



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

2004

EDICION 31

Hemerografía

ARELLANO, Jesús: *Las obras de Gilberto Owen*, NIVEL, México, núm. 40, 25 de abril, 1962, pp. 6-7.

CAMELO TORRES, Salvador: *Poesía y prosa de Gilberto Owen*, VIDA UNIVERSITARIA, Monterrey, N.L., 12 de julio, 1970, p. 10.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo: *Aventuras de la novela*, CONTEMPORÁNEOS I, Edición facsimilar del FCE, México, 1981, p. 207-208.

OWEN, Gilberto: *Pájaro Pinto*, ULISES, Edición facsimilar del FCE, México, 1980, p. 38.

SEGOVIA, Tomás: *Gilberto Owen o el rescate*, PLURAL, México, núm. 39, diciembre, 1974, pp. 55-61.

TORRES BODET, Jaime: *Novela y Nube*, CONTEMPORÁNEOS II, Edición facsimilar del FCE, México, 1981.

DE LA CREACIÓN EN INSTANTES ENSAYO SOBRE EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA SENSIBILIDAD EN LA NOVELA ORLANDO DE VIRGINIA WOOLF

Mtra. Marina López López
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo

Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental.

Virginia Woolf

Él tiene dos adversarios: el primero le presiona desde atrás, desde su origen. El segundo le bloquea el camino hacia adelante. Lucha contra ambos. En realidad, el primero le apoya en su lucha contra el segundo, pues le quiere empujar hacia adelante e, igualmente, el segundo le presta su apoyo en su lucha contra el primero, ya que le presiona desde atrás. Pero esto es sólo teóricamente así. Pues no están solos los dos adversarios, sino él mismo también.

Franz Kafka

Lo que me propongo comentar a continuación es la novela *Orlando* de Virginia Woolf, a partir de tres temas centrales: el paso del tiempo y en él el lugar de aparición y actualización del espacio y la expresión de la sensibilidad. Pero antes de empezar a dar cuenta del contenido de la novela como tal, y de mencionar directamente los temas presupuestos,

me gustaría detenerme en una semblanza de la autora, en una caracterización general de su obra y en la ubicación y descripción de la novela en cuestión en el cuerpo de su propuesta literaria. Posteriormente abordaremos el tema a partir de dos premisas básicas: a) el tiempo y su vinculación con el espacio y b) el sentido de la sensibilidad en la configuración de la cultura. Ambas premisas y su vinculación pretenden ser al menos esbozadas a fin de extraer su vigencia y posibilidad. Expongo el desarrollo de lo anterior en dos partes posteriores a la presentación general de Virginia Woolf: 1) Espacio, tiempo y creación, que persigue señalar el carácter inextricablemente unido entre el espacio y el tiempo, no como categorías de conocimiento sensible, como lo concibe Kant, sino como dimensiones de la realidad en las que se realiza una experiencia, la humana y sus manifestaciones de creación. Tomaré de paso la interpretación que realiza Hannah Arendt de la noción de tiempo agustiniana, no por un capricho o desvío del tema, sino porque me parece que la interpretación arendtinana nos permite tener una comprensión distinta del tiempo, como no lineal y sucesivo tal como podemos ordenar los hechos pasados, sino multidimensional, un tiempo real vivido por seres humanos y expresados, desde nuestro punto de vista, por el personaje central de la novela de Virginia: Orlando. 2) Sensibilidad y corporalidad. En esta parte abordamos el sentido e importancia que Virginia Woolf expone en su novela acerca de la capacidad de sentir en un cuerpo sexuado, masculino o femenino o andrógino, en el que se manifiesta la concreción y realidad del ser que siente y vive el mundo. La sensibilidad y la corporalidad son condiciones indisociables que constituyen fundamentalmente la existencia humana, condiciones y capacidades en las que se actualiza un deseo, una expectativa, y donde se encarna toda posibilidad de subversión del orden social y cultural establecido. En la novela de Virginia Woolf, Orlando representa este sujeto sensible, corporal, que subvierte en el transcurso del relato las maneras de ser y sentir en épocas históricas distintas. Nos apoyaremos para sostener lo anterior en *Orlando*, por supuesto, pero también en la propuesta de Mikel Dufrenne acerca de la importancia del sujeto como posibilidad de creación de la cultura a partir de la afirmación del cuerpo y la sensibilidad. La referencia a Dufrenne tampoco es arbitraria. Considero que el filósofo nos da pistas acerca de la primacía del sujeto en la transformación de la cultura, pero ese sujeto, aunque sensible, parece todavía abstracto. La novela de Virginia Woolf, por su

parte, nos permite pensar en ese sujeto como diverso, como hombre o como mujer según el personaje Orlando, tan masculino como femenino.

Virginia Stephen-Woolf (1882-1941)

Virginia Woolf formó parte del “Bloomsbury Group” al lado de algunos de los intelectuales de Cambridge: Lytton Strachey, John Maynard Keynes y otros. Virginia y su hermana Vanessa, ambas integrantes del Grupo de Bloomsbury, recibieron educación humanística al interior de su casa, por parte de su padre, el escritor victoriano Leslie Stephen; la razón que comentan Julio de Martino y Marina Brussece se arguye acerca de esta forma de educación es que en aquellos primeros años del siglo XX no estaba permitido a las mujeres inscribirse en la Universidad¹. Desde el principio, Virginia se reveló como una escritora versátil a diferencia de su hermana Vanessa quien mostraba mayor talento para la pintura. Según algunas interpretaciones, después de la muerte de su madre (1895) Virginia experimentaba desórdenes mentales, que se agudizaron una vez que murió su padre en 1904 y su hermano Thoby en 1906.

Virginia recibió la influencia intelectual de varios filósofos entre los que se cuentan Locke, Berkeley, Rousseau y “había leído muchísima literatura, antigua y moderna, tuvo la oportunidad de conocer la obra de Henry Bergson, los *Principios de psicología* de William James, las obras de Freud (de las cuales los bloomsburianos fueron unos de los primeros divulgadores en Inglaterra), aceptando, sin embargo, a Freud más como estímulo intelectual que como inventor de una ciencia y de una práctica terapéutica”². Las ideas estéticas de Virginia Woolf, “su oposición al naturalismo, la apertura hacia el gusto y los métodos de las nacientes vanguardias artísticas”, estuvieron influidas por las ideas de Fry, alumno de Moore³. En 1912 se casa con Leonard Woolf, en una época (la eduardiana) en la que se acentuaba el radicalismo político y los conflictos sociales, situación respecto a la que Virginia reaccionó radicalmente mediante la literatura y afirmaba: “cada vez tengo más claro que las únicas personas honestas son los artistas”⁴. Fundó la *Hogarth Press* en

1 Martino, Julio de y Marina Brussece, *Las filosofías*, Barcelona, Catédra, 2000, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 368.

3 *Idem.*

4 Diario citado en *Ibid.*, p. 368.

1917, editorial en la que aparecieron los poemas de Thomas S. Eliot. Puso fin a su vida ahogándose en el río Ouse el 28 de marzo de 1941

Según Julio de Martino y Marina Bruscese, Virginia Woolf intentaba alejarse de la narrativa realista y la novela victoriana, característica expresada en el ensayo *La ficción moderna* (1915). Virginia Woolf desconfiaba de la razón y de la posibilidad de encontrar un sentido en el devenir de la historia y de los individuos. La realidad, para ella, no estaba constituida por una sola dimensión sino que adquiría una forma caleidoscópica y mutable, nunca unívoca y unidireccional. “Virginia Woolf era escéptica respecto al significado atribuible a las impresiones que la mente recibía a través de los sentidos”⁵, según ella, las mentes vivían en un estado de aislamiento permanente bastante alejada de la experiencia común, quizás en un espacio imaginario y atemporal que ponía en cuestión las estructuras sociales reinantes en cada época.

La novela... debía presentarse en el espacio-tiempo reversible de la conciencia y afrontar con diversos niveles de escritura los diferentes ‘estratos’ del ser, trazando correspondencias y relaciones no inmediatamente perceptibles entre las distintas mentes y entre éstas y la ‘realidad’. ‘Quiero inventar un nuevo nombre para mis libros para sustituir el de *novela*’ [decía Woolf]⁶.

En 1922, publica *La habitación de Jacob* en la que destaca la “ausencia de trama definida...de nexos causales unívocos, personajes delineados a través del análisis de sus *estados mentales* globales y fragmentados. Para Woolf, el Yo se presenta como un mosaico en el que confluyen segmentos de espacio-tiempo procedentes de cualquier dimensión...”⁷ y sus temáticas de fondo eran la crítica del realismo y el positivismo victoriano, la disgregación de la individualidad y de la identidad y la desaparición del significado de la vida de lo singular.

Otro aspecto relevante y significativo de la escritura woolfiana es su búsqueda de una mediación entre las formas de creación literaria masculina y femenina dirigiendo sus propuestas hacia una escritura andrógina: “el arte no podía ser ya sólo masculino, y menos que nunca sólo femenino, pero la mente superior que podía crear el arte debía ser, como había escrito Coleridge, una *mente andrógina*, una mente que fundía

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 370.

7 *Idem*.

todas sus facultades”, según la opinión de la autora en *Una habitación propia*⁸.

El Eros andrógino fue colocado por Woolf como símbolo de la auténtica creación artística moderna y, en este sentido, la unidad de la mente entendida como andrógina y no como egocentrismo androcéntrico es, según ella, el objetivo del arte.

Una habitación propia, tiene la forma de una conferencia en la que Virginia plantea como tema central la relación que hay entre las mujeres y la novela, en ella denuncia la ausencia de una tradición propiamente femenina a partir de la que las mujeres puedan desarrollar sus aptitudes literarias sin remitirse a las formas propiamente masculinas de significar las cosas. Según la interpretación de Julio de Martino y Marina Bruscese, una de las propuestas de Virginia en esa novela es realizar la historia del género centrada en las mujeres no con el afán de hacer una historia distinta o en la que no aparezcan los seres de género masculino, sino con una intención de redimensionar las maneras tradicionales de comprender las formas de ser y hacer tanto masculinas como femeninas. Según los autores sería “reescribir la historia” intentado explicar la ausencia de las mujeres en la historia de la cultura. Pero, desde mi punto de vista, Virginia Woolf no propone reescribir la historia de la humanidad, más bien denuncia la urgencia y necesidad de las mujeres de crear sus propios medios de desarrollo intelectual no únicamente literario, sino en cada uno de los campos del saber humano. La escritora no habla de una situación inferior de las mujeres en relación a los varones, ni propone igualar sus condiciones a las de éstos, exige, por el contrario, que las mujeres sean capaces de crear para sí mismas las condiciones de creación y afirmación, condiciones de las que, a principios del siglo XX, Virginia apenas veía indicios. Me parece, entonces, que la consideración de que Virginia propone escribir la historia del género, es una desviación realizada por los autores de *Las filósofas*; cierto es, sin embargo, que Virginia recurre a los archivos y textos escritos en distintas épocas para hablar de la situación de las mujeres en diferentes momentos de la historia: lo que se nos ofrece (...) es un cúmulo de informaciones; a qué edad se casaba, cuántos hijos solía tener, si tenía una habitación para ella sola, si se ocupaba personalmente de la cocina o si tenía una sirvienta. Todas esas cosas se pueden encontrar probablemente en los registros de

8 *Ibid.*, p. 374-375, las cursivas son mías.

las parroquias y en los libros contables de la época...⁹ pero no es el asunto central. Lo que la escritora hace notar con estos apuntes es la relación de las mujeres y la creación literaria, las maneras en las que se comprendían en épocas distintas los roles de cada uno de los sexos.

Orlando (de 1928), por su parte, es una novela a modo de cuento y ensayo en la que Virginia asume el papel del historiador y el biógrafo, narrador de las vivencias de Orlando durante los tres siglos en los que se desarrolla la vida del personaje; pero a la vez que la autora narra las vivencias del protagonista nos ubica y describe las costumbres que caracterizan las sociedades y las épocas en las que Orlando vivió, cada uso, cada rasgo del paisaje y las maneras en las que el propio Orlando las vive. Desde mi punto de vista, la novela se desarrolla en torno a un doble interrogante. “¿Qué es un siglo? ¿qué somos ‘nosotros?’”, cuya respuesta está expresada en *Orlando*, el joven que a sus diecisiete años era Sultán de Constantinopla y escribía el poema *La Encina*, en el año de 1586. Sobre este personaje, valga citar su descripción:

Él -porque no cabría duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo-, tenía hermosas piernas, gallardo cuerpo y hombros bien hechos; el rojo de sus mejillas era aterciopelado como un durazno; el vello sobre el labio era a penas un poco más tupido que el vello sobre las mejillas. Los labios eran cortos y ligeramente replegados sobre los dientes de una exquisita blancura de almendra. Nada molestaba el vuelo breve y tenso de la sagitaria nariz; el cabello era oscuro, las orejas pequeñas y bien pegadas a la cabeza. Pero ¡ay de mí, estos catálogos de la hermosura juvenil no pueden acabar sin mencionar la frente y los ojos... tenía unos ojos como violetas empapadas... y una frente como la curva de una cúpula de mármol apretada entre los dos medallones lisos que eran sus sienes¹⁰.

Él era Orlando y el relato de su vida (de los diecisiete a los treinta y seis años) sólo refiere tres siglos de su existencia, de 1586, según la fecha escrita en la primera página de *La Encina*, a 1928. Tres siglos durante los que sólo transcurren diecinueve años para Orlando y, sin embargo, ella es la misma el jueves 28 de octubre de 1928 a las once de la mañana.

En esta mínima descripción se puede resumir a grandes rasgos la trama de la novela y esbozar un apunte respecto al interrogante que

⁹ Virginia Woolf, *Una habitación propia...*, tomado de *Las filósofas*, op. cit.

¹⁰ Woolf, Virginia, *Orlando*, Trad. Jorge Luis Borges, Pocket Eldasa, México, 2000 pp. 12-13.

consideramos central en la novela, “¿Qué es un siglo? ¿qué somos ‘nosotros?’”; sin embargo, entretendidos al tema del tiempo y de la existencia humana, Virginia aborda de modo explícito una crítica al orden establecido, a las condiciones de la vida humana a principios del siglo XX y el lugar ocupado por las mujeres en las tres épocas (la isabelina, la victoriana y la eduardiana) en las que vive el protagonista. En este sentido, podríamos ir aventurando una hipótesis de trabajo: la novela de Virginia Woolf tiene unas implicaciones para la teoría y la práctica políticas, expresadas de forma estética, en tanto que ella toma como pretexto la singular vida del personaje como un modo de subvertir el orden dado de las cosas y la manera común que tenemos de interpretarlas: como realidades histórica y socialmente asignadas.

Los temas que se entretendían en la novela son, entonces, el paso del tiempo, la apertura de espacios, la deconstrucción de imágenes, una crítica a los roles establecidos, la sensibilidad masculina y femenina, la relación entre la vida y la literatura y la actitud del biógrafo. Todos estos temas pueden ser abordados, y como parte de un todo, seguramente, desde un punto de vista psicologista, bajo dos perspectivas: a) respecto a la autora: la novela es una expresión de un orden mental desviado -consideración ya hecha y atribuida a la muerte de algunos de los seres queridos de Virginia-¹¹ b) respecto a la obra: es pura fantasía que revela el inconsciente de quien la escribió. También puede ser interpretada desde una postura feminista a partir de la personalidad del protagonista: hay una crítica a la sociedad y a los roles establecidos, además la novela fue escrita por una mujer: Virginia Woolf. Pero desde mi punto de vista, ambas maneras de interpretación dejan de lado otros elementos presentes en la novela (más la psicologista que la feminista) dentro de los que ciertamente se dan tanto la crítica al orden establecido como la aparición de lo fantástico, tema que por el momento dejaremos de lado, sólo que dentro de un marco de referencia más general. En el plano de la interpretación psicologista simplemente hay una reducción y simplificación del valor literario y la significación cultural de la novela misma, puesto que ella sólo nos mostraría los deseos reprimidos de la autora. En el caso de la interpretación feminista nos centraríamos en las afirmaciones que hace Orlando acerca de su identidad femenina en un contexto que en algún momento fue suyo, el mundo masculino mientras

¹¹ Cfr. Martino, Julio y Marina Bruscese, *Las filósofas*, op. cit., p. 367.

era hombre, y correríamos el riesgo de olvidar el sentido propositivo que tiene el propio personaje, tan femenino como masculino.

Sobre esta novela me propongo hacer un ejercicio descriptivo que persigue indicar en la expresión literaria de Virginia nociones tales como tiempo, espacio y sensibilidad. Creo que los tres: tiempo, espacio y sensibilidad pueden ser considerados como categorías de pensamiento estético: a) el tiempo como el momento en el que se revela la cosa que aparece, b) el espacio como el lugar del aparecer de cosas nuevas y c) la sensibilidad como la capacidad humana de percibir lo que se revela, lo que aparece a nuestros sentidos en un lugar y en un tiempo reales.

No voy a hacer un ejercicio psicoanalítico de las experiencias relatadas de Orlando; me centraré en las descripciones de historiador que nos proporciona Virginia Woolf para indicar y subvertir rasgos de la sensibilidad masculina y femenina -siguiendo a la autora- como maneras preasignadas culturalmente de percibir el mundo. Es en este sentido como considero que Virginia no sólo nos indica una noción poco común de la temporalidad, la espacialidad y la sensibilidad, sino que además emplea estas ideas para emitir una crítica a las formas establecidas de entender y vivir en sociedad.

Me incliné por la lectura y comentario de *Orlando* por dos razones: a) es inquietante la manera en que se presenta el transcurrir del tiempo y los cambios que a través de él experimenta el protagonista: su historia se desarrolla en el transcurso de tres siglos en cuyo tránsito Orlando cambia de sexo a sus treinta años de edad, después de una curiosa comprensión del tiempo aparece en un cuerpo de mujer; Orlando, además, no encarna la figura de lo que actualmente conocemos como travestí (un ser humano nacido con una fisonomía oculta tras el vestido y la apariencia del sexo opuesto); Orlando era, después de un largo sueño no percibido por él, esencial y físicamente mujer, y b) la expresión literaria tanto del transcurso del tiempo como de las transformaciones de Orlando durante tres siglos expresan en rigor el devenir humano: en los treinta y seis años de vida de Orlando se resumen tres épocas de la historia británica, sus gentes, sus costumbres y los climas de cada momento a la vez que se observan los cambios que un individuo particular puede vivir y manifestar.

Por otra parte, mi preocupación parte de una inquietud personal acerca de la diferencia o semejanza de percibir el mundo por hombres y mujeres, inquietud que tiene su origen en la evidente diferencia corporal

de ambos sexos, y que la poeta¹² mexicana Kyra Galván expresó, de manera un tanto melancólica, como sigue:

...
Sí y nuestras *razas* tan distintas.
Nuestros sexos tan diversamente complementarios.
Yin & Yang.

La otra parte es el misterio que nunca desnudaremos.
Nunca podré saber -y lo quisiera-
qué se siente estar enfundada en un cuerpo
masculino
y ellos no sabrán lo que es olerse a mujer
tener cólicos y jaquecas y
todas esas prendas que solemos usar.

...
*Contradicciones ideológicas al lavar un plato*¹³

En el relato de *Orlando*, el espacio permanece (el Imperio Británico) aun después del viaje de Orlando a Turquía, inmediatamente después de su transfiguración; también sus propiedades, sus cargos (Embajador de Gran Bretaña ante la corte del Sultán), su familia, sus amigos, su mujer y sus hijos, al igual que los recuerdos de su amada Sasha, una princesa rusa que lo traicionó con un marinero justo antes de su transformación. Sólo Orlando y sus formas de percibir y escribir acerca de lo que le rodeaba, lugares y personas, se modificaba radicalmente a cada momento -Orlando escribía poemas desde el inicio del relato-; todo permanece sin causar gran sorpresa entre quienes rodean a Orlando los cambios que éste/a experimenta, salvo a la propio Orlando quien, por un lado, se adapta paulatinamente al cambio de su fisonomía y, por otro, al trato que recibe socialmente una mujer, a sus comportamientos y actitudes frente a las presencias masculinas.

¡Casi trescientos años que estaba trabajándolo [el poema La Encina]!...
¡qué poco había cambiado en tantos años! Había sido un muchacho melancólico, enamorado de la muerte, como son los muchachos; y después amoroso y exuberante; y después travieso y burlón... Pero a

12 O poetisa o como se le quiera llamar mientras nos ponemos de acuerdo respecto a si una mujer puede o no llevar el nombre de poeta asignado comúnmente a los varones. Cfr. Rubí de María Gómez Campos, *Estética y feminismo, sobre los conceptos de estilo y diferencia sexual*, en Mario Teodoro Ramírez Cobián (Comp.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Morelia, UMSNH, 2002.

13 Flores, Ángel y Kate, *Poesía feminista del mundo hispano*, Ed. S. XXI, México, 1998, p. 284.

través de todos esos cambios, ella no había cambiado... Es verdad, que ahora ocupa el trono la Reina Victoria y no la Reina Isabel, pero qué diferencia...¹⁴.

Orlando encarna en momentos distintos maneras diversas de percibir y describir el mundo, y lo que me interesa rescatar de su experiencia, aunque fantástica, son algunas implicaciones para una propuesta estética anclada en las formas de vivenciar corporalmente la realidad cultural. En este sentido mi pregunta fundamental es ¿qué sentido tiene la sensibilidad en la aprehensión de la cultura? Una cuestión inmediata a esta pretensión sería acerca de la validez que tiene la expresión literaria para darnos pistas al respecto. No pretendo decir que en la literatura se encuentren de manera directa las formas concretas del vivir humano, o no así exactamente, lo que me parece es que la propuesta implícita de Virginia Woolf desemboca en denunciar las formas de proceder humano frente a lo establecido.

Como indicaba antes, podemos dar muchos enfoques a la interpretación, pero ahora sólo quiero arriesgarme a hacer un esfuerzo conceptual, filosófico, de la novela de Woolf aunque corra el riesgo de quitarle precisamente lo fantástico como uno de sus rasgos esenciales; sin embargo, me tranquilizo al recordar –aunque vagamente– la noción arendtiana de interpretación: hacer explícito lo implícito con todo y sus contradicciones. La angustia puede disminuir, es cierto, pero ¿y si mi objeto a interpretar es una novela y no una obra filosófica o un concepto o una teoría? ¿qué hago con la fantasía? ¿la olvido o convierto mi ensayo que tiene pretensiones filosóficas en literatura? El miedo en estas situaciones, tal vez en cada situación, la pone a una tiesa y se hace una de dos cosas (o quizás las dos); o deja una lo que se proponía hacer o busca consuelo en sí misma o en otro. Tal vez sin quererlo, encontré uno, sí, uno, en la propia Virginia Woolf, sólo que en una novela distinta, a saber, *Una habitación propia*. Ahí Virginia nos da una pista para lo que nos proponemos; respecto al elemento fantástico –que no es para nada desdeñable filosóficamente– Virginia Woolf dice lo siguiente:

14 A pesar de los cambios y del paso del tiempo, hay algo que permanece, que nos permite identificar a las personas y los lugares, una especie de sustancia que no se modifica a pesar de los cambios que se dan en esos lugares y esas personas, de las costumbres. Es decir, el paso del tiempo no afecta de modo sustancial el aspecto y la función de las costumbres, hay algo que nos permite saber que se trata de unas y no de otras, pero eso no cancela la posibilidad de que haya innovación y recreación de lo viejo. *Ibid.*, p. 174.

De mis labios fluirán mentiras, pero tal vez se mezclará con ellas alguna verdad; a ustedes les toca buscar esta verdad y resolver si vale la pena guardarla¹⁵.

Obviamente, la escritora lo decía en relación a *Un cuarto propio*, pero ¿no podremos también hacerla decir de mi pluma “fluirán mentiras [al escribir *Orlando*] pero tal vez se mezclará con ellas alguna verdad; a ustedes les toca buscar esta verdad y resolver si vale la pena guardarla”?

Desde mi punto de vista hay tres temas generales a partir de los que podemos tener una comprensión más amplia sin eludir los temas ya señalados, a saber: el paso del tiempo, la imaginación creadora y la sensibilidad masculina y femenina (andrógina), sin decir nunca de modo terminante en lo que consiste cada una. El tiempo aparece comprimido en una ausencia de medición: parece que lo que le acontece a Orlando está fuera del tiempo, salvo por los instantes en los que se pasa de un siglo a otro y excepto por el señalamiento de fechas específicas, por ejemplo, “martes, 16 de junio de 1712”, día en que Orlando se preguntaba “¿Qué demonios me pasa?” después de asistir a una reunión social en Arlington House, fastidiada de la gente gritaba: “Ojalá no vuelva a encontrar un ser humano en toda mi vida”, dados los comportamientos (por lo demás, análogos a los de su faldero Pippin) de la alta sociedad británica.¹⁶ El espacio se actualiza en la medida en que Orlando vive en las distintas épocas: su casa, los bosques, el reino entero; Turquía, Constantinopla, Londres, y las calles donde transitó. ¡Ah, también su cuarto, su escritorio, su cama! Todas sus propiedades.

El paso del tiempo es el eje que atraviesa toda la novela: los treinta y seis años de vida de Orlando transcurren en tres siglos; pero en ese tiempo aparece a cada instante la idea de la imaginación creadora a partir de la que es posible la deconstrucción de imágenes y la creación de unas nuevas, así como la crítica a los roles establecidos. Pero Orlando no es un personaje común: hasta sus treinta años fue hombre, después fue mujer. Virginia Woolf no deja de lado ni a la sensibilidad masculina ni a la femenina, más bien, el personaje encarna una sensibilidad andrógina a partir de la que se reconstruyen imágenes, se critican los roles establecidos y se crean unos nuevos nunca fijos y determinantes, todo a

15 Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Trd. Jorge Luis Borges, Ed. Colofón, México, 2000, p. 8.

16 Virginia Woolf, *Orlando*, *op. cit.*, p. 145.

través de un tiempo no unidimensional. Las preguntas centrales en todo esto serían entonces ¿qué es el tiempo? ¿qué es la sensibilidad? ¿en qué consiste la creación? Virginia nos da pistas en la novela y a lo que me dedicaré a continuación es a hablar de ellas.

1. Tiempo, espacio y creación

¿Qué es el tiempo? La pregunta nos remite inmediatamente a uno de los filósofos que se han planteado el problema de modo directo: San Agustín¹⁷; no sólo por formular la cuestión sino también porque su intento de dar una respuesta fue sistemático, aun cuando llegó a varias paradojas: primero, el tiempo no es en sí un problema, sino hasta que se pregunta por lo que es; segundo, el tiempo coincide con la presencia de seres finitos, mortales, cuya existencia permite la medición del tiempo; así, la pregunta acerca de la esencia del tiempo remite a la pregunta por el ser de los mortales, pues al igual que el tiempo se torna en un problema en cuanto se pregunta acerca de su esencia, el ser es un problema no para otro sino para quien se lo pregunta. El “me he vuelto un problema para mí mismo” es también una interrogación acerca del tiempo de mi existencia; pero aquí está la paradoja: mientras se es, no se existe, no se es temporal (excepto Dios).

Tiempo y espacio son abordados aquí como dos tópicos estrechamente unidos, puesto que al entender al tiempo como una sucesión de instantes en línea recta, el espacio también se abre como si se refiriera a lugares que se suceden uno al otro en una sola dirección. Pero, si tal como asevero en la hipótesis, el tiempo es multidimensional, el espacio también lo es. Y parto de una sugerencia de Hannah Arendt para afirmar esto: el tiempo sólo es posible de medir desde un lugar, un espacio (ya sea este pasado, presente o futuro) en cualquiera de las tres dimensiones temporales: “el tiempo existe sólo en la medida en que puede medirse, y la regla con que lo medimos es el espacio”. Ese espacio está en nuestra memoria, donde se depositan todas las cosas, espacio que puede ser trasladado al futuro, como expectativa¹⁸.

17 En esto seguiremos la interpretación que hace Hannah Arendt del concepto de amor en el santo, publicada por primera vez en 1929 y presentada como tesis doctoral en 1924; aunque el tema central de Arendt es el concepto de amor, su análisis nos muestra la solución de algunas de las paradojas con las que se encuentra el santo a la hora de tratar el tema. Hannah Arendt, *El concepto de amor en San Agustín*, Ed. Encuentro Madrid, 2001.

18 Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 31.

Pero, una premisa más: es el presente la única real de esas tres dimensiones. El pasado “ya no” es (y si lo es, es en recuerdos traídos del pasado al presente) y el futuro “todavía no” llega, si suponemos que algo será es desde nuestro presente. Por otra parte, el presente está fuera del tiempo, es eternidad, puesto que se refiere de una dimensión que no podemos detener ni encerrar en un momento inamovible; es, por tanto, inmóvil, permanece aun cuando es imposible de detener.

El Ahora es lo que mide el tiempo retrospectiva y prospectivamente, porque el ahora no es en rigor tiempo, sino que está fuera del tiempo. En el Ahora se encuentran pasado y futuro; por un momento fugaz ambos son simultáneos¹⁹.

Pero procedamos con orden y partamos de la definición del tiempo de Agustín interpretada por Hannah Arendt:

En contraste con nuestra comprensión del tiempo [dice Hannah Arendt] para san Agustín el tiempo no empieza en el pasado para, a través del presente, progresar hacia el futuro y, por así decir, corre hacia atrás a través del presente para acabar en el pasado²⁰.

Tal consideración no se refiere a una simple inversión o de una aparente renuncia a un destino que se realiza en el porvenir. Más bien, expresa una paradoja: a nuestros ojos, el tiempo transcurre de forma lineal y sucesiva desde el pasado (un origen) hacia el futuro (un final). Para el santo, el tiempo consiste en un retorno, en una “precesión”. Pero en ese ir avanzando de espaldas al futuro, con la mirada puesta en lo sido, se recurre a la memoria y a cada suceso posible de recordar del pasado. Así que, el ser humano en la búsqueda de sí mismo (lo que es) desea volver al origen (Dios); esto implica, según interpreta Arendt que se desea lo que se conoce, no lo desconocido, el origen no el final.

A partir de la imagen que nos presenta Hannah Arendt de la concepción agustiniana de tiempo, podríamos nosotros decir que el paso del tiempo adquiere el sentido de un devenir no de manera progresiva, tal como se entiende progreso: ir de lo peor a lo mejor, sino en un regreso al instante del comienzo, al “de dónde’ yo vengo” y no al “a dónde’ iré yo a parar”. El devenir, entonces, no es en una sola dirección,

19 *Ibid.*, p. 31

20 *Ibid.*, p. 47.

sin que se entiendan sus posibles cambios en sentido negativo. Devenir no es sólo movimiento, antes bien, implica un cambio; no se refiere a un regreso o progreso, sino a una actualización de las posibilidades de ser a partir de la rememoración del pasado, puesto que es este del que tenemos conocimiento, no del porvenir. El ser humano reúne la extensión del tiempo por la memoria y la expectativa. Pero más que ser la expectativa lo que guía la existencia humana, la inevitable ruta hacia la muerte, es la memoria; es el conocimiento previo que tenemos lo que nos lleva a recordar nuestro pasado: "Sólo el hombre, y ningún otro ser mortal, vive vuelto hacia su origen último mientras va viviendo hacia la frontera última de la muerte"²¹. El tiempo es movimiento: inicio y fin.

Antes de continuar es necesaria una distinción: *principium e initium* no son lo mismo según Arendt. El primero alude al comienzo del mundo y las cosas, sin distinción entre instantes. Con la creación del mundo apareció el tiempo pero no hay propiamente una separación entre instantes, una medición. El segundo, en cambio, indica más bien la creación del alma, de seres mortales y, con ellas, el tiempo. El tiempo, así entendidas las cosas, emerge de la eternidad como un segmento o un instante vivenciado por alguien. Del movimiento de la eternidad, que ya no es eternidad sino tiempo, resultan las tres dimensiones temporales que conocemos: pasado, presente y futuro; o, en otros términos, el "ya no", el "ahora" y el "todavía no". Pero como el pasado siempre es lo que ya no es y el futuro siempre es lo que aún no es, es el presente un eterno instante. Así, el presente, única dimensión real del tiempo, está fuera del tiempo, es eternidad.

Ya anticipábamos que el tiempo es movimiento: inicio y fin. También decíamos que el tiempo inicia con la aparición de seres mortales, es decir, seres que tienen que morir y con cuya muerte se marca el fin de su existencia (la vida es temporal). Inicio es, entonces, entendido como aparecer, llegar, nacer; fin como desaparecer, irse, morir. El tiempo no es algo etéreo o metafísico en el sentido de algo que esté más allá de la experiencia de los hombres, sino una realidad propiamente humana²². La vida entendida como un intervalo entre el nacer y el morir es lo realmente presente: la vida es eternidad porque está entre el pasado y el futuro, en el presente, una dimensión que está fuera del tiempo. La vida

²¹ *Ibid.*, p. 84.

²² Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1987.

es un instante o una eternidad. Al nacer nos colocamos en un lugar, un sitio, un espacio que actualiza el tiempo; antes de ese lugar sólo hay eternidad, no propiamente tiempo.

Los instantes son en la eternidad, están fuera del tiempo; son instantes reales que actualizan el pasado a través de la memoria y posibilitan el futuro con la expectativa. Pasado y futuro son también atemporales: pueden ser en tanto alguien los hace presentes, pero no son ya pasado o futuro sino presente. En el presente se configura lo que fue y prefigura lo que será en un movimiento deconstructivo-constructivo de imágenes pasadas y futuras. Piénsese en imágenes de costumbres, de roles, de identidad, pues la imagen es un recuerdo o una expectativa no de lo desconocido sino de lo que tenemos experiencia; en primer término de nosotros mismos. El tiempo, entendido como progreso de pasado a futuro y mediado por el presente, es unidimensional ¡también el espacio! La propuesta del santo interpretada por Arendt abre nuevas posibilidades, como la de entender ambas dimensiones de la realidad de forma multidimensional, puesto que a partir de la evocación del pasado la expectativa del futuro en un instante se abren tantos espacios como posibilidades de tiempo seamos capaces de actualizar.

Tenemos que pese a la sistematicidad del santo, el problema de la definición del tiempo no es únicamente conceptual sino, antes bien, una condición propia de la existencia humana, en la que quien es también existe; es decir, quien vive en el tiempo es un ser humano concreto y dada su variabilidad temporal no le es posible definirlo, si acaso vivirlo. El tiempo vivido, puede ser o muy extenso o muy corto y no por ello falso o inexistente. Tiene la cualidad de extenderse o encogerse, quizás todo dependa de lo que hagamos en un instante, y, sin embargo, hay un tiempo en el que se sitúan varios individuos; es decir, el tiempo se compone de brevedad y duración objetivas en las que la duración de una vida particular se extiende o se contrae²³.

En la novela de Virginia Woolf, brevedad y duración son vividas por Orlando: en él/ella se condensan infinidad de instantes en un momento donde se actualiza todo lo que fue la Inglaterra isabelina, la victoriana y la eduardiana; Orlando encarna un instante (en el presente) lo que "ya no" es la vida inglesa, y en el vértigo de ese instante actualiza

²³ Al respecto vale también la revisión de las consideraciones de Bergson acerca de la duración. Cfr., por ejemplo, Henry Bergson, *La imaginación creadora* en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963.

en breve las costumbres que le preceden, y advierte que pese al cambio del entorno, algo le permite durar. La vida de Orlando transcurre en una fórmula: “pasó el tiempo’ (la cifra exacta puede ir entre paréntesis)”:

...todo su pasado, tan infinitamente largo y tan múltiple, se agolpaba en el segundo pendiente, lo hinchaba de increíble manera, lo teñía de mil colores y lo colmaba con todos los desperdicios del universo

(...)

Hubo semanas que le añadieron un siglo, otras no más de tres segundos. En resumen, la tarea de estimar la longitud de la vida humana (no nos atrevemos a hablar de los animales) excede nuestra capacidad, pues en cuanto decimos que dura siglos, nos recuerda que dura menos que la caída del pétalo de una rosa. De las dos formas que alternativamente, y lo que es más confuso aún, simultáneamente, gobiernan nuestro pobre cerebro -la brevedad y la duración-, una, la divinidad con pies de elefante, mandaba a veces a Orlando; otras veces, la divinidad con alas de mosca²⁴.

Contracción y distensión, dos movimientos simultáneos del tiempo, en los que se añaden años o sólo días. Pero ya decíamos que el tiempo no es hacia el futuro, sino al pasado (según el señalamiento de Arendt sobre la concepción agustiniana del tiempo), sin una negación total de aquél; así, contracción y distensión actúan en el tiempo vívido o actual, pero, recordemos, el momento actual es un instante que se escapa al instante siguiente, está fuera del tiempo, es eternidad, en todo caso es hacia el pasado: “*la memoria es el espacio en el que se depositan todas las cosas*”.

Así, Orlando se detuvo antes de seguir escribiendo La Encina, el poema que había iniciado en el siglo XVI, cuando tenía 17 años. ¿Por qué lo hizo? Este silencio, indica Virginia, es muy significativo: ¡apareció esa costurera que une con un hilo cada recuerdo, esa costurera es la Memoria!

La costurera es la Memoria, y por cierto bien caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. Ignoramos lo que viene en seguida, lo que vendrá después... El acto más común -sentarse a la mesa, acercarse al tintero- puede agitar mil fragmentos dispares, un rato iluminados, un rato en sombra.²⁵

24 Virginia Woolf, Orlando, *Op. cit.*, p. 76.

25 *Ibid.*, p. 61.

En este sentido, la memoria no procede de modo ordenado, tal como aparecen los hechos, sino de modo evocativo: el recuerdo de nuestra vida pasada aparece según el momento específico que evoquemos, nunca hay entre ese hecho específico y nuestro presente el recuerdo ordenado y sucesivo de todo lo ocurrido de modo retrospectivo. La Memoria es ese espacio en el que se guardan todos los recuerdos, es el espacio del pasado que se actualiza y se realiza en el presente; es decir, un lugar que no se reduce a un sitio específico sino que adquiere las dimensiones de cada uno de los hechos recordados en un momento particular: las cosas, los hechos, las palabras, los personajes que influyeron en un acontecimiento recordado devienen otros dadas las formas misteriosas de proceder de la memoria. Orlando es capaz de evocar las imágenes de cada una de las escenas vividas en su pasado y trasfigurarlas en medio de las cosas y los hechos presentes:

... la tinta salpicó toda la mesa: hecho que por cualquier explicación que le demos (y no hay explicación posible: la Memoria es inexplicable) y substituyó la cara de la Princesa por otra muy distinta [la del gordo raído en el cuarto de Twitchett aquella noche en que la Reina Bess fue a cenar a casa de Orlando, “hace ya tantos años”]²⁶.

Siglos después, Orlando se quedó quieta, no escribía, no hacía movimiento alguno, era como si estuviera muerta; pero recordaba. La Memoria aparecía nuevamente y hacía de las suyas. Así que la vida es Movimiento, comienzo y fin²⁷. Movimiento no sólo físico, sino también mental, deconstructivo, devenir: devenir no únicamente como movimiento, sino también como cambio; tampoco como evolución o involución sino transformación en algo que está de modo implícito en la esencia de lo que es, una posibilidad real²⁸. Basta un silencio, un quedarte quieto para percibir el advenimiento de un sin fin de hechos pasados que se actualizan en un instante, el presente, y sin embargo cada uno en

26 *Ibidem.*

27 “¿Qué es la vida?... ¡Es la Vida, la Vida, la Vida!, grita el pájaro... una pajita (si chirrido como el suyo merece el nombre tan sagrado y tan tierno) [dice], la vida es tarea... la hormiga está de acuerdo, y las abejas... Es risa, es risa, dicen las mariposas”.

(...)

“... fuerza es retroceder y decir directamente al lector que espere todo trémulo escuchar qué cosa es la vida: ¡ay!, no lo sabemos”. *Ibid.*, pp. 198-199.

28 “La vida, según convienen todos aquellos cuya opinión vale algo es el único tema digno del novelista o del biógrafo; la vida se guía por esas mismas autoridades, nada tiene que ver con estar sentada en una silla, pensando. El pensamiento y la vida son polos opuestos”, *Ibid.*, p. 196.

momentos distintos: Orlando va a escribir, se detiene, la tinta salpica la mesa y la mancha que forma delinea el rostro de una Princesa, luego, la de un gordo a quien Orlando vio "hace ya tantos años". Pero esta lluvia de recuerdos no es resultado de una mentalidad desordenada, para demostrar esto basta atender a nuestros recuerdos o a nuestros proyectos. Y es que, aun cuando se opte por echar a la Memoria de todo cuanto hacemos "(porque si podemos, si la decisión no nos falta, expulsar de la casa a esa loca de la Memoria y a su disparatado sequito)", aun cuando intentemos hacer todo de modo ordenado y sin desvío alguno hacia el futuro, en cada momento en que Orlando se detiene, las pasiones no dejan de aparecer: "ahora, por segunda vez, se detuvo, y en la brecha así abierta saltaron la Ambición, esa energúmena, y la poesía, esa hechicera, y la Codicia de la Gloria, esa prostituta, y se tomaron de la mano y pisotearon con su baile el corazón de Orlando"²⁹.

Los tres siglos que transcurren durante los 36 años de Orlando corresponden a una memoria histórica: Orlando vive las costumbres y los ambientes de tres épocas distintas del Imperio Británico (la isabelina, la victoriana y la eduardiana), mientras su vida se desarrollaba el jueves once de octubre de 1928, momento en que, además de ser delgadas, "las mujeres no hacen tanto misterio, pensó, empolvándose con el mayor desparpajo... [y] aunque ya había cumplido los 36, no representaba un día más"³⁰. Era el siglo XX, no había intimidad, y Orlando experimentaba simple y sencillamente, vértigo. Subía el ascensor de un centro comercial al que llegó en busca de sardinas, sales para baño y zapatos de varón: "que se los lleve el diablo", gritó mientras sonaban las campanas, porque "oír dar la hora es un sobresalto para el sistema nervioso".

Por otra parte, en el espacio de la memoria habita un sin fin de 'yoes' latentes: cada uno de ellos aparece conforme acuden al presente imágenes de hechos ya pasados del yo que rememora y, que ahora en el presente, es todo ese cúmulo de 'yoes' pasados:

porque si hay (digamos) setenta y seis tiempos distintos que laten a la vez en el alma, ¿Cuántas personas diferentes no habrá —el Cielo nos asista— que se alojan, en uno u otro tiempo, en cada espíritu humano? Algunos dicen que dos mil cincuenta y dos³¹.

29 *Ibid.*, p. 62.

30 *Ibid.*, p. 221.

31 *Ibid.*, p. 225.

Los 'yoes' que nos forman, según Virginia, tienen lazos con otra parte, de ahí que a veces aparezca uno y no otro; éste y no aquél que queríamos: "¡Ven, ven! Este yo me harta. Necesito otro" ("de qué mezcla de cuanto hay estamos formados... ¡Qué fantasmagoría es la mente y qué depósito de cosas incompatibles!"). Pero no se trata de usar un disfraz en el sentido de que el anterior ya está demasiado sucio o desgastado, más bien, en el transcurso del tiempo con la mirada al pasado y avanzando hacia el futuro, el yo deviene otro yo que no es otro, en sentido estricto, sino yo: "devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales... El devenir no produce otra cosa que sí mismo"³². Como lo dice la misma Virginia: los trajes nos hacen hombre o mujer, por nosotros mismos sólo somos seres humanos que devienen de una época a otra, por eso es "imposible resolver por ahora si Orlando era más hombre o más mujer".

...son los trajes los que nos usan, y no nosotros los que usamos los trajes: podemos imponerles la forma de nuestro brazo o de nuestro pecho, pero ellos forman a su antojo nuestros corazones, nuestras lenguas, nuestros cerebros. A fuerza de usar faldas por tanto tiempo, ya un cierto cambio era visible en Orlando.

(...)

Afortunadamente, la diferencia de los sexos es más profunda. Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro... Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista³³.

El tiempo aparece de forma multidimensional. Esta me parece una forma de asumir una posición crítica ante las maneras tradicionales y ya caducas de comprender el tiempo unidimensionalmente, con un

32 Al respecto podemos señalar que devenir no es únicamente moverse de hoy a mañana o de un lugar a otro (de la puerta de la habitación hacia la silla que está en el centro, por ejemplo), sino también cambio. Cfr. Guilles Deleuze y Félix Guattari, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible..." en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 224.

33 Virginia Woolf, Orlando, *Op. cit.*, pp. 140-143.

principio y un final cuya trayectoria es una línea recta. No quiero decir, sin embargo, que haya una negación de ese principio y ese final. Indudablemente algo que inicia termina (de esto sabemos que del inicio tenemos la certeza, mas no del final); pero, lo que está en duda es que la trayectoria que recorre el movimiento a que está condicionado, y entiéndase condición como posibilidad, no como determinación, lo iniciado sea recta y unilineal. En este sentido, meter y sacar la aguja en el cajón de la memoria, y si es verdad que es a partir de lo conocido como podemos desear, permite la creación a cada instante, creación del mundo, de la cultura, del sujeto, no de la nada sino a partir de la experiencia humana misma, no de otro mundo sino del único en que se ha dado un espacio para la vida y la experiencia humanas.

El tiempo es medido por los seres humanos como forma sucesiva en forma lineal y en la concepción del santo Agustín esa unilinealidad es vigente. Sin embargo, como afirmábamos antes, Arendt considera que en el ir avanzando hacia un futuro desconocido con la mirada en el pasado, el instante presente se abre en múltiples de evocación y reconstrucción del recuerdo. Orlando, el personaje de Virginia Woolf vive en un tiempo multidimensional que no deja de aparecer a nuestros sentidos de forma lineal, en el que actualiza un sin fin de imágenes y reconstruye el pasado.

2. Sensibilidad y corporalidad

Pasamos ahora a la sensibilidad. Opino respecto a ella que está inscrita en un tiempo y en un espacio no unidimensionales; no se desarrolla a partir de una especie de evolución ni como si fuera una película cuyas escenas estuvieran una seguida de la otra. Es multidimensional: abre tantas dimensiones como recuerdos confluyan en un mismo instante, sin importar los lugares y las situaciones dispares que se actualicen. Pero agreguemos un ingrediente más que le dará consistencia³⁴. La sensibilidad no es algo vacío posado en cualquier lugar del tiempo y del espacio, ante todo ella es posible por un cuerpo, masculino o femenino, considerando que la materia inanimada no sienta;

³⁴ ¿O sazón? no, no es el sazón, éste se lo da el cocinero, es más bien lo que dará consistencia, espesura -también una textura: lisa, grumosa, quién sabe!-; en pocas palabras, una forma, una materia.

de todos modos, y sea lo que sea, lo que ahora nos incumbe es la sensibilidad humana. La cosa que vive ese tiempo real no unilineal, en espacios que se abren conforme recuerdos instantáneos aparecen, es un ser humano de carne y hueso, inscrito en una sociedad y una cultura dadas. Pero... indiquémoslo de una vez, ese ser humano no es algo abstracto, sino que es un hombre o una mujer; sujetos, si queremos manejar esto más o menos categóricamente: cosas que piensan (según el buen Descartes), que sienten (¡umm, a quién colocamos en este paréntesis!) y establecen relaciones con el pasado, con sus contemporáneos y con su posible futuro, todos estos en el presente; "lo cierto es que una cualidad suele estar donde menos lo sospechamos".

Pero antes de hablar de la noción de sensibilidad que aparece implícita en la novela de Virginia Woolf, detengámonos por un instante a matizar la idea de que la sensibilidad está inmersa en una cultura y que es de ella de donde adquiere las formas de percibir lo que le rodea. Mikel Dufrenne, el filósofo francés, nos propone pensar la sensibilidad como la carne del mundo, pues es ahí donde se expresa el deseo con todo y sus inversiones y vicisitudes: es en el campo de lo sensible y lo imaginario que podemos situarnos. Sin embargo, ese espacio no es algo que esté fuera de la realidad cotidiana, y en ese sentido, de las formas culturales reinantes. La idea de Dufrenne tiene mayores alcances: en la medida en que nuestras maneras de comprensión de la realidad están gobernadas por las nociones unidimensionales de temporalidad y espacialidad, la imaginación y la sensibilidad se agotan en tanto no haya espacios a los que remitirse en busca de expresiones nuevas. Así, el arte de elite, el reconocido como arte, es una manera sesgada de apreciación tanto de la experiencia estética como de la creación artística, restringiéndola al campo de lo extraordinario y otorgándole una legitimidad a partir de unos criterios definidos y, al parecer, inamovibles: "la cultura gobierna la experiencia estética y la distribuye desigualmente: para la elite un arte de elite, para las masas un arte de masas"³⁵. Tanto el ámbito de la imaginación como de la sensibilidad se reducen a lo que es adecuado o no para un determinado grupo social.

Pero las cosas no tienen por qué ser únicamente de esta manera. Ya decíamos que Dufrenne considera que el deseo habita en un ser de carne y hueso, una especie de carne del mundo que experimenta placer,

³⁵ Mikel Dufrenne, "El lugar de la experiencia estética en la cultura" en Mario Teo Ramírez Cobián (coord.), Variaciones sobre arte, estética y cultura, *Op. cit.*, p. 211.

no impuesto ni arrebatado por nadie, simplemente -dice Dufrenne-, es subversivo y en tanto que es vivido por un ser particular, un sujeto, es en el sujeto donde se encuentran las posibilidades de rehabilitación no sólo del arte, sino de la cultura en general:

Puede ser que la experiencia estética guarde todavía su sentido y su virtud, y que la fuente de sensibilidad no esté agotada. Para descubrirla, sin embargo, no es del lado de la cultura donde debemos ver, es fuera de ella, del lado del sujeto, pues es en él donde la sensibilidad puede desplegarse... En fin, la iniciativa de la experiencia estética está en el sujeto³⁶.

En este sentido, es en la sensibilidad donde encuentra su posibilidad de transformación una cultura, una realidad, el arte mismo. La subversión propuesta por Dufrenne apunta a una noción no unidimensional de la realidad (noción propuesta también por Marcuse, según el mismo Dufrenne lo reconoce) y a la apertura de posibilidades de creación con cada uno de los seres sensibles aun a pesar de las formas en que en un momento dado se comprenda la creación artística y la creación en general:

Sin embargo [propone el autor], lo originario está siempre ahí, esa carne del mundo de la que nuestra carne es réplica. Vivimos esta proximidad sin saberlo, pero podemos asumirla siempre cuando simpatizamos con una flor en un prado, con la curva de una colina, la incandescencia de una puesta de sol y hasta el despliegue de la jungla urbana... Es en este sentido que la experiencia estética de la naturaleza tiene supremacía sobre la del arte³⁷.

Pues sólo a partir de la experiencia que nos brinde la naturaleza, lo que nos ha sido dado sin petición alguna, como la imaginación se desborda en un sin fin de imágenes que configuran nuestra memoria.

Y volviendo a nuestra novela, me parece que Virginia Woolf coincide con Dufrenne y concibe a través de Orlando un sujeto en el que están las posibilidades de creación de la cultura. Orlando es siempre un ser humano que permite que el paisaje y los colores, los climas y la naturaleza le desborden. Orlando no es un ser especial, en el sentido de

³⁶ *Ibid.*, p. 212.

³⁷ *Ibid.*, 213.

algo extraordinario y maravillosa criatura de Dios, sino habitante de una época u otra, devorado por ellas en cada momento.

Comparaba las flores con el esmalte, el césped a las alfombras turcas adelgazadas por el uso. Los árboles eran brujas decrepitas; las ovejas, peñas grises. Cada cosa, en efecto, era otra cosa³⁸.

Orlando era escritor -y tenía dinero-³⁹ con lo que Virginia pone en duda la consideración común y aceptada de que los genios y creadores sean algo suprahumano, más bien, ellos son testigos de una época, la propia, y la expresan de modo artístico o filosófico, mediante sus obras; pero no necesariamente tal como es la realidad de su momento: la literatura y la vida no son la misma cosa, en la primera se enriquecen los colores, las formas, las dimensiones de la segunda, no por un capricho del genio creador, sino por la capacidad humana de abrir espacios y dimensiones de tiempo donde parece que no es posible: aunque eso no quita que los grandes literatos de la época isabelina, por ejemplo (y Shakespeare, entre ellos) hayan sido seres completamente mundanos, entregados al vicio, la mentira y los enredos viles. Eran seres humanos de cuyo interior chisporroteaban luces de ingenio literario.

Así, Nicholas Greene refiere a Orlando: Shakespeare, Marlowe, Ben Jonsón, Browne, Donne:

¡[Quienes] habían sido sus dioses! [de Orlando] La mitad eran borrachos y calaveras. Casi todos reñían con sus mujeres; ninguno era incapaz de una mentira o de un enredo de la clase más vil. Garabateaban sus melodramas en el reverso de las cuentas de la lavandera y hacían pupitre de la cabeza de un aprendiz de imprenta, en la puerta de calle. Así entregaron los manuscritos de Hamlet; así de Otelo; así de Lear⁴⁰.

Orlando, por su parte, escribía

La Encina, Poema. Escribía en él hasta mucho después de la medianoche. Pero por cada verso que agregaba borraba otro, el total a fin de año, solía ser menos que al principio, y era como si, a fuerza de escribirlo, el poema se fuera convirtiendo en un poema en blanco⁴¹.

³⁸ Virginia Woolf, Orlando, *Op. cit.*, p. 108.

³⁹ ¿Será Orlando la novela en que Virginia Woolf expresa en un ejemplo las condiciones que considera necesarias para que una mujer escriba novelas en Una habitación propia, a saber, dinero y un cuarto propio?

⁴⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

Así, cabe decir que mediante el recuerdo de lo ya sido es posible no sólo revivir momentos y situaciones agradables o desagradables, sino también, se abre la posibilidad de comprensión, creación y recreación de lo dicho, escrito y hecho por otros y por nosotros mismos en un contexto particular: una sociedad, una cultura. La Memoria, lo escrito, no está muerto, al menos sí embalsamado: los actos bélicos y las hazañas son tan inmortales, como lo son las obras escritas, también éstas inmortalizan a sus autores.

En la novela se describen escenarios y formas de vida desde el siglo XVI hasta el siglo XX: las maneras de comprender y condenar actitudes propias e impropias. Orlando tuvo la experiencia de cada paisaje, cada modo de ser a lo largo de sus tres siglos de vida. Pero, Orlando, no aguantaba tanto los modales a que estaba obligado, en su lugar actuaba contra lo dado. Desde mi punto de vista, Virginia Woolf propone a través del/la personaje la posibilidad de poner en cuestión las normas socialmente impuestas. Y es que, si recordamos el sentido de la multidimensionalidad del tiempo y el espacio, crear es un acto continuo siempre a partir de una forma de percibir las cosas. Así, desde su decepción con el poeta Nicholas Greene, Orlando se consiguió unos perros con los que pasaba largas horas y paseaba por toda su propiedad:

Aunque Orlando desempeñaba esas tareas a maravilla y jamás discutía que ellas constituyen tal vez el fundamento de las relaciones diplomáticas, es indudable que lo fatigaban y deprimían tan profundamente que prefería comer solo con sus perros⁴².

Recién nombrado ayudante de la reina (Sultán de Constantinopla), a sus dieciséis años, Orlando salía disfrazado a tomar cerveza y escuchar historias de marinos que habían perdido alguna parte de su cuerpo en alguna batalla. Ahí, Orlando se involucraba también con mujeres de toda estirpe.

Digamos que la vida de Orlando por varias épocas y la constante remisión a los acontecimientos pasados, tiene una finalidad reconstructiva: una manera distinta de comprender la realidad social y cultural a partir de lo ya vivido, de la memoria que se actualiza con el fin

42 *Ibid.*, p. 94.

de proyectar un futuro. En este sentido, la sensibilidad representa un campo de acción en el que los mortales son capaces de plantearse mundos distintos, no salidos de la nada, sino anclados en un pasado que les precede y a partir del que les es posible desear cosas distintas. Los roles, las costumbres, los modos de ser de una comunidad particular, no son, en este sentido, definitivas, sino susceptibles de recreación y revitalización.

Pero avancemos un poco más, hasta donde nuestras fuerzas y la novela de Woolf nos lo permitan. Anticipábamos que Orlando no es un personaje común, y quizás sea el más común de los personajes: a sus treinta años durmió durante siete noches y sus días, al despertar, era mujer ¡Ah, qué golpe a la imaginación, qué verdadera charlatanería! Pero no, ahora Orlando tiene cuerpo de mujer, vive como mujer.

¡Golpe a la imaginación, charlatanería! si lo vemos, claro está, desde un punto de vista racionalista duro, ése que afirma la unilinealidad del tiempo, el avance de lo peor a lo mejor en un movimiento ascendente o novelado del espíritu, del absoluto, o de alguna existencia trascendente a la propiamente humana. Desviación, desorden ¡locura! si con el uso del pensar somos capaces de negarle contingencia e indeterminación a los actos humanos; si somos capaces de omitir aspectos de la vida que pongan en duda lo que pretendidamente somos. Uno de los grandes errores de la tradición filosófica occidental ha sido el creer que es sólo a través de la razón como podemos acceder a un conocimiento verdadero, y seguramente esto es posible; pero ésta no es una razón suficiente para negar la aparición de verdades más allá del pensamiento entendido como una capacidad humana contenida en determinados órganos humanos (interpretación psicologista o mecanicista -más bien- que da por hecho que los pensamientos y las ideas están contenidas en el cerebro). Más allá de estas consideraciones intelectualistas, racionalistas, o como se las llame, y sin tener que recurrir a métodos rigurosos de adquisición de conocimientos, la imaginación, la sensibilidad, la realidad misma y nuestra instalación en ella refutan toda negación, toda omisión de los hechos:

¡Ojalá pudiéramos ahora empuñar la pluma y escribir la palabra FIN!
Ojalá pudiéramos ocultar al lector el conocimiento de lo que sigue y decirle en breves palabras: Orlando falleció y lo enterraron. Pero aquí, ¡ay de mí!, la Verdad, la Franqueza y la Honradez, austeras diosas que hacen

la guardia junto al tintero del biógrafo, gritan: ¡La Verdad!, y por tercera vez retumban en concierto: ¡La Verdad y sólo la Verdad!⁴³.

Uno de los temas mencionados de paso, quizás como un respiro literario, pero digno de considerar aquí, es el de la actitud del biógrafo y del historiador que asume Virginia Woolf, actitud que la obliga a no renunciar a ninguna de las formas de comportamiento y las emociones de Orlando, tampoco a falsearlas, aunque le falten datos que el paso del tiempo eliminó de los pergaminos. A diferencia de todo "biógrafo competente", y más allá de la mera fantasía, Virginia trata a Orlando como un ser humano real, de carne y hueso, del que no es posible referir la historia total de su vida, pues algunos pergaminos ya no están, otros se encuentran quemados y los lugares donde Orlando permanecía no es posible describirlos de punta a cabo, sus vivencias, su vida entera.

Como por una suerte de honestidad, de franqueza, hemos de seguir atentos a cada cambio, no por una razón o actitud profesional si es que estamos dedicados al ejercicio del pensar o de la reconstrucción de los hechos, sino como necesidad vital, de instalación y reconocimiento de lo real con todo lo desagradable e impensable que en él se encuentre.

Henos aquí, por consiguiente, solos y abandonados en el cuarto con Orlando que duerme y con las trompetas. Las trompetas en fila emiten un terrible estruendo, uno solo: ¡LA VERDAD! Y Orlando se despertó. Se estiró. Se paró. Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad!

Debemos confesarlo: era una mujer⁴⁴.

Orlando era fuerte, hermoso y gracioso, características que lo hacen ser no sólo hombre, no sólo mujer, sino ambos: andrógino. Pero antes de poner completo interés en su singular existencia, advirtamos que el ser mujer de Orlando le permite ahora poner en cuestión el mundo que hasta antes de su sueño era suyo: un mundo masculino en el que iba y venía por todas partes; y también preguntarse acerca del modo de experimentar placer ¿quién vive de modo más intenso, el hombre o la mujer!

Orlando "reconoció la indescriptible delicia de la primera vez que vio a Sasha, hace cien años. Entonces era el perseguidor, ahora la fugitiva. ¿Cuál es el éxtasis mayor? ¿El de la mujer o el del hombre? ¿No son acaso el

43 *Ibid.*, p. 101.

44 *Ibid.*, p. 104.

mismo? No, pensó, éste es más delicioso (agradeciendo al capitán [Nicholas Benedict Bartolus que le ofrecía: "¿un poco de gordura señora?... 'Permitame servirle una rebanadita del tamaño de una uña'. Bastaron esas palabras para que la recorriera un delicioso temblor. Hubo un cantar de pájaros; hubo una precipitación de torrentes"] y rehusando); rehusar y verlo triste. Bueno, si él insistía, ella aceptaría una rebanadita, pero casi invisible. Esto era lo más delicioso; ceder y verlo sonreír"⁴⁵.

Orlando vive ahora en el mundo de los varones, aunque, recordémoslo, ella era hombre y como tal tiene la experiencia de la corporalidad y la sensibilidad masculina, sabe que también los hombres lloran y se entristecen por cualquier nimiedad, pero también se sorprende de las actitudes que ellos toman frente al descubrimiento de un tobillo femenino ¡caerse del mástil, por ejemplo!⁴⁶ Orlando vive ahora en un cuerpo de mujer (lo que modifica su porvenir, no su identidad, pues sigue siendo lo mismo: humana. Orlando, legalmente era mujer: "¿Pero? ¡Ah!, ¿qué resuelven sobre el sexo? Mi sexo... se declara indiscutiblemente, y sin asomo de duda... femenino"⁴⁷) y busca un amante: ¡Shelmerdine! En menos de un instante Orlando se rompe un tobillo, se enamora, se casa con Shelmerdine y espera un hijo: "Orlando dio a luz con toda felicidad, el martes 20 de marzo, a las tres de la madrugada...". De inmediato el siglo XX: jueves 28 de octubre de 1928 a las once de la mañana⁴⁸.

Orlando era Orlando, la chica que empolvaba su nariz y sentía vértigo, quien gritaba en sobresalto al escuchar las campanas que repiqueteaban el tiempo, quien escribía y ganaba premios. Devino mujer

45 *Ibid.*, p. 117.

46 *Ibid.*, pp. 118-119: "Caerse de un mástil... porque una mujer muestra los tobillos; disfrazarse de mamarracho y desfilar por la calle para que las mujeres lo admiren; negar instrucción a la mujer para que no se ría de uno; ser el esclavo de la falda más insignificante, y, sin embargo, pavonearse como si fueran los reyes de la creación. ¡Cielos! Pensó. ¡Qué tontas nos hacen, qué tontas somos! (...) era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos".

(...)
"Por pobres e ignorantes que seamos comparadas con el otro sexo", pensó, continuando la oración que dejó inconclusa días pasados, 'armados de pies a cabeza como están en tanto que a nosotras nos prohíben hasta el conocimiento del alfabeto... sin embargo, se caen del palo mayor". p. 119.

47 *Ibid.*, p. 187. Aquí es clara la crítica a la legislación que decide lo que es algo y lo que no. Orlando era legalmente mujer sin importar realmente las maneras que tenía de percibir la realidad y su modo particular de vivenciar el mundo.

48 *Ibid.*, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire: "'Shel, eres una mujer', dijo ella. Orlando, eres un hombre, dijo él", p. 185.

(...)
"en el término de tres segundos y medio, todo había cambiado: se había roto el tobillo, se había enamorado, se había casado con Shelmerdine". p. 193.

en la multiplicidad de devenires de época en época, de lugar en lugar, de instante a instante. Devino mujer siendo mujer, y no es que el hermoso joven que era a sus 16 años, en el siglo XVI, haya sido sólo imaginación: Orlando ha sido hombre, vivido en el pasado y representa la posibilidad de crear.

Anticipábamos, sin embargo, que Orlando no es sólo hombre, no sólo mujer, ante todo Orlando es hombre y mujer, un andrógino, un ser capaz de percibir y reconocer las dos formas generales de la sensibilidad (la masculina y la femenina) pero Orlando es Orlando, un ser humano instalado en la realidad, en el mundo de los hombres y las mujeres.⁴⁹

Devenir otro, masculino o femenino, según sea el caso (y quizás portando un cuerpo específico no se viva realmente como lo que indica que se es) permite no adivinar los secretos que el otro guarda en su interior, o no sólo eso, con el fin de ejercer un dominio sobre su cuerpo o sobre su existencia como tal, sino que nos permite saber que tanto la sensibilidad masculina como la femenina proporcionan maneras de comprender y percibir una realidad común, así como desprendernos de prejuicios con los que pretendidamente se tiene el conocimiento total de lo que el/la otro/a es:

porque las mujeres no son (a juzgar por mí misma) sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. Sólo una aburridísima disciplina otorga esas gracias, sin las cuales no pueden conocer ninguno de los placeres de la vida⁵⁰.

La sensibilidad como campo primigenio de la creación no es, entonces, unidimensional ni asexual: ella abarca además de los cinco sentidos la imaginación y la memoria, es, como dice Dufrenne, la inteligencia del mundo; pero, además, ella se expresa en dos modos generales de ser: masculino o femenino, o bien como lo propone Woolf, como una mezcla de las dos, a ratos uno a ratos otro. "Orlando se había transformado en una mujer -inútil negarlo-. Pero, en todo lo demás,

49 Prudente es apuntar que Orlando no es ni travestí ni gay, lo que no implica que haya en el planteamiento de Virginia Woolf un rechazo de una o de otra manera de vivir la sexualidad, tampoco una reivindicación, si acaso un afirmación de que no hay razón alguna para desconocer sus capacidades, menos aún su existencia real. Es decir, Virginia Woolf no propone un cambio de sexo, sino devenir en las distintas formas de sentir la realidad, el mundo, a los otros seres, las costumbres, la cultura y redimensionar nuestro modo de comprender y vivir, de creamos formas nuevas de relación entre humanos, más allá de las determinaciones impuestas cultural, social e históricamente, de instalamos, pues en el mundo y sus contingencias.

50 *Ibid.*, pp. 117-118.

Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad... Orlando fue varón hasta los treinta años; entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo"⁵¹.

3) Conclusiones

La historia de Orlando, o mejor dicho, la historia de las vivencias "fantásticas" del personaje Orlando⁵² contadas por Virginia Woolf, persigue desde mi punto de vista lo siguiente: a) la deconstrucción de los roles a partir de una crítica a la manera tradicional de entender la subjetividad y la temporalidad, b) apostar a una nueva manera de comprender tanto el tiempo como la sensibilidad: el tiempo como una realidad multidimensional (no sólo bidimensional) y la sensibilidad como algo no sólido ni asexual, sino vivo y sexuado, o andrógina tal como el propio personaje Orlando lo manifiesta.⁵³ Pero hay aquí además un supuesto: la experiencia que nos brinda la sensibilidad va configurando nuestras maneras de percibir la realidad, tanto en el tiempo como en el espacio en un movimiento parecido a la exhortación de Píndaro de "llega a ser lo que eres" y del kantiano "Ten el valor de pensar por ti mismo", de desencadenar procesos, de ser lo que eres.

En este sentido, la novela de Virginia Woolf tiene matices de crítica política, puesto que la afirmación de la corporalidad es lo que posibilita la creación de nuevos órdenes socio-culturales que expresan la vitalidad de la existencia humana; la imaginación juega un papel importante, en el sentido de que es a partir de la sensación e imaginación humana como son posibles mundos nuevos.

51 *Ibid.*, p. 105.

52 Pongo comillas a la palabra fantásticas porque aun no sé si haya alguna manera de afirmar que lo fantástico sea sinónimo de lo falso o que el relato fantástico de épocas pasadas no nos diga nada acerca de ellas —me parece más bien que se trata de un elemento de reconstrucción de tres siglos y tres épocas en la vida del protagonista muy significativo: el cambio de ambiente, de prácticas, de usos, de formas de vida— actualizadas por una mente humana que "funciona" no de manera mecánica, sino tal como imaginamos las cosas: arbitraria y desordenadamente, a capricho.

53 Como la misma Virginia lo propone de manera explícita en *Un cuarto propio*.