

SOFÍA FALOMIR

Universidad Nacional Autónoma de México

sofif713@gmail.com

El *Orlando* de Woolf, y el método biográfico ***Woolf's Orlando and the Biographical Method***

En *Orlando*, Virginia Woolf se empeña en poner de manifiesto las complejidades inherentes a la biografía como género literario: la relación entre el observador y lo observado, la cuestión de la objetividad, la discrepancia entre el arte y la vida, el significante y el significado, y las fallas intrínsecas al lenguaje como medio de representación. El presente trabajo va a discutir estos temas, argumentando que a través de su tono fantasioso y travieso, *Orlando* pone en tela de juicio la posibilidad misma del relato biográfico cuando éste pretende ser un retrato fiel de una vida. En última instancia, argumentaremos que Woolf muestra que la división entre “vida” y “escritura”, o “realidad” y “ficción”, suele ser poco nítida.

PALABRAS CLAVE: Biografía, modernismo, realismo mágico, ficción, verdad.

Woolf's playful mock-biography *Orlando* is an endeavour to put forth the complexities inherent to biography as a literary genre. The novel is preoccupied with the relationship between observer and observed, the issue of whether objectivity is possible or even desirable, the discrepancy between art and life, the relationship between signifier and signified, and the flawed nature of language as a medium of representation. The present paper will discuss these matters as portrayed by Woolf, arguing that through the playful style of the novel, *Orlando* challenges the possibility of biographical writing as a whole when it seeks to be a faithful portrait of life. Ultimately, Woolf conveys that the division between “life” and “writing”, or “fiction” and “truth” is less clear than it might seem.

KEYWORDS: Biography, modernism, magic realism, fiction, truth.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 7 de enero de 2016

Orlando, obra de Virginia Woolf, es un relato biográfico de tintes irónicos acerca de la vida de Vita Sackville-West, de quien Woolf había estado enamorada. En su momento, algunos críticos lo rechazaron tajantemente, juzgando que era una “carta de amor privada” y carente de seriedad, dado su tono mordaz, su comicidad y su carácter caprichoso (Bowlby: xvi). Tremendamente inverosímil y fantasioso, la autora misma definía el texto como una “broma”, como “una aventura al margen de sus libros de experimentación poética seria” (Woolf 1981: 22 de marzo de 1928 y 14 de marzo de 1927). Para sorpresa de la propia Woolf, su esposo tomó más en serio al *Orlando* de lo que ella hubiera esperado. En su diario, Virginia registra que Leonard pensaba que “en algunos aspectos es mejor que *The Lighthouse*; que trata asuntos más interesantes, tiene un vínculo más estrecho con la vida y es más extenso” (31 de mayo de 1928). Sin embargo, el mundo que Woolf construye en *Orlando* es a tal punto fantástico, que en él una casa puede ser tan vasta como para “que el viento mismo parezca atrapado ahí” (1983:12); y el personaje principal es en tal medida ficticio, que no solamente cambia de sexo a mitad del relato, sino que llega a vivir más de trescientos años, pero alcanza la edad de 36 al final del mismo. Así pues, la opinión de Leonard Woolf exige la pregunta: ¿en qué medida un texto que ignora tan flagrantemente los hechos y se aparta del naturalismo puede tener un estrecho “vínculo con la vida”? Como lo sugiere el subtítulo del libro, “Una biografía”, una manera de abordar esa cuestión consiste en tratar de entender cómo juega el texto de Woolf con las suposiciones convencionales sobre la eficacia de un relato biográfico. Las *Confesiones* de Rousseau, probablemente el primer intento moderno de relato biográfico, es un texto que insiste sin cesar en su propia objetividad y veracidad. Rousseau se propone, como también se lo propone en

clave satírica el biógrafo de *Orlando*, “rastrear... las huellas indelebles de la verdad” (45), y de ese modo retratarse a sí mismo como él cree fervientemente que es. Las *Confesiones* se leen ahora como un texto sorprendentemente carente de conciencia sobre la forma en la que la visión que uno tiene de sí mismo —por no mencionar la representación lingüística de esa visión—, puede estar prejuiciada, ser parcial, cambiante y contradictoria. Un análisis detallado de la compleja historia del relato biográfico excede el alcance de este ensayo, pero puede afirmarse en términos generales que las preocupaciones de Rousseau respecto de la objetividad y la veracidad estaban vivas y vigentes cuando el propio padre de Virginia Woolf escribía el *Dictionary of National Biography* durante el período victoriano. De acuerdo con los criterios victorianos, *Orlando* sería una broma o, en el mejor de los casos, una ingeniosa pieza de ficción, pero ciertamente no una biografía.

Publicado por vez primera en 1928, *Orlando* es uno de muchos textos modernistas que ponen en cuestión las convenciones narrativas y desafían las formas literarias existentes en su tiempo. El mundo asistió a cambios históricos, políticos y filosóficos sin precedentes durante la primera mitad del siglo veinte, y las artes impugnaron la convicción de que las formas previamente exploradas podían dar cuenta con eficacia de los diferentes aspectos de la experiencia. En sus ensayos sobre la biografía, Woolf aborda algunas complicaciones epistemológicas inherentes a la búsqueda victoriana de “la verdad” en el relato biográfico. Sostiene que “la verdad” no es un rasgo monolítico que exista de una sola manera, y establece una distinción entre “la verdad de la vida real”, que proviene de fuentes confiables susceptibles de verificación, y la “verdad de la ficción”, de contornos menos nítidos (“The New Biography”, en 2008: 99), pero que explica cómo un personaje de Shakespeare, por ejemplo, ayuda a comprender la experiencia humana. Los hechos puros no son ciertamente suficientes por sí mismos para construir un personaje biográfico de tres dimensiones.

Por un lado está la verdad. Por el otro, la personalidad. Si pensamos que la verdad posee una suerte de solidez de granito, y que la personalidad se caracteriza por cierta cualidad de intangibilidad como la del arco iris, y si reflexionamos en que el propósito de la biografía consiste en fundir esas

dos cualidades en una totalidad sin costuras, tendremos que admitir que estamos ante un problema de difícil solución.¹

Así, en el retrato de Vita que Woolf hace a través de Orlando, se combinan “hechos”, información verificable de la vida de Vita y de los muchos estudios sobre su familia y linaje, con lo increíble, y se obtiene una imagen de la forma en la que Woolf percibía la persona de Vita. Como sostiene Bowlby, el tratamiento que Woolf da a su personaje muestra que en una vida humana “no pueden distinguirse claramente la realidad y la imaginación, los hechos y las fantasías” (xxvi). Woolf subraya que, sin importar el rigor con el que una biografía se atenga estrictamente a los hechos, cualquier sujeto biográfico es en parte persona histórica y en parte personaje literario. Su descabellada biografía irónica es un texto experimental que asume lo que suele entenderse como el conjunto de limitaciones del relato biográfico y lo coloca bajo un vidrio de aumento. *Orlando* tiene, en palabras de Leonard Woolf, un “estrecho vínculo con la vida” porque es un comentario sobre la condición inevitablemente representacional y simbólica de la comprensión y la aprehensión humanas de la realidad, que siempre están filtradas por la imaginación y por tanto resultan, en ese sentido, necesariamente creativas.

Uno de los problemas que el relato biográfico enfrenta es la plasticidad del protagonista. Los individuos no son seres monolíticos que puedan ser aprehendidos en una sola narración. Y una de las características de Vita Sackville-West que más atraía a Woolf era, precisamente, que parecía encarnar una diversidad de papeles aparentemente excluyentes entre sí, incluso desde una perspectiva contemporánea. Por ejemplo, a pesar de ser una aristócrata de derechas que defendía públicamente la institución del matrimonio, Vita sostenía abiertamente varias relaciones extramaritales con personas de su mismo sexo. Pero en lugar de intentar una descripción coherente y unitaria de su personaje y suavizar así “ese tumulto y confusión de las emociones y las pasiones que

¹ Traducción mía. La cita original: “On the one hand there is truth; on the other, there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one” (Woolf 2008: 95).

todo biógrafo competente aborrece” (1983: 13), *Orlando* se recrea en las discrepancias y las contradicciones. “¿Cuántas personas diferentes no habrá —el Cielo nos asista— que se alojan, en uno u otro tiempo, en cada espíritu humano?” (197), se pregunta el biógrafo. El tratamiento que Woolf da al problema del género aclara esto muy atinadamente. Tanto en *Orlando* como en *A Room of One's Own*, Woolf sostiene que “no hay ser humano que no oscile de un sexo a otro” (123). El cambio de sexo de Orlando a mitad del relato es una colorida hipérbole de esta afirmación, pero esa misma convicción impregna la irónica narración de muchas otras formas sutiles. Las estructuras sociales y lingüísticas sostienen la ficción de lo masculino y lo femenino como un conjunto de características mutuamente excluyentes: se es un “él” o una “ella”. Pero cuando la mujer Orlando se viste como hombre y visita a una prostituta, “la muchacha *lo* miró (para ella era un hombre) con esperanza, con imploración...” (140; mis *itálicas*). El género de un pronombre personal proviene de un juicio de valor de quien hace el enunciado. Independientemente de su sexo real, la mujer Orlando es un “él” porque es percibida como un hombre por quien enuncia. Ser un “él” o una “ella” no hace referencia a una condición esencial; es, más bien, una categoría lingüística que ayuda a comprender y a clasificar. Woolf suele poner en ridículo la arbitrariedad de esas categorías, como ocurre en el famoso pasaje sobre los procesos legales que Orlando enfrenta después de cambiar de sexo:

Los cargos capitales eran: (1) que estaba muerta y por consiguiente no podía retener propiedad alguna; (2) que era mujer, lo que viene a ser lo mismo; (3) que era un Duque inglés que había contraído enlace con Rosina Pepita, bailarina; y había tenido de ella tres hijos, que ahora declaraban que, habiendo fallecido su padre, les correspondía la herencia de todas sus propiedades (110).²

² Todas las citas de *Orlando* que aparecen en español, corresponden a la traducción de Jorge Luis Borges (México: Hermes, 1983). La cita original: “The chief charges against her were: (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever, (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing; (3) that she was an English duke who had married one Rosina Pepita, a dancer; and had had three sons, which ... claimed that all his property descended to them” (2004:108).

Estar muerta o viva, ser hombre o mujer, noble o plebeyo, son rasgos tratados aquí como poco más que ficciones legales. Por lo que hace a la percepción de Orlando, algunas de sus experiencias se parecen tanto a la muerte, que es difícil incluso para el biógrafo saber en ciertos momentos del relato si Orlando existía realmente (1983:196); tampoco la nobleza, asociada casi por definición con la prosperidad y la riqueza, es una estructura sólida: “a pesar de ser... noble indefinidamente, era también pobrísima” (164); e incluso el género se vuelve un papel que a veces es importante y a veces no: “hicieron su papel de hombre y mujer durante diez minutos, y luego se pusieron a charlar con naturalidad” (117). Pero estas estructuras binarias del pensamiento están arraigadas en las estructuras mismas del lenguaje: que se hable de Orlando en pasado o en presente, como un “él” o como una “ella”, como “su Señoría” o como “él”, depende de la resolución del conflicto de que se trate. Woolf sostiene que es imposible concebir siquiera a un sujeto al margen de este proceso de clasificación. El lenguaje no parece admitir la representación desprejuiciada de nadie, y menos si coincidimos con Woolf en que los “yo que nos forman, uno apilado encima de otro..., tienen... pequeños códigos y derechos propios” a los que las categorías lingüísticas no hacen justicia (197) —a despecho de la pretensión rousseauniana de expresar el ser “tal cual es”.

Una de las principales preocupaciones de Woolf como escritora es subrayar que, en lugar de acto pasivo de recepción, la percepción es manifestación activa de la creatividad. En *Mrs. Dalloway*, Clarissa redacta los momentos que vive en su mente enhebrando el conjunto de recuerdos, sensaciones, emociones e impresiones que tienen lugar en el presente que está experimentando, y lo mismo podría decirse de Mrs. Ramsay en *To The Lighthouse*. A través de la voz de su biógrafo, *Orlando* manifiesta estar muy consciente de su estatus como creación y artificio. El relato se ocupa de dar cuenta de que la percepción supone una cuidadosa selección a partir de la enorme variedad de elementos que la vida y la experiencia suministran:

La naturaleza, que nos ha jugado tantas malas pasadas, confeccionándonos tan híbridamente de arcilla y de diamantes, de arco iris y de granito, encajando todo en un molde, a veces de manera incoherente, pues el

poeta tiene cara de carnicero, y el carnicero, de poeta; la naturaleza, que se complace en lo misterioso y lo turbio, de suerte que ni siquiera hoy (primero de noviembre de 1927) sabemos por qué subimos al primer piso o por qué bajamos, y nuestros movimientos más cotidianos son como el pasaje de un barco en un desconocido mar; [...] la naturaleza, cuyo mayor pecado no es la extensión tal vez incómoda de esta frase, ha complicado su tarea [...] suministrándonos un surtido completo de retazos en nuestro interior [...] y ha dispuesto además que un solo hilván los conserve juntos (1983: 53).³

La construcción de esta oración reúne los “retazos” de los que Woolf afirma que la vida se compone: desde ambiguas metáforas del paso de barcos hasta fechas precisas. Pero es la oración misma, con su “extensión tal vez incómoda”, lo que en realidad se convierte en el único “hilván” que vincula las cosas discrepantes que evoca. A la naturaleza se le responsabiliza de todo menos de la oración misma: el hilo que todo lo unifica. Es como si la experiencia proporcionara la variedad, pero fuera el esfuerzo humano de composición lo que la aglutinara, le diera coherencia, cohesión y significado. De ahí que la posición del biógrafo sea muy peculiar. Woolf descarta en su libro cualquier aspiración de objetividad narrativa que una biografía convencional pudiera tener. Exhibe despiadadamente a la imparcialidad como una ficción inalcanzable, y su biógrafo es una manifestación hiperbólica de todas las maneras en las que la percepción es más un acto de creación que un acto de descubrimiento. En lugar de desvanecerse en un segundo plano, el biógrafo se convierte en un foco de atención. Su género y su ubicación histórica están constantemente en cuestión. Cuando se nos presenta a Orlando por primera vez, se nos llama la atención sobre aspectos del personaje

³ Cita original: “Nature, who has played so many queer tricks upon us, making us so unequally of clay and diamonds, or rainbow and granite, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher’s face and the butcher a poet’s; nature, who delights in meddle and mystery, so that even now (the first of November 1927) [...] our most daily movements are like the passage of a ship on an unknown sea [...] nature, who has so much to answer for besides the perhaps unwieldy length of this sentence, has further complicated her task [...] by providing not only a perfect rag-bag of odds and ends within us [...] but has contrived that the whole assortment shall be lightly stitched together by a single thread” (2004: 46).

a los que ningún biógrafo podría, realistamente, tener acceso: “la cara de Orlando, al abrir la ventana, sólo estaba alumbrada por el sol” (1983: 12). A veces el biógrafo parece omnipresente, pero en ocasiones parece muy humano; sostiene, por ejemplo: “hemos hecho lo posible por compaginar un magno resumen con los fragmentos chamuscados que se salvaron” (79) de la historia del personaje. Woolf rinde honor al estilo empleado por Harold Nicolson en su colección de viñetas biográficas, ya que, a su juicio, en ellas destaca la subjetividad del autor y no la adjudicación de objetividad a su punto de vista:

Al final del libro nos percatamos de que la figura que ha sido expuesta de manera más completa y sutil es la del autor mismo. Cada uno de los supuestos protagonistas muestra en su pequeño espejo brillante y decreciente un reflejo diferente de Harold Nicolson.⁴

Por lo demás, el manejo que hace Woolf de su biógrafo-narrador resulta determinante en el texto, ya que lo presenta como una hipérbole de la manera como la subjetividad impregna siempre cualquier relato. Al hacer de Orlando un personaje tan escandalosamente fantástico, Woolf obliga al lector a tomar en cuenta a quien habla de él. Casi al principio del relato, el biógrafo exclama: “¡Dichosa la madre que pare, más dichoso aún el biógrafo que registra la vida de tal hombre!” (1983: 12). Esta exclamación obliga no solamente a considerar la relación que el biógrafo construye con su personaje, en el sentido de que claramente exalta y retrata a la mejor luz posible a Orlando —lo que lleva a cuestionar la confiabilidad de su actitud narrativa misma—, sino a poner atención al interesante paralelismo entre el biógrafo y la madre. El papel de ambos es el de dar a luz, el de crear.

Woolf crea un mundo de fantasía, de realismo mágico, donde las aves se paralizan a mitad del aire y puede celebrarse un carnaval sobre un Támesis congelado. Sin embargo, la fantasía se yuxtapone cómicamente a la sobriedad del tono del biógrafo, a su uso de fechas precisas, e

⁴ Traducción mía. Cita original: “By the end of the book we realise that the figure which has been most completely and most subtly displayed is that of the author. Each of the supposed subjects holds up in his or her small bright diminishing mirror a different reflection of Harold Nicolson” (2008: 99).

incluso a un índice que parece hacer mofa de las formalidades académicas. Esta yuxtaposición cumple una importante misión temática. Subraya que la experiencia de la realidad está tan elaborada a partir de hechos como de imaginación y de construcciones e interpretaciones mentales. Pero más allá, y a tono con la tendencia modernista, Woolf expone consistentemente las limitaciones del relato cuando se trata de “captar esa cosa elusiva que ella llamaba ‘vida’” (Bowlby: xxii): el efecto cómico de las formalidades del biógrafo surge de, y simultáneamente destaca, la insuficiencia de las convenciones biográficas. En un llamativo pasaje, el biógrafo se pone a enumerar los meses del año, ya que Orlando no hace más que sentarse y pensar durante varios meses:

La vida, según convienen todos aquellos cuya opinión vale algo, es el único tema digno del novelista o del biógrafo; la vida, según esas mismas autoridades, nada tiene que ver con estar sentada en una silla, pensando [...] ¡Ah, si los héroes —podríamos exclamar (porque se nos está gastando la paciencia) tuvieran más consideración por sus biógrafos! (1983: 172).⁵

Esta divertida queja arroja luz sobre el hecho de que algo siempre parece escapar a la comprensión narrativa de la realidad: a final de cuentas, permanecer sentado pensando es parte de la vida, tanto como lo es la acción, pero carece del conflicto y la definición que el relato necesita, en apariencia, si quiere apelar al interés de un escucha o lector. El relato se decanta por la acción más que por “esa vida interior del pensamiento y las emociones que deambulan enigmática y oscuramente por los canales ocultos del alma” (Woolf, “The New Biography”, 2008: 9; trad. mía), y la biografía, que tiene que construirse a partir de hechos verificables susceptibles de ser narrados, padece aún más esa restricción. Está obligada a plegarse a ciertas formas y convenciones por cambiantes que sean, e inevitablemente se le escapan algunos aspectos de la experiencia. El tratamiento del tiempo que se hace en *Orlando* constituye

⁵ Cita original: “Life, it has been agreed by everyone who’s opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting in a chair and thinking ... If only subjects, we might complain (for our patience is wearing thin), had more consideration for their biographers!” (2004: 175).

una fina representación de ello. Woolf pone en ridículo y exagera ese artificial ordenamiento de los sucesos que los ubica en el pasado, el presente o el futuro, y se mofa de que al tiempo se le considere nítidamente divisible en épocas de características bien definidas. ¿Cómo puede afirmarse legítimamente que un número dado de años se caracterizó por un cierto conjunto de sentimientos, por un determinado “clima” intelectual e incluso físico, y que sobrevino casi de la noche a la mañana? “Todo era diferente. Hasta el tiempo, el calor y el frío del verano y del invierno, era, bien lo podemos creer, de otro temple” en la época isabelina (1983: 20). Woolf destaca el error y enfrenta directamente esas ideas al explorar cómo sería la experiencia vital si realmente el clima funcionara de ese modo y mostrar que, en última instancia, no es así como opera:

Con la última [campanada de medianoche], la oscuridad era completa. La pesada tiniebla turbulenta ocultó la ciudad. Todo era sombra; todo era duda; todo era confusión. El siglo dieciocho había concluido; el siglo diecinueve empezaba (1983:145).⁶

Según el biógrafo, con la humedad del siglo diecinueve “se inflamaron los párrafos, se multiplicaron los adjetivos, las piezas líricas se convirtieron en poemas épicos, y las bagatelas de una columna en enciclopedias de diez o veinte tomos” (1983:149). Si se lee desde una perspectiva contemporánea, esta descripción del siglo diecinueve dice tanto sobre la época victoriana como sobre el siglo veinte que, por lo que a las artes se refiere, se definía a sí mismo de muchas maneras como una reacción contra el período victoriano. Esto muestra que la percepción que se tiene de una época también cambia y depende de la perspectiva. La personificación que hace Woolf del “Espíritu de la Época” se mofa de la tendencia a entender el tiempo como si fuese algo concreto. Pero el misterio que Woolf plantea consiste en que, si bien el tiempo no opera de esta manera tan caricaturesca, sí ejerce efectos concretos, innegables y difíciles de entender y de aprehender en sí mismos. La mayor difi-

⁶ Cita original: “With the twelfth stroke of midnight, the darkness was complete. A turbulent welter of cloud covered the city. All was darkness; all was doubt; all was confusion. The Eighteenth century was over; the Nineteenth century had begun” (2004: 145).

cultad estriba en representar esos efectos con exactitud. Al parecer, el relato nunca tiene éxito. Sea que las estructuras narrativas no consigan hacer justicia a la vida interior del pensamiento o que no logren expresar las “verdaderas” formas e implicaciones del tiempo, el hecho es que no alcanzan nunca a abarcar por entero la experiencia.

Orlando presenta a los personajes biográficos como representaciones inadecuadas de las personas, a los biógrafos a manera de creadores más que como meros registradores, y las narraciones como un medio muy precario para representar la vida. Simultáneamente, sin embargo, Woolf afirma la importancia de las formas narrativas por defectuosas que sean, en todos los aspectos del relato biográfico e incluso en la experiencia misma. No es sólo que *Orlando* enfatice sin piedad el hecho de que la ficción impregna la literatura de no-ficción. También pone en cuestión la división entre ambas. En muchos sentidos, *Orlando* es un texto metaliterario. El personaje central es un escritor / escritora, y el hilo conductor de la narración es la escritura de un poema. Más aún, toda experiencia particular en la vida de Orlando es vivida en términos de cómo podría ser escrita y representada de la mejor manera. Tanto Orlando como su biógrafo encaran a menudo las dificultades de la escritura, y lo que se convierte en obstáculo para sus respectivos procesos creativos suele traducirse en una perplejidad respecto de la vida misma. “¿La Literatura? ¿La Vida? ¿Convertir la una en la otra? ¡Qué monstruosamente difícil!” (182-183). Orlando da vueltas permanentemente al problema. Y el proceso de representación narrativa de la vida se logra mejor mediante la biografía, género cuyo propósito es precisamente ése. *Orlando* parece sugerir que detrás de la biografía alienta la suposición incorrecta de que vida y escritura son entidades diferentes. Woolf propone que no solamente la “vida” altera y ejerce influencia sobre la literatura, sino que la literatura, las imágenes y cualquier otra forma de representación parecen alterar, a su vez, la vida. La vida suele ser percibida a manera de narración. Así, por ejemplo, la descripción inicial de Orlando se concentra en sus ojos, su frente y sus sienes (12-13), lo cual es característico de la literatura romántica y sugiere que los aspectos que se perciben de la vida, así como la manera de organizarlos, están frecuentemente mediados por la literatura. Sea literaria o de otro tipo, la representación no es exclusivamente un intento de capturar la

“realidad”, sino también un factor que moldea activamente la realidad. Bowlby analiza con elocuencia los efectos de la inclusión de fotografías en la edición de *Orlando*:

Todas las fotografías son de Vita o de integrantes de su familia. Orlando lleva puestas sus fuentes y su inspiración originaria en la manga: es una provocación directa contra las convenciones que mantienen la ficción y las vidas reales oficialmente separadas [...] Las fotografías muestran a la Vita “real” posando, asumiendo partes de su propia vida y de la de sus ancestros, de manera que la vida real se presenta como constituida por identificaciones imaginarias. Todas las fotografías de los álbumes familiares tienen esta característica. Son tanto un registro fáctico [...] como poses, la construcción consciente de una imagen.⁷

De modo que Woolf desafía cualquier división tajante y simplista entre lo “real” y lo “imaginario”. Las imágenes y los relatos no están ahí sólo para captar experiencias, sino que éstas, las experiencias, suelen ser moldeadas para convertirse en imágenes o relatos. Woolf parece decir en ocasiones que la vida es vivida y comprendida en términos del relato que podría construirse a partir de ella: a veces, la vida *es* vivida como para producir clímax y resolución a los ojos de algún biógrafo abstracto. De ahí que resulte notable que Orlando se sustraiga a esas limitaciones y se permita actuar con libertad: “No le importaba en lo más mínimo que eso resultara disparatado, que eso dislocara el relato” (1983: 184). Un ejemplo fascinante de lo real y lo ficticio alterándose mutuamente puede verse en la reacción de Vita después de leer *Orlando*. En 1928 escribió a Woolf: “Has inventado una nueva forma de narcisismo —confieso— estoy enamorada de Orlando —ésta es una complicación que no había previsto”.⁸

⁷ Traducción mía. Cita original: “The photographs are all of Vita or members of her family. *Orlando* is wearing its sources and inspiration on its sleeve: it is straightaway a tease to the conventions which ought to be keeping fiction and real lives officially separate [...] The photographs show the “real” Vita posing, taking on parts from her own life and her ancestors”, so that real life itself is shown to be made up of imaginary identifications. All family album photographs have this quality. They are both a factual record [...] and also poses, a self conscious construction of an image” (Bowlby: xix).

⁸ Traducción mía. Cita original: “You have invented a new form of Narcissism, —I confess,—I am in love with Orlando—this is a complication I had not foreseen” (Woolf

Las implicaciones de esto son diversas. En buena clave freudiana, Vita se enamora de la imagen de sí misma delineada por Woolf. Y Woolf, por su parte, enfrenta una confusión análoga entre su amante y la representación que ha hecho de ella. Así, escribe Woolf a Vita: “La pregunta es ahora si mis sentimientos hacia ti cambiarán. He vivido en ti todos estos meses. Descúbrete y dime ¿cómo eres realmente? ¿Existes? ¿Te he inventado yo?”.⁹

Las reacciones de las dos mujeres ponen al descubierto una fascinante separación entre la representación y la persona de la vida real que *Orlando* pretende representar. Esa representación altera tanto la percepción que tienen la una de la otra como su interacción mutua, y ejerce un efecto sobre ambas. Independientemente de que exista o no un relato impreso, toda interacción humana comporta ese bosquejo y esa representación mutuos de quienes intervienen en ella. Interactuar con alguien, tanto como escribir una biografía, supone “construir con unas pocas indicaciones dispersas la entera circunferencia y el ámbito de una persona viva” (1983: 50). Y ni las formas de funcionamiento ni las complicaciones de la narrativa se limitan a la página escrita.

La magnífica disección que Woolf hace de los problemas inherentes a la traducción de una vida a un texto literario quedaría incompleta si no se expusieran los problemas fundamentales del lenguaje mismo. Orlando quiere “ganar inmortalidad *contra* la lengua inglesa” (55; las *italicas* son *mías*). El lenguaje es el medio que Orlando tiene a su disposición para conseguir ese objetivo, pero ese medio parece obstaculizar, más que facilitar, la empresa. Casi al principio del texto, el biógrafo introduce a los lectores al proceso de composición literaria que el joven Orlando lleva a cabo. Frustrado con la aparente precariedad del lenguaje poético, Orlando decide decir las cosas como son; desea simplificar su versión lingüística del mundo y, así, dice “el cielo es azul” (68). Pero entonces cae en la cuenta de que, “al contrario, el cielo es como los velos que Mil Madonas han dejado caer de sus cabelleras” (68). Al in-

1977: De Vita a Virginia el 11 de octubre de 1928).

⁹ Traducción mía. Cita original: “The question now is, will my feelings for you be changed? I’ve lived in you all these months—coming out, what are you really like? Do you exist? Have I made you up?” (Woolf: 1977. De Woolf a Sackville-West el 20 (¿?) de marzo de 1928).

tentar asir el mundo por lo que es, se da cuenta de que está atrapado en un sistema semiótico en el que las cosas sólo significan algo en relación con otros significados, en el que las palabras son significantes arbitrarios que no tienen relación intrínseca con la cosa en sí y en el que nada puede ser aislado ni entendido por sí mismo. Ver es siempre ver *como*.¹⁰ Implica un *yo* que percibe, una perspectiva desde la cual percibe, y un marco de referencia que no necesariamente tiene relación con lo que se observa. Orlando trata de evadir el símil, pero se percata de que no puede hacerlo y concluye que, en el caso del cielo, las dos afirmaciones anteriores “son falsas” (68). Inmediatamente después de informar sobre la diatriba de Orlando contra el símil y contra la imposibilidad de aprehender la realidad por lo que “realmente” es, el biógrafo declara con ironía que Orlando “se cohibía como una niña detrás de la puerta de la choza” (68). Es como si el biógrafo hubiera llegado precisamente a esa conclusión reconciliándose con el hecho de que el símil es el único medio por el que el sujeto puede ser descrito. Porque, como sostiene él mismo, los seres humanos “a pesar de tener medios tan imperfectos de comunicación [...], prefieren [...] sufrir la incomprensión y el ridículo a guardar silencio” (94). La figura del símil tiene una importancia decisiva en el texto. Como apunta Raitt, *Orlando* mismo sigue el patrón de un símil al ser *como* una biografía, sin ser propiamente tal:

De esta manera, su empresa básica depende de la figura del símil, una cosa como la otra. Sin embargo, lo amenaza un sentido de la imposibilidad, del descoyuntamiento en el corazón de una figura que depende de la similitud, de la aproximación, más que de la identidad.¹¹

Y el lenguaje mismo se ve amenazado por la disyunción entre el símbolo y la cosa que el símbolo representa. Woolf anotó en su diario que, en *Orlando*, quería burlarse de todo, incluso de su propia “vena poética” (1981). Esa intención se hace más evidente cuando se mofa abiertamen-

¹⁰ Para un análisis detallado de la influencia de la fenomenología y del concepto de perspectiva en *Orlando*, véase Minow-Pinkney 1987.

¹¹ Traducción mía. Cita original: “In this way its basic enterprise depends on the figure of simile, one thing like another. Yet it is haunted by a sense of the impossibility, the disjuncture at the heart of a figure that depends on likeness, approximation rather than identity” (Raitt: 36).

te de la sección “Time Passes” en su novela *To The Lighthouse*. “Time Passes”, “El tiempo pasa”, constituye una suspensión de la narración en la que la autora describe poéticamente los efectos del paso del tiempo sobre la casa en la que sitúa la novela cuando los personajes se encuentran ausentes durante varios años. “Time Passes” es un pasaje sumamente evocador, cuidadosamente elaborado para producir el sentido de la naturaleza irrevocable del tiempo y para favorecer la comprensión de sus efectos como algo independiente de la acción o la intervención humanas. Pero en *Orlando*, el narrador afirma:

Y ahí entonces volvió, día tras día, semana tras semana, mes tras mes, año tras año [...] —pero sin duda el lector puede imaginarse la continuación de este párrafo y cómo cada árbol y cada planta de los alrededores aparecía primero de color verde, luego de color de oro; [...] cómo la primavera sigue al invierno y el otoño al verano; [...] hechos que caben en la breve fórmula: “Pasó el tiempo” (la cifra exacta podría ir entre paréntesis) y no sucedió nada (1983: 65).¹²

“¿Por qué no formular[lo] directamente en pocas palabras?” (1983: 67), parece desear Woolf que nos preguntemos una y otra vez. Se burla de la manera en la que, en su trabajo “serio”, ha intentado genuinamente transmitir una idea sobre el paso del tiempo y de que, ante la imposibilidad de la tarea, decir simplemente que el tiempo “pasó y no sucedió nada” transmita exactamente la misma idea. Como diría Orlando, ambas expresiones son falsas o, en el mejor de los casos, meras aproximaciones. Si el lenguaje es un medio defectuoso, ¿qué posibilidad tiene la biografía de portar “verdades” sólidas?

Una vez argumentada la precariedad de la descripción del personaje, así como la del punto de vista del biógrafo, la de las estructuras narrativas e, incluso, la del lenguaje mismo frente a las pretensiones de

¹² Cita original: “Here he came then, day after day, week after week, month after month, year after year [...] —but probably the reader can imagine the passage which should follow and how every tree and plant in the neighbourhood is described first green, then golden [...] how spring follows winter and autumn summer; [...] a conclusion which, one cannot help feeling, might have been reached more quickly by the simple statement that ‘Time passed’ (here the exact amount could be indicated in brackets) and nothing whatever happened” (2004: 59).

exactitud y objetividad del relato biográfico, el lector se convierte en el siguiente plano de falibilidad. En sus *Confesiones*, Rousseau se dirige constantemente al lector y apela a su simpatía y juicio. En contraste, Woolf pone en evidencia que existe una brecha permanente entre el emisor y el receptor de un mensaje, así como una separación insoslayable entre el significante y el significado. La comunicación precisa es una estructura más del relato biográfico que Woolf exhibe inmisericordemente como una ficción. *Orlando* somete a un minucioso análisis las estructuras simbólicas y muestra que hay una gran distancia entre el mensaje y su significado. Orlando llega a la conclusión, por ejemplo, de que la vida está llena de “multitud de cosas inexplicables, que nos traen su mensaje sin dar indicio alguno de su verdadero sentido” (1983: 116). Esas “cosas” se entienden como simbólicas, como representaciones de algo diferente de ellas mismas, pero resulta difícil, si no imposible, determinar con certeza lo que puedan significar. Y, como plantea West, Woolf llama nuestra atención a “todo un lenguaje de lo arbitrario” (95): son tantos los pasajes de *Orlando* que contienen alusiones a significantes arbitrarios, que terminan por reclamar la atención sobre la arbitrariedad del lenguaje mismo. Al no existir un vínculo directo y natural entre una cosa y el símbolo lingüístico empleado para referirse a ella, las interpretaciones varían y el significado resulta necesariamente esquivo. Así por ejemplo, cuando Orlando y Bonthrop se están casando, “una palabra —tal vez ‘las fauces de la muerte’—se oyó bien clara...” (1983: 168). Parece irónico que se diga que *tal vez* fuesen “las fauces de la muerte”, cuando en realidad resonó tan claramente la expresión. Pero lo que la expresión significaba era claro: dado el contexto, el pronunciamiento, cualquiera que haya sido en realidad, significaba inequívocamente que ellos estaban ahora casados. No importa realmente lo que haya sido dicho literalmente. Y así como en este caso el significado está claro independientemente del significante, en ocasiones el significante se halla sin capacidad de precisar lo que significa:

En cuanto hemos perdido toda fe en el comercio humano, la disposición casual de unos galpones y de unos árboles o una parva y un carro nos

proponen un símbolo tan perfecto de lo inalcanzable que recomenzamos la busca (1983: 139).¹³

Éste es un buen símbolo de lo inalcanzable, puesto que el significado mismo del símbolo es inaccesible. Parece haber siempre una distancia insalvable entre el significante y el significado: “La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos” (1983:14). Por eso, la comprensión ha llegado a ser “la operación que constituye el arte principal del lenguaje...” (166) y la incomprensión, su esencia misma. Cualquiera sea la lectura que se haga de un relato, se trata de una cuestión que escapa por completo a la capacidad de darse a entender de un biógrafo. El enamoramiento es descrito a lo largo de *Orlando* como un proceso semejante al de hablar lenguajes compatibles. El primer lazo entre Sasha y Orlando deriva del hecho de que ambos hablan francés en una corte donde nadie más lo habla (27-28). Su relación es posible justamente porque hablan el mismo lenguaje. Woolf lleva esta metáfora más allá en el caso del amor de Orlando hacia Bonthrop. No solamente comparten ambos un lenguaje, sino que literalmente inventan uno. Orlando y Bonthrop crean un sistema de símbolos con el que los dos están familiarizados y mediante el cual se entienden mutuamente. En un mundo donde un símbolo puede significar cosas totalmente diferentes para diferentes personas, Orlando encuentra a una persona con quien los significados son, si no idénticos, cuando menos compatibles. Es por eso que, en el lenguaje que Orlando usa con su esposo, “‘Ratigan Glonfobú’ describía un estado espiritual complejísimo” con mucha eficacia (181). Woolf exagera la comunicación casi telepática de la pareja hasta el punto de que, sin importar lo que realmente digan, los amantes viven bajo la ficción de que se entienden el uno al otro.

Y así, cuando ella contestaba: “Sí, las negras son de lo más atrayente, ¿no es verdad?” a dato de que la provisión de galleta tocaba a su fin,

¹³ Cita original: “Just as we have lost faith in human intercourse some random collocation of barns and trees or a haystack and a wagon presents us with so perfect a symbol of what is unattainable that we begin the search again” (2004: 138).

Bonthrop se quedaba encantado y sorprendido de que ella lo interpretaba tan bien (1983: 165-166).¹⁴

Aquí el significado se encuentra tan cómicamente desligado del mensaje, que la posibilidad de entendimiento parece casi totalmente fortuita. Por lo que a la escritura se refiere, Woolf se mofa constantemente de la creencia en la “*mot juste*”, de la suposición de que cada palabra es tan significativa que lleva en sí misma un millón de connotaciones irremplazables, insustituibles, y de la idea de que es tarea de todo escritor esforzarse por encontrar las palabras precisas para expresar de la mejor manera posible un determinado significado. Pero, al mismo tiempo, parece sugerir que, para expresar bien, “las expresiones más comunes bastan, ya que ninguna expresión basta” (1983: 163). De manera cómica y, como siempre, hiperbólica, el biógrafo establece cuál es el elaborado proceso por el que un escritor podría tener que atravesar para comunicar un significado preciso:

(Orlando) se internaba profundamente en la soledad como si ya se hubiera cumplido el breve chisporroteo de rumor y de movimiento y ella estuviera en libertad de elegir su camino —todo lo cual el lector deberá escuchar en su voz cuando ella diga “Bonthrop”; y conviene que añada, para mejor iluminar la palabra, que también para él debe significar, místicamente, separación y soledad y los fantasmas recorriendo el puente de un bergantín en mares insondados (1983: 167).¹⁵

El biógrafo se extiende en la explicación para asegurarse de que el lector capte todos los matices y connotaciones importantes de la palabra “Bonthrop”. Y sin embargo, el efecto del pasaje es elocuente: por un lado, es evidente que las connotaciones son tan diversas que nadie,

¹⁴ Cita original: “When she replied, Yes, negresses are seductive aren’t they? he having told her that the supply of biscuits now gave out, he was surprised and delighted to find out how well she had taken his meaning” (2004: 168).

¹⁵ Cita original: “[Orlando] oared herself deep in solitude as if the little flicker of noise and movement were over and she were free now to take her way —all of which the reader should hear in her voice when she said “Bonthrop”; and should also add, the better to illumine the word, that for him too the same word signified, mystically, separation and isolation and the disembodied pacing the deck of his brig in unfathomable seas (2004: 169).

con excepción del biógrafo, podrá saber nunca con precisión todo lo que significa esa palabra; por el otro, sin embargo, el cuidadoso uso de las palabras por parte de Woolf muestra una imagen vívida del estado espiritual que desea describir. Woolf expone la frustración de no poder alcanzar nunca un significado firme, sólido. Sin embargo, su prosa se vuelve evidencia en sí misma de que la literatura comunica, por precariamente que lo haga.

En *Orlando*, Woolf muestra con claridad la naturaleza representativa de la biografía y las complejidades que le son inherentes. Analiza la relación entre el observador y lo observado, la cuestión de la objetividad, la discrepancia entre el símbolo y el significado, y las fallas intrínsecas al lenguaje como medio de representación. La autora expone los problemas que el relato biográfico encara cuando pretende ser retrato fiel de una vida, y juega con ellos. Muestra que la biografía tiende a suponer que el personaje es una entidad fija, mientras que, en contraste, *Orlando* despliega la complejidad y la diversidad de un sujeto cambiante en quien la fantasía y la imaginación están tan estrechamente relacionadas con lo que constituye a una persona como lo está “lo real”. Y puesto que los *yo* dependen necesariamente de la perspectiva de quienes los perciben, la implicación del biógrafo en el texto destaca tanto como los sucesos mismos de la vida de Orlando. La biografía tiende a someterse a ciertas convenciones narrativas que con frecuencia resultan insuficientes para captar aspectos de la experiencia que carecen de conflicto y definición, así como para entender cuestiones tan complejas como el tiempo. Pero la vida también se moldea a partir de la narrativa, sea ésta biográfica o de otro tipo, y Woolf muestra que la división entre “vida” y “escritura” suele ser poco nítida. La biografía, como el símil, depende de la similitud, no de la identidad. Más aún, el lenguaje mismo es arbitrario y nunca un medio preciso para comunicar la experiencia. No contenta con poner al descubierto la incertidumbre y el carácter esquivo de la experiencia y de cualquier intento de capturarla, Woolf analiza también de qué manera el significado se transforma y a menudo se pierde en el proceso de la comunicación. Pero el enfoque de Woolf no es enteramente relativista porque, a final de cuentas, la narrativa parece redimirse a sí misma. Sin importar en qué medida destaque la imposibilidad de escribir la vida, *Orlando* es, en sí mismo, un texto que muestra

el alcance que la literatura puede tener. La inefable “verdad de la ficción” se experimenta a lo largo de toda su extensión. Y, al desacreditar las pretensiones del relato biográfico convencional, *Orlando* resulta ser una pieza de escritura que emana vida. Volviendo a la observación de Leonard Woolf de que *Orlando* tiene un “estrecho vínculo con la vida”, podemos concluir que, paradójicamente, Virginia Woolf consigue establecer ese vínculo al mostrar la incapacidad del entendimiento humano para “vincularse” efectivamente con la vida. Al reflexionar sobre la complejidad de los relatos de Woolf, West cita apropiadamente a Kandinsky: “Discutir los misterios de la vida mediante lo misterioso —¿no es ése acaso el propósito?” (West: 95).

BIBLIOGRAFÍA

- BOWLBY, RACHEL. “Introduction”, en *Orlando, A Biography*. Ed. Rachel Bowlby. New York: Oxford University Press, 1998: vii-liv.
- HARPER, HOWARD. “Introduction” and “*Orlando*”. *Between Language and Silence*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1982: 1-6 y 163-203.
- LITTLE, JUDY. “The Politics of Holiday: *Orlando*”, en *Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986: 223-230.
- MINOW-PINKNEY, MAKIKO. “Preface” and “*Orlando*”, en *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Brighton: Harvester Press, 1987: ix-xii y 117-151.
- PORESKY, LOUISE A. “Introduction” and “*Orlando: One and Entire*”, en *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf’s Novels*. London: University of Delaware Press, 1982: 15-20 y 154-184.
- RAITT, SUZANNE. “Introduction” and “Gallivanting with Campbell: *Orlando* and Biography”, en *Vita and Virginia: The World and Friendship of V. Sackville-West and Virginia Woolf*. Oxford: Clarendon Press, 1997: 1-16 y 17-40.
- Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986: 83-100.
- WEST, PAUL. “Enigmas of Imagination: *Orlando* Through the Looking Glass”, en *Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf Volume III*. Ed. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1977.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Diary of Virginia Woolf Vol. III, 1925-1930*. Ed. Anne Olivier Bell y Andrew McNeillie. Boston: Mariner Books, 1981.
- WOOLF, VIRGINIA. *Orlando*. Traducción de Jorge Luis Borges. México: Hermes, 1983. [Buenos Aires: Sudamericana, 1968]

- WOOLF, VIRGINIA. *Flush*. Ed. Kate Flint. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- WOOLF, VIRGINIA. *Orlando: A Biography*. Ed. Peter Ackroyd. London: Vintage, 2004.
- WOOLF, VIRGINIA. “Character in Fiction”, “The New Biography” y “The Art of Biography”, en *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. New York: Oxford University Press, 2008: 37-54, 95-100 y 116-123.

SOFÍA FALOMIR

Obtuvo el grado de licenciada en Letras Inglesas en UCL, Universidad de Londres, Inglaterra en el 2012, y actualmente está concluyendo una maestría en filosofía con una especialidad en estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su área de especialidad es el vínculo entre la literatura y la filosofía, y actualmente investiga los nexos entre la estética y la ontología en la filosofía de Gilles Deleuze. Tiene estudios sobre la novela moderna de la Universidad de California Berkeley y de la Universidad de Cambridge. Ha recibido diversas becas por desempeño académico.
