

ANA CLARA CASTRO SANTANA

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

anaclaracastro@filos.unam.mx

ORCID: 0000-0002-0985-3849

WOOLF, ORLANDO Y EL LADO B DEL SIGLO XVIII

WOOLF, ORLANDO, AND SIDE B OF THE EIGHTEENTH CENTURY

PALABRAS CLAVE:

Virginia Woolf,
Orlando,
siglo XVIII inglés,
tradición dieciochesca,
lecturas revisionistas.

Este ensayo explora la relación ambigua de Virginia Woolf con el siglo XVIII inglés en *Orlando* (1928), con énfasis en el capítulo IV, donde la protagonista, recién transformada en mujer, recorre la centuria de las Luces sólo para descubrir su inesperada oscuridad. Se propone que en estas páginas Woolf ensaya lo que podría denominarse —con un guiño al lenguaje de la cultura pop— el “lado B” del XVIII. Es decir, un retrato alternativo que subvierte la narrativa canónica del periodo para dar cabida a personajes marginales, olvidados o desdeñados por la historia oficial, aquellas vidas “oscuras” que la autora reivindica en “The Lives of the Obscure” (*The Common Reader, First Series*, 1925). Se muestra cómo Woolf rinde homenaje a personajes icónicos de la tradición dieciochesca, a la vez que reconfigura esa versión convencional (o “lado A”), mediante ironías y variaciones que evidencian las limitaciones de los binarismos de género y las jerarquías sociales que los perpetúan. Se destaca el vaivén constante de Woolf entre el tributo y la crítica: por un lado, su fascinación por la vitalidad creativa del momento histórico donde se germinó la modernidad; por otro, la exposición implacable de la misoginia, la frivolidad y la rigidez que estructuran su fachada más respetable. Así, la novela propone una lectura revisionista —cargada de humor— que despoja a la Ilustración de su luminosidad hegemónica y abre la posibilidad de concebir un pasado distinto, más rico y complejo, sostenido en la horizontalidad social y la fluidez de género.

KEYWORDS:
Virginia Woolf,
Orlando, Eighteenth-
century culture, (Re)
presentations of the
past, counter readings.

This essay explores Virginia Woolf's ambiguous relationship with the eighteenth century through *Orlando* (1928), with particular emphasis on Chapter IV, where the protagonist, newly transformed into a woman, journeys through the Enlightenment only to uncover its unexpected darkness. It argues that in these pages Woolf stages what might be called—with a nod to the language of popular culture—the “B-side” of the eighteenth century: an alternative portrait that unsettles the canonical narrative of the period to accommodate marginal figures, forgotten or dismissed by official history—those “obscure” lives she vindicates in *“The Lives of the Obscure”* (The Common Reader, First Series, 1925). The analysis shows how Woolf simultaneously pays homage to iconic figures of the eighteenth-century tradition and reconfigures that conventional version (or “A-side”) through irony and variation, exposing the shortcomings of gender binaries and the social hierarchies that perpetuate them. What emerges is Woolf's continual oscillation between tribute and critique: on the one hand, a fascination with the creative vitality of a moment that seeded modernity; on the other, a relentless unveiling of the misogyny, frivolity, and rigidity that structured its most respectable settings. In so doing, the novel advances a revisionist reading—infused with humour—that strips the Enlightenment of its hegemonic luminosity and opens the possibility of imagining a different past, richer and more complex, sustained by social horizontality and the fluidity of gender.

Acualquier entusiasta del siglo XVIII inglés que se adentre en la obra de Virginia Woolf, le resulta evidente su peculiar afinidad por aquella centuria. Basta con leer algunos de sus ensayos para notar su admiración por figuras como Daniel Defoe (1660-1731), Joseph Addison (1672-1719), Jonathan Swift (1667-1745), Laetitia Pilkington (c.1709-1750), Laurence Sterne (1713-1768), la familia Burney (cuya genealogía se extiende desde la década de 1720 a la de 1840), Samuel Johnson (1709-1784) y Mary Wollstonecraft (1759-1797), a quienes dedica sendas piezas en los dos volúmenes que componen *The Common Reader* (1925 y 1932).¹ Precisamente este pro-

¹ Si bien no les dedica ensayos individuales a Johnson y Boswell, su presencia ronda las páginas de, entre otros, “Dr. Burney's Evening Party”. Johnson es, desde luego, el modelo declarado y protagonista implícito de todo el *Common Reader*. Jane Austen también ronda las lucubraciones de Woolf; sin embargo, aunque a veces se le clasifica como escritora dieciochesca, tanto por cronología como por estilo y temática, resulta mucho más afín al siglo XIX, opinión que la propia Woolf parece compartir.

yecto, *The Common Reader*, está animado por un soplo vital dieciochesco: su título proviene de una frase del célebre biógrafo, crítico y lexicógrafo Samuel Johnson, quien, en su semblanza del poeta Thomas Gray (en *The Lives of the Poets*, 1779-1781), reivindica al lector no especializado, elogiando su intuición y candor frente al acartonamiento de los críticos profesionales. Aquel mismo elenco literario dieciochesco que protagoniza *The Common Reader*, junto con William Congreve (1670-1729), Eliza Haywood (c. 1693-1756), Oliver Goldsmith (1728-1774) y Horace Walpole (1717-1797), puebla las páginas de otros ensayos recopilados en colecciones posteriores.² Quizá más famoso en nuestros días resulte el llamado que hace Woolf, en *A Room of One's Own* (1929), a que las mujeres con aspiraciones literarias agradezcan a la escritora Aphra Behn (1640-1689), quien, pese a su (supuesta) reputación escandalosa, sentó un precedente de autoría profesional que les abrió ese sendero.

Raíces dieciochescas más sutiles, pero no menos profundas, se dejan entrever incluso en ciertos aspectos estilísticos woolfianos. La aspiración (imposible) de leer la personalidad o el mundo interior de una persona (*character*, carácter) como si fuera un texto compuesto, a su vez, por *characters*, es decir, letras o signos externos, una preocupación central en Woolf, conforma el sistema nervioso estético del siglo XVIII. Se trata de un problema artístico-filosófico recurrente que opera, por ejemplo, como principio organizador en *The Spectator* (1711-1714), la publicación periódica más influyente de la época, que aspiraba a enseñar a sus lectores a descifrar el comportamiento humano del mismo modo en que leían sus páginas.³ Esta idea resuena en la observación de Jinny en *The Waves* (1931) sobre cómo “en unos cuantos segundos, hábilmente, con destreza, descí-

² La familia Burney reaparece en “Fanny Burney’s Half Sister” (Woolf, “Fanny Burney’s”), mientras que Defoe, quizá su inspiración dieciochesca más constante, es celebrado en “Phases of Fiction” (1942). Esa misma colección incluye ensayos sobre Sterne y su amante Eliza, así como sobre el excéntrico coleccionista y novelista gótico Horace Walpole. Un ensayo en *The Moment* (1947) aborda las comedias teatrales de Congreve, otro elogio al fantasma de Sterne y un tercero reconstruye el retrato de Hester Thrale, escritora y mecenas de su tiempo (y ejemplo paradigmático del interés de Woolf por las “vidas de los oscuros”, noción a la que volveré más adelante). *The Captain’s Death Bed* (1950) contiene un ensayo sobre Oliver Goldsmith, escrito en 1934.

³ Con respecto a las formas en que publicaciones como *The Spectator* enseñaban a su público a “leer” correctamente a las personas y a pulir su gusto artístico en simultáneo, véase Widmayer (4). Acerca de la popularidad y la influencia duradera de *The Spectator*, véase Mackie (1-32).

framos los jeroglíficos escritos en los rostros de otras personas”.⁴ A su vez, esta noción se vincula con la obsesión setecentista por la observación minuciosa de individuos y personajes, con el fin de discernir hasta qué punto los actos visibles reflejan o contradicen las motivaciones internas. En otras palabras, el anhelo de leer la mente a través del cuerpo, hazaña que ejecuta sin esfuerzo la reina Elizabeth I en *Orlando* (1928) cuando, con sus “ambarinos ojos de halcón” casi perfora el alma del protagonista y “lo lee cual si fuera una página”.⁵ Tal aspiración de develar el alma mediante la lectura es justamente el trasfondo del famoso debate entre pamelistas y antipamelistas que sacudió la esfera literaria a mediados del XVIII: por un lado, quienes veían en Pamela a una joven virtuosa e inocente; por otro, quienes la juzgaban una astuta hipócrita, cuya conducta enmascaraba sus verdaderas intenciones.⁶ Esta misma ambición de escudriñar la conciencia, de indagar en las tensiones entre apariencia e interior, es también el motor de las caracterizaciones woolfianas construidas mediante un estilo indirecto libre que permite la alternancia entre planos narrativos: desde la superficie del diálogo y la acción, hacia el mundo interior de los pensamientos, sensaciones y recuerdos. Algo parecido podría decirse del trasfondo filosófico de John Locke (1632-1704) que se asoma por toda su obra, sobre todo en su atención a cómo el vestir y otras condiciones materiales configuran el “yo externo” (*outer self*), sin necesariamente incidir en el “yo interno” (*inner self*), así como en su puesta en práctica del concepto lockeano de la asociación de ideas, principio del que se desprenden los hilos de sus digresiones y monólogos interiores.⁷

⁴ “Thus, in a few seconds, deftly, adroitly, we decipher the hieroglyphs written on other people’s faces” (Woolf, *Orlando*). Esta y las demás traducciones al español de obras en inglés que aparecen en este artículo son mías.

⁵ “[The queen] flashed her yellow hawk’s eyes upon him as if she would pierce his soul. [...] she read him like a page” (Woolf, *Orlando*: 15). Todas las citas de esta novela corresponden a esta edición. Para referencias subsecuentes, se dará el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

⁶ Este debate fue desencadenado por la exitosa publicación —y subsecuente fenómeno mediático— de *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, novela epistolar con una trama de Cenicienta moderna, celebrada por los moralistas de la época como paradigma de virtud femenina. Sin embargo, el entusiasmo sin reservas se topó con una mordaz pared en 1741, cuando Henry Fielding publicó su parodia *Shamela*, que desenmascara las motivaciones mercantilistas de la trama del asedio y preservación a ultranza de la virginidad de la protagonista, presentada como moneda de cambio para una alianza matrimonial ventajosa.

⁷ Sobre los ecos de Locke en la construcción de la identidad, específicamente en *Orlando*, véase Burns (342-64). Respecto a estas tensiones en la construcción de la identidad, véase también Helt (114-31).

Desde una perspectiva más personal, conviene recordar que el padre de Woolf, Leslie Stephen, tenía un profundo vínculo intelectual con el siglo XVIII. No sólo fue biógrafo de varias de sus figuras emblemáticas —a quienes dedicó varias entradas en el *Oxford Dictionary of National Biography*, proyecto del que fue fundador—, sino que también escribió un extenso tratado histórico-filosófico sobre ese periodo, titulado *The History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876). Como han señalado algunos críticos, Woolf con frecuencia escribe en respuesta a su padre, a veces como homenaje y otras tantas en franca oposición (Ferland: 158-82).⁸ Vale la pena apuntar, además, que la atracción de Woolf por aquella época, junto con su persistente interés filosófico por el acto de caminar, en tanto que experiencia corporal que detona procesos de pensamiento, resuenan con fuerza en la figura paterna y convergen de forma especial en *Orlando*, como habré de mostrar. Stephen fue un devoto casi místico de la travesía a pie, aunque su fervor se volcaba en la naturaleza y, en particular, en los Alpes. Su pasión por aquella región, concebida como escenario paradigmático de retos físicos e intelectuales, quedó plasmada en *Playground of Europe* (1910), libro que, a decir de Helga Schwalm, sentó las bases del modo peripatético inglés, fundado en reflexiones racionales en torno al paisaje y el desplazamiento (75-88).⁹ Woolf, en cambio, se decantaba por la caminata urbana, saboreando la multiplicidad identitaria que le ofrecía el anonimato de la enorme Londres, como lo expresa en “Street Haunting: A London Adventure” (1927) y lo muestra de maneras más sutiles en *Mrs. Dalloway* (1925).¹⁰

En cuanto a esa última, cabe señalar que el nombre de la protagonista, Clarissa, recuerda a otra ilustre heroína del XVIII, la desventurada Clarissa Harlowe, personaje titular de la segunda novela de Samuel Richardson (publicada en 1748) y a quien Woolf menciona en *A Room of One's Own*.¹¹ No obstante, en el contexto de *Mrs. Dalloway* —centrada en los preparativos para una fiesta de la alta sociedad— y dadas las afinidades estéticas

⁸ Véase también a Rosenberg, quien explora cómo Woolf interpreta la obra de Johnson a través del filtro de Stephen.

⁹ Sobre la relación de Stephen con la caminata filosófica, véase Solnit (cap. 8).

¹⁰ Respecto al impulso peripatético de Woolf, su vínculo con la construcción de la identidad y su potencial creativo, véanse, por ejemplo: Larsson, Plate (101-20) y Elkin (caps. “Flâneuse-ing” y “London: Bloomsbury”).

¹¹ Al respecto, véase Harris (140-46). Cabe notar también que el nombre del esposo de Clarissa Dalloway, Richard, es sospechosamente similar al apellido del autor de *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, Richardson.

e intelectuales de Woolf, también es pertinente considerar otra posible inspiración onomástica: la sensata, virtuosa (y sutilmente maliciosa) Clarissa de *The Rape of the Lock* (1712-14), de Alexander Pope, quien, hacia el final del poema, pronuncia un soliloquio que reflexiona sobre el paso del tiempo, a la vez que cuestiona el culto a la belleza física en detrimento de la razón y la convivialidad. La ambientación de la obra de Pope en las inmediaciones del palacio de Hampton Court, a las afueras de Londres, resuena además con *The Waves*, cuya reunión final entre los seis amigos protagonistas ocurre justo en ese sitio.¹² Como fulcro cronológico entre *Mrs. Dalloway* y *The Waves* se encuentra *Orlando: A Biography* (1928), donde *The Rape of the Lock* se cita de manera explícita, lo que refuerza la posible relación entre ambas Clarissas.

Al enumerar los dieciochismos woolfianos, resulta tentador suponer que el amor por el XVIII se insinúa también en la editorial que Virginia codirigía junto a su esposo Leonard: Hogarth Press. El nombre parece un deliberado tributo al pintor William Hogarth (1697-1764), célebre por sus escenas de conversación y series de grabados satíricos *A Harlot's Progress* (1732), *The Rake's Progress* (1735), *Marriage à la Mode* (1743), *Industry and Idleness* (1747), entre otros. Sin embargo, se trata sólo de una (afortunada) coincidencia: la editorial tomó su apelativo de la casa en Richmond donde fue fundada, un inmueble georgiano, por cierto, al que Virginia parece no haber tenido mucho afecto en un principio, pero del que se fue enamorando con el tiempo.¹³

Pero, amantes del dieciochismo que leen estas páginas, no permitan que esta pequeña decepción turbe sus corazones. La ambigua fascinación de Woolf por el siglo XVIII se manifiesta con particular claridad en *Orlando*, su novela más vendida en vida, aunque no siempre la más valorada por

¹² David Bradshaw señala la conexión entre *The Waves* y el poema de Pope a partir del episodio en Hampton Court. Sin embargo, sostiene que en la novela el énfasis no recae tanto en ese vínculo literario como en la arquitectura del palacio, ampliado significativamente a principios del siglo XVIII con elementos visuales que aluden a una filiación entre el Imperio romano y la Gran Bretaña, dotándolo de un marcado imperialismo.

¹³ Sobre la historia de la casa y la fundación de la editorial véanse: <https://www.richmond.gov.uk/virginia_woolf_and_hogarth_house> y <<https://www.londonlibrary.co.uk/hogarth>>. En cuanto al establecimiento de los Woolf en Richmond, su elección de aquella casa y las impresiones de Virginia al respecto, véanse L. Woolf (171-174) y Lee (346-351). Aunque la propiedad data de principios del siglo XVIII, perteneció a Lord Sutton y no a Hogarth. Se le nombró “Hogarth House” en el siglo XIX, pero en las fuentes consultadas no queda claro si esto fue en honor al artista.

la crítica.¹⁴ En este ensayo, por tanto, exploro algunas formas en que la novela —en particular su capítulo IV, donde la protagonista, recién transformada en mujer, cruza el Siglo de las Luces— retrata dicho periodo de manera distinta a los recuentos históricos predominantes sobre esa época en tiempos de Woolf. Propongo que *Orlando* ofrece lo que podríamos llamar el “lado B” del siglo XVIII, es decir, su faceta menos conocida y convencional. Ésta se despliega en toda su gloria mediante un “tour alternativo” por sus rincones menos transitados (y, por ello, más sugerentes), al estilo de las rutas turísticas actuales que esquivan los circuitos habituales en busca de una experiencia, en teoría, más auténtica y reveladora.¹⁵ En ese recorrido, Woolf aprovecha para desenterrar y reinventar figuras marginales de la historia y la ficción, alineadas con ese grupo heterogéneo de almas olvidadas que, en su famoso ensayo “The Lives of the Obscure”, incluido en su primer *Common Reader*, denomina *the obscure* o “lxs oscurxs”.¹⁶ Mas, antes de adentrarnos en este simultáneo tributo y correctivo

¹⁴ Al momento de su publicación, *Orlando* decepcionó tanto a los críticos más ortodoxos, como al círculo de modernistas y entusiastas del modernismo cercanos a Woolf, dado que la consideraron trivial e incluso reaccionaria. Estas opiniones las resume muy bien la escritora Elizabeth Bowen, quien, para una edición de aniversario publicada en 1960, escribe en retrospectiva sobre las impresiones que ella misma y otros intelectuales del momento tuvieron de la novela. Véase Bowen (131-6). Para un recuento detallado de la recepción cambiante de la novela, véase Di Battista.

¹⁵ Desde hace tiempo, los “tours alternativos” se han convertido en una forma (cada vez más popular e, irónicamente, menos “alternativa”) de explorar destinos turísticos icónicos. Frente a los itinerarios estandarizados, el turismo comercial y los paseos casi coreografiados, algunos viajeros optan por experiencias que, en teoría, son más auténticas o cercanas a la vivencia de los lugareños. Podemos pensar, por ejemplo, en reconstrucciones de rutas literarias, recorridos por barrios marginales, callejoneadas nocturnas y paseos guiados por activistas o miembros de la comunidad. La industria editorial no ha dejado pasar la oportunidad de insertarse en ese mercado, como lo ilustra este catálogo: <<https://jonglezpublishing.com/es/categoria-producto/guias-insolitas-y-secretas/>>. Esta tendencia, desde luego, no transita sin crítica: mucho se ha hablado sobre cómo este tipo de turismo, paradójicamente, puede alimentar el mismo impulso capitalista que busca trascender: exotizando la pobreza, contribuyendo a la gentrificación u ofreciendo una ilusión de autenticidad tan prefabricada como las experiencias abiertamente comerciales. En este ensayo utilizo el concepto de manera figurativa y chusca, para acercar lo que sucede en *Orlando* a un fenómeno actual, sin que esto sugiera, de modo alguno, que Woolf tuviera en mente una experiencia de ese tipo.

¹⁶ En consonancia con la vena anticonvencional de Woolf en *Orlando*, en este ensayo utilizaré la x como marcador de género neutro en la expresión “lxs oscurxs”, con el objetivo de subrayar dos matices lingüísticos y políticos relevantes. Primero, que en inglés *the*

al registro canónico del siglo XVIII que brinda el capítulo IV de *Orlando*, es pertinente hacer algunas consideraciones generales sobre la novela. Éstas, extendiendo la metáfora musical, harán las veces de portada de ese “lado B” dieciochesco con que Woolf deleita a sus fanáticos y enmienda la plana incompleta de la historia.

Orlando, hija rebelde y camaleónica, dieciochesca de corazón

Publicada a la mitad de su carrera, tras novelas poco convencionales como *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* parece, a primera vista, más ligera y menos experimental en términos de técnica narrativa.¹⁷ Esta aparente sencillez, sin embargo, es engañosa. La novela alberga una abrumadora superposición de capas interpretativas, una riqueza intertextual desbordante y un sofisticado juego de reflexiones en torno al ejercicio literario y la representación histórica. Puede resaltarse su veta cómica, su interés en la determinación múltiple de la personalidad (una preocupación, como ya se dijo, dieciochesca), su exploración de las formas en que se construye la memoria individual y colectiva, así como su entramado de guiños, ecos y parodias explícitas a obras y sucesos históricos.¹⁸ Como advirtió uno de sus primeros reseñistas, se trata de un libro “tan extraño y original [...] que resumir su tema resulta casi imposible, y no habría dos resúmenes de éste que se parecieran entre sí” (Squire: 183).¹⁹ Casi un siglo más tarde, una de sus editoras modernas comparte una opinión similar, cuando llama a *Orlando* una “hija rebelde, nacida de la imaginación fantasiosa de Virginia Woolf. Como muchos retoños indomables, fue un enigma para su madre, una rareza para sus contemporáneos

obscure funciona como sustantivo sin marca de género (y Woolf misma se vale de esa ambigüedad para destacar, y subvertir, la preeminencia de las mujeres en esa categoría). Segundo, que esta indefinición le queda como anillo al dedo a *Orlando*, novela en la que la transsexualidad, la inestabilidad identitaria y la crítica a las jerarquías de género roba cámara.

¹⁷ Esta es una deuda que habría de pagar con creces en *The Waves* (1931), su siguiente novela, quizá una de las más experimentales y difíciles de leer de manera convencional.

¹⁸ Una buena manera de visualizar la multiplicidad de interpretaciones y temas centrales en esta novela es examinar las portadas con las que se ha publicado a lo largo del tiempo. Éstas, junto con las de otras obras icónicas de Woolf, pueden consultarse en: <<https://lithub.com/a-brief-visual-history-of-virginia-woolfs-book-covers/>>.

¹⁹ “so odd and original [...] that a summary of its theme is almost impossible, and no two summaries would greatly resemble each other” (183).

y una curiosidad para las generaciones de lectoras que vinieron después” (Di Battista).²⁰ Si dramatizáramos su eclecticismo (pecando, sin rubores, de reduccionismo), podríamos decir que *Orlando* es una reinterpretación serio-cómica del mito de Tiresias —quien conoce en carne propia los placeres y limitantes de ambos sexos— injertada en un sustrato de viaje fantástico por el tiempo y romance de época.²¹ Desde luego, es mucho más que eso.

A lo largo del tiempo, *Orlando* ha recibido múltiples etiquetas: travesura intelectual (Bennet en Woolf, *Orlando*: 186),²² “una puesta en práctica de la teoría de la relatividad de Einstein en la escritura” (Chase en Woolf, *Orlando*: 188),²³ teoría de la biografía, comentario sobre la historia y meditación sobre el tiempo (Gilbert), “ginomorfosis” (Di Battista),²⁴ fantasía lésbica velada (Sánchez-Pardo González: 75-86), “la más larga y encantadora carta de amor en el repertorio literario” (Nicolson: 186),²⁵ o, por el contrario, una implacable venganza artística nacida de un mal de amores (McNamara: 619). En privado, Woolf describía su novela con una autocrítica feroz, aunque no exenta de verdad si sus juicios se reinterpretan en positivo: “las vacaciones de una escritora” (o escritura vacacional), “demasiado largo para una broma; demasiado frívolo para un libro serio”, “mero juego infantil”, “un bicho raro” (Woolf, *A Writer's Diary*).²⁶ Tal vez

²⁰ “the wayward child born of Virginia Woolf’s fanciful imagination. Like many an unruly offspring, it was a puzzle to its mother, an oddity to its contemporaries, and a curiosity to succeeding generations of readers” (Di Battista).

²¹ Llevando el espíritu lúdico a sus últimas consecuencias, aunque de forma más discreta en una nota, me gustaría llamar a *Orlando* pseudo-biografía fantástica con viaje por el tiempo, algo así como una versión altamente estética (e hiperbólica en temporalidad) de *Forrest Gump* (1994), fusionada con *Viajeros en el tiempo* (*Quantum Leap*, 1989-1993). Refiero estas obras en tanto que ambas muestran momentos clave de la historia de su país, y la segunda los combina con cambios de identidad y ventanas a épocas históricas, con la diferencia de que en *Orlando* el recorrido temporal excede por mucho el lapso vital de un solo individuo. Cabe aclarar que, al referirme a *Forrest Gump*, lo hago pensando en la película no en el libro en que está basada (*Forrest Gump*, de Winston Groom, 1986), ya que en éste predomina el aspecto picaresco del protagonista y no su función como testigo histórico.

²² “A high-brow lark”. Bennet también le llama “a play of fancy” y “a wild fantasia” (citado en Woolf, *Orlando*: 187 y 88).

²³ “An application to writing of the Einstein theory of relativity” (188).

²⁴ “Gynomorphosis”, designación que le da Maria Di Battista.

²⁵ “The longest and most charming love-letter in literature” (186), así es como, famosamente, la describió Nigel Nicolson, hijo de Vita-Sackville West.

²⁶ Todas estas frases aparecen en su diario: “a writer’s holiday” (20 de diciembre 1927); “too long for a joke & too frivolous for a serious book” (22 de marzo 1928); “a freak” y “mere child’s play” (21 de abril 1928) (Woolf 1954).

una buena forma de entenderla sea como una extraña, pero bien articulada, amalgama de los géneros que absorbe, sin llegar a convertirse en ninguno de ellos, a la manera de la magistralmente informe *Tristram Shandy* (1759-1767) de Sterne, otra obra tildada de “extraña” en su época y, al igual que *Orlando*, muy popular entre los lectores pero menos apreciada por la crítica profesional.²⁷

Esta semejanza no es incidental. La admiración de Woolf por Sterne está bien documentada y se ha señalado un buen número de afinidades estilísticas entre *Orlando* y *A Sentimental Journey* (Di Battista). Se ha sugerido también que Sterne es uno de los autores dieciochescos a los que Woolf recurre como modelo en lo que Tomas Keymer denomina su “campaña para posicionar un método narrativo basado en el flujo de la conciencia” (17).²⁸ A esto podría agregarse que toda *Orlando* respira un aire shandeano en su exuberancia, su irreverencia, su gusto por la comicidad hiperbólica y su cualidad esencial de ser, al igual que *Tristram Shandy*, una broma del tamaño de un libro en su empeño, declaradamente ridículo (y llevado al plano de lo fantástico en Woolf), de retratar una vida entera, con todo y sus opiniones. No es casual que la imagen del ganso salvaje (*wild goose*) que aparece al final de *Orlando* —que la heroína observa extasiada mientras el reloj marca el inicio del día en que se publicó la novela (Woolf, *Orlando*: 175)— comparta tanto el campo semántico como la connotación figurativa de la frase “un gallo y un toro” (*a cock and a bull*; Sterne: 457) con la que cierra *Tristram Shandy*. Ambas metáforas, que emplean vehículos animales y tienen como tenor una metadescripción del libro mismo, remiten a expresiones idiomáticas sobre narrativas o proyectos fútiles. A *wild goose chase* designa una cacería inútil o una persecución frenética y absurda, lo que refleja el tema central de *Orlando* respecto a la elusividad de una vida concebida como una carrera contra el tiempo. Por su parte, *a cock and bull story* equivale, en el habla coloquial, a un “cuento de nunca acabar”, un relato sin pies ni cabeza, ni resolución alguna, lo cual funciona como resumen irónico del carácter desordenado y potencial infinitud de *Tristram Shandy*.

²⁷ Fue Samuel Johnson quien famosamente realizó una de las críticas más severas de la novela de Sterne y afirmó —con inexactitud magistral— que “nothing odd will do long. *Tristram Shandy* did not last” (citado por Boswell: 27), convencido de que sería una moda pasajera destinada al olvido.

²⁸ “[Woolf’s] campaign for a mode of narrative attuned to the flux of consciousness as opposed to the material world” (17). El otro autor al que Keymer considera parte de ese proyecto woolfiano es Defoe, a quien Woolf buscaba revalorar como artista de la psicología humana pese a su aparente obsesión por el registro factual.

Es, pues, en esta voracidad ecléctica, talento camaleónico, amorfismo deliberado y ostentosa metaconciencia de su propia imposibilidad (características presentes tanto en Sterne como en muchos de sus contemporáneos) donde *Orlando* revela con mayor claridad su vínculo con la tradición literaria del siglo XVIII. Este fue un periodo marcado por la efervescencia de la imprenta y el crecimiento del mercado editorial, factores que impulsaron una promiscuidad generativa de nuevas expresiones literarias, cuyo vástago estrella es la novela moderna. Respecto a ésta, Woolf propone, famosamente, que “el material adecuado para conformar[la] no existe; toda materia es la materia adecuada de una obra de ficción” (*The Common Reader, First Series*: 87). Empero, en el capítulo IV de *Orlando*, como veremos a continuación, el tributo dieciochista consiste, sobre todo, en despojar de su velo luminoso a la faceta más conocida de este periodo, para revelar sus ángulos más problemáticos y sacar a la luz lo más atractivo de sus aspectos más oscuros.

El tour alternativo por el lado salvaje (al rescate de lxs oscurxs)

La voz narrativa de *Orlando* —que, en un juego análogo al que convierte al protagonista en una versión ficticia (y burlesca) de Vita Sackville-West,²⁹ podría leerse como una representación satírica no sólo de los biógrafos tradicionales sino también de la propia Woolf— funciona como una suerte de guía turística que, ondeando a Orlando como un banderín, conduce a los lectores en una caminata a lo largo de cuatro siglos de historia y cultura literaria inglesas.³⁰ En el trayecto, atestiguamos cambios políticos, tecnológicos e ideológicos moldeados por la época, el género y la posición social del protagonista (o, para ser más exacta, lx protagonistx, pues su sexo cambia a la mitad de la obra). Seguimos a Orlando desde el mecenazgo renacentista, pasando por los cafés ilustrados y el tradicionalismo victo-

²⁹ Burlesca en tanto que, como apunto antes (nota 25), *Orlando* puede leerse tanto como un homenaje amoroso a Sackville-West como una sátira sin cuartel, escrita en el contexto del enfriamiento de su relación romántica.

³⁰ Respecto al gesto metabiográfico en la caracterización del narrador, véase a Di Battista, quien afirma que “*Orlando* is a writer’s biography in a double sense, both of them fun and serious at the same time. It is a mock biography of a friend with literary ambitions but no genius, and of a genius who is the subject of her own irony and observation. The first biography depends on Vita’s personality. The second and complementary one depends, paradoxically, on Woolf’s sublimating her personality in the modern manner”.

riano, hasta desembocar en la abrumadora modernidad de principios del siglo xx con sus veloces automóviles y el ruido de la nueva urbanidad mecánica. El viaje nos lleva, así, por momentos cruciales de la historia, montados en escenas cotidianas, jugando con la posibilidad imposible de que Orlando se codee con la crema y nata de cada época y, como aspirante a poeta, tenga encuentros con figuras esenciales del canon literario.

Al llegar al capítulo IV, con Orlando estrenándose como mujer y de regreso a la Inglaterra de la reina Ana (1665-1714) —tras medio siglo de ausencia durante el cual, siendo hombre, había ejercido de embajador inglés en Constantinopla—, el recorrido histórico a gran escala reduce su velocidad y magnitud para dar pie a un andar a paso lento por los espacios emblemáticos de la Londres dieciochesca. Al principio, cursa por lo que podríamos llamar “el lado A” del Siglo de las Luces: cafés y chocolaterías de moda, tertulias intelectuales y partidas de cartas en salones aristocráticos. El deambular se vuelve más literal hacia el final del capítulo —que marca también el final de la centuria— cuando la protagonista, con gran entusiasmo (y prefigurando los personajes de la icónica canción de Lou Reed de 1972) se aventura por el “lado salvaje”, develando y enamorándose de lo que podríamos denominar el “lado B”, o la faceta faltante de los registros históricos de la Londres dieciochesca. Es allí donde su “tour alternativo” se materializa y nos invita a presenciar el despertar de lxs oscurxs vivientes, individuos soslayados por la historia tradicional, a quienes Woolf convoca para aportar nuevos matices a la opaca Ilustración.

Si bien las aventuras iniciales del capítulo, o “lado A”, transcurren entre sitios y personajes emblemáticos, ya se asoman las sombras irónicas que nos hacen anticipar —e incluso desear— su reverso. En las veladas intelectuales, la élite masculina fatiga con su egocentrismo, mientras su séquito femenino abruma con su hueca liviandad. Nos encontramos, así, con un Addison condescendiente, un Pope mezquino y un Swift enfermo, tartamudo y regañón. También compartimos con Orlando —mediante las reflexiones de quien narra— la revelación (pertinente entonces como hoy) de que, para saborear unas cuantas gotas de ingenio en los círculos intelectuales, con frecuencia hay que beberse un mar de tedio. Asimismo, los elaborados preparativos que Orlando debe seguir para vivir en sociedad como mujer de cierta clase muestran la frivolidad sexista de la sociedad dieciochesca, al tiempo que permiten a Woolf ensayar parodias estilísticas. Ejemplo de esto es el momento en que, con creciente desesperanza y fastidio, la heroína reflexiona que:

‘está el peinado [...] sólo eso me tomará una hora de la mañana; luego, mirarme en el espejo, otra hora más; luego, ajustarme el corsé; lavarme y polvearme; cambiar de la seda al encaje y del encaje al podesua. Está también eso de mantenerme castísima, año tras año ...’. En este momento, zapateó con impaciencia, revelando un atisbo de pantorrilla. (Woolf, *Orlando*: 84)³¹

Esta cavilación, envuelta en la divertida ironía dramática que caracteriza a la narrativa de *Orlando*, evoca los hiperbólicos (y casi sacrílegos) rituales de belleza de Belinda, protagonista de *The Rape of the Lock*, poema que, como ya se dijo, alberga un eco onomástico con Mrs. Dalloway, además de otras conexiones con otras obras de Woolf.³²

También recuerda el inicio de “The Lady’s Dressing Room” (1742) de Swift: “Cinco horas (¿y quién lograrlo osaría en menos?) / empleó la altiva Celia en vestirse. / Al fin, la diosa emerge de su estancia, / cubierta de encaje, brocado y elegancia” (vv. 1-4).³³ Como desarrollo con más detalle en otro ensayo, éste y otros pasajes del capítulo IV constituyen homenajes irónicos a personajes swiftianos (Castro-Santana, “Rambling Round Orlando”). En ellos, Orlando se asemeja a Strephon, el curioso y lerdo protagonista de los poemas voyeristas de Swift, “The Lady’s Dressing Room” y “Chloe and Strephon” (1734), quien, a través de experiencias traumáticas para él y cómicas para sus lectores, termina por aprender sobre la evidente humanidad y corporalidad de las mujeres. Esta faceta de Orlando recuerda también a Gulliver, héroe de *Gulliver’s Travels* (1726), en su candidez y obstinada admiración hacia los intelectuales que la menosprecian (de forma similar a como Gulliver se aferra, con ceguera devocional, al ideal de los caballos racionales que lo rechazan). Al igual que ellos, Orlando es caracterizada como ingenua, prejuiciosa, de opiniones fluctuantes y siem-

³¹ “‘There’s the hairdressing’ she thought, ‘that alone will take an hour of my morning; there’s looking 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; there’s being chaste year in year out ...’ Here she tossed her foot impatiently, and showed an inch or two of calf” (84).

³² En el primer canto de *The Rape of the Lock*, la rutina de embellecimiento de Belinda se presenta como una parodia litúrgica, en la que su tocador se describe como un “altar de vanidad” frente al cual la heroína rinde culto a su belleza, y, con ayuda de su dama de compañía, “una sacerdotisa menor”, echa mano de sus “poderes cosméticos” y se prepara para enfrentar las conquistas (amorosas) del día.

³³ “Five hours, (and who can do it less in?) / By haughty Celia spent in dressing; / The goddess from her chamber issues, / Arrayed in lace, brocades and tissues” (vv. 1-4).

pre presta a adoptar cualquier idea nueva que se cruce en su camino.³⁴ Esto, sin embargo, comienza a cambiar con el “tour alternativo” en el que se embarca al final del episodio y los encuentros que allí sostiene con lxs oscurxs.

En el tercio final del capítulo, mediante un giro tan abrupto como doblar una esquina y pasar de un barrio residencial a uno popular, Orlando —y con ella sus lectores— comienza su paseo reediano por el lado salvaje: en este caso, el fascinante inframundo retratado por Defoe en *Moll Flanders* (1722), *Roxana* (1724) y *Colonel Jack* (1727), así como por Ned Ward, un autor hoy menos conocido, aunque muy popular en su momento, creador de *The London Spy* (1698), una guía serio-cómica y pseudofilosófica de la metrópolis que, mientras finge advertir sobre sus atractivas tentaciones, revela todos sus detalles más jugosos. Si bien Defoe es ahora un escritor canónico, en el siglo XVIII, tanto él como Ward representaban la antítesis de Pope y su círculo intelectual. Ambos eran despreciados por carecer de formación en los clásicos grecorromanos y se les denigraba con el mote de “mercenarios de *grubstreet*”.³⁵ Orlando llega a ese territorio menospreciado por la academia gracias a una casualidad cuidadosamente orquestada por su creadora: decepcionada por los desaires de los pedantes hombres de letras y sus tediosas tertulias, decide, sin más explicación, vestirse de varón y salir a caminar por las calles de Londres. Pronto es abordada por una prostituta que se hace llamar Nell, nombre que constituye un guiño a Nell Gwynn, amante del rey Charles II y una de las primeras actrices de la Restauración, quien, en tiempos de Woolf, no era sino un personaje secundario en la historia de un monarca famoso. Con Nell como guía, Orlando se adentra en los espacios más indecorosos y menos vigilados, lo que permite a Woolf dar vida a figuras subalternas —casi siempre mujeres— que,

³⁴ El entusiasmo inicial, así como las fluctuaciones posteriores en sus convicciones, se ilustran con claridad en la escena en que comparte un carruaje con Pope. En la penumbra, Orlando proyecta sus ilusiones sobre él y se deja arrastrar por la imaginación (positiva): “How noble his brow is, ‘she thought’ (mistaking a hump on a cushion for Mr. Pope’s forehead in the darkness)” (Woolf 2025: 110). Sin embargo, unas oraciones más adelante, la desilusión es de igual manera intensa y Orlando se deja llevar ahora por la repulsión: “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” (110).

³⁵ “Grubstreet hacks”. Grub Street era una calle londinense que, en el siglo XVIII, se asociaba con la producción acelerada de textos de baja calidad literaria, destinados al entretenimiento popular.

aunque eran objeto frecuente del escrutinio de escritores célebres, rara vez sus propias opiniones se leen en los clásicos. Forman parte de ese grupo diverso y encantadoramente misterioso al que Woolf denomina “los oscuros” en el ensayo antes mencionado, individuos periféricos pero interesantes, cuyas obras olvidadas o manuscritos inéditos le gusta desempolvar en las bibliotecas que frecuenta en sus deambulares reales y ficticios.

No es de extrañar, entonces, que sea en ese entorno donde Orlando es al fin aceptada como igual y establezca una cálida amistad, no con los miembros de un club intelectual como el *Scriblerus* (al que pertenecían Pope y Swift), sino con las integrantes de una hermandad de prostitutas que, siempre que no haya hombres presentes, se reúnen para “contar cada una la historia de las aventuras que la habían llevado a su forma de vida actual” (Woolf, *Orlando*: 117).³⁶ Esta asociación femenina está moldeada con el mismo barro que la comunidad de meretrices descrita por John Cleland en *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748), quienes, sin “rigidez, ni reservas, ni aires de despecho o pequeñas envidias”, se deleitan en compartir “historias sobre aquel momento crítico de sus vidas en que habían dejado atrás la doncellez por vez primera para convertirse en mujeres” (Cleland: 94).³⁷ Mejor conocida como *Fanny Hill*, la novela de Cleland era, en tiempos de Woolf (y en gran medida aún lo es), una obra marginal tanto por su contenido como por su endeble posición en el canon: una narrativa sobre vidas oscuras —la de una “mujer de la vida alegre” y su elenco circundante de pecadores—, que no fue publicada sin censura en Inglaterra sino hasta 1963, casi dos siglos después de su escritura y más de tres décadas después de *Orlando*.³⁸

³⁶ “Each would tell the story of the adventures which had landed her in her present way of life” (117).

³⁷ “there was no stiffness, no reserve, no airs of pique, or little jealousies, but all was unaffectedly gay, cheerful and easy. [... And] each girl should entertain the company with that critical period of her personal history, in which she first exchanged the maiden state for womanhood” (94).

³⁸ De hecho, la novela siguió estando oficialmente censurada hasta 1970. Respecto a su historia crítica, véase <<https://www.nls.uk/exhibitions/banned-books/sex/>>. *Fanny Hill* siempre se consideró una obra escandalosa y problemática. A Cleland lo arrestaron por obscenidad pocos meses después de publicarla y la novela fue retirada de circulación, aunque se siguió leyendo de forma clandestina. En 1750, apareció una versión censurada que omitía las escenas más explícitas, incluyendo un pasaje de sexo homosexual entre varones. Durante casi dos siglos, la novela continuó difundiéndose en ediciones piratas, muchas de ellas ilustradas. Al respecto, véanse a Fellion e Inglis (41-56); y Gladfelder (134-41). Si bien no hay evidencia de que Woolf haya leído *Fanny Hill*, las similitudes son difíciles de soslayar.

Las situaciones con que Orlando se encuentra en su paseo final por el siglo XVIII recuerdan también las sórdidas y cómicas escenas de Hogarth, plasmadas tanto en series famosas como *A Harlot's Progress* y *A Rake's Progress* como en grabados menos conocidos: *Southwark Fair* (1734), *The Distrest Poet* (1736), *Four Times of the Day* (1738), *The Enraged Musician* (1741) y *The Four Stages of Cruelty* (1751). El disfrute de Orlando en estos pasajes preserva el humor hogarthiano, pero le da un giro mucho más positivo a la transgresión moral. En este sentido, invierte por completo la visión del célebre poema *London* (1738) de Johnson —el mismo que acuñara el ideal del “lector común” adoptado por Woolf— donde Londres aparece como un receptáculo de vicios en el que ningún recién llegado sobrevive sin sacrificar su virtud.

El paisaje que envuelve a Orlando en estas páginas es más que simple escenografía: comienza también a moldear su identidad y, sobre todo, a permitirle emerger como una entidad hasta cierto punto amorfa, y, por ello, más rica. En un primer momento, la heroína parece convertirse en una versión más sofisticada de Mary Frith (alias Moll Cutpurse; apodada también *The Roaring Girl*), renombrada pícara trans del siglo XVII, o, si nos desplazamos de nuevo al XVIII, de Moll Flanders, la protagonista de la novela homónima de Defoe, maestra del disfraz y esposa en serie, quien, tras varias aventuras en el bajo mundo, se vuelve rica y se torna penitente. Orlando, sin embargo, está insuflada con un goce vital en el ejercicio de sus pecados, un placer que —como sugieren algunos ensayos de *The Common Reader*— Woolf echaba en falta en Defoe, a quien no obstante elogia por su “talento genial para plasmar hechos”, lo llama “maestro de la prosa descriptiva” y lo considera “sin duda el más destacado autor inglés [de entre los reveladores de verdades]” (Woolf, *The Common Reader, Second Series*: 32).³⁹ Mientras que Defoe tuvo que moderarse, ya fuera por pudor o temor a la censura, debido a lo que Woolf llama “el advenimiento de la decencia”, que convirtió a personajes como Moll Flanders en “descendientes descoloridas” de la esposa de Bath en *The Canterbury Tales* de Chaucer

Resulta inclusive tentador leer un guiño sutil a esa obra en la mención que hace de una tal “Fanny Hill”, una joven que es llevada a la ruina financiera por los abusos de un “Captain M.”, en el apartado “Taylors and Edgeworths” de “The Lives of the Obscure” (Woolf, *The Common Reader, First Series*: 67).

³⁹ La cita completa donde aparecen los dos primeros apelativos dice: “By means of this genius for fact Defoe achieves effects that are beyond any but the great masters of descriptive prose” (Woolf, *The Common Reader, Second Series*: 32, el énfasis es mío). La tercera descripción dice “easily the English chief [among the great truth-tellers]” (Woolf 1975: 95).

o la nodriza de Julieta en Shakespeare, Woolf restituye en este pasaje de *Orlando* aquella vitalidad subversiva.⁴⁰

La *Orlando* que cierra el capítulo IV también se asemeja a Mary Read y Anne Bonny, piratas dieciochescas con un marcado gusto por su transgresión de normas de género mediante el vestir, cuyas vidas forman parte de una antología de biografías criminales en la que hoy se sospecha que Defoe pudo haber colaborado, pero que a inicios del siglo xx (cuando Woolf escribe) no se asociaba con él, ni se consideraba siquiera material literario.⁴¹ Si Woolf ya reconocía a Defoe como uno de los “amigos” que le ayudaron a escribir *Orlando* (según declara en el prefacio), de haber conocido sus facetas más impropias, esa amistad sin duda se habría estrechado. Conviene recordar, además, que el germen de esta novela fue, según relata la propia autora en su diario, “una narrativa al estilo Defoe, por el puro gusto”, centrada en dos mujeres de clase baja que viven en un ático, la cual pensaba titular *The Jessamy Brides*, nombre que entrelaza referencias a la doncellez con formas no hegemónicas de masculinidad (Di Battista).⁴² La herencia defoeana en *Orlando* nos lleva, finalmente, a notar su parecido con otra figura marginal dieciochesca: Laetitia Pilkington (1712-1759), escritora de memorias y discípula de Swift, a quien Woolf imagina como “una extraordinaria mezcla entre Moll Flanders y Lady Ritchie, entre una mujer de mundo, bulliciosa y desenfadada, y una dama bien educada y refinada” (*The Common Reader, First Series*: 72).⁴³ Esta semejanza refuerza la relación entre el tour alternativo de *Orlando* por el lado salvaje de la metrópolis, el proyecto de lxs oscurxs y el deseo de Woolf de mostrar el lado B del XVIII en su novela.

⁴⁰ En palabras de Woolf: “with the advent of decency, literature lost the use of one of its limbs. It lost its power to create the Wife of Bath, Juliet’s nurse and its recognisable though already colourless relation, Moll Flanders” (Woolf, *The Common Reader, First Series*: 11).

⁴¹ Respecto a la posible atribución a Defoe de partes de *The General History of Pirates* (1724), véase Richetti (382).

⁴² En la entrada del 14 de marzo de 1927 de su diario Woolf escribe: “It struck me, vaguely, that I might write a Defoe narrative for fun. Suddenly between twelve and one I conceived a whole *fantasy to be called ‘The Jessamy Brides’*—why, I wonder? I have rayed round it several scenes” (1981: 261. El énfasis es mío). Di Battista observa que “Jessamy” era un término dieciochesco para designar a hombres poco viriles o muy delicados.

⁴³ La cita completa dice: “Can you picture a very extraordinary cross between Moll Flanders and Lady Ritchie, between a rolling and rollicking woman of the town and a lady of breeding and refinement? Laetitia Pilkington (1712-1759) was something of the sort” (Woolf, *The Common Reader, First Series*: 72).

Pese a estas conexiones con figuras dieciochescas marginales, el periplo heterodoxo de Orlando fascina también por las incógnitas que plantea y los vacíos que deja. Las historias y opiniones de lxs oscurxs se sugieren, pero no se pormenorizan. A diferencia de otros escritores, Woolf no actúa como ventrílocua: no les presta voz directa, sino que delinea su silueta y luego las oculta, tentando a sus lectoras y lectores con una opacidad deliberada que despierta la curiosidad de buscarlas por cuenta propia. Lo más significativo, quizá, no es lo que se revela sobre estos personajes, sino la conciencia que despierta sobre su silencio y ausencia en otros lados. Así, conforme Orlando explora callejones y buhardillas y el tiempo avanza hacia el ocaso del siglo, sus aventuras se tornan cada vez más vagas. Perdemos de vista al banderín portátil que Orlando había representado hasta entonces. El biógrafo-narrador⁴⁴ —cuya intromisión, erudición burlesca y alarde irónico de superioridad implícita recuerdan al historiador-narrador creado por Henry Fielding en *Joseph Andrews* (1741) y perfeccionado en *Tom Jones* (1749)— guía ahora una persecución entre sombras, a través de un laberinto apenas visible tras una celosía. En estos andares, Orlando despliega su metamorfismo adquirido en su máximo esplendor:

cambiaba de género con una frecuencia que parecerá increíble a quienes sólo han probado un tipo de vestimenta. Ese artificio le permitía cosechar una doble recompensa; aumentaron los placeres de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Alternaba la practicidad de los pantaloncillos con la seducción de las faldas, y así disfrutaba por igual del amor de ambos sexos (Woolf, *Orlando*: 118).⁴⁵

Armada con esta facultad de mutación veloz, Orlando abandona su papel de “*London Lady*”, un producto cultural reconocible (Larsson: 145), al

⁴⁴ Existe un consenso crítico respecto a que el narrador de *Orlando* es de género masculino, a diferencia de otras voces narrativas en la obra de Woolf, que suelen ser impersonales y ambiguas en cuanto a género. Esta elección responde a la intención paródica hacia las biografías tradicionales escritas por hombres. Di Battista, por ejemplo, señala que *Orlando* es la única novela de Woolf en la que “the biographer-narrator [is] a harried character in his—for there can be no doubt of his sex— own right”.

⁴⁵ “She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. From the probity of breeches she turned to the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally” (118).

estilo de Belinda en *The Rape of the Lock* y la ausente Celia de “The Lady’s Dressing Room”, identidad que sólo le acarrea frustración, y se transforma en un personaje escurridizo, inclasificable. En un juego conceptual deliberado, rechaza la luminosa monotonía ilustrada —con sus ingenios ociosos, arrogantes y misóginos— para entregarse a un mundo de brillante oscuridad (como la del infierno miltoniano), donde la anfibiología identitaria, entre tabernas y teatros, alumbra el espíritu justo antes de que la abrupta llegada del siglo xix le imponga un nuevo orden de restricciones.⁴⁶

La travesía de Orlando por el xviii, es, a mi parecer, la mejor parte del libro, pues ofrece una mirada profusa y compleja de un periodo clave en la historia cultural y política. Por una parte, Woolf rinde homenaje a un siglo que, para ella y sus contemporáneos, era una presencia constante, el pasado reciente que había dado forma a la modernidad del siglo xx. Como reflexiona Elena en *The Years*, “In Greece one was always going back two thousand years. Here [in England] it was always the eighteenth century. Like everything English, [...] the past seemed near, domestic, friendly” (Woolf, *The Years*: 137). Por otra, a la vez que reconoce esa familiaridad, Woolf la desestabiliza en *Orlando* al sacar de las sombras a figuras de encanto menos convencional, subvirtiendo así la narrativa dominante sobre el xviii, construida desde una perspectiva erudita (y masculina). Al observar de cerca el “lado A” de ese relato (el oficial) revela sus fallas, para luego destapar, entre fanfarrias de irreverencia su “lado B”, con personajes y espacios aún no domesticados por la lógica del progreso y el decoro. Así, Woolf ofrece una imagen de ebullición intelectual y desarrollo de la esfera pública, pero también de un caos latente que agrega dimensionalidad al plano racionalismo. Los sentimientos encontrados de la autora hacia el Siglo de las Luces —y las formas en que el género configura la experiencia del mundo— se encarnan en el arco de Orlando en este capítulo: su anhelo inicial de ser admitida entre los intelectuales, el desencanto ante su misoginia y puerilidad y el hallazgo final de una libertad inesperada al habitar un género híbrido y moverse en espacios marginales. Como mujer, es subestimada y vigilada, pero también adquiere privilegios impensados, como llorar en público sin vergüenza y compartir espacios femeninos donde circula el pensamiento libre. Cuando descubre el poder de la fluidez de

⁴⁶ En el capítulo V, que muestra el paso de Orlando por el siglo xix, el clima frío y nebuloso refleja el clima social: las mujeres miden su vida en una sucesión de partos; Orlando se enfrenta a críticas más duras por ser mujer y la narración deja ver la hipocresía de la sociedad.

género y orientación sexual, Orlando descubre que el terreno más fértil es el caos iluminado del XVIII.

La conclusión tragicómica del capítulo es la cereza sobre el delicioso pastel dieciochesco que Woolf sirve a sus lectores. En una vuelta a la página donde la cronología avanza cargada en hombros por la parodia estilística, a la manera de *A Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens, los personajes del trayecto final comienzan a tornarse en elusivas sombras cuando la visita del “espíritu del pasado” llega a su fin.⁴⁷ Y así, mientras el biógrafo, desde la perspectiva de Orlando, describe con éxtasis serio-cómico el orden racional de la Londres ilustrada, la atmósfera da un giro por completo dickensiano⁴⁸ que recuerda al famoso inicio de *Bleak House* (1852-53), en el que Londres está rodeada de

niebla por todas partes. Niebla río arriba, por donde corre sucia entre las filas de barcos y las contaminaciones acuáticas de una ciudad enorme (y sucia). [...] Niebla que se mete en las cabinas de los bergantines carboneros; niebla que cae sobre los astilleros y que se cierne sobre el aparejo de los grandes buques [...]. Niebla en los ojos y las gargantas de ancianos retirados de Greenwich, que carraspean junto a las chimeneas en las salas de los hospitales; [...] niebla que enfría cruelmente los dedos de los pies y de las manos del aprendiz que tiritaba en cubierta. (Dickens: 4)⁴⁹

De forma paralela, en *Orlando*, Londres se sumerge en una creciente penumbra mientras el último minuto de la noche del 31 de diciembre de 1799 se consume. La voz del biógrafo relata:

⁴⁷ Es así como la protagonista encuentra a Samuel Johnson, James Boswell y a Mrs. Williams, a quienes no mira de frente sino con las proyecciones de éstos que se reflejan en una persiana a la luz de las velas (*Orlando*: 119).

⁴⁸ Si bien Jane de Gay reconoce cómo en esta transición entre los siglos Woolf satiriza a John Ruskin, quien aseveraba que una “nube de tormenta” (a ‘storm-cloud’ or ‘plague-cloud’) era “propia de nuestra época” (65-66), la descripción de la metrópolis brumosa es también una clara parodia de Dickens y una forma de evidenciar su abuso de la falacia patética, la cual, por cierto, era blanco del odio del propio Ruskin (con lo cual podía acometerle una doble estocada).

⁴⁹ “Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. [...] Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; [...] Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; [...] fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little ‘prentice boy on deck” (Dickens: 4).

Orlando notó por primera vez una nubecilla detrás de la cúpula de San Pablo. Al repicar las campanas, la nube crecía, oscureciéndose y extendiéndose con una rapidez extraordinaria. [...] Luego la nube avanzó hacia el norte. Fue engullendo una a una las zonas más altas de la ciudad. [...] Conforme sonaban la novena, décima y undécima campanada, una vasta oscuridad se fue tendiendo sobre todo Londres. (Woolf, *Orlando*: 120)⁵⁰

Con el duodécimo tañido, llega la sentencia: “la oscuridad era absoluta... Todo estaba a oscuras; todo era incertidumbre; todo, confusión. El siglo XVIII había terminado; el XIX comenzaba” (Woolf, *Orlando*: 120).⁵¹ Esta frase final encapsula, por contraste, la vitalidad del recorrido alternativo de Orlando, una energía excéntrica que pronto será sofocada por la moral victoriana que la obligará a utilizar una crinolina en el vestido y así constreñir su libertad de forma simbólica y literal (Sanchez-Pardo González: 81). Así, el viaje dieciochesco termina justo antes de volverse predecible y nos deja como *souvenir* ese “lado B” que no figuraba en los libros de historia en la época Woolf. Con este cierre, la autora se burla tanto de la arbitrariedad de las divisiones cronológicas estrictas como de la noción del “espíritu de la época”, tan valorada por su padre, Leslie Stephen.⁵²

Al principio de *A Room of One's Own*, Woolf ironiza sobre la expectativa del público en una conferencia de recibir pequeñas porciones de verdad pura (*nuggets*, las llama en inglés), listas para anotarse en una libreta o colocarse en la repisa de la chimenea como trofeos de sabiduría para presumir a las visitas. Dejando de lado el aspecto lúdico y esa entrañable propensión a la autoironía que la caracteriza, lo cierto es que su obra, tanto ensayística como narrativa, está colmada de estas cápsulas de lucidez. Si desplazamos (con deliberada irreverencia) la metáfora de Woolf al terreno contemporáneo de la comida rápida, podríamos decir que *Orlando*, como tantos otros de sus textos, nos entrega una colección inconmensu-

⁵⁰ “Orlando then for the first time noticed a small cloud gathered behind the dome of St. Paul’s. As the stroke sounded, the cloud increased, and she saw it darken and spread with extraordinary speed. [...] Then the cloud spread north. Height upon height above the city was engulfed by it. [...] As the ninth, tenth and eleventh strokes struck, a huge blackness sprawled over the whole of London” (120).

⁵¹ “With the twelfth stroke of midnight, the darkness was complete. A turbulent welter of cloud covered the city. All was dark; all was doubt; all was confusion. The Eighteenth century was over; the Nineteenth century had begun” (120).

⁵² Como sostiene De Gay, “Woolf’s quarrel with Stephen’s approach is at its most cutting in her treatment of the concept of ‘the spirit of the age’ which reverberates throughout his work” (65).

nable de “cajitas felices” llenas de esos *nuggets* de revelaciones inesperadas. Como lectoras y lectores, quizá nuestra tarea sea afinar la mirada —y el paladar— para reconocer, en el festín literario que Woolf despliega, esos bocados de verdad que iluminan ángulos insospechados de la vida, de la naturaleza humana y de nuestras formas de percibirlas: esos lados B que enriquecen y completan el relato oficial.

Bibliografía

- BOSWELL, JAMES. *The Life of Samuel Johnson, LL.D.* Vol. 2. Londres: Henry Baldwin, 1791. Eighteenth Century Collections Online.
- BOWEN, ELIZABETH. “Afterword to *Orlando*”, en Hermione Lee (ed.). *The Mulberry Tree*. San Diego: Harcourt, 1986: 131-136.
- BRADSHAW, DAVID. “Introduction”, en *The Waves*. Ed. de David Bradshaw. Oxford: Oxford Classics, 2015. Edición electrónica.
- BURNS, CHRISTY L. “Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf’s *Orlando*”, en *Twentieth Century Literature*, vol. 40, núm. 3, 1994: 342-364.
- CASTRO-SANTANA, ANACLARA. “Rambling Round Orlando, an Eighteenth-Century Adventure in Search for the Obscure”, en *Celebrating Woolf in the 18th Century*. Ed. de Laura Engel y Miriam Wallace. Lewisburg: Bucknell University Press (en prensa).
- CLELAND, JOHN. *Memoirs of a Woman of Pleasure*. London: G. Fenton, 1748.
- DE GAY, JANE. “Virginia Woolf’s Feminist Historiography in ‘Orlando’”, en *Critical Survey*, vol. 19, núm. 1, 2007: 62-72.
- DI BATTISTA, MARIA. “Introduction”, en *Orlando*. Ed. de Maria Di Battista. Orlando: Harcourt, Inc., 2006. Edición electrónica.
- DICKENS, CHARLES. *Bleak House*. Ed. de Margaret Tanner. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- ELKIN, LAUREN. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2017. Edición electrónica.
- FELLION, MATTHEW y KATHERINE INGLIS. *Censored: A Literary History of Subversion and Control*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2017.
- FERLAND, ANNE E. “A Feminist Public Sphere? Virginia Woolf’s Revisions of the Eighteenth Century”, en *Feminist Studies*, vol. 31, núm. 1, 2005: 158-182.

- GILBERT, SANDRA. "Introduction", en Brenda Lyons (ed.), *Orlando: A Biography*. Londres: Penguin Classics, 2000. Edición electrónica.
- GLADFELDER, HAL. "Obscenity, Censorship, and the Eighteenth-Century Novel: The Case of John Cleland", en *The Wordsworth Circle*, vol. 35, núm. 3, 2004: 134-141.
- HARRIS, JOCELYN, LISA ZUNSHINE y JOCELYN HARRIS. "Clarissa Lives! Reading Richardson through Rewritings", en *Approaches to Teaching the Novels of Samuel Richardson*. Nueva York: Modern Language Association, 2006: 140-146.
- HELT, BRENDA. "Passionate Debates on 'Odious Subjects': Bisexuality and Woolf's Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity", en Brenda S. Helt y Madelyn Detloff (eds.), *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016: 114-131.
- JOHNSON, SAMUEL. *Lives of the Most Eminent English Poets*. Londres: John Murray, 1779.
- KEYMER, THOMAS. "Daniel Defoe", en *The Cambridge Companion to English Novelists*. Ed. de Adrian Poole. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- LARSSON, LISBETH. *Walking Virginia Woolf's London: An Investigation on Literary Geography*. Trad. de David Jones. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- LEE, HERMIONE. *Virginia Woolf*. Nueva York: A.A. Knopf, 1997.
- MACKIE, ERIN. *The Commerce of Everyday Life: Selections from The Tatler and The Spectator*. Boston: Bedford/St. Martin's, 1998.
- MCNAMARA, SUSAN. "Seduction and Revenge in Virginia Woolf's Orlando", en *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 80, núm. 3, 2011: 619-641.
- NICOLSON, NIGEL. *Portrait of a Marriage*, 2ª ed. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1990.
- PLATE, LIEDEKE. "Walking in Virginia Woolf's Footsteps: Performing Cultural Memory", en *European Journal of Cultural Studies*, vol. 9, núm. 1, 2006: 101-20.
- RICHETTI, JOHN. *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- ROSENBERG, BETH. *Virginia Woolf and Samuel Johnson: Common Readers*. Nueva York: St. Martin's Press, 1995.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, ESTHER. "'What Phantasmagoria the Mind Is': Reading Virginia Woolf's Parody of Gender", en *Atlantis*, vol. 26, núm. 2, 2004: 75-86.
- SCHWALM, HELGA. "Literary Configurations of the Peripathetic", en Eveline Kilian y Hope Wolf (eds.), *Writing and Space*. Londres: Routledge, 2016: 75-88.
- SOLNIT, REBECCA. *Wanderlust: A History of Walking*. Middlesex: Penguin Books, 2002. Edición electrónica.

- SQUIRE, J. C. "Prose-de-Société", en *Orlando*. Ed. de Madelyn Detloff. Nueva York: Norton & Co., 2025.
- STERNE, LAURENCE. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York: Norton Critical Editions, 1980.
- SWIFT, JONATHAN. *The Lady's Dressing Room*. Londres: J. Roberts, 1733.
- WIDMAYER, ANN. *Theatre and the Novel from Behn to Fielding*. Oxford: Voltaire Foundation, 2015.
- WOOLF, LEONARD. *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911 to 1918*. Londres: The Hogarth Press, 1964.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader, First Series*. Nueva York: Harcourt, Inc., 1925.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader, Second Series*. Nueva York: Harcourt, Inc., 1932.
- WOOLF, VIRGINIA. "Fanny Burney's Half Sister", en *Genius and Ink*. Londres: Harper Collins, 1938.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Writer's Diary: Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Ed. Leonard Woolf. San Diego: Harcourt, Inc., 1954. Edición electrónica.
- WOOLF, VIRGINIA. "Phases of Fiction", en *Granite and Rainbow*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975: 95.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Writer's Diary*. Ed. de Leonard Woolf. San Diego y Nueva York: Harcourt, Inc., 1981.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Years*. Ed. de David Bradshaw e Ian Blyth. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Waves*. Ed. de David Bradshaw. Oxford: Oxford Classics, 2015. Edición electrónica.
- WOOLF, VIRGINIA. *Orlando*. Ed. de Madelyn Detloff. Nueva York: Norton & Co., 2025.

ANA CLARA CASTRO SANTANA

Investigadora del Centro de Poética del IIFL y profesora del Colegio de Letras Modernas de la FFyL, ambos cargos en la UNAM. Estudió la licenciatura y maestría en Letras Modernas en la UNAM y el doctorado en Literatura Inglesa en la Universidad de York, Reino Unido. Ha publicado numerosos artículos de investigación, capítulos de libro sobre literatura de la modernidad temprana, piezas de divulgación en

diversos medios, una traducción (en coautoría) de una comedia teatral de Aphra Behn, así como un estudio monográfico en torno a la obra dramática y narrativa de Henry Fielding. Este último es un libro titulado *Errors and Reconciliations: Marriage in the Plays and Novels of Henry Fielding* (Routledge, 2018). Se especializa en la literatura y cultura anglófona de los siglos xvii y xviii, pero la obra de Virginia Woolf siempre ha sido uno de sus varios fanatismos de clóset.