y por eso debo tomar mis precauciones”,²⁹ decide crearse una Vita

24.- *Old Bloomsbury*, op. cit., p. 214.

25.- V. Sackville-West, en Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, op. cit., p. 155.

26.- *The New Biography*, en *Granite and Rainbow* (London: The Hogarth Press, 1960), p. 149.

27.- *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, Ed. Louise de Salvo & Mitchell A. Leaska, (New York: Morrow, 1985), p. 237.

28.- *Ibid.*, p. 241.

29.- Ellen Hawkes, “Woolf’s Magical Garden of Women”, en *New Feminist Essays on Virginia Woolf* (London: Macmillan, 1981), pp. 50-51.

propia y sólo suya —cosa imposible en la vida real— practicando un exorcismo similar al de la conmoción descrita en *A Sketch of the Past* (Un esbozo del pasado): “La capacidad de sufrir un shock es lo que me hace una escritora (...) Hago realidad cualquier impacto al plasmarlo en palabras (...) Esta concreción significa que ha perdido su poder para herirme”.³⁰ Y así como en *Alfaro*, se libera de la tensión, hasta entonces nebulosa, en su relación amor—odio hacia sus padres, a través de *Orlando*, neutraliza su resentimiento con Vita y la posee en la imaginación, sin límite de espacio o tiempo. Aunque en la vida real su pasión por ella no fuera ya correspondida.

En principio, la novela habría sido enmarcada en Constantinopla, con el título de *The Jessamy Brides* (Las novias de Jessamy). Una historia de dos mujeres solitarias con un fondo orientalista, en la que “se hará alusión al safismo”.³¹ Pero meses más tarde, en octubre de 1927, decide escribir “una biografía” que comienza en el año 1500 y continúa hasta el presente, llamada *Orlando*: “Vita, sólo que con un cambio de un sexo al otro”.³² El nombre del libro y del personaje, sugerían el exotismo de la misma Vita, que se enorgullecía de una misteriosa abuela andaluza llamada Pepita, a la que dedicó una biografía homónima, y a cuya sangre meridional atribuía su consabida fogosidad y el apasionamiento de su carácter. Pero, a pesar de las resonancias latinas, el apelativo “Orlando” parece derivar de una etimología muy significativa, aún cuando Woolf no lo menciona. Se trataría de un antiguo nombre germánico seguramente formado por —ORT— que significa “espada” y —LAND— “tierra, país”.³³ O sea, la síntesis de “lo femenino” y “lo masculino”, como el andrógino protagonista del libro. No obstante, si consideramos que Orlando vivió y escribió durante tres siglos, recorriendo a su manera lúdica y caprichosa, 300 años de la vida y la poesía de Inglaterra, las referencias literarias de su gestación merecen también especial relevancia.

Orlando parte del siglo XVI, cuando “el amoroso día brillante estaba dividido de la noche tan absolutamente como la tierra del agua”,³⁴ simbolizando así lo que Virginia Woolf veía como una falta de matices, un espíritu poco dado a las sutilezas, para el cual “las muchachas eran rosas, y sus estaciones eran breves como las de las flores. Antes de la caída de la noche había que cortarlas...”.³⁵ La elección de la fecha no es casual, como tampoco lo es el sexo del protagonista que era “El”, sin dudas ni ambages, “aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo”.³⁶ Orlando tenía que iniciar su desconcertante peregrinaje en la Inglaterra isabelina como varón, pues ya conocemos el castigo ejemplar contra la transgresión de *Judith* Shakespeare. ¿Por qué entonces, si Orlando *es Vita*, comenzar la historia en el siglo XVI, “cuando las complejidades y ambigüedades de nuestro tiempo más dudoso (...) les eran desconocidas”³⁷ y las mujeres

30.- *A Sketch of the Past*, op. cit., p. 81.

31.- *Diary of Virginia Woolf* vol. 3, op. cit., p. 131.

32.- *Ibid.*, p. 161.

33.- J.M. Albaigès i Olivart, *Diccionari de noms i persones, i llur significat* (Barcelona: Edicions 62, 1986), p. 256.

34.- *Orlando* (Barcelona: Edhasa, 1977, Trad. Jorge Luis Borges), p. 20.

35.- *Ibid.*

36.- *Ibid.* p. 11.

37.- *Orlando*, versión inglesa, op. cit., p. 17.

tenían un papel tan secundario en la historia? Tendríamos que considerar la fidelidad biográfica. La grandeza de los Sackville se inició cuando Thomas Sackville, conde de Dorset, recibió de manos de Isabel I la codiciada propiedad de Knole, la gran casa paterna de Vita, indisolublemente ligada a su infancia y a su leyenda personal, tan cara a Virginia. Este ilustre antepasado había sido a su vez también poeta, por lo que la Woolf no vaciló en seguir la señorial pista de Vita hasta el corazón mismo del renacimiento inglés, cuya literatura también podía aportar detalles enjundiosos.

Mario Praz³⁸ sugiere que la idea de la *inmortalidad* trisecular de Orlando, suspendido en los 30 años de edad — los que tenía Vita cuando la conoció Virginia — y la del cambio de sexo, podría haberle llegado a Woolf a través de un raro e inacabado poema de John Donne titulado *The Progresse of the Soule* (El itinerario del alma), en que el poeta isabelino traza el recorrido del espíritu de la herejía desde el capital episodio de Eva y la manzana hasta la reina Isabel I, pasando por las heterodoxas personalidades de Mahoma, Lutero y Calvino, artífices de una única conspiración anti-católica. El poema debió de ser discutido en el *Memoir Club*, pues Lytton Strachey era un estudioso de la poesía renacentista y Donne es una figura destacada pero, sobre todo, polémica. Su sátira tiene un objetivo religioso, aunque también admite una lectura misógina. En aquella alma o espíritu “se hallaban fundidas las sangres de Adán y Eva”, y era su parte femenina que la dotaba de “malicia, rapiña, engaño y lujuria”.³⁹ Woolf podía haber extraído de la obra la figura simbólica de una transmigración ultratemporal hasta ocupar un cuerpo de mujer poderosa y —sin forzar demasiado— incluso andrógina. Para acabar demostrando que la convivencia de ambos sexos, lejos de ser destructiva, como se teme, sería quizás la más creativa. Todo visto, claro está, desde la *lucidez* del siglo XX, en cuyo progreso ella tenía entonces fe.

En cuanto a los personajes y guiños lúdicos habría otra fuente de primerísimo orden que no podemos obviar: el también andrógino Shakespeare, según Virginia,⁴⁰ en su equívoca comedia *As You Like It* (Como gustéis), llama “Orlando” al noble, aunque desheredado joven —Vita también lo sería— que se enamora de Rosalyn. Esta última, siguiendo los juegos travestistas del teatro de la época, se disfraza de muchacho y continúa como tal sus devaneos con el imperturbable Orlando —que no la reconoce, pero tampoco se espanta— y sin querer ella, despierta a su vez la pasión de la ingenua Phebe, que desconoce el engaño y cree que es un mancebo. Al final se desenreda el artificio y triunfa el orden tradicional. El “Orlando” de Woolf tiene elementos tanto del “Orlando” como de la “Rosalyn” shakesperianos. En *As You Like It*, ella, por “ser más alta de lo normal/puede trajearse íntegramente como un hombre”⁴¹ disfrutando su “cambio de sexo”, desde una nueva perspectiva *masculina*. Y, en una parrafada ligeramente didáctica, Shakespeare la mueve a dar “gracias a Dios, por no ser mujer y no tener que soportar las tediosas ofensas que ha impuesto a todas las de ese sexo en general”.⁴² Por

38.- Mario Praz, *Studi e Svaghi Inglesi*, vol. 2, (Italia: Garzanti Editore, 1983), p. 360.

39.- John Donne, *Poetical Works*, ed. Herbert J.C. Greerson (Oxford University Press, 1987), p. 286.

40.- *A Room of One's Own*, op. cit., p. 98.

41.- William Shakespeare, *As You Like It*, II, iii, 118.

42.- *Ibid.* III, ii, 373.

su parte, él (Orlando), aunque algo anodino y poco creativo, es desposeído de sus bienes por su hermano primogénito, en un acto de injusticia flagrante pues compartían “la misma tradición” y había en él “tanto de mi padre como en ti”.⁴³

Es razonable imaginar que Woolf, conocedora de Shakespeare, incorporara las coincidencias de la comedia con algunos detalles de la historia personal de Vita, quien sin duda le contó los avatares de su apasionado romance con la también distinguida Violet Trefusis, que puso en peligro su ya liberal matrimonio y el de la aludida. En un ritmo trepidante de maridos que llegaban o marchaban en aviones y barcos persiguiendo a sus descocadas esposas, las clandestinas amantes paseaban su amor por las calles de Londres y París, disfrazadas de “Mr. and Mrs”. Y Vita, que según los testimonios era “dura, guapa y masculina” y, además, irónicamente, temerosa de las murmuraciones, se travestía de caballero, descubriendo asombrada, que “resultara tan extraordinariamente natural para mí”.⁴⁴ Si en algún momento se le reveló su “androginia”, sería entonces, cuando “me vestí de hombre” y descubrió que “nadie me miraba con la menor curiosidad o suspicacia”,⁴⁵ y al igual que la Rosalyn de Shakespeare observa que, “gran ventaja era por cierto, mi estatura”.⁴⁶ Parecía convencida y convincente, en su papel de “Julian” — más adelante sería “David” — tanto por la liberación social que implicaba poder vivir abiertamente su idilio, como por el poder que ejercía sobre Violet quien se llamaba a sí misma su “querida”.

Respecto al tema del desheredamiento, ambos “Orlandos” habían conocido igual suerte. El de Shakespeare por abuso de poder del primogénito y Orlando-Vita porque la legislación inglesa negaba a las hijas mujeres el derecho a heredar su patrimonio familiar. Lord Sackville-West murió cuando Virginia se hallaba en plena redacción de *Orlando*, y Vita, conocedora de antemano de la ley de sucesión, acusó el golpe con entereza, pero sin resignación. Según su hijo, Nigel Nicolson —y el dato es muy significativo— “Vita nunca cesó de lamentar, desde la infancia, no haber nacido varón”,⁴⁷ porque era consciente de que aquel inmenso castillo, con pinturas de Reynolds y Rafael, y estancias por las que habían pasado varios monarcas ingleses, nunca le pertenecería.

Pero a diferencia del Orlando de Shakespeare, que gracias a los buenos oficios de Cupido y de su propia generosidad, es restituido en sus bienes por su otrora prepotente hermano, Vita sabía que su primo no renunciaría al privilegio —“Knoke es ahora para ti lo que para mí en el pasado”—⁴⁸ y Virginia concibe una reparación, que, si bien no le devolvió la herencia, enalteció su dignidad y halagó su orgullo. “Has inventado una nueva forma de narcisismo”,⁴⁹ le escribe Vita conmovida por su primera lectura del libro. Y, en efecto, a pesar de que, debido al “fallo técnico” de su sexo, Orlando pierde “su vasta

43.- Ibid., I, i, 52.

44.- Victoria Glendinning, *Vita: The Life of Vita Sackville-West* (London: Penguin, 1984), p. 95.

45.- Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, op. cit., pp. 159-162.

46.- Ibid., p. 160.

47.- Ibid., p. 266.

48.- Victoria Glendinning, op. cit., p. 189.

49.- *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, op. cit., p. 289.

mansión (...) agrupada como un pueblo en el valle circundado de murallas”,⁵⁰ Vita recuperó su seña de identidad más preciada, gracias al amoroso y oportuno tributo de Virginia Woolf, quedando para siempre asociada a Knole en el prodigioso mundo de la literatura.

La mudanza de sexo, motivo de tan grave pérdida, se produce a principios del siglo XVII, durante el reinado de Jaime I, cuando surgen las primeras escritoras inglesas que, como Aphra Behn, intentaban ganarse la vida con su producción literaria. Como bien dice Ethel Smyth, parece “imposible saber cómo, cuándo y por qué se gestó el cambio”,⁵¹ pero sí es evidente que sucedió a la experiencia traumática del fracaso amoroso con Sasha, y tras despertar de un trance que le había mantenido siete días durmiendo. ¿Sería el sufrimiento la causa del tránsito desde la condición masculina a la femenina? Las pomposas y desconcertantes trompetas del dios de la Verdad, que despiertan a Orlando de su letargo, sugieren el paso hacia una autenticidad reprimida — “Descubres lo vergonzoso, aclaras lo oscuro. Ocúltate”⁵²— y puesta a prueba en el intento de relación obstinadamente heterosexual con Sasha, en que el joven e isabelino Orlando tiembla ante la sospecha de que su ambigua amada fuera “de su mismo sexo, ya que así, cualquier abrazo estaría fuera de lugar”.⁵³ La discusión surgida en la edad moderna sobre la naturaleza del sueño y su vinculación con el sufrimiento, planteaba no sólo una problemática de la época —la reivindicación de la subjetividad requería un discernimiento entre el mundo real y el onírico, ejemplarmente plasmada desde el dilema de *Hamlet* hasta las reflexiones de Descartes— sino también la propia experiencia terapéutica de Virginia Woolf: “Orlando, agotado por su extremo padecimiento, ¿había estado muerto una semana y había resucitado después?”.⁵⁴ Éste es uno de los pocos indicios de las dificultades morales que Virginia pudo reconocer en Vita, pero que reflejan sobre todo sus propias pugnas psicológicas en momentos de desorientación febril. Leonard Woolf comenta que en la crisis que la escritora sufriera en 1915, cayó en un estado de coma del que salió agotada, pero mucho más tranquila, y ella misma vivió su despertar y curación como un renacimiento: “Después de un mes de descanso estaré fuerte como un roble. Y los arcos y las cúpulas volarán por los aires, duros como el metal y ligeros como las nubes”.⁵⁵

Así, Orlando vuelve a la vida de la mano de la Verdad, como mujer. Pero descubre en principio que era “el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad”.⁵⁶ Y la autora hace hincapié, como la misma Vita, en que la metamorfosis se produjo sin dolor. A partir de aquí, el discurso de Woolf entra en un terreno bastante más resbaladizo. Orlando inicia su andadura atemporal como el perfecto andrógino, despreocupado de la trascendencia social de su transformación, y confiado en la

50.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 15.

51.- Ethel Smyth en Jane Marcus, “Thinking Back through our Mothers”, en *New Feminist Essays*, op. cit., p. 23.

52.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 89.

53.- *Orlando*, versión inglesa, op. cit., p. 24.

54.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 47.

55.- Viviane Forrester, op. cit., p. 106.

56.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 90.

equilibrada ambivalencia de los géneros, para pasar luego a descubrir como mujer la tensa inquietud por definir su identidad, presente en gran parte de la obra de Woolf. *Ella*, — pues sólo cambia el pronombre, aunque al parecer en el manuscrito consta que jugó con la posibilidad de llamarla *Orlanda*—⁵⁷ “en efecto, vacilaba en ese momento: era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. Era un estado de alma vertiginoso”.⁵⁸ La pérdida de su inmunidad viril hace que Orlando se apiade de su nuevo sexo y luego se rebelde. Pero esta flamante conciencia femenina no borra su amor por Sasha, y nos encontramos con un Orlando mucho más liberal y abierto en su condición de mujer que en la de hombre, pues “aunque mujer ella misma, era otra mujer a la que amaba”,⁵⁹ y, contra los pronósticos de los caballeros, encuentra gran deleite en la sociedad de sus congéneres.

Se le revela a Orlando que el hábito sí hace al monje, que tras un vestido de mujer se ocultan siglos de temores y sujeciones a los que ella no quiere sucumbir, pero no puede evitarlo. A pesar de sus experimentaciones travestistas, mudando de ropa a su antojo según su deseo, aumentando así sus goces y “disfrutando por igual del amor de ambos sexos”,⁶⁰ Orlando quiere casarse, como quisieron Virginia y Vita en su momento. Marmaduke Bonthrop Shelmerdine hace entonces su aparición en el papel de Harold Nicolson. Ambos titubean respecto de su sexo: “¿Estás segura de no ser un hombre?’ Le preguntaba él ansiosamente, y ella repetía como un eco: ‘¿Será posible que no seas una mujer?’”.⁶¹ La clave de estas oscilaciones estriba en que ambos personajes responderían a la definición que meses más tarde haría Virginia Woolf de la mente andrógina, como aquella que “tiene dos sexos que corresponden a los dos sexos del cuerpo”.⁶² Y en tal estado de fusión de los géneros, en el alma de “cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra”,⁶³ predominando, más no de forma excluyente, el poder correspondiente al sexo físico. Sin embargo Woolf admitía más combinaciones, pues Orlando aprende que “a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista”.⁶⁴

El siglo XIX, con sus brumas y su modelo de vida victoriano—ángel incluido— marca un hito en la vida de Orlando, y significa para ella una debacle mucho mayor de lo que fue su cambio de sexo. Con disgusto, pero consciente de su derrota, tanto Orlando como Shelmerdine aceptan la tesis “—de la Reina Victoria o de quien fuese— de que a cada hombre y cada mujer le corresponde vitaliciamente otro”,⁶⁵ y buscan el mutuo apoyo para poder sobrevivir en un medio hostil hacia sus respectivas particularidades morales.

57.- J.J. Wilson, “Why is Orlando Difficult?” en *New Feminist Essays*, op. cit., p. 179.

58.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 104.

59.- *Ibid.*, p. 106.

60.- *Ibid.*, p. 138.

61.- *Ibid.*, p. 166.

62.- *Una habitación propia*, op. cit., p. 123.

63.- *Ibid.*

64.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 123.

65.- *Ibid.*, p. 158.

Es probable que la androginia para Vita y Nicolson significara básicamente la compatibilidad entre sus intimidades paralelas y su vida común de pareja. La tolerancia del uno con el otro se sostenía en la creencia, bastante generalizada, de que “el matrimonio y el sexo pueden resultar asuntos absolutamente separados”.⁶⁶ Y, realidad o/y tópico, ella sentía que una parte suya era “dominante, sensual, casi brutal”,⁶⁷ mientras su marido “poseía ciertos atributos femeninos, clemencia y emotividad”.⁶⁸ Así lo entiende también Virginia Woolf cuando ilustra la ambivalencia de Orlando y Shelmerdine, que se asombran al comprobar “que una mujer pudiera ser tan tolerante y tan libre en su manera de hablar como un hombre, y un hombre tan extraño y tan sutil como una mujer”.⁶⁹ Sin embargo, la concepción de Woolf era más compleja. Al margen de la complicidad *Bloomsbury* con un estilo de vida más abierto y experimental en el que la bisexualidad y la ambigüedad estaban en boga, la “androginia”, para ella, iba más allá de la concordia entre las virtudes públicas y las apetencias privadas. Era una propuesta de solución entre su dolorosa y oscura vivencia de la femineidad como ser sexual, y su incursión en el ámbito de la *masculinidad* como creadora e intelectual. Ser demasiado mujer, escribir con excesiva consciencia de su sexo, podía llevarla al peligroso territorio de Mrs. Ramsay, por el que sobrevolaba el temible Angel del Hogar. Ser un hombre era, además de imposible, igualmente indeseable, pues Orlando-Virginia decide que “vale más estar libre de ambición marcial, de la codicia del poder y de todos los otros deseos varoniles”,⁷⁰ cosas que sufrió en su propio hogar con la tiranía de su padre y el abuso de sus hermanos.

Ella plantea así tres movimientos, que siguiendo el esquema de Phyllis Rose se iniciarían con una primera fase de rechazo del modelo recibido: “A una no le gusta que le digan que es inferior por naturaleza a un hombrecito”.⁷¹ Seguiría luego una fase de auto-afirmación en que la escritora o la mujer profesional debe intentar reconstruir la débil, pero valiosa tradición que la precede —“pues, nos remontamos al pensamiento de nuestras madres por ser mujeres”—,⁷² para acabar en la unicidad de lo que hoy llamaríamos ambos géneros, ya que, “el no pensar especial o separadamente en la sexualidad es una de las características de la mente plenamente desarrollada”.⁷³

Para dar mayor validez a su tesis, Woolf invoca a la autoridad de Coleridge, quien, siguiendo la línea de pensamiento de los románticos alemanes, sugirió que las grandes inteligencias eran andróginas. También John Keats había apelado a la transparencia del genio creativo en su teoría de la *capacidad negativa*,⁷⁴ susceptible de

66.- *Retrato de un matrimonio*, op. cit., pp. 196-197.

67.- *Ibid.*, p. 191.

68.- *Ibid.*, p. 266.

69.- *Orlando*, versión castellana, op. cit., p. 166.

70.- *Ibid.*, p. 105.

71.- *Una habitación propia*, op. cit., p. 46.

72.- *A Room of One's Own*, op. cit., pp. 71-72.

73.- *Ibid.*

74.- John Keats, “To Tom and George Keats”, 21, 27 (?) Dec. 1817”, en *The Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings, (Oxford University Press, 1979), p. 43.

adoptar cualquier forma o sentimiento, sexo o carácter. Pero, sabedora de lo inseguro de aquel terreno, afirmado desde una posición masculina y circunscrita al ámbito de la creación, ella intenta politizar su invitación a la independencia femenina, que podría resumirse en reivindicar para la mujer una habitación propia, esto es, un espacio propio, ajeno a lo meramente patriarcal, pero también trascendente al lloriqueo victimista, en que, según ella, resultaría el riesgo de ser *únicamente* mujeres, para así evitar aquellos “ejes femeninos que chirrían”,⁷⁵ al decir de Burgess. De esta manera, la androginia de Orlando-Virginia —que no la de Orlando-Vita— es más que una propuesta de índole sexual, aunque el término lo sea, y adquiere el borroso perfil de un nuevo modelo antropológico, una versión intelectualizada de la unidad cósmica de los místicos y, como esta última, igual de difícil.

Nos preguntamos si en ese mundo *andro-ginecéntrico*, situado más allá de los sexos, habría sexo. No parece claro. Ni basta con repetir irreflexivamente las observaciones de Vita a su marido respecto a la *indiferencia sexual* de la Woolf, que otros califican de *frigidez*, por considerar a Virginia “algo distinto: una cosa mental, espiritual (...) intelectual”.⁷⁶ Si bien es cierto, y estamos de acuerdo con aquel crítico contemporáneo de Bloomsbury y con Mary Campbell,⁷⁷ que las escenas de lujuria prometidas por Woolf para *Orlando* brillan por su ausencia, y nos presenta a una Vita sensualmente anodina. Pero por las cartas de Virginia a Vanessa: “nunca sucumbirás a los encantos de otra de tu sexo”,⁷⁸ sus comentarios al cotilleo de Bloomsbury: “Un torrente del sagrado flujo parecía desbordarnos. El sexo impregnaba nuestra conversación”,⁷⁹ y por la misma simbología inherente a algunos de sus términos, se deja entrever la timidez de una mente sensual e incluso crotizada. Incapaz de atreverse a explorar aquella “consumada castidad o integridad” que propugnaba ese gran *antipatizante* de Bloomsbury que fue D.H. Lawrence, y que se logra, cuando “nuestro acto sexual y nuestro pensamiento sensual están en armonía, y el uno no interfiere con el otro”.⁸⁰

Ella le había confesado a Ethel Smyth que su “terror por el mundo real me había tenido siempre encerrada en un monasterio”.⁸¹ Quiso salir de él hacia mediados de la década de los 20, en que se enamoró y escribió la mejor literatura de su período más abiertamente comprometido con las reivindicaciones feministas, al que debemos sus *Mrs Dalloway*, *Al faro*, *Orlando* y *Una habitación propia*, además de cartas que rezuman afecto y pasión. Quizás la hipótesis que aventura Lillian Faderman no vaya muy desencaminada al apostar que Woolf “podría haber disfrazado su temática lesbiana con recursos ingeniosos como en *Orlando*”,⁸² para evitar otra vez aquella severa mirada de

75.- *El País*, op. cit.

76.- Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, op. cit., p. 285.

77.- Victoria Glendinning, op. cit., p. 206.

78.- Phyllis Rose, op. cit., p. 192.

79.- *Old Bloomsbury*, op. cit., p. 213.

80.- D.H. Lawrence, *Phoenix II, Uncollected, unpublished and other prose works*, (Middlesex: Penguin, 1978), p. 490.

81.- Mario Praz, op. cit., p. 361.

82.- Lillian Faderman, op. cit., p. 392.

su madre-prójimo, que con temor creía ver cuando sus allegados comentaban su poca apatencia de varón.

La solución andrógina de Virginia Woolf ha inspirado posiciones enfrentadas, desde la idealización hasta las más severas críticas de los últimos años. Una de las acusaciones más frecuentes es la de inutilidad y extravío. Argumenta que el resultado andrógino podía quedar en nada si la reconstrucción se hace sobre la base de dos tópicos en escombros como los existentes sobre ambos géneros, en cuyo caso el error se duplicaría y la persona *convertida* a la androginia tendría dos modelos en activo, pero igual de arbitrarios. Y hay quien lo encuentra además de falso, destructivo, como la crítica brillante pero caústica de Elaine Showalter,⁸³ quien considera la androginia como una huida y no una liberación, que acabaría en una tumba por toda habitación propia, velada por el Ángel del que Woolf no se habría podido desembarazar, al no haberlo adivinado entre las ambiguas presencias masculinas de Bloomsbury.

El otro riesgo que ve Showalter, su asociación entre la trascendencia andrógina de Woolf y la castración del eunuco, ya lo presentía la propia Virginia. Conciliar su vida de mujer con la de escritora vimos ya que la llevó al sacrificio de su sexualidad. Cada libro acabado cobraba el aire de llamada a la advertencia del hijo que no tenía, y Phyllis Rose ha señalado con gran agudeza la relación entre sus crisis y el final de sus obras, que representaban la culpabilizadora evidencia de que ella no era “una mujer auténtica”,⁸⁴ como sentía que Vita sí lo era. Escondida en su monasterio, o en su cueva, como le escribe a su “Honey” (Vita), siente, o quiere sentir “que es una gran cosa ser un eunuco como soy ... veo en mi caverna muchas de las cosas que vosotras bellezas deslumbrantes veláis con la luz de vuestra propia gloria”.⁸⁵ Pero ser eunuco es la pérdida del sexo, no su inexistencia. Virginia Woolf tuvo razones —o sinrazones— para llevar una vida sexualmente pasiva y es verosímil que su *castidad* no respondiera a una decisión premeditada, ni fuera siquiera la triste consecuencia de un planteamiento ideológico equivocado, sino, más bien, un recurso desesperado por intentar sobrevivir.

Y aunque la victoria no fuera completa y su búsqueda de la tranquilidad no encontrara salida, nos negamos a reconocer al Ángel de la domesticidad como el único y auténtico vencedor en la última batalla, librada además en el ya siniestro campo de la segunda guerra mundial. “Los grandes poetas no mueren”,⁸⁶ dijo refiriéndose a la desgraciada e imaginaria hermana de Shakespeare, al intentar hacer una llamada a la solidaridad entre mujeres para construir una tradición intelectual y literaria sobre la cual apoyar las bases de una nueva y autogestada idea de la identidad femenina, una habitación propia en el vasto, pero parcial mundo de la cultura en el que su género apenas si había tomado la palabra. Como toda incursión entre tinieblas, el camino era arriesgado y el paso torpe y falible, pero dirigido a un bien delineado objetivo. Se trataba casi visceralmente de “llegar a alguna parte. Aunque sea para llegar a otra parte, antes que no llegar a ninguna”.⁸⁷

83.- Elaine Showalter, op. cit., p. 297.

84.- Phyllis Rose, op. cit., p. 165.

85.- En *Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, op. cit., p. 170.

86.- *A Room of One's Own*, op. cit., p. 108.

87.- Charles Péguy, *Nota conjunta sobre Descartes y la filosofía cartesiana* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1946. Trad. Matilde Brugnoli), p. 335.

Y a ella aún la oímos preguntarse, de labios del experimental Orlando, “¿Qué es la vida?”, a lo que un pájaro aladaño repitió como un eco: “¡Vida! ¡Vida! ¡Vida!”⁸⁸ que a nosotros se nos antoja Vita, Vita, Vita, u otra manera de dar nombre al anhelo por vivir y amar de Virginia Woolf.

Barcelona, febrero de 1992.

88.- *Orlando*, versión inglesa, op. cit., p. 169.

Note: Parts 1 and 2 of the above article were published in *Bells* 5.