

FEDERICO PATÁN

ORLANDO

En 1925 Virginia Woolf (1882-1941) publica una de sus novelas más populares, que a la vez cuenta entre las mejores de su obra: *La señora Dalloway*. Aquel mismo año, el 18 de junio, una anotación en el diario que llevaba nos informa de la opinión que le transmitiera Lytton Strachey sobre esa novela. Citemos: "... dice que hay una discordancia entre el adorno (sumamente bello) y lo que sucede (más bien ordinario o carente de importancia)..."¹ Enseguida anota un consejo recibido de ese crítico:

Tal vez... aún no domina usted su método. Debería optar por algo más descabellado y más fantástico, un marco que lo admita todo, como *Tristram Shandy*.²

De inmediato se antoja pensar que Virginia Woolf estuvo dándole vueltas al consejo en la cabeza y que, de alguna manera, el resultado vino en 1928: *Orlando*.

Porque *Orlando* es una novela muy atendida a la propuesta del ensayista inglés: descabellada, fantástica, con un marco donde es concebible cualquier propuesta narrativa. Piénsese: el protagonista vive por encima de trescientos años y en el siglo XVIII cambia de sexo. Ni el uno ni el otro de esos dos sucesos amerita preocupación por parte de quien narra. Es decir, no ve necesidad alguna de inventar una causa.

Que biólogos y psicólogos determinen el caso. A nosotros nos basta con asentar ese hecho sencillo: Orlando fue hombre hasta los treinta años, cuando se transformó en mujer, para continuar siéndolo desde entonces.³

informa la novela sin ninguna alharaca. Un puntillo de ironía, ironía que corre

¹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, preparado por Leonard Woolf, Suffolk, Triad/Granada, 1981, pp. 82-83.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Virginia Woolf, *Orlando*, Middlesex, Ing., Penguin Books, 1965, p. 98.

por el libro entero, determina campos de actividad: a la ciencia queda toda busca de explicación; la narrativa se conforma con establecer los hechos.

Pero si el discurso niega al lector interpretaciones directas, no le prohíbe que saque sus propias conclusiones. Es aconsejable separarlas en dos grupos: las externas a la obra y aquellas profundamente enraizadas en el sentido oculto dado a los acontecimientos narrados. Vayamos a las primeras, lo que nos obliga a introducir un ser de la vida real: Vita Sackville-West, a quien está dedicada la novela. Fue dicha mujer una escritora prolífica, en quien la crítica no se ha detenido mayormente. Nacida en 1892, dejó a su muerte (ocurrida en 1962) una autobiografía corta, en la cual desnuda algunos secretos que fue necesario guardar hasta 1972, cuando murió la última protagonista de los sucesos a que nos referiremos: Violeta Trefusis (1894-1972).

En 1972 Nigel Nicolson (1917), hijo de Vita, consideró llegado el momento de publicar la autobiografía de su madre. Allí, la escritora plantea sin disimulos sus preferencias amorosas: por las mujeres. Menciona tres de sus relaciones, una circunstancial (con Rosamund Grosvenor), otra que llegó a tener aspectos de violencia emocional (con Violeta) y la última de naturaleza más pacífica (con Virginia Woolf). Conoció a esta última el 14 de diciembre de 1922 y cinco días más tarde la describía en carta a su esposo Harold:

La señora Woolf es sencilla: produce la impresión de grandeza. No es afectada en absoluto: no hay adornos exteriores... se viste atrozmente. A primera vista parece fea, pero enseguida se impone con una especie de belleza espiritual y te quedas fascinada, contemplándola.⁴

⁴ Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, traducción de Marta Pessarrodona, serie El espejo de tinta, México, Grijalbo, 1989, p. 284.

Del 7 de junio de 1926 tenemos otra carta de Vita a su marido. Le confiesa: "Me he acostado con ella [Virginia Woolf] dos veces. Ahora ya lo sabes, y espero no haberte sorprendido."⁵ Queda así descrito un tránsito que cubrió sin demoras del respeto a la unión amorosa. Pero fuerza es confesar que Woolf se retrajo enseguida de tales nexos y el resto del tiempo fue de amistad entre las dos mujeres. Completamos este coqueteo psicológico mencionando indirectamente unas palabras de Quentin Bell, sobrino de Virginia Woolf: Madge (Symonds) fue objeto de la primera pasión de Virginia, pasión cuya intensidad halló ecos en las memorias que de Sally Seton tenía la señora Dalloway. Como vemos, *Orlando* es tan sólo un ejemplo más acusado de una tendencia narrativa puesta en uso antes.

Orlando entonces. La idea de este libro le fue creciendo a la autora lentamente, pero el 5 de octubre de 1927 ya tenía el plan trazado:

... una biografía que comience el año 1500 y llegue a la época presente, con el nombre de *Orlando*: Vita, sólo que con cambio de un sexo a otro...⁶

El 20 de diciembre termina el tercer capítulo, en febrero de 1928 trabaja en el final y en marzo de ese año inicia (según su cálculo) tres meses de revisión. Vayamos a la novela. Sus líneas de cierre dicen:

Y sonó la última campanada de la medianoche. La última campanada de la medianoche, un jueves, el once de octubre de mil novecientos veintiocho.⁷

Así pues, un espíritu de juego campea en el libro: la fecha de terminación de la escritura queda asentada como la fecha en que concluyen los acontecimientos narrados.

Escrita a continuación de *Al faro* (1927) y seguida por *Las olas* (1931), *Orlando* no participa del espíritu de experimentación que guía la estructura de las otras dos novelas. Es un texto lineal, de cronología sin complicaciones y ajeno al empleo de lo que es

⁵ *Ibid.*, pp. 285-86.

⁶ Woolf, *Diary*, p. 118.

⁷ Woolf, *Orlando*, p. 232.

uno de los recursos mayores de la novelista: la corriente de conciencia. Por el contrario, tenemos el discurso de un narrador que ordena con mano severa la trama, comenta con desenfado la razón de sus decisiones y hace burla constante de las situaciones creadas para los personajes. Como dijera la autora en su diario, se permitió el goce de la exageración.

Volvamos por un momento a las causas externas que dan una de sus razones de ser al libro. Orlando se basa en Vita, según confesión de la novelista. Sackville-West quedó encantada con el homenaje. Es muy probable que el cambio de sexo en el personaje central sea un modo simbólico de presentar las inclinaciones bisexuales de la modelo y, con ello, servirse de la situación para llevar a cabo una exploración de las dos sensibilidades posibles: la femenina y la masculina. Una de esas "endemoniadas y complicadas penetraciones psicológicas" que Vita le atribuía a Virginia Woolf. Sabemos también, hay pruebas escritas de ello, que la Sasha de la novela representa a Violeta Trefusis, causa de tantos trastornos para Vita. ¿Pecaría-

mos de excesivos si en el personaje del Archiduque viéramos una insinuación de Harold, esposo de Vita? Porque presenciemos aquí un falso cambio de sexo, que el noble se impone para acercarse a Orlando en su etapa de varón. ¿Será necesario recordar que Harold era, al igual que su esposa, bisexual?

Pero todo esto es lo periférico, lo externo, la mera tramoya donde se asienta el significado verdadero de la novela. Si excluimos de ésta toda referencia biográfica venida de fuera y meramente nos interesamos en su ser interno, comprenderemos que el juego irónico en ella contenido encierra preocupaciones de orden estético. Exploremoslas brevemente, comenzando por la aclaración puesta como subtítulo: *Una biografía*. No es tal. Se trata claramente de una novela. Aquí se inicia la cuestión de los géneros: leído en obediencia plena a ese subtítulo, nada impide considerar al texto una biografía, de índole un tanto estrafalaria en razón de las desusadas características del personaje central. En parte, de aquí el tendido cronológico y lineal impuesto al discurso. Pero Orlando no existió en el

mundo que llamaremos real, ese perteneciente a nuestra esfera de acción cotidiana. Se trata, pues, de una biografía falsa. O en otras palabras, de un texto narrativo disfrazado de vida contada.

Bien cabría preguntarse ¿para qué? Es sencillo: para explorar la flexibilidad de los límites usuales en la novelística. Y aquí ésta invade zonas vecinas y las aprovecha como materia prima. Puesto que, lo dijimos ya, el texto se impregna de ironía, justo la aparente confusión de géneros sirve de apoyo al buen humor. Veamos esto: "Así, tras un largo silencio, 'Estoy solo' suspiró por fin, abriendo los labios por vez primera en este registro."⁸ Lo curioso de la cita es que, si bien llamando registro a su trabajo, el narrador permite al protagonista cierta independencia. Independencia que no deja de conceder, asimismo, a quien lee: "Nuestro deber es sencillo: enunciar los hechos hasta donde se los conozca, con lo cual se permite al lector interpretarlos como pueda."⁹ Independencia que él mismo (¿ella misma?) no siempre alcanza: "Aunque éstas no

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

Tequila con calavera

SAMUEL NOYOLA

Con un interés a la par oscuro y lúdico, que va de la libertad formal del verso libre al lujo renovado de las formas cerradas, *Tequila con calavera* convoca una lucidez extrema, que sólo otorga la conciencia en pleno desastre.

Samuel Noyola nació en Monterrey, Nuevo León, en 1965. Ha sido colaborador de diversas publicaciones del país. Su primer libro de poesía, *Nadar sabe mi llama*, apareció en 1986.



EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

PRESIDENTE CARRANZA 210,
COYOACÁN, C.P. 04000

MÉXICO D.F.

TEL. 554 8810, 554 8811

FAX: 658 0074



COEDICIÓN CON EDICIONES HELIÓPOLIS

son cuestiones que un biógrafo puede ampliar con provecho..."¹⁰ Es decir, se confiesa frenado por las limitaciones del género. Curiosamente, esa limitación le acrecienta las posibilidades de trabajar su novela desde un ángulo novedoso, con lo cual la estrechez se transforma en exploración de las fronteras genéricas, creándose una interesante paradoja narrativa. Entre algunas razones más, porque lo no dicho (o lo dicho subterráneamente) va creando el verdadero significado de la novela.

El aspecto de exploración narrativa es el de mayor peso en el libro, pero otros hay de bastante importancia. De los próximos al anterior está uno de presencia discreta: el papel de la crítica. Se diría que es el de equivocarse: Nicholas Greene reacciona con envidia a la actividad de Marlowe y Shakespeare, dando de ellos una imagen disminuida; destrozará de Orlando el poema "El roble" por creerlo superficial. Trescientos años después este mismo Greene (otro personaje al parecer inmortal) comentará la grandeza de los dos dramaturgos isabelinos y encontrará trascendente lo escrito por Orlando. Tenemos aquí una reflexión indirecta sobre la recepción crítica en el momento de estar vivo un autor y el cambio de medida cuando ha muerto. Por otro lado, se ironiza en contra del parasitismo que le permite vivir a quien hace crítica. Desde luego, la vida considerablemente larga de ambos personajes expresa la relación inacabable y pintorescamente agresiva entre las dos actividades.

Un aspecto más: Orlando vive lo suficiente para hacernos historia y comentario de la literatura que va conociendo: la isabelina, la jacobina, la del XVIII, la victoriana. Hay sobre cada una de ellas una consideración amable. El propio Orlando nos informa de los caminos que ha tomado la narrativa del XX. Sobre todo se describe la busca de independencia económica que los autores han llevado a cabo. La habitación propia tan significativa para Virginia Woolf. Con lo cual pasamos al feminismo.

Dijimos que el cambio de sexo fue manifestación alegórica del bisexualismo de Vita Sackville-West. Dejemos aquí la explicación y entonces el recurso queda en un simple juego sin gran trascendencia. Pero la novela misma se encarga de hacernos llevar la busca de razones a zonas de mayor hondura. Porque el

cambio de sexo significa cambio de sensibilidad; cambio que sólo significa eso: modificaciones en la percepción del mundo, sin rebajamiento o elevación indebida de ninguna de ellas. Veamos si no. Un primer comentario de la propia Orlando es el siguiente:

Todo el edificio del gobierno femenino se basa en esa piedra de fundación; la castidad es su joya, su elemento central, que defienden a toda costa y que si violentada les provoca la muerte.¹¹

Queda claro el origen de tal disposición: lo social. La virginidad fue (en ocasiones sigue siendo) la mercancía mediante la cual las mujeres (o los padres a nombre de ellas) negociaban un buen matrimonio. La crítica se establece aquí a partir de la situación nueva sufrida por el personaje. Pero la social, no la relacionada con el cambio de sexo en sí.

Por lo mismo, ese papel social entonces dado a la mujer, Orlando no podrá ya "romperle la cabeza a un hombre, o decirle de frente que está mintiendo o sacar la espada y atravesarle el cuerpo..."¹² Arranquemos de esta consideración para apuntar otro aspecto del libro. En cuestiones amorosas "¿de quién es el éxtasis mayor? ¿Del hombre o de la mujer?"¹³ A diferencia de Tiresias, Orlando no da una respuesta definitiva. Sin embargo, en el texto ocurre un desplazamiento gradual de la sensibilidad masculina (acaso más tosca) a la femenina (de mayor delicadeza), y se establece una diferencia innegable entre los dos sexos. Entonces, una conclusión parece obligada: hay diferencias, es imposible rechazarlas, dada su índole biológica, y la lucha debe llevarse a cabo en el terreno de las diferencias sociales, tan opuestas al buen desarrollo intelectual de la mujer.

Por la novela corre una vena de cierto pesimismo, jamás exagerada, que se relaciona con que "todo termina en la muerte". Se antoja darle apoyo a la vida extensa de Orlando con base, una vez más, en ese pensamiento triste que acabamos de citar: se viven por encima de trescientos años para alejar el momento de la desaparición. Si vivir consiste, en uno de sus aspectos, en "to-

mar la muerte a pequeñas dosis diarias, pues de otro modo no podríamos cumplir el oficio de vivir", Orlando alarga esa estratagema y procura darse más tiempo para acostumbrarse a la idea de que el cuerpo viaja hacia la tumba sin detenerse. Hay aquí un aire de mucha mayor tranquilidad que en, digamos, la primera novela de Virginia Woolf (*Viaje al extranjero*, 1915), donde uno de los personajes era "como un animal herido. Odiaba la muerte; estaba furiosa, injuriada, indignada con la muerte, como si ésta fuera una criatura viviente".¹⁴ Así pues, *Orlando* es una novela que comparte con las otras de la autora una notable inclinación a meditar sobre la vida humana. De meditaciones tales se hace la gran literatura. Otra imagen de esa primera novela resume esta idea: bajo la superficie del mar se encierran enormes misterios, que uno intuye: Bajo la superficie del texto un escritor oculta esos misterios.

¿Por qué Orlando? En su prólogo a *Retrato de un matrimonio* la traductora, Marta Pessarrodona, nos aconseja: "cherchez Shakespeare, As You Like It".¹⁵ Comedia escrita por el dramaturgo posiblemente en 1599, tiene, en efecto, un personaje llamado Orlando: un muchacho hijo de sir Rowland de Boys. Pero nunca varía de sexo. Ocurre, simplemente, que se enamora de Rosalind, la protagonista, joven que para sentirse a salvo en el bosque se disfraza de hombre. Agnes Latham opina que tal situación "asegura que el juego erótico que Lodge llama 'el chico-chica amoroso', no importa cuán ambiguo en lo sexual, a nadie ofenda".¹⁶ Es posible que esa ambigüedad sexual presente en la comedia de Shakespeare le sirviera a Virginia Woolf para insinuar sus propias máscaras.

Desde luego, *Orlando* se encuentra por debajo de las sutilezas narrativas de las grandes novelas woolfianas. Pero reconocamos que el enorme sentido de la ironía y del juego presente en esta novela le da un sabor especial, ajeno a la severidad de los otros textos. Hay en *Orlando* una Virginia Woolf llena de picardía, que enriquece por contraste el oscuro vestir de otras ocasiones. ■

¹⁴ Virginia Woolf, *The Voyage Out*, Inglaterra, Triad/Granada, 1981, p. 366.

¹⁵ Nicolson, *Retrato*, p. xii.

¹⁶ Agnes Latham, "Introduction" to William Shakespeare's *As You Like It*, Londres, The Arden Shakespeare, 1987, p. lxxii.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ Woolf, *Orlando*, p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ *Ibid.*, p. 109.