



El discurso volcado en sí mismo: metaficción y parodia en *Orlando* de Virginia Woolf

Informe final de seminario de grado *Teorías y métodos contemporáneos para el análisis de textos literarios*, para optar al título de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica,
mención literatura

SOL VALDERRAMA ARENA

Profesores guía:
Sergio Caruman Jorquera
David Wallace Cordero

Índice

Introducción	5
El Orlando de Woolf.....	12
<i>Orlando en la academia</i>	15
Parodia	19
Dispositivo paratextual.....	24
Biógrafo y biografía.....	31
Metaficción	46
Epílogo	58
Bibliografía	59

All that we call sacred history attests that the birth of a poet
is the principal event in any chronology.

R. W. Emerson, *The Poet*

Sin embargo, ¿qué te dijo en otro tiempo Zaratustra?
¿Que los poetas mienten demasiado?
Mas también Zaratustra es un poeta. ¿Crees, pues, que dijo la verdad?

Nietzsche, *Zaratustra*

Dicho brevemente: un juego divertido con cosas sombrías;
todo, naturalmente, al servicio de la literatura.

Paul Celan a Ingeborg Bachmann
30.10.1951

Orlando (1928) es una novela experimental cuya historia es la biografía imposible, fantástica e inverosímil del protagonista homónimo, Orlando. Este extraordinario personaje se nos presenta en la primera página como un adolescente de la alta nobleza en la Inglaterra isabelina, y en la última página como una mujer casada, un poemario publicado y un hijo, en el año 1928. La trama se construye a partir de diversos episodios en la vida de Orlando que cubren un período de 35 años de vida a lo largo de 400 años históricos (mejor acostumbrarse desde ya a las incoherencias sintácticas). El conflicto central de la historia es más bien interno: la escritura de Orlando, particularmente de su largo poema titulado La Encina; una vez publicado, la historia acaba, pero no la vida de Orlando.

* * *

Introducción

*All this life has somehow come together. There is a reason for it;
a coherency in it, could one but seize it.*

(Woolf, *How* 13)

La insólita y extravagante novela que constituye el objeto de este trabajo no termina nunca de producir sentidos, de reproducir-se. Ante los ojos de la lectora, *Orlando* se rehúsa a delimitar sus contornos y en cambio seduce hacia una perpetua interpretación mediante su estable inestabilidad. La “dificultad” que la lectura de *Orlando* significa, y que muchas personas -incluyéndome- admiten experimentar, no es más que la sensación de que el texto se te escapa justo cuando se está empezando a entender. Esta novela, en pocas palabras, continúa hoy configurando un enigma. Y es que el texto se niega a ceder, a aterrizar y sucumbir al juicio. Entonces, para la lectora curiosa, resulta irresistible intentar atrapar, capturar esta materia orgánica y poseerla, secretamente comprendiendo el inminente fracaso de su empresa. Y por cierto que todos los grandes textos, los textos que mueven, comparten este mismo diagnóstico y provocan este mismo efecto: aquella huida y evasión. Y quizás sólo ocurra en la literatura el hecho de que tan rotunda inestabilidad sea signo de una incorruptible solidez.

Es pertinente comenzar este trabajo poniéndole un espejo al ensayo mismo para así describir el lugar y la situación desde la cual se enuncia, puesto que es precisamente el espejo la noción que da forma a este trabajo y como tal acecha y define la totalidad del desarrollo escritural. La lectura de *Orlando* que aquí presento opera dentro de parámetros estrictamente metaliterarios y argumento que, fundamentalmente, el texto solo funciona al provocar una (auto)conciencia respecto de cuánto y cómo los elementos narrativos se discuten a sí mismos y el modo en que, al hacerlo, arrastran a la lectora a una reflexión literaria que en última instancia altera el acto de lectura mientras se está leyendo. Esencialmente, las preguntas que atraviesan al ensayo son ¿qué mira el texto en sí mismo? y ¿Qué declaración establece el texto

desde el punto de vista de una discusión literaria, específicamente en torno a su género y clasificación? De ahí que resulta apropiado discutir la escritura, incluida esta, la mía propia. Me parece que, de entre todas las expresiones de no-ficción, el ensayo es el que mejor acepta que su lugar de destino no difiere mucho de su lugar de partida, relevando en esta aceptación la relevancia del tránsito realizado, el viaje que constituye la reflexión. Y por ello considero que esta forma particular se amalgama con la intención que proyecto en este trabajo. Es única y exclusivamente la incertidumbre (mezclada, por supuesto, con asombro) lo que mueve a este ensayo, lo que lo echa a andar. Conviene desde ya aclarar que he aprovechado esta oportunidad investigativa y escritural para explorar y divagar en torno a esta novela, dicho de otro modo: las respuestas a las preguntas que atraviesan el trabajo son una propuesta, no una certeza; mis esfuerzos apuntan a indicar aquellos elementos de la obra sobre los cuales se sostiene y perfila su propia indeterminación para así elaborar mi propuesta en torno a la apertura¹ hermenéutica que *Orlando* obligatoriamente empuja.

Orlando, novela escrita por Virginia Woolf y publicada en 1928, ha sido estudiada, categorizada y definida desde distintas lecturas durante ya casi cien años. No obstante, muy a pesar del ascendente reconocimiento que Woolf adquiere a lo largo de prácticamente todo el siglo XX, este extraño texto ha atravesado una existencia más bien excluida en relación con sus novelas hermanas, y me refiero a una exclusión por parte tanto del público lector general como de la alta crítica literaria. Cabe preguntarse a qué se debe esta segregación. La respuesta intuitiva sería asumir que la novela no compite cualitativamente con textos como *Mrs. Dalloway*, *To the lighthouse* o *The waves*, obras admiradas por su exploración escritural de tendencia experimental que hoy sirven como ejemplares de la novela anglosajona de la primera mitad del siglo XX. Y, sin embargo, una breve ojeada de *Orlando* exhibe un nivel de experimentación excepcional, incluso en algunos sentidos superior a las otras tres novelas mencionadas, y me parece que es justamente esta excepcionalidad tanto formal como diegética la razón del escaso análisis o poca curiosidad que el texto provoca. Como indica Beth Boehm, “critics seem not to know how to talk about *Orlando*” (192), o Patricia Caughie,

¹ “Para salvar equívocos terminológicos, la definición de ‘abierta’ [...] si bien sirve magníficamente para delinear una nueva dialéctica entre obra e intérprete, debe asumirse como tal en virtud de una convención que nos permita abstraerla de otros posibles y legítimos significados de esta expresión” Eco, Umberto, *Obra abierta* (1962) p. 4

“Many Woolf critics consider *Orlando* to be an aberration.” (77); La lectura de *Orlando* significa, cuanto menos, un desafío, tanto para lectores comunes como para los críticos. Y durante algún período de tiempo desde su publicación, no me cabe duda que efectivamente se carecían las herramientas y el lenguaje para hablar de *Orlando* o hablar con *Orlando*.

Sucede que el primer y gran problema que surge al interactuar con esta novela es su clasificación. Frente a la estabilización que, lo quiera o no, por naturaleza busca Crítica Literaria, *Orlando* se muestra como una fisura, un vacío; un fracaso con relación al sentido de propiedad tan característico de las lecturas canónicas, escudo de la Crítica. Con fáciles excusas tales como “demasiado incongruente, poco serio, muy fantástico, profundamente inverosímil” (etc.) la Crítica se ha protegido de enfrentarse a este texto extraño, freak, y orgullosamente incongruente, poco serio, fantástico e inverosímil. Y *Orlando* se resiste, en la narrativa misma, a atribuir su configuración de sentido a los condicionantes contextuales e históricos de su contemporaneidad, cosa que dificulta por completo su categorización inicial.

Orlando se puede leer como novela, pero al hacerlo, los elementos formales pertenecientes al género biográfico, fantástico o satírico quedan indefinidos. Se puede leer entonces como biografía, pero automáticamente queda en primer plano la problematización de oposición ficción-verdad, ¿es el texto una biografía si el sujeto biográfico es “inventado”? ¿Son acaso las técnicas formales suficiente para integrar un texto a un género literario? Con estas dudas preliminares que surgen al iniciar la lectura se instala de lleno una suerte de indeterminación, que en este trabajo funciona como sinónimo de ambivalencia o directamente polivalencia², en tanto al decodificar el texto la lectora se enfrenta a senderos que se bifurcan (si se me permite el guiño) y por tanto se ve inevitablemente obligada a conscientemente tomar decisiones respecto a la interpretación del texto y no dejarlas a la lectura automatizada. Esta acción, yo defiendo, es la intención del texto, su *raison d’être*, puesto que la alta (auto)reflexividad del texto tiene como único objetivo problematizar su propia existencia para así poner en primer plano el proceso de decodificación mediante el cual todo texto opera, y, de paso, mediante la parodia, hacer una declaración de tendencia ideológica en torno al estado y funcionamiento de la Literatura.

² Siguiendo el postulado de De Beaugrande y Dressler en *Introducción a la lingüística del texto* (1972), específicamente el apartado en torno a la “coherencia”.

Para definir mejor esta operación dinámica a través de la cual necesariamente se lee *Orlando* hay que primero reconocer y clasificar los principales componentes que la producen y las nociones que permiten su funcionamiento. Para ello, retomo la caracterización de la lectora de *Orlando*. He dicho que ésta se ve obligada a tomar decisiones respecto de la lectura que está ejecutando; en ese sentido, el texto opera de tal manera que va configurando el comportamiento de su lectora, y con ello, el nivel de conciencia con el que analiza el texto. ¿Conciencia de qué? De la artificialidad del texto. En ese sentido, mientras más alta la conciencia del artificio literario, mayor es la probabilidad de que el proceso de lectura sea uno de *deconstrucción* en lugar de uno de interpretación. Pero precisamente en el encuentro de estos dos ejercicios se apoya la totalidad de mi propuesta: es a través de la deconstrucción de los elementos formales y narrativos que se abre la interpretación y con ella un posible sentido del texto. Sin la (meta)reflexión, el texto, que ya resulta bastante hermético, se mantiene impenetrable. En otras palabras: el texto por sí solo empuja a su propia deconstrucción, una pregunta a la vez, jugando con nociones cada vez más “grandes” como lo son el narrador, la biografía, el género literario, la Literatura, la convención literaria, el canon, la realidad, el mundo, etc.

¿Qué estoy proponiendo entonces? Que el texto se abre sólo en la medida en que la lectora atraviese preguntas respecto a la naturaleza del texto y a la actividad de lectura. No se me escapa la implicancia de que mi definición de *Orlando* es sumamente pretenciosa, pues no todo lector maneja las nociones literarias en las que el texto fundamenta su problematización. Sin embargo, tras haber reflexionado al respecto, me doy cuenta de que todos los textos necesitan de una lectora desafiada que atraviese una serie de cuestionamientos vinculados a la temática o problemática correspondiente, esto es, siempre y cuando se busque acceder a la construcción de sentido.

El ejemplo quizás más apropiado para ilustrar de manera introductoria el efecto deconstructivo o, cuando menos, desautomatizante, que *Orlando* produce en la lectora es al observar cómo se genera una tensión inaugural en el choque entre la supuesta veracidad que establece la portada del libro (*Orlando: a biography*) y los acontecimientos fantásticos a lo largo de la novela. En el fondo, se corresponde con el choque de las dos dimensiones opuestas más universales dentro del espacio literario: verdad y ficción, y el juego de expectativas que el texto ejecuta con ellas. Si bien es cierto que, a causa de la relativa canonización de la ficción

de Woolf, la expectativa que tiene hoy en día una lectora de *Orlando* difiere radicalmente con la expectativa que tendría una de 1928 que se encuentra con el libro recién publicado. En efecto, un factor decisivo en el juego de expectativas es el modo en el que se nos presenta el objeto-libro. En ese sentido, cabe mencionar el anecdótico suceso (del cual muchos de los estudios de *Orlando* se sirven para profundizar en alguna u otra idea) de las circunstancias de promoción que sufrió la novela al ser publicada. Las librerías londinenses, influenciadas por el sentido común y, sin duda, por las estrategias de ventas, al recibir ejemplares de un libro que llevaba por título “una biografía”, naturalmente situaron al libro en los estantes de biografía o historia, relegándolo al territorio y jurisdicción de la no ficción y con ello determinando por completo el vínculo lector-texto. Ahora, imaginemos un/a lector/a común y corriente de 1928, expectante por el nuevo título de la ya reconocida Virginia Woolf, autora del bestseller *La señora Dalloway*, novela que, si bien entra dentro de los parámetros de ficción experimental, es aún irrefutablemente realista. Esto, sumado a la respetada reputación de ensayista y periodista que la autora ha establecido a lo largo de las últimas dos décadas, termina por construir un horizonte de expectativas bastante estable que perfila a *Orlando*, aún sin haber sido leída una sola palabra, como una prometedora nueva biografía de un personaje histórico aparentemente olvidado. Menuda sorpresa resulta entonces que la voz del narrador (que se identifica como masculino, por cierto) inaugure la primera línea con una sospechosa caracterización del sujeto biográfico: “He—for there could be no doubt of his sex” (Woolf, *Orl* 13). Si bien esta primera frase evidencia duda (de no haberlo, ¿qué necesidad hay de aclarar que no hay dudas?), todo el resto del capítulo descansa en la aparente seguridad con la que el narrador describe las emociones y pensamientos de Orlando, el protagonista de la historia (quien no es nunca introducido, sino vagamente *situado* dentro de la escena inaugural). Si este peculiar primer acto resulta todavía demasiado sutil como para suscitar confusión o hesitación en la lectora, no hay duda de que por lo menos provoca la pregunta necesaria: ¿es esto una *verdadera* biografía? Y es precisamente en esta indeterminación sobre la cual el texto opera y la que termina obligando a la lectora a tomar decisiones de lectura: ¿debo leer como biografía o como novela? En otras palabras, ¿suspendo la incredulidad y me entrego a la fantasía o fuerzo los elementos referenciales para expandirlos a la totalidad del texto?

Sucede entonces que el abrupto enfrentamiento con el quiebre de convenciones literarias básicas que incomodan la lectura provoca en la lectora una confusión importante que, por fines prácticos, he decidido explicar a través de la propuesta de un teórico en particular, Peter Rabinowitz, teórico estadounidense. Éste argumenta que, en textos que presentan una alta dosis de metaliterariedad, se puede producir en la lectora una coexistencia de dos estados receptivos, o dos conciencias si se quiere, que están ejerciendo la lectura. Denomina este suceso como *double-leveled aesthetic experience*, en tanto que el proceso de interpretación ocurre en dos niveles cognitivos simultáneos, aunque indudablemente distintos. Para explicarlo mejor: por un lado, la lectora percibe que el texto configura *intencionalmente* anomalías que desautomatizan la lectura. Es decir, se comprende que hay algún tipo de juego o experimentación ejecutándose en el texto, y una lectora intuitiva puede incluso captar de inmediato el carácter metaliterario de aquel juego. En el fondo, esta conciencia mantiene cierta distancia emocional con la propia ficción del texto y en cambio vuelca sus esfuerzos en distinguir aquellos rasgos que visibilizan el *artificio* textual. Debatiblemente, este modo de lectura opera simplemente desde la incredulidad, no obstante, me resulta más complejo que eso: esta lectura prioriza la búsqueda, por parte de la lectora, de hacer concordar la intención autoral con lo leído, para así distinguir cierta lógica en el texto. La dimensión, por tanto, que se está efectuando en este nivel es una autorial, y como tal, Rabinowitz denomina a esta lectora como *the authorial reader*, o lectora autorial.³

Por otro lado, un texto de ficción sucede siempre y cuando haya una entrega o aceptación a la construcción ilusoria que este presenta, y en ese sentido, surge aquella dimensión mimética que “se deja engañar”. A pesar, o mejor dicho, *a partir de* los elementos fantásticos de la historia, la lectora se entrega al mundo ficcional que propone sus propios parámetros referenciales, y solamente al ocurrir esto ocurre también la ficción en sí misma. Este deliberado sometimiento a la ilusión y juego literario constituye una dimensión de lectura que Rabinowitz llama narrativa; *the narrative reader*. Ahora bien, como he dicho, ambas dimensiones interpretan en conjunto cada vez que un texto presenta conflictos consigo mismo, cuando muestra el mínimo conocimiento de su condición de texto, ya que esto a su vez activa en la lectora una reacción análoga: se percibe al texto como artificio al tiempo que,

³ *Before reading: narrative conventions and the politics of interpretation*. (Cornell University Press: 1987)

cuidadosamente, sin abusar de dicha conciencia divina, se cede a su fantasía. “The authorial audience knows it is reading a work of art, while the narrative audience believes what it is reading is real” (Rabinowitz 100)⁴. Este trabajo se sirve en mayor medida de la definición de ‘lectora autoral’ en la medida en que esta da cuenta inherentemente de dos cuestiones centrales para este ensayo: el discurso y la metaficción, nociones a las que regresaré a definir más adelante. ¿Metaficción cómo? Pues, como nuevamente ilustra Rabinowitz: “Indeed, authorial reading is not only a way of reading but, perhaps equally important, a way of talking about how you read” (22)⁵. Leer considerando intención, cualquier tipo de intención, implica poner sobre la mesa una discusión en torno a la lectura y, claro está, el tipo de lectura que se está ejerciendo.

¿Qué efecto tiene todo esto en la lectura misma de *Orlando*? Pues, principalmente, la lectora se transforma en un agente sumamente activo, y esto por su parte establece un vínculo particular entre autora, lectora y texto, uno en el que rige la (auto)conciencia común por parte de las tres entidades. No se puede perder de vista el hecho de que *Orlando* es un texto que se sabe texto, no sólo en un rebuscado nivel analítico que da cuenta de la metaficcionalidad, sino principalmente porque el texto se presenta formalmente como una biografía, y como tal, hay una apelación directa y perpetua de parte del narrador-biógrafo (que se refiere a sí mismo) hacia una lectora ‘real’ del objeto-libro (que es también incesantemente referida). Esta apelación le otorga a la lectora desde el comienzo un espacio dentro de la narración, y así, dado el nivel de agencia de la lectora y la flexibilidad que el texto le ofrece, el acto de interpretación se multiplica. La experiencia de lectura deviene en última instancia en una actividad creativa para la lectora casi tanto como lo es para el autor. La llegada al sentido del texto está en manos de la lectora, en su capacidad de hacer uso de aquellas anomalías de carácter metaliterario –y por tanto sumamente autorreflexivas– que dominan la narrativa e irrumpen tanto en la construcción “biográfica” como en la ficcional. En palabras de Kathryn Benzel, académica estadounidense, la lectura de *Orlando* es “a venture into uncertain terrain where the reader must sign on with the writer to discover the text’s

⁴ “La audiencia autoral sabe que está leyendo una obra de arte mientras que la audiencia narrativa cree que aquello que lee es real.” (Traducción mía)

⁵ “En efecto, la lectura autoral no es solo un modo de leer sino también –y quizás igual de importante– un modo de hablar sobre cómo se lee.” (Trad. mía)

construction and thus a path, not necessarily an easy one, to its meaning” (Benzel 169)⁶. Esta novela exige a la lectora discurrir en torno a la relación entre las convenciones literarias y la representación biográfica, y sólo al ocurrir esta reflexión puede comenzar a construir sentido. *Orlando*, según propongo en este ensayo, se lee en un obligado estado de (auto)conciencia que se presenta dentro del texto como el punto de encuentro entre lectora y autora, o, como lo plantea la propia Benzel, “Woolf’s reader is one who, directed by the writer, performs the text” (169)⁷. Me parece atractiva y oportuna esta propuesta de caracterizar la lectura de *Orlando* como performance y coincido con ella en tanto subraya una actividad o decodificación que toma lugar solamente al converger la misma autoconciencia entre los tres agentes en juego: texto, autor, lector/a.

El *Orlando* de Woolf

Si bien la realidad material sociocultural que rodea y, en efecto, gesta a *Orlando* es una dimensión que no se toca en lo más mínimo en mi enfoque, no puedo negar que hablar de *Orlando* es hablar de muchas cosas, incluidas aquellas que por inclinaciones personales considero innecesarias dentro del marco de un análisis textual, como lo es la presencia de la autora en su texto. Dicho esto, creo que corresponde señalar en este apartado un par de observaciones que son pertinentes tener en cuenta y que, sin duda también añaden profundidad a la discusión de *Orlando*.

Las respuestas que surgen tras preguntarnos de qué se trata *Orlando* y cómo trata lo que (re)trata cobran un sentido específico al tener en consideración las problemáticas que atraviesan la escritura de Virginia Woolf. Pues *Orlando* se trata de varias cosas: del nacimiento y devenir de un poeta; del retrato de una vida imposible que se vuelve posible en

⁶ “Una empresa en un terreno incierto en la cual el/la lector/a debe unirse al escritor para descubrir la construcción del texto y así también descubrir un camino, no necesariamente fácil, hacia su significado.” (Trad. mía)

⁷ “El/la lector/a de Woolf es uno que, dirigido por el escritor, realiza una performance del texto” (Trad. mía)

–y sólo en– el lenguaje literario; de cómo la escritura biográfica se sirve de las técnicas de ficción y por ende de una creatividad necesariamente imaginativa; de la verdad de la ficción como un principio absolutamente distinto de la Verdad abstracta; y en resumidas cuentas, *Orlando* se trata de la vida, sí, pero en igual medida se trata de literatura; de la capacidad de la una de capturar la otra y viceversa. El corazón del texto, en mi lectura, es el conflicto entre la resistencia de la vida frente a los esfuerzos del lenguaje. Todas estas cosas evidencian una función particular, y más aún, una dimensión política, al situarlas dentro del desarrollo ideológico-autobiográfico de la narrativa de Woolf. Habiendo crecido bajo, literalmente, una herencia literaria victoriana⁸ y con un acceso preferencial a la alta sociedad de las letras londinenses, es solo natural que uno de los ejes centrales desde los cuales se edifica la escritura de Woolf sea la pregunta por la literatura: cuál es su alcance, sus límites, sus condiciones; en pocas palabras, la reflexión que probablemente es inaugural para todo crítico y crítica literaria. El vínculo entre la historia, la escritura y el propio material de la vida deviene, en la obra de Woolf, en un conflicto trascendental que no cesa de desarrollarse a medida que la propia autora lo hace. De ahí que *Orlando*, una de sus obras más maduras cronológicamente hablando, tome la estructura de la biografía para plantear y explorar los problemas de la escritura historiografía.

“Her ventures at historical writing are, then, not just inscribed in her fiction but they are also inextricably connected with the thoughts she kept elaborating on the relationship between fiction and history and her concurrent attempts to define the present and the future of fiction”⁹

(Spiropoulou 7)

El tratamiento rupturista de la escritura histórica que ejecuta Woolf está cargado de un ímpetu de innovación que se traduce, en la práctica, a la elaboración de una ficción que contiene una crítica sagaz y creativamente articulada. Crítica que, como indica Angeliki

⁸ Su padre, Sir Leslie Stephen (1832-1904), fue un reconocido biógrafo y autor/editor del famoso *Dictionary of National Biography*.

⁹ “Sus incursiones en la escritura histórica, por tanto, no sólo están inscritas en su ficción, sino que también están inextricablemente conectadas con las reflexiones que elabora sobre la relación entre ficción e historia y sus intentos simultáneos de definir el presente y el futuro de la ficción.” (Trad. mía)

Spiropoulou, nace de una reflexión notablemente modernista en torno a la situación y el devenir de la ficción que se evidencia a lo largo de toda la obra de Woolf. Así, algunas de sus más importantes novelas exploran una teoría de la ficción y la historiografía a través de la *práctica* de las mismas, y vale decir que el producto final a menudo comprende una curiosa mezcla de ambas, como sucede en *Orlando*. Pamela Caughie, en su texto *Virginia Woolf & Postmodernism*, articula esta idea muy elocuentemente: “Woolf’s fiction does not react against a narrative tradition so much as it re-acts *within* narrative traditions” (Caughie 84)¹⁰. Y su planteamiento dialoga estrechamente con una observación de Bruce Nadel respecto a la carga crítica que posee *Orlando*: “Importantly, the work (*Orlando*) not only contains a theory of biography but shows that theory at work. [...] It holds a unique position, being at once criticism and fiction.” (Nadel 140)¹¹. Spiropoulou, por su parte, argumenta que Woolf *ensaya* en su ficción modelos historiográficos “in which history and aesthetics are mutually informed, simultaneously effecting a critique of traditional history writing” (6)¹². Esta técnica de contaminación entre dos modelos produce un texto híbrido que no solo es renovador sino, como señalan estos tres autores, esencialmente crítico. Esta crítica a las tendencias biográficas e históricas tradicionales Woolf la materializa tanto en su ficción como en sus ensayos a través de una inspección de las nociones convencionales biográficas como lo son el tono, la objetividad, la cronología, lealtad a documentos, caracterización del sujeto, etc. Y así es como llegamos a *Orlando*, texto que precisamente se construye a partir de una revisión crítica en clave paródica de las convenciones de la escritura biográfica, ejercicio que inevitablemente deviene en el cuestionamiento (por parte de la lectora) de las mismas. La ficción de Woolf, desde este punto de vista, no deja de comentarse a sí misma y referir al mundo escritural que habita a medida que se produce, de ahí el carácter metaliterario que aquí analizo.

Lo que busco con todo esto es exponer que en *Orlando*, lo que se filtra a través de una compleja maquinaria paratextual, fotográfica, sintáctica, y léxica no sólo es la

¹⁰ “La ficción de Woolf no reacciona contra una tradición narrativa, sino que re-acciona *dentro* de ella.” (Trad. mía)

¹¹ “Es importante destacar que la obra (*Orlando*) no sólo contiene una teoría de la biografía, sino que muestra esa teoría en acción. [...] Tiene una posición única, siendo a la vez crítica y ficción” (Trad. mía)

¹² “En el que la historia y la estética se informan mutuamente, efectuando simultáneamente una crítica de la escritura histórica tradicional” (Trad. mía)

autoconciencia del texto, sino también un latente discurso autoral que está fundamentalmente cuestionando la tradición historiográfica a través del juego paródico en un gesto de ilustrada rebeldía. Claro que toda parodia implica una dosis variable de burla, y en efecto, una de las más destacadas características de *Orlando* es su abundante humor; sin embargo, a la luz del estrecho vínculo entre crítica y ficción que sostuvo Woolf en su vida y escritura, me permito argumentar que la parodia en *Orlando* cobra una irrefutable solemnidad. El propósito del texto es desmontar aquellas convenciones del género biográfico no para despreciarlas, sino, muy por el contrario, para revelar su urgente necesidad de actualización. Tanto este texto como –me atrevería a decir– toda la obra de Virginia Woolf, exhibe una inmensa preocupación por la literatura y la prosperidad de la labor literaria.

Orlando en la academia

Hay algo que me resulta importante destacar y es que a medida en que mi investigación bibliográfica realizada para la construcción de este trabajo avanzaba, rápidamente me fui percatando de que la gran, gran mayoría del cuerpo de textos críticos que específicamente estudian *Orlando* y, en general, la obra de Virginia Woolf, es producto de académicas mujeres. Cuestión que contrasta radicalmente con el conjunto de textos teóricos, en particular posmodernistas, que abordan nociones elementales para cualquier análisis narratológico hoy en día. Es evidente que en los meses en los que he desarrollado este ensayo no he leído todos los estudios, artículos, análisis o reseñas de *Orlando* escritas desde 1928 (que de todas formas, no indica ser mucho más amplia de lo que fui capaz de encontrar), sin embargo, una vez comenzada la investigación se fue visibilizando una red bastante establecida de autoras que se ven en la obligación de citarse entre sí a raíz de la notable carencia de bibliografía. Mi punto de partida fue una tesis de pregrado de la Universidad de Guadalajara escrita por Laura Itzel Flores Macías en 2017. Las referencias bibliográficas de su investigación me llevaron a Nicola Watson (2005), María Quirarte Ruvalcaba (2012), Suzanne Raitt (1977) y Sofía Falomir, cuyo artículo “El Orlando de Woolf, y el método biográfico” (2016) ha resultado muy enriquecedor para mi lectura. El amplio estudio de Nicola Watson sobre el modernismo, *Aestheticism & modernism: debating*

twentieth-century literature (2005) me llevó, por supuesto, a Hermione Lee y su múltiples escritos sobre Woolf, de los cuales me fue particularmente útil su estudio de las novelas, *The novels of Virginia Woolf* (1977), y al texto teórico que devino en el más fundamental para mi ensayo: *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, escrito por Patricia Waugh, publicado en 1984. Luego, investigando a Waugh, se me presentó toda una dimensión nueva de lo que parece ser la misma red bibliográfica, una dimensión inclinada a la teoría y que en general trabaja desde un enfoque narratológico y metaliterario, aunque a menudo no de manera evidente. De esta manera llegué al ingenioso artículo de Kathryn Benzel “Reading readers in Woolf's *Orlando*” (1994), que por su parte me llevó al texto de Pamela L. Caughie, *Woolf and postmodernism: Literature in quest & question of itself* (1991); como también a Robin Hackett, “Humor as weapon in Virginia Woolf's *Orlando*.” (1993); a Beth A. Boehm y su artículo “Fact, fiction and metafiction: blurred gen(d)red in *Orlando* and *A room of one's own*” (1992) y a Pamela Transue, *Virginia Woolf and the politics of style* (1986). El estudio más actual que he encontrado es un artículo de la académica italiana Annalisa Federici, “Truth! Truth! Truth!: Image and text, fact and fiction in Woolf 's *Orlando*” de 2019. A partir de él llegué a lo que ahora me resulta un imprescindible estudio de Woolf de la académica griega Angeliki Spiropoulou, *Virginia Woolf, Modernity and History Constellations with Walter Benjamin* (2010); a la francesa Adèle Cassigneul, *L'entre et l'entre deux: Virginia Woolf et le travail d'artiste* (2018); a Helen Wussow, “Virginia Woolf and the Problematic Nature of the Photographic Image” (1994) y a la extensa compilación editada por Diane F. Gillespie y Leslie K. Hankins *Virginia Woolf and the Arts* (1997), dentro de la cual, de los 45 ensayos, solo 6 son autores masculinos.

La razón por la que tan ampliamente refiero a estas autoras es porque me parece importante, primero que nada, reconocer explícitamente esta red que directa e indirectamente han influido en –y empujado a– mi lectura de *Orlando* y darles un espacio en este trabajo que sea mínimamente proporcional al espacio que han tenido en la evolución de mis ideas. Y en segundo lugar, creo que resulta indispensable dejar constancia de que dentro de la esfera académica/crítica, área literaria que precisamente tiene en sus manos la prestigiosa capacidad de sistematizar y con ello fomentar lecturas, el poco interés que suscita *Orlando* tiene una tendencia evidentemente femenina, lo cual lamentablemente se traduce a que continúa por

habitar un espacio marginado. El mal llamado fenómeno ‘escritura de mujeres’ no sólo denomina a una literatura escrita por mujeres sino que, principalmente, leída y estudiada por ellas. Si bien es cierto que la obra de Woolf o, mejor dicho, Virginia Woolf, goza de un amplio reconocimiento universal, se puede argumentar que de todas formas el canon del que forma parte siempre ha sido el canon femenino.

Los objetivos analíticos y reflexivos del presente ensayo no consideran este problema en profundidad, en efecto, no lo consideran en absoluto, pero sí cabe mencionar que dicho problema originó este trabajo por la simple razón de que, en los cuatro años de carrera universitaria, la única instancia en la cual Virginia Woolf tuvo presencia alguna fue en un seminario electivo titulado “Ensayos de mujeres del siglo XX”, donde *El cuarto propio* sirvió como un eje más dentro de una discusión más bien cultural y en absoluto literaria en torno al rol de la mujer y su escritura. Si textos como *Mrs. Dalloway* o *To the lighthouse* no tienen mucha cabida en la enseñanza académica, para *Orlando* no hay esperanza, cosa que no deja de ser arbitraria ya que el sostenido desplazamiento que ha sufrido esta novela no se concilia del todo con la fama que su autora ha gozado los últimos cien años –y en particular los últimos 30–, fama y reconocimiento que, contradictoriamente, se ha justificado históricamente en su sobresaliente experimentación, su agudo ingenio literario, sus inquietudes feministas y sobre todo la perspicacia con la que debate el rol del escritor en la modernidad; todas, cuestiones absolutamente palpables e incluso fundamentales en *Orlando*.

Y así, la curiosidad, el asombro y el entusiasmo en que resultó mi primera lectura de *Orlando* se agudizó al no tener donde indagar. No obstante, caí en cuenta de que aquellos espacios académicamente vacíos que, sorprendentemente, plagan la historia de la literatura, no son otra cosa que una posibilidad aún más rica, más íntima de involucrarse con un texto. Esos vacíos analíticos, originados por desinterés o por la implicancia de un embarazoso desafío o, quizás, simplemente por el olvido, constituyen la gracia y regocijo de la labor literaria e indudablemente la mantienen con vida; pues estos espacios vacíos permiten la renovación, la actualización, la revitalización de fuentes del pasado a través de la episteme contemporánea. Por todo esto me resulta pertinente, además de apasionante, la revisión de *Orlando* que aquí presento. Un texto que se muestra tan inabarcable como este merece nuevos enfoques y estudios que no busquen categorizarlo de manera tajante, sino explorarlo en la pluralidad que es. Por ello, mi propuesta es una lectura que no pretende concluir,

porque, tal como dice el académico argentino Miguel Dalmaroni, “hay lectura cuando la lectura no termina de ocurrir” (1). La comprensión o interpretación de este texto implica para la lectora más interrogantes que certezas, prolongando así eternamente la lectura, y este ensayo se esmera por mantener intacta esa frivolidad semántica al tiempo que propone una posible entrada; en efecto, la posibilidad de lectura a *Orlando* que aquí elaboro solo funciona con la previa admisión de que la naturaleza del texto significa simultáneamente muchas cosas distintas. En ese sentido, *Orlando* se presenta como una extraordinaria potencia que aguarda su explosión, y lo que ocurre al ejercerse una interpretación particular no es la *estabilización* del texto sino, muy por el contrario, es precisamente la actualización de su potencialidad

Por último, me gustaría establecer el propósito del presente ensayo. Este trabajo en ningún sentido pretende ser una apología del género paródico ni de Virginia Woolf (por difícil que sea resistirse). Tampoco propongo aquí una solución final al problema de *Orlando*, justamente porque su cualidad problemática es desde luego el núcleo de su abundancia. Si bien es lógico que personalmente me inclino por la lectura que aquí he intentado articular –en la medida en que evidencia los múltiples lugares (topos) en los cuales irrumpe la Literatura y literaturidad– sería insensato (y sumamente absurdo) renegar de la pluralidad de lecturas que el texto ofrece y que efectivamente se han realizado de la novela; principalmente porque, sin ellas, esta lectura no tiene cimientos, como sucedería con cualquier texto a punto de cumplir su centenario. El propósito, en cambio, de este ensayo es en todo sentido multiplicar. *Orlando*, me parece, se ha sostenido a lo largo de los años como un tesoro secreto, una riqueza indefinida e indefinible que perdura en su misterio, por ello, creo que cualquier análisis de él resultará enriquecedor y comprobará, además, la inagotabilidad del texto.

1.

Parodia

No es novedad que una de las clasificaciones que ha recibido *Orlando* es aquella de la parodia. Aunque, claro está, el texto en sí mismo no ejerce demasiada resistencia a ninguna clasificación y, sin embargo, se mantiene impermeable a todas. Esa flexibilidad, indeterminación, pluralidad, o como se quiera denominar, está en el corazón de su complejidad. No obstante, como ya he mencionado, esta y cualquier propuesta de lectura requiere de algún tipo de estabilización para articularse, y la presente lectura establece su punto de entrada al texto desde su irrevocable condición paródica. Me parece que las funciones de la parodia y el modo en que a través de ella se abre el diálogo intertextual en *Orlando* no ha sido estudiado, sino, como mucho, tomado por sentado. Este análisis, que busca justamente revelar los aspectos *literarios* de la obra, no puede sino partir caracterizando a la dimensión de la novela que de lleno la incorpora al infinito diálogo intertextual o transtextual del cual esta y tantas otras obras se nutren.

“El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad (eso es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular.”

(Genette 9)

Así abre Gérard Genette su texto teórico *Palimpsestos* de 1989, delimitando la labor de la poética a una suerte de (eterno) rastreo que dé cuenta de lo que él llama la architextualidad del texto. Esto define bastante bien lo que realizo en este apartado del ensayo. Considerar a un texto desde una óptica paródica sitúa inmediatamente un precedente, un *architexto*. Puesto que, como ya se mencionó, y como desarrolla Genette a lo largo de

Palimpsestos, la parodia es una de las expresiones más directas de intertextualidad, entendiendo a ésta como el conjunto de relaciones que acercan un texto a otro texto o bien a los modelos literarios a los que puede referir de manera implícita o explícita (Marchese y Forradellas). La dificultad de trabajar con la intertextualidad es que resulta desafiante establecer los límites de su operatividad. Como repara Barthes, “todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles” (Barthes ctdo. en Guillén 312); cuestión a la que también atiende el propio Genette, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en ese sentido, todas las obras son intertextuales. Pero algunas lo son más que otras.” (19). Es un hecho que toda obra se sostiene sobre otra(s), un hecho que ha provocado y continúa por provocar ansiedad (Bloom), inspiración (Borges), libertad (Joyce), etc. No obstante, Genette, dentro de su inescapable laberinto estructural, va un paso más allá e introduce un término más específico para definir un tipo de vínculo particular que hay entre dos textos y cuyo uso él aplica directamente al género paródico, la *hipertextualidad*. “Entiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (Genette 14)¹³. Si bien el exceso de terminologías a menudo peca de absolutismo crítico, en este caso la especificidad es valorada e incluso requerida. Siguiendo la lógica de Genette resulta, entonces, que la hipertextualidad forma parte de la definición del género paródico, en tanto la parodia tiene un objeto, anterior, evidentemente, al cual dirige su parodia, valga la redundancia.

Ahora bien, para responder la pregunta más básica de todas (¿a qué parodia *Orlando*?), primero es preciso establecer el marco conceptual desde el cual se comprende la parodia. Siguiendo la definición de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, “Se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, un personaje o un motivo se hace de forma irónica para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.” (Marchese y Forradellas 311). Esencialmente, la parodia consiste en la resignificación intencional, a menudo de carácter

¹³ En adelante, se hablará de hipertextualidad en reemplazo de intertextualidad por la simple razón de que, como se menciona, el término resulta más específico y perfila de manera adecuada el vínculo entre un texto A y uno B que aquí se elabora. En otras palabras, el término de Genette no hace sino hablar de un tipo particular de intertextualidad.

irónico, de algún elemento del texto, ya sea la estructura textual, semántica o discursiva, entre otras. “La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras.” (Genette 27). La parodia como juego, experimentación o deformación lúdica a menudo utilizada como medio para algún tipo de declaración. No obstante, lo que resulta central destacar de la parodia es el “alejamiento del modelo y volteo crítico”, pues este rasgo fundamental marca de manera rotunda la definición del género. La parodia imita, sí, sólo en el sentido de que toma de punto de partida un aspecto estructural, estético, semántico o discursivo de una obra en particular y construye a partir de él; ese gesto inaugural, sin embargo, no define la totalidad de la actividad. En su manifestación literaria pero también en sus múltiples expresiones artísticas, la parodia se erige como una *forma* que trasciende la mera imitación al producir en el texto una codificación implícita o explícita que en la mayoría de los casos es crítica y (auto)reflexiva. En ningún caso una obra paródica se limita a realizar una simple reproducción del modelo emulado; el objetivo principal más bien consiste en retratar las convenciones establecidas y con ello destacarlas para así subvertirlas. Es imitación, sí, pero en un sentido retorcido; como diría Lichtenberg, “To do the opposite is also a form of imitation” (Lichtenberg 34). Su configuración, entonces, radica en el despliegue del distanciamiento irónico respecto del objeto, de su respectivo hipotexto, un distanciamiento que proyecta una visión distorsionada y, en ocasiones, satírica del modelo. Linda Hutcheon (*A theory of parody*, 1985), defiende esta idea de la carga crítica inherente al género: “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. (6)¹⁴. Un hipertexto paródico, en el mejor de los casos, destaca por las diferencias que delicadamente establece en relación con su hipotexto. La parodia opera dentro de un marco de inversión semántica; la imitación, por tanto, determina nada más que la estructura de la parodia, es decir, provee los límites formales que permitirán la ejecución del sentido inverso¹⁵, pero la imitación en sí misma actúa como un medio para un fin más complejo: la crítica, y no sólo por parte del autor sino, sobre todo, de la lectora. La

¹⁴ “La parodia es, formulado de otro modo, una repetición con distanciamiento crítico, el cual marca las diferencias por sobre las similitudes.” (Trad. mía)

¹⁵ La parodia es la literaturización de la ironía, me dijo un profesor hace no mucho. Por tanto, al igual que la ironía, la parodia sólo existe cuando se da el contexto enunciativo apropiado para que el receptor de cuenta del sentido inverso. Cosa que, no obstante, se desarrollará más adelante.

parodia obligatoriamente produce una lectora que se ve confrontada con desviaciones y alteraciones que sirven como espejo para la reflexión, propiciando así una revisión crítica de las normas y convenciones literarias. De esta manera, la parodia no solo es una forma de intertextualidad sino, sobre todo, una forma sorprendentemente pura de metatextualidad. “Overtly imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically points us to its own nature.” (Hutcheon 69)¹⁶. La parodia contiene, desde su definición, una carga autorreflexiva que mira y se-mira como literatura y por eso resulta casi natural que parodia y metaficción, en *Orlando*, vayan de la mano. Ambas nociones, en la práctica, y por razones evidentes, tienden a la crítica, contienen crítica y, en el mejor de los casos, proponen una teoría de sí misma también.

La parodia, no obstante, contiene un elemento pragmático que problematiza toda su aplicación. Como afirma Hutcheon en su texto, la forma paródica proporciona nuevos modelos de proceso y producción artística, lo hace ahora y lo ha hecho desde su origen. Sin embargo, justamente por su cualidad intertextual la parodia solo funciona cuando hay un lector que establece relaciones. La parodia, al igual que cualquier situación discursiva, incluye un emisor y un receptor, dos nociones que dentro del texto paródico adoptan una complejidad mayor pues, ¿existe parodia si no hay un receptor capaz de identificarla?

“When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an *intention* to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody.”¹⁷

(Hutcheon 22)

La inherente función apelativa por parte del hipertexto hacia el hipotexto en clave burlesca exige de un reconocimiento, de lo contrario el texto pierde su cualidad de intertexto y, con

¹⁶ “Imitando abiertamente al arte más que a la vida, la parodia nos señala consciente y autocríticamente su propia naturaleza.” (Trad. mía)

¹⁷ “Cuando hablamos de parodia, no sólo nos referimos a dos textos que se interrelacionan de una determinada manera. También implicamos la *intención* de parodiar otra obra (o conjunto de convenciones) y tanto el reconocimiento de esa intención como la capacidad de encontrar e interpretar el texto de fondo en su relación con la parodia” (Trad. mía)

ello, pierde la gran parte de su riqueza e ingenio. Para que la parodia sea, se requiere de un lugar común entre texto y lectores, o si se quiere, entre autor y lector. De cualquier forma, la exigencia, tal como en cualquier situación pragmática, es un código común reconocible desde ambos extremos de la enunciación, y, como indica Hutcheon, la noción más básica en el entendimiento común es aquella de la parodia misma. Si bien suena lógico, no se puede obviar que la parodia existe siempre que haya un receptor que sabe lo que *significa* parodia. En lenguaje más formal, lo que la parodia exige es un contexto enunciativo particular: “parody involves not just a structural *énoncé* but the entire *énonciation* of discourse. This enunciative act includes an addresser of the utterance, a receiver of it, a time and a place, discourses that precede and follow—in short, an entire context.” (Hutcheon 23)¹⁸.

“Se entiende por enunciación el conjunto de condiciones de producción de un mensaje: quién lo emite, para quién, cuándo, dónde; estos elementos permiten interpretar el sentido último del enunciado, producto resultante de la actividad enunciativa.” (Diccionario de términos clave de ELE). La configuración paródica exige, por tanto, dar cuenta de una presencia autoral. “El estudio de la enunciación implica, pues, analizar la huella que la voz enunciativa o *locutor* deja en su discurso.” Es evidente que la autora en tanto persona real es la agente que produce el texto. No obstante, para la lectora, la huella autoral no habita más que en el texto, por tanto está en manos del texto saber dar cuenta de la intención original y es, en última instancia, su responsabilidad guiar a la lectora, o mejor dicho, provocar en ella una reflexión que implique considerar y reconocer las nociones que el texto elabora. En otras palabras, el texto debe suscitar aquello con lo que quiere trabajar, de lo contrario, no puede existir. De esta manera, la parodia solo trabajará dentro del margen que las nociones utilizadas le permiten, pues ese es el piso común, el lenguaje común entre texto y lectora. *Orlando*, como se argumentará a continuación, se sostiene sobre las nociones de biografía, exageración, convención literaria, Literatura, escritura, figura del biógrafo, etc, por tanto son éstas las que establecen el alcance de la burla ejecutada.

“The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled

¹⁸ “La parodia no sólo implica un enunciado estructural, sino toda la enunciación del discurso. Este acto enunciativo incluye un emisor del enunciado, un receptor del mismo, un tiempo y un lugar, discursos que preceden y siguen; en resumen, todo un contexto.” (Trad. mía)

confines authorized by the text parodied –that is, quite simply, within the confines dictated by ‘recognizability’”.¹⁹

(Hutcheon 75)

El texto paródico necesita de la “reconocibilidad” y depende de ella para ejecutar su hipertextualidad. Locutor y lectora deben coincidir en su codificación y decodificación, respectivamente, para que una interpretación se cumpla. A continuación, doy cuenta de aquel conjunto de elementos narrativos que facilitan a la lectora el acceso a las nociones necesarias para que conciba a *Orlando*, en el peor de los casos, como un chiste de algún tipo; y en el mejor de los casos, como una parodia al género biográfico.

Dispositivo paratextual

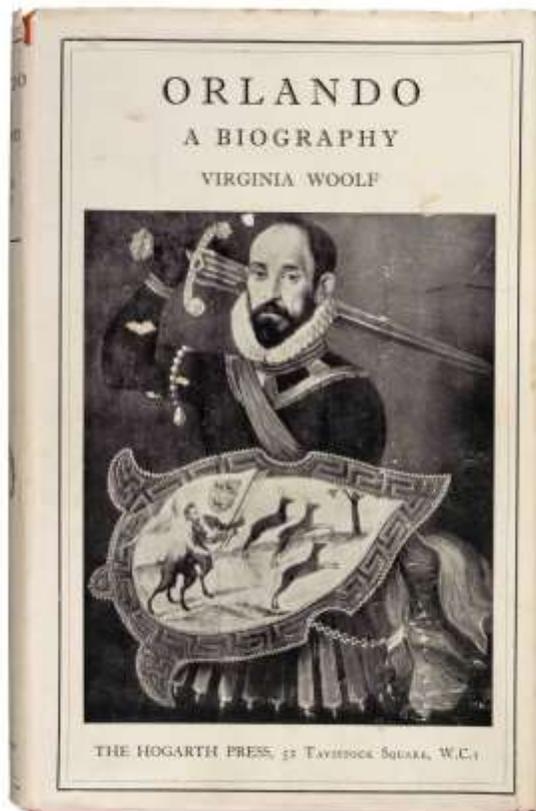
Si bien todavía quedan por mencionar algunas implicancias de la parodia, con esta breve teorización preliminar considero que se va paulatinamente conformando un umbral a través del cual entrar al texto. Por lo tanto, cabe sumergirse: ¿A qué parodia Orlando? ¿Cuál es el hipotexto que acecha su composición? Considero necesario, en primera instancia, trazar la anatomía del texto, esto es, distinguir los elementos formales y aquellos del contenido que están en juego para luego examinar cómo cada uno de ellos forma parte de un diseño definido y minuciosamente construido. A medida que se efectúe dicha descomposición y al tener claro cómo operan las partes en el todo, la noción de parodia se irá ineludiblemente instalando como eje central del análisis.

Genette define los paratextos como el conjunto de enunciados, principalmente textuales, que rodean/acompañan al texto mismo ya sea dentro del espacio libro (título, notas al pie, prólogo, prefacio, índice, etc) o fuera de él (reseñas, entrevistas, diarios personales, etc). En *Palimpsestos*, Genette profundiza en la distinción de estos dos tipos de presencias

¹⁹ Al texto paródico se le concede una licencia especial para transgredir los límites de la convención, pero, tal como el carnaval, sólo puede hacerlo temporalmente y sólo dentro de los límites controlados autorizados por el texto parodiado -es decir, sencillamente, dentro de los límites dictados por la "reconocibilidad". (Trad. mía)

paratextuales que acechan al texto mismo: las marcas epitextuales y las peritextuales. “Epitexto” es el tipo de marca o condicionante que existe *fuera* del espacio del texto/libro y que está diciendo *algo* sobre el texto, ejerciendo una influencia sobre la lectora respecto de su lectura. Una marca epitextual, por tanto, es una fuente de información que de manera relativamente indirecta afecta en el vínculo directo entre lectora y texto. De un modo similar pero *dentro* del espacio del texto es que funcionan las marcas peritextuales dentro de las cuales entra el prólogo, ilustraciones, dedicatoria, epígrafe y cualquier elemento que cohabite junto al texto, tal como lo hace nuestro polémico subtítulo.

Comienzo, entonces, exhibiendo el conjunto de paratextos que juguetona y ambiguamente dirigen a la lectora en la lectura (performance) al construir una fachada biográfica que no hace sino –intentar– fijar los límites semánticos y referenciales del texto al enmarcarlo dentro de un género particular: el biográfico. La primera de estas marcas es, por supuesto, el subtítulo del libro. *Orlando: una biografía*, es un título-subtítulo destinado a provocar confusión—sino conflicto. Por sutil que parezca, este subtítulo forma parte de un sólido sistema de determinantes de lectura que ejerce un poder sumamente importante. Por ejemplo, la anécdota ya mencionada respecto del lugar apropiado que el libro debería ocupar dentro del espacio de las librerías tras su publicación ilustra de manera ideal cómo la decisión categórica de situar al libro en el estante de las biografías a diferencia de digamos, el de poesía o ficción, ya produce un condicionante epitextual decisivo para la lectora. El subtítulo es el primer y más básico determinante que comienza a delinear los contornos del texto hacia la perfilación de una biografía, y tiene un valor fundamental en cuanto define el umbral, la frontera entre el mundo real y el ficticio. Como muestra la sobrecubierta original de 1928 (ver Fig. 1), no sólo está el subtítulo como condicionante fundamental e inaugural, sino también un retrato pintado de lo que aparenta ser un caballero isabelino con su espada y escudo. Ya dentro y a lo largo de todo el texto hay una importante presencia de retratos y fotografías. En realidad, las ocho imágenes que en total habitan en el texto son tres de Vita, cuatro pinturas retratando ancestros de la familia Sackville y una fotografía de la sobrina de Woolf, Angelica Bell. La foto de la figura 2, que indica en su título ser un retrato de “Orlando cerca del año 1840”, es, de hecho, una fotografía de Vita Sackville-West probablemente tomada alrededor de la década de 1920. La función que cumplen estas imágenes está, nuevamente, gobernada



Orlando about the year 1840

por lo que yo propongo es el propósito global del texto: complejizar al punto de suspender la brecha entre realidad y ficción, y en ese sentido, lo que sucede con la presencia de las imágenes es un traslado de la fantasía a lo real; una invasión, en cierto sentido, de lo ficticio, a través de los rostros retratados que refuerza la ilusión central del texto de fusionar lo cierto y lo falso. Pero simultáneamente o, quizás, consecuentemente, lo que ocurre también es un traslado de lo real a la fantasía, dada la condición “real” de, en primer lugar, las fotografías, por razones evidentes, y en segundo lugar los retratos pintados que evocan personajes históricos reales. Es decir, las imágenes están puestas en el texto convencionalmente con el propósito de comprobar o corroborar la existencia verdadera de los personajes, sin embargo, si bien en un nivel de lectura ese objetivo sí se puede cumplir, lo que inevitablemente ocurre es que las imágenes, insertas en un contexto textual ficticio, no hacen sino evidenciar la ficción tanto de sí mismas como del texto pues lo que terminan comprobando no es más que la inexistencia narrativa y fotográfica de Orlando y su mundo, puesto que la calidad “documental” de las imágenes pierde su solidez. La realidad falsa de Orlando se complejiza con la presencia de la realidad verdadera retratada en las fotografías y viceversa. Así, la

extraña combinación de texto e imágenes implica un colapso en la denotación tanto pictórica como verbal, lo cual deviene en una reconfiguración de los mecanismos de significación del texto y, fundamentalmente, de la noción de “verdad” en la que se mueve y construye la historia.

Sumado al subtítulo y a las imágenes, los otros tres componentes paratextuales son la dedicatoria, el prefacio y el índice o index final, en ese orden. El análisis de la dedicatoria, de cualquier dedicatoria, se limita a un área más bien pragmática y que, como tal, no viene al caso, pues dicho análisis se enfoca en la caracterización del entorno extradiegético y social de la obra, cuestión que no se alinea con el interés de este trabajo. Lo importante es mencionar que *Orlando* está dedicado a la amiga y brevemente amante de Woolf, Vita Sackville-West, en quien, como informan los diarios de Woolf, se basa el personaje de Orlando y sobre el cual se desprende toda la historia de la novela. A continuación aparece el prefacio que, en este texto en particular, cumple el rol más bien de agradecimiento y no se utiliza para expresar alguna motivación, advertencia o introducción al texto como suele ocurrir. La voz del prefacio es la voz autoral de Woolf, cuestión que se evidencia al mencionar y agradecer a múltiples miembros de su familia (Vanessa Bell, Adrian Stephen, Quentin y Julian Bell, etc), sumado a que está firmado “V.W”. La autor-idad es esencial en el prefacio al considerar que, además de las dos palabras que constituyen la dedicatoria (To Vita), estas son las primeras (y únicas) marcas desnudamente autorales dentro del texto y, al concebirse como tal, las palabras cobran una *significación* distinta puesto que son leídas como verdaderas, como reales. Convencionalmente, durante la lectura del prefacio aún no se activa la suspensión de incredulidad que sí se ejerce posteriormente en la lectura de ficción; la voz del prefacio arbitrariamente se lee como la voz de la autora bajo una creencia de autenticidad que no está sustentada en nada sino en convención.

“Many friends have helped me in writing this book. Some are dead and so illustrious that I scarcely dare name them, yet no one can read or write without being perpetually in the debt of Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay,

Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater,—to name the first that come to mind.”

20

(Woolf 3)

Así, de manera tan directa, desde lo que esencialmente es el primer enunciado del texto se incorpora la fantasmagórica presencia de los predecesores, instalando inmediatamente la discusión cardinal de la obra: aquella que, dentro del espacio escritural, pregunta por —y juega con— el rol de la historia, la identidad, los fantasmas, la influencia y, sobre todo, la tradición de la ficción *en* la ficción. ¿Se debe leer esta declaración inicial como un honesto y humilde tributo por parte de una escritora históricamente consciente de las eminencias nacionales que la anteceden o como una operación más que estratégicamente construye aquel aparato condicionante? “Nadie puede leer ni escribir sin estar en deuda perpetua con otros autores” (Bloom)²¹. La herencia literaria, inescapable y omnisciente, es una de las dimensiones literarias tratadas, exploradas en *Orlando*, y el prefacio integra nombres, grandes nombres, nombres que incluso sin haberlos nombrarlos participan del texto. Esta, creo yo, es la primera de las señales metaficcionales del texto, cuestión en la que se ahondará en el siguiente capítulo pero que no obstante resulta clave mencionar ahora debido a la inmediatez de la incorporación de una discursividad autoconsciente que está en el núcleo de mi lectura. Y lo que ocurre en el breve espacio del prefacio es un guiño, en absoluto disimulado, de la conciencia que tiene el texto respecto de sí mismo, de su condición de texto y, sobre todo, de Literatura. Así, *Orlando* deviene en un espacio ficcional dentro del cual se discute la ficción y la ficcionalidad. En última instancia, el texto es una exploración de una teoría de la ficción a través de la práctica de ficción.

Dentro del prefacio también está la mención a un misterioso hombre sin nombre que aparentemente cumple un rol esencial para la autora en términos editoriales:

²⁰ “Muchos amigos me han ayudado a escribir este libro. Algunos han muerto y son tan ilustres que apenas me atrevo a nombrarlos, aunque nadie puede leer o escribir sin estar en perpetua deuda con....” (Trad. J.L. Borges) Todas las citas en español corresponden a la traducción de Borges realizada en 1937.

²¹ “Al poeta lo acecha una voz con la cual sus palabras deben armonizar.” (Malraux). Toda la creación como un largo y eterno poema sin comienzo ni fin. La literatura como continuidad. El idioma del poeta es “uno dentro del cual la poesía ya está escrita; es el lenguaje de la influencia, de la dialéctica que gobierna las relaciones entre los poetas” (Bloom, *Ansiedad* 25)

“Finally, I would like to thank, had I not lost his name and address, a gentleman in America, who has generously and gratuitously corrected the punctuation, the botany, the entomology, the geography, and the chronology of previous works of mine and will, I hope, not spare his services on this present occasion.”²²

(Woolf 4)

La presencia del hombre misterioso en el espacio convencionalmente “autoral” que es el prefacio añade un toque de veracidad a toda la empresa biográfica, puesto que el rol que aparentemente cumple este hombre es el de chequear y corregir elementos factuales de la historia, es decir, a través de la mención a este sujeto sin nombre se caracteriza al texto como una obra histórica, real. No obstante, paradójicamente, es en este intento de validación verídica que se filtra la evidente carencia de efectividad histórica fiel a la “verdad” en tanto que el propio nombre del sujeto mencionado no está, la carencia de nombre se corresponde con la inexistencia del hombre.

El último paratexto comprendido en el libro original es el index, que está naturalmente posicionado al final del texto. Esta marca es la culminación de la indeterminación que se ha desarrollado a lo largo del texto: confirma la ficcionalidad inherente a la gran mayoría de los elementos diegéticos al tiempo que continúa por presentarlos con una apariencia factual. A partir de la relación que se produce entre los elementos paratextuales como también de la relación entre éstos con el texto, se va configurando una indeterminación referencial que se sostiene de principio a fin en la perpetua lucha entre los dos polos que rigen el texto: la verdad y la ficción. Esto se aprecia de manera particular en el hecho de que el listado contenga tanto personas históricas-reales (Samuel Johnson, Alexander Pope, Queen Elizabeth I), como personajes ficticios de la historia (Nick Green, Orlando, Harry the Archduke), y lo mismo con lugares y sucesos históricos; al combinar verdad y ficción en un mismo espacio textual cuya referencialidad es histórica y convencionalmente “real”, ambas categorías se neutralizan y, por ende, fusionan, puesto que están siendo concebidas –por el texto– como equivalentes. No hay que

²²“Finalmente agradecería, pero he perdido su dirección y su nombre, a un caballero norteamericano, que generosa y gratuitamente ha corregido la puntuación de mis anteriores publicaciones y que, lo espero, no escatimará su celo esta vez.” (Trad. J.L. Borges)

INDEX

A

A., Lord, 193
 Abbey, Westminster, 53, 55, 223
 Addison, Joseph, 167, 197, 208-211, 315
 Alexandra, Queen, 78
 Anne, Queen, 194
 Archduchess Harriet of Finster-Aarhorn (*see* Archduke Harry), 114, 177-179
 Archduke, Harry, The, 179, 245
 Arlington House, 195, 196

B

Bartholomew, Widow, 233, 234, 235-240
 Bartolus, Captain Nicholas Benedict, 155, 162, 164, 165, 167, 187, 197
 Basket, Butler, 237
 Boswell, James, 222
 Brigge, John Fenner, 126, 133
 Browne, Sir Thomas, 72, 76, 81, 88
 Browning, Robert, 278

C

C., Marquis of, 193, 246
 Canute, The elk-hound, 246
 Carlyle, Thomas, 278
 Carpenter, Nurse, 69
 Charles the Second, King, 118
 Chesterfield, Lady, 192
 Chesterfield, Lord, 213, 289
 Chubb, Eusebius, 230
 Cicero, 90, 94, 103
 Clorinda, 31, 32

Consort, The Prince, 302
 Cumberland, Earl of, 30, 301

D

Deffand, Madame du, 199, 200
 Donne, John, 88, 285
 Drake, 326
 Dryden, John, 167, 197, 198, 315
 Dupper, Mr., 69, 75, 83, 169-171, 261

E

Elizabeth, Queen, 20, 22-26, 28, 100, 194, 224, 235, 240
 Euphrosyne, 31, 32

F

Faville, 31, 32
 Field, Mrs., 69
 Frost, The Great, 33

G

Gladstone, Mrs., 256
 Greene, Nicholas (afterwards Sir), 83-95, 102-104, 278
 Greenwich, 86
 Grimsditch, Mrs., 69, 72, 74, 108, 169, 170, 301
 Gulliver's Travels, 209, 210
 Gwynn, Nell, 118

H

Hall, the falconer, 75
 Hartopp, Miss Penelope, 128
 Hercules, Death of, tragedy by Orlando, 94, 95

olvidar que la intención del dispositivo paratextual es aparentar realidad, verdad, y sin embargo, como indica la académica italiana Annalisa Federici en su artículo “Image and text, fact and fiction in Woolf’s *Orlando*”, “The pretence of accuracy reveals nothing but the fictionality of the biographical material” (Federici 150)²³. Lo único que logra esta fachada de veracidad es evidenciar la propia ficción que la constituye, por el simple hecho de que en la biografía como género no hay espacio para la contradicción ni para el sinsentido.

¿Por qué he realizado este inventario paratextual? Pues bien, como he mencionado, todo este engranaje de paratextos que he denominado dispositivo está condicionando la

²³ “La simulación de veracidad no revela sino la ficcionalidad del material biográfico” (Trad. mía)

lectura, dirigiendo a la lectora en sus deducciones inaugurales al presentar al texto de una manera: como una biografía, y esto sucede porque esencialmente los paratextos están ejecutando una *intencionalidad* específica. Dentro del marco de la parodia, es aún más evidente que hay una intención vinculada a declarar algo sobre la relación entre hipotexto e hipertexto. Toda marca paratextual porta una carga discursiva que no necesariamente debe vincularse a una intención autoral; se puede –y quizás en este caso se debe– hablar de una intención textual, y la intención de *Orlando* es jugar, al punto de transformar, las nociones estáticas que gobiernan el acto de interpretar. Lo que se propone el texto es ridiculizar las convenciones literarias en las que se confina la biografía, y lo hace *siendo* biografía, evidenciando así no solo la inestabilidad sino la arbitrariedad de dichas convenciones. Los paratextos son una de las maneras centrales que tiene *Orlando* para ejecutar su distanciamiento irónico puesto que toma la estructura del paratexto, la vacía, y la llena con un contenido incongruente a su uso convencional.²⁴

Biógrafo y biografía

A primera vista, es decir, en la presentación del texto, todos los elementos estructurales están aparentando conformar una biografía. Pero, como se analizó a través del verdadero funcionamiento de los paratextos, la fachada del texto se contradice con lo que verdaderamente está postulando: una burla a la biografía configurada a través de la parodia. Como se mencionó, toda parodia es hipertexto de un otro texto anterior denominado hipotexto. *Orlando*, en tanto parodia, se articula como hipertexto no de un hipotexto, sino de una hipotextualidad: de un conjunto de herramientas utilizada en un tipo de escritura particular que es la biográfica. El gesto paródico en *Orlando* tiene por núcleo una sola pregunta: ¿cuál es la eficacia del relato biográfico en su intento de captar y reproducir una

²⁴ A modo de comentario cabe mencionar que la edición de *Orlando* traducida al español más vendida en iberoamérica (Edhasa 2003) solo contiene uno de los paratextos aquí analizados, el prólogo. Todos los demás están descartados, incluidos el subtítulo y las imágenes. Puedo decir, por experiencia propia, que la lectura cambia notablemente sin la presencia de los respectivos paratextos originales.

vida? Como apunta Falomir, el texto “asume el conjunto de limitaciones del relato biográfico y lo coloca bajo un vidrio de aumento” (56). El modo en el que *Orlando* retrata a su sujeto biográfico es, cuanto menos, hiperbólico, cuestión que se evidencia especialmente en la voz del biógrafo.

El biógrafo de Orlando es un individuo cuya prioridad y compromiso es con su escritura; está ante todo afanado con la tarea de construir una biografía, utilizando, aparentemente, todos los medios que sean necesarios. La coherencia, la verdad –incluso la mera verosimilitud–, la caracterización del sujeto biográfico y el acato a los registros documentados, es decir, las reglas más básicas de una biografía convencional, son de lleno desplazadas a segundo plano y el biógrafo parece malabarear con ellas acorde a su conveniencia y ocasional utilidad dentro de la narrativa. Contra toda expectativa, lo que está en primer plano a lo largo del texto no es ni siquiera el sujeto biográfico, sino el propio biógrafo y su proceso escritural, lo cual en última instancia, como se argumentó, trae a primer plano al texto mismo.

La caracterización del biógrafo se construye exclusivamente a partir de su discurso, ya que es la única voz del texto, y lo hace en lo que dice de sí mismo pero sobre todo en el modo en el que retrata a su sujeto, Orlando. Cualquier fragmento del texto evidencia al menos una de las principales extrañezas propias del biógrafo, pero corresponde, creo, comenzar por el inicio:

“He —for there could be no **doubt** of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it— was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters. [...] Orlando’s father, or **perhaps** his grandfather, had struck it from the shoulders of a vast Pagan who had started up **under the moon** in the **barbarian** fields of Africa; and **now** it swung, gently, perpetually, in the **breeze** which never ceased blowing through the attic rooms of the gigantic house.”²⁵

²⁵ “Él —porque no cabía **duda** sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo— estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas. El padre de Orlando, o **quizá** su abuelo, la había cercenado de los hombros de un vasto infiel que de golpe surgió **bajo la luna** en los campos **bárbaros** de África; y **ahora** se hamacaba suave y perpetuamente, en la **brisa** que soplabla incesante por las buhardillas de la gigantesca morada.”

Estas líneas inaugurales contienen, en primer lugar, seis marcas léxicas (en negrita) de las cuales la lectora se puede aferrar para develar una fundamental discrepancia entre la narración de un biógrafo convencional y éste. Por un lado, están las dos marcas de duda (*doubt* y *perhaps*) que no evidencian sino incertidumbre en la voz del narrador. En efecto, la primera “duda” está en negación, es decir, la frase resulta igual de efectiva al reemplazar la palabra con “indudable”; no obstante, como se argumentó en la introducción, esta frase evidencia duda *precisamente* por su negación, puesto que, si no cabe duda sobre el sexo de Orlando, ¿qué necesidad hay de aclararlo? Esta frase inaugural resulta muy provechosa para la caracterización del biógrafo, ya que a través de su declaración manifiesta de manera inconsciente una sospechosa incongruencia y, más importante aún, una rareza vinculada a su rol en el texto. Ya en lo que es la segunda frase del apartado se filtra con una curiosa obviedad el tinte imaginativo con el cual el biógrafo escribe “históricamente”, cosa que no tarda en volverse su sello. Retrata a Orlando jugando violentamente con la cabeza de un moro que cuelga del techo, y le otorga una historia a dicha cabeza, historia de la que no obstante no hay certeza (*perhaps*). Quien sea que haya decapitado al moro, padre o abuelo, lo hizo bajo la luz de la luna en los campos bárbaros de África. El detalle escénico de la “luz de la luna” filtra un matiz creativo de la narración, mientras que la innecesaria adjetivación de los campos africanos como “bárbaros” exhibe un juicio más bien subjetivo emitido en la oración. Luego, el adverbio “ahora” produce la ilusión de que el tiempo de la historia y el tiempo del relato se fusionan, pues están ocurriendo con simultaneidad. El “ahora” del biógrafo no es el “ahora” del Orlando isabelino, pero este hecho se confunde sintácticamente de modo deliberado por el bien de la narración. Y por último, el biógrafo menciona una “brisa” que sopla en los áticos de la mansión de Orlando; esta marca, al igual que aquella de la luna, no es más que un añadido casi teatral.

¿Qué se puede desprender de tan solo el primer párrafo del texto sobre el biógrafo? Pues, fundamentalmente, que no tiene certeza o bien cómo corroborar aquello de lo que está hablando, y en cambio, se sirve de unas muy sutiles invenciones para enriquecer la historia que se ha propuesto narrar. Por otro lado, se puede desde ya afirmar que la voz del biógrafo no es una imparcial ni invisible, no es el medio para un fin; es, muy por el contrario, una

presencia –que se demostrará incesante e intensa– a lo largo del texto. La prosa de estas líneas inaugurales bordea lo lírico, contiene una dosificada pero palpable medida de imaginación y libertad. Ahora bien, teniendo en cuenta que lo parodiado aquí es una *hipotextualidad* y no un hipotexto particular, si comparamos el inicio de *Orlando* con cualquier biografía escrita entre, digamos, 1850 y 1910, el contraste es... cuanto menos, gracioso.

“Samuel Johnson was born in Lichfield in 1709. His father, Michael Johnson, was a bookseller, highly respected by the cathedral clergy, and for a time sufficiently prosperous to be a magistrate of the town, and, in the year of his son's birth, sheriff of the county. [...] He was a man of considerable mental and physical power, but tormented by hypochondriacal tendencies. His son inherited a share both of his constitution and of his principles.”²⁶

(Stephen 1)

Así comienza la biografía de Samuel Johnson escrita por el propio Leslie Stephen, padre de Virginia Woolf, en 1878. La información inaugural que presenta es, pues, la que se espera de una biografía; es decir, el nombre y apellido, fecha de nacimiento, ascendencia, etc. De estas cosas ninguna está en *Orlando*, ni fecha de nacimiento ni de defunción. La información más básica no sólo no está al inicio, sino que no simplemente no forma parte de la biografía. “The reliance on impression and interpretation because of the unreliability or unavailability of facts, forces the reader as well as the biographer to adopt new strategies of analysis and presentation.” (Nadel 143)²⁷. Estas nuevas “estrategias de análisis” que Bruce Nadel afirma que ocurren en *Orlando*, entonces, toman la forma de una narrativa que por necesidad desplaza la verdad factual y abraza la imaginación. Otro rasgo importante que cabe

²⁶ “Samuel Johnson nació en Lichfield en 1709. Su padre, Michael Johnson, era librero, muy respetado por el clero de la catedral, y durante un tiempo lo suficientemente próspero como para ser magistrado de la ciudad y, en el año del nacimiento de su hijo, sheriff del condado. [...] Era un hombre de considerable poder mental y físico, pero atormentado por tendencias hipocondríacas. Su hijo heredó una parte de su constitución y de sus principios.” (Trad. mía)

²⁷ “La dependencia en la impresión y la interpretación debido a la falta de fiabilidad o disponibilidad de los hechos obliga tanto al lector como al biógrafo a adoptar nuevas estrategias de análisis y presentación.” (Trad. mía)

mencionar de la biografía victoriana es lo articula David Amigoni en su estudio *Victorian biography: Intellectuals and the ordering of discourse* (1993): “Biographies are stories in which the life of a particular individual is narrated. It has become a commonplace that the characteristic Victorian biography was not only a story about a life, but also about the ‘times’ which molded the life, and which the life in turn shaped.” (Amigoni 1). Al biógrafo no se le escapa la incorporación del “espíritu de la época” en su retrato de Orlando, y el texto ejecuta una burla directa a esta convención particular de la biografía victoriana. El biógrafo es absolutamente consciente de que debe dar cuenta de como este elemento, el espíritu de la época o *spirit of the age*, cumple un rol protagónico en la vida del individuo. Así, Orlando, ahora una mujer viviendo en pleno siglo XIX, al observar que la vida de una mujer promedio no era más que una “sucesión de embarazos”, comienza a cuestionarse si acaso ella misma debería encontrar un esposo.

“Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteenth century, and had in consequence scarcely been aware of the change from one age to the other. But the spirit of the nineteenth century was antipathetic to her in the extreme, and thus it took her and broke her, and she was aware of her defeat at its hands. [...]

She could feel herself poisoned through and through, and was forced at length to consider the most desperate of remedies, which was to yield completely and submissively to the spirit of the age, and take a husband.”²⁸

(Woolf 243)

El siglo diecinueve se manifiesta para Orlando como una fuerza un tanto amenazadora, cosa que viene de la mano con la realización de su posición social como mujer. El espíritu de la época decimonónica la desheredaba de su amada mansión y la obligaba a buscar un hombre. Ante este espíritu, Orlando no podía sino ceder. La crítica histórica es aquí tajante y directa. El espíritu de la época, que en este texto son espíritus múltiples a lo largo de casi 400 años, surge como equivalente a un agente social que ejerce o-presión sobre los individuos para así delinear con mayor claridad los roles apropiados para cada cual.

28

No obstante, volviendo al evidente contraste entre la biografía de Johnson y *Orlando*, cabe destacar que ante la carencia de datos simples a lo largo de la narración, nos sorprende y confunde la incapacidad del biógrafo de otorgarnos lo que necesitamos como lectores para construir la historia. La fiabilidad del biógrafo comienza a disiparse rápidamente. Convencionalmente, como lectores, la figura del biógrafo es una con la que compartimos realidad, esto es, referencialidad. El juego de expectativas presente en la lectura de no-ficción, en general, es exuberante. Al biógrafo le confiamos su habilidad de contarnos una historia y sostenemos al producto final como fidedigno. Sin embargo, el biógrafo es alguien que, como nosotros, busca descifrar a su sujeto biográfico a través de la escritura y compilación de documentos, esto, fundamentalmente lo convierte en otro tipo de lector, uno que busca hacer sentido narrativo de su sujeto biografiado. Como sugiere Robin Hackett, “The biographer does not present certainties. He observes a situation and suggests explanations. [...] He’s a reader of a life, who then reports to another reader what he has read.” (8)²⁹. La condición de lector del biógrafo en *Orlando* es lúdicamente llevada a un límite precisamente porque conlleva la carga de una *interpretación*; pero todo esto se complejiza al advertir que el biógrafo actúa simultáneamente como creador e intérprete o, en otras palabras, su interpretación deviene, a través de la escritura, en su creación, y así se explica el nivel de libertad con la que se expresa. La consecuencia de todo esto es que, en última instancia, toda narración en boca del narrador deviene en interpretación; resulta imposible para la lectora discernir la verdad de la manipulación y así se quiebra la confianza “referencial” en el biógrafo. Sofía Falomir analiza este uso de la “creatividad” del cual el biógrafo se enorgullece a partir de una de las citas más reconocidas de Orlando: “Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet.” (Woolf 14-15)³⁰. Falomir señala cómo esta afirmación lleva a la lectora a “poner atención al interesante paralelismo entre el biógrafo y la madre. El papel de ambos es de dar a luz, el de crear.” (Falomir 59). Y no obstante, el contenido irónico en esta sola línea es notable; el biógrafo se considera a sí

²⁹ “El biógrafo no presenta certezas. Observa una situación y sugiere explicaciones. [...] Es un lector de una vida, que luego informa a otro lector de lo que ha leído.” (Trad. mía)

³⁰ ¡Dichosa la madre que pare, más dichoso aún el biógrafo que registra la vida de tal hombre! Ni ella tendrá que mortificarse, ni él que invocar el socorro de poetas o novelistas.”

mismo y su disciplina superior a aquella del novelista o del poeta, se jacta de su fidelidad a la verdad y estima innecesario para su escritura servirse del recurso estético (es decir, falso) que al artista, en cambio, le urge.

Es especialmente curioso cómo esta soberbia aumenta al tiempo que se contradice a sí misma a lo largo del texto. En múltiples ocasiones el biógrafo se permite recordar al lector que lo que se está leyendo no es ficción y que la labor del novelista es en todo sentido menor que la del historiador.

“To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it — the poets and the novelists — can be trusted to do it, for this is one of the cases where the truth does not exist.”³¹

(Woolf 192)

En esta cita, por ejemplo, continúa por establecer una tajante distinción entre lo que es el historiador y el artista, sosteniéndose, nuevamente, en el poco respeto por la verdad de éste último. Justamente por ello, afirma que la descripción de la sociedad londinense resulta apropiada para las manos del novelista pues resulta imposible ser verídico; la verdad, en este caso “no existe”. El biógrafo, por tanto, se excluye de elaborar en el tema. Por otro lado, el texto presenta este otro tipo de declaraciones:

“It is, indeed, highly unfortunate and much to be regretted that at this stage of Orlando’s career, when he played a most important part in the public life of his country, we have least information to go upon. [...] The revolution which broke out during his period of office, and the fire which followed, have so damaged or destroyed all those papers from which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. Often the paper was scorched a deep brown in the middle of the most important sentence. Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece

³¹ “Describir puntualmente esa sociedad en ése o en cualquier otro momento, excede los recursos del historiador o del biógrafo. Sólo los escritores que necesitan poco la verdad, y no tienen respeto por ella — los poetas y los novelistas— pueden hacerlo, pues éste es uno de los casos en que no existe la verdad.”

out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination.”³²

(Woolf 119)

Frente a la carencia de documentación que acredite las vivencias de Orlando durante el período que estuvo de embajador inglés en Turquía, el biógrafo admite verse obligado a especular e imaginar. Los vacíos factuales son llenados con fantasía en un intento de hacer sentido de la vida, la historia *debe* continuar, independiente de los obstáculos. “The absence of records has no significance to the biographer’s task whatsoever.” (Hackett 9)³³. Como indica Robin Hackett, la ausencia de documentos no es un inconveniente para la elaboración de la biografía, puesto que, como se nos aclara explícitamente, el texto se construye en gran medida de interpretaciones. El biógrafo termina por concebir a los vacíos provechosos pues significan una oportunidad más para ejecutar su expresión. El apartado citado cobra más relevancia todavía si se observa la ingeniosa configuración metafórica con la que el biógrafo habla de la documentación dañada. El narrador nos habla de un agujero en el centro de la frase más importante. A través de esta inequívoca metáfora, el texto proclama su tesis: el alcance del relato biográfico tiene un límite que lo hace incapaz de capturar lo esencial de la vida retratada, lo esencial de la vida.

A pesar del afán de apegarse a los hechos, tanto el biógrafo como nosotros quedamos perplejos ante el giro fantástico e inexplicable que producen algunos episodios en la vida de Orlando, y a raíz de ellos evidentemente se concreta la ficcionalidad de la historia. Pero, ¿cómo le afecta a un historiador un suceso literalmente imposible que debe narrar? Al comienzo del segundo capítulo y ante el conocimiento de que acontecerá una situación inexplicable en la historia, el biógrafo nos advierte que “it is dark, mysterious, and

³² “Es una verdadera desdicha que tengamos tan poca información sobre esta etapa de la carrera de Orlando, en la que desempeñó un papel importante en la vida pública de su país. Pero la revolución que estalló durante su misión, y el incendio que la siguió, destruyeron o mutilaron todos los documentos que podrían ser fuentes de información, de modo que la que podemos suministrar será lamentablemente incompleta. A veces en mitad de la frase más importante el papel está chamuscado hasta lo ilegible. En el momento preciso en que estábamos por dilucidar un misterio que ha desesperado cien años a los historiadores, había un agujero en el manuscrito donde cabía el dedo pulgar. Hemos hecho lo posible por compaginar un magno resumen con los fragmentos chamuscados que se salvaron; pero a menudo hemos debido conjeturar, suponer y hasta invocar la imaginación.”

³³ “La ausencia de registros no tiene importancia alguna para la tarea del biógrafo” (Trad. mía)

undocumented; so that there is no explaining it” (65)³⁴. Afirmar que los hechos que proceden, además de misteriosos, no están documentados. “Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it” (65)³⁵. Admite que no queda opción más que ejercer interpretaciones frente a ellos; que el enigma que yace al centro se resiste y para el observador no queda más que imaginar, pero no obstante, su tarea de biógrafo es presentar los hechos tal cual se conocen: “Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may.” (65)³⁶. Así, procede a narrar el primero de dos episodios en los que Orlando cae en un sueño profundo que dura siete días exactos:

“[The doctors] gave it as their opinion that he had been asleep for a week. But if sleep it was, of what nature, we can scarcely refrain from asking, are such sleeps as these? [...] Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living? And then what strange powers are these that penetrate our most secret ways and change our most treasured possessions without our willing it? Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature life? Having waited well over half an hour for an answer to these questions, and none coming, let us get on with the story.”³⁷

(Woolf 67-68)

En este párrafo se consolida el carácter de la voz del biógrafo: es, en esencia, un individuo que no solo posee más preguntas que respuestas, sino que utiliza la biografía como

³⁴ “Es oscuro, misterioso, indocumentado; de suerte que tampoco hay manera de justificarlo.”

³⁵ “Su interpretación abarcaría muchos volúmenes; sistemas religiosos enteros podrían edificarse sobre él”

³⁶ “Nuestro deber es comunicar los hechos auténticos, y dejar a juicio del lector las conclusiones.”

³⁷ “[Los doctores] diagnosticaron que había dormido una semana. Pero si había dormido, ¿de qué naturaleza - no podemos dejar de preguntar- son los sueños como éste? [...] ¿Es preciso que el dedo de la muerte se pose en el tumulto de la vida de vez en cuando para que no nos haga pedazos? ¿Estamos conformados de tal manera que diariamente necesitamos minúsculas dosis de muerte para ejercer el oficio de vivir? Y entonces, ¿qué raros poderes son éstos que penetran nuestros más secretos caminos y cambian nuestros bienes más preciosos a despecho de nuestra voluntad? Orlando, agotado por su extremo padecimiento, ¿había estado muerto una semana y había resucitado después? Y si así fuera, ¿qué cosa son la muerte y la vida? Al cabo de esperar cuarenta minutos la solución de tales preguntas, y de comprobar que no viene, sigamos con el cuento.”

plataforma para expresar dichas preguntas en tono filosófico, abriendo aún más su incerteza y especulación respecto de la vida. Orlando durmió durante siete días y despertó, fundamentalmente, idéntico (durante el segundo episodio, no obstante, despierta siendo mujer). Esos son los hechos, ¿cómo explicarlos? El biógrafo manifiesta el mismo nivel de asombro y desconcierto que la lectora, de todas formas, no está obligado a dar explicaciones, su única tarea es “comunicar los hechos y dejar a juicio del lector las conclusiones.” El único verdadero objetivo del biógrafo es el de producir su biografía, no importa el medio. Como indica Robin Hackett, “The biographer, who professes not to know anything for certain is willing to present infinite speculation in order to fulfil his duty as biographer.” (Hackett 11)³⁸.

Vemos que, dependiendo del acontecimiento narrado, el biógrafo toma una posición distinta; en este caso, da un paso atrás y se limita a simplemente presentar lo que sabe. En otros, no obstante, se sirve de su omnipotencia escritural para manifestar sus pensamientos y así manipular la historia, como ocurre al narrar el inexplicable cambio de género de Orlando a comienzos del tercer capítulo. Este suceso, o mejor dicho, la narración-interpretación de este suceso, es –diría yo– la culminación del tratamiento artístico con el que el biógrafo nos cuenta la vida de Orlando. A través de ella se ejecuta una ficción derechamente fantástica que bordea lo teatral. Comienza el biógrafo advirtiendo (de nuevo) sobre el misterio que envuelve este período de vida y, en particular, el suceso imposible.

“And now again obscurity descends, and would indeed that it were deeper! Would, we almost have it in our hearts to exclaim, that it were so deep that we could see nothing whatever through its opacity! Would that we might here take the pen and write Finis to our work! Would that we might spare the reader what is to come and say to him in so many words, Orlando died and was buried.”³⁹

(Woolf 133)

³⁸ “El biógrafo, que profesa no saber nada con certeza, está dispuesto a presentar infinitas especulaciones para cumplir con su deber de biógrafo”

³⁹ “¡Y ahora de nuevo descende la oscuridad, y ojalá fuera más profunda! ¡Ojalá fuera, casi podríamos exclamar desde el fondo de nuestros corazones, tan profunda que su opacidad no nos permitiera ver nada! ¡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.”

El biógrafo, nuevamente, refiere a su escritura y a los límites de ésta, recordando (a la lectora y a sí mismo) que habita un espacio textual. Si tan solo pudiera detener la historia, detener la vida de Orlando, para él no verse obligado a intentar explicarla. Más aún, anuncia cómo le gustaría ahorrarle al lector lo que está por venir; sería tanto más conveniente dar por terminada la historia. Sin embargo, sigue el biógrafo: “Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer, cry No!” y exigen la verdad, nada más que la verdad. Así, con una prosa ornamentada, el biógrafo procede a narrar el episodio más enigmático de la vida de Orlando. Mientras éste duerme su largo sueño, tres figuras entran a su cuarto:

“The doors gently open, as if a breath of the gentlest and holiest zephyr had wafted them apart, and three figures enter. First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fillets of the whitest lamb’s wool; and in whose hand reposes the white quill of a virgin goose. Following her, but with a statelier step, comes our Lady of Chastity; on whose brow is set like a turret of burning but unwasting fire a diadem of icicles; her eyes are pure stars, and her fingers, if they touch you, freeze you to the bone. Close behind her, sheltering indeed in the shadow of her more stately sisters, comes our Lady of Modesty, frailest and fairest of the three; whose face is only shown as the young moon shows when it is thin and sickle shaped and half hidden among clouds.”⁴⁰

(Woolf 134)

En manos del biógrafo, el enigma no documentado se transforma en una escena teatral en la cual tres damas, la Pureza, la Castidad y la Modestia, vienen a ejercer su magia alrededor

⁴⁰ “Las puertas se abren suavemente, como si las desuniera el aliento más suave y más santo de los céfiros, y tres figuras aparecen. La primera es Nuestra Señora de la Pureza: bandas de lana del cordero más blanco ciñen sus sienas; en su mano reposa la pluma blanca de una gansa virgen. La sigue, pero con un paso más digno, Nuestra Señora de la Castidad: una diadema de carámbanos la corona como una torre de fuego eterno resplandeciente; sus ojos son estrellas puras, y el roce de sus dedos hiela hasta la médula. Siguiéndola de cerca, amparada en la sombra de sus majestuosas hermanas, entra Nuestra Señora de la Modestia, la más frágil y bella de las tres; su cara se entrevé como la luna nueva cuando es delgada y tiene forma de hoz y quieren ocultarla las nubes.”

del cuerpo dormido de Orlando. Suena música, las damas dan sus respectivos discursos hasta que, de las bocas de las trompetas de repente se escucha “The Truth and nothing but the truth!” a lo cual aparece una cuarta figura: la Verdad, que exclama a las tres damas “Horrid sisters, go!”. En una atmósfera onírica que guiña a la mascarada del *Sueño de una noche de verano*, se configura una escena de absoluta fantasía que deviene en la solución creativa del biógrafo, no para explicar, sino para “colorear” el largo sueño de Orlando. Así, en clave alegórica, se nos presenta una lucha entre las tres virtudes femeninas contra la Verdad. El análisis de este episodio podría en sí mismo constituir una investigación, por lo que no indagaré en la potencia semántica que presenta, en cambio, me sirvo de esta narración para ilustrar el modo en el que el biógrafo ejerce un control de la historia que es absolutamente imaginativo.

El biógrafo a estas alturas de la historia pierde por completo su propiedad de historiador, y sin embargo, adopta otra: la de artista. Se convierte, sin percatarse, en lo que sostiene como su antítesis. De esta manera, la figura del biógrafo contiene una contradicción que es nuclear en el texto: la verdad a la que está tan comprometido es su ficción, y sólo dentro de su espacio ficcional él es un biógrafo capaz de retratar la imposible vida de Orlando. El biógrafo sabe que está jugando con capas literarias y al hacerlo las multiplica; de esta manera, la autorreferencia constante, las opiniones que ejerce donde no corresponde, el acceso imposible que tiene a momentos que retrata, la carencia de información básica, entre otras cosas, están manifestando un narrador consciente de estar habitando un espacio textual, artificial. La tensión central del texto es que, ante todo, el biógrafo busca que su biografía tenga sentido y sea bella, por tanto, acude a todo recurso ficcional que se le ocurra, tanto para llenar los espacios vacíos de su historia como para satisfacer su propio anhelo de producir una creación literaria digna. Falomir indica cómo *Orlando* “exhibe despiadadamente a la imparcialidad como una ficción inalcanzable, y, su biógrafo es una manifestación hiperbólica de todas las maneras en las que la percepción es más un acto de creación que uno de descubrimiento.” (Falomir 58). La obstinación del biógrafo por presentar verdades factuales sirve en el texto para ilustrar los límites que impiden a la biografía tradicional capturar ciertos matices de la vida. Frente a ello, *Orlando* propone literariamente con una alternativa: la ficción como herramienta complementaria para el historiador en tanto permite acceder mediante la invención a una verdad con más sentido.

Todo este juego tiene una problemática bastante arcaica: la vida se resiste al lenguaje. ¿Pero qué clase de vida? La vida de Orlando es, sin duda, extraordinaria, insólita, casi inconcebible. El texto a través de la metáfora, la hipérbole, la contradicción, la alegoría, la fantasía, el teatro y la poesía logra capturar y, más importante, retratar en palabras, aquella cualidad evasiva de la vida; lo insólito, lo secreto, lo íntimo. Algunos argumentan que el más extraordinario logro del texto es reproducir al yo (al *self*) como lo que verdaderamente es: una multiplicidad de personas. En palabras del propio Orlando, “Come, come” I’m sick to death of this particular self. I want another.” (Woolf 308)⁴¹. El texto empuja una concepción particular de literatura, una que contiene una verdad *otra*, que siempre resulta difícil explicar pero que pertenece al imaginario colectivo. “Que la vida, en la literatura, pueda presentarse sólo en los términos de un misterio.” (Agamben 52). La vida de la que habla *Orlando* y, vale decir, Virginia Woolf, es una que ha probado escapar una y otra vez de las convenciones literarias que intentan estabilizarla.

Orlando se manifiesta crítico frente al modo en el que, por un lado, se concibe la vida en el lenguaje, y por otro, a los resultados literarios de aquellos que pretenden dialogar con la “vida”. El propio Orlando sufre al pensarlo: “Life? Literature? One to be made into the other? But how monstrously difficult!” (285)⁴². El texto comprueba tener como motor una seria y profunda problematización del vínculo entre lenguaje y realidad, y de ahí que se presenta como un híbrido, un collage de todo recurso que resulte útil; casi que en un gesto de desesperación. Patricia Caughie argumenta cómo toda esta autorreflexión del texto manifestada en elementos narrativos y, principalmente, en la figura de Orlando, deviene en una defensa de la ficción:

“This is the point of the vacillating narrative and the epicene protagonist of Orlando. It is not a new form, new words, new "being" that are needed but a new understanding of how forms and words and beings behave. *Orlando's* diuturnity is not a testament to some common human nature; rather, it is a revelation of a common past and of a common activity, the life-sustaining impulse to create fictions.”⁴³

⁴¹ “¡Ven, ven! Este yo me harta. Necesito otro.”

⁴² “¿La Literatura? ¿La Vida? ¿Convertir la una en la otra? ¡Qué monstruosamente difícil!”

⁴³ “Este es el sentido de la narración vacilante y del protagonista epiceno de Orlando. No se necesita una nueva forma, nuevas palabras, un nuevo "ser", sino una nueva comprensión de cómo se comportan las formas, las

El texto, al discutir-se, exhibe su inherente propuesta ideológica respecto a la necesidad de un cambio que se alinee con el nuevo espíritu de la época del siglo XX. En ello recae su condición crítica, y precisamente por ello se envuelve dentro del marco paródico.

¿Cómo leemos y qué sucede cuando leemos *Orlando*? Dicho brevemente, el texto, a través de la reiterada evidencia de una precariedad profesional del biógrafo, de la ironía de sus valores, del dispositivo paratextual, de la radical contradicción entre verdad y ficción y de los constantes comentarios del biógrafo sobre sí mismo, lleva a la lectora a considerar la construcción de la biografía pues está inevitablemente formando parte de la vacilación y exposición del biógrafo respecto a su proceso de escritura y sus consideraciones personales respecto al género. Todo elemento narrativo está en servicio de problematizar-se con el propósito de provocar, en la lectora, la conciencia necesaria de los medios de construcción literaria. Es precisamente en este sentido que *Orlando* opera como parodia metaficcional, pues toma de punto de partida una forma en particular, una hipotextualidad, para exponer cómicamente sus respectivos límites y contradicciones, y a través de dicha ridiculización provoca que la convencionalidad de dicha hipotextualidad sea puesta en custodia. La lectora es personalmente apelada, y en cierto sentido, atacada, pues lo que esencialmente surge a primer plano es la naturalidad con la que ejerce expectativas y acepta normas. Como indica Kathryn Benzel, “How we read *Orlando*’s story is as much the subject of this text as the character Orlando” (174)⁴⁴. La lectura de *Orlando* es una acción que constantemente prueba estar activa pues exige desarrollar conciencia de nuestro rol como lectores, del modo en que leemos, de las decisiones que tomamos y, en breve, del proceso general de decodificación. “Our expectations about the relative status of fiction and truth are necessarily problematized when our activity as readers is made an explicit topic of discussion within the fictional text itself.” (Boehm 197)⁴⁵. De cierta manera, al centro del texto estamos nosotros, el biógrafo y

palabras y los seres. La diuturnidad de *Orlando* no es el testimonio de una naturaleza humana común, sino la revelación de un pasado común y de una actividad común, el impulso vital de crear ficciones.” (Trad. mía)

⁴⁴ “El modo en el que leemos *Orlando* es también el sujeto del texto tanto como lo es el personaje *Orlando*.” (Trad. mía)

⁴⁵ “Nuestras expectativas sobre el estatus relativo de la ficción y la verdad se ven necesariamente problematizadas cuando nuestra actividad como lectores se convierte en tema explícito de debate dentro del propio texto de ficción.” (Trad. mía)

Orlando, cada cual con una relación conflictiva y conflictuada con la escritura, la lectura y la Literatura. Y el texto obliga a sus lectores a considerarse como parte de la decodificación literaria.

“Nothing in this text, certainly not Orlando’s character nor our reading, is static and definite; it is always changing in relation to various contexts (fiction, biography, gender). Like the biographer struggling to characterize this subject and Orlando struggling to find a real self, we as readers struggle to discover our place in this text and consequently become part of the plurality created in the text.”⁴⁶

(Benzel 179)

Sin la alta reflexividad y larga reflexión que provoca el texto, la mayoría de los elementos se pierden de vista o directamente no hacen sentido, porque *Orlando* funciona necesariamente des-armando las nociones básicas que están en juego al ejecutarse la lectura misma. Y de alguna manera, dicho mecanismo no resulta chocante sino, en el peor de los casos, confuso; esto, porque la parodia al ser hipertexto y por tanto “disfrazarse” de su hipotexto, está utilizando una forma familiar para derramar un contenido innovador. Más que como un género, entonces, la parodia actúa como una estrategia necesariamente metaliteraria, en tanto el objeto parodiado es siempre un elemento formal que define la estructura del respectivo objeto. “Parody of a literary norm modifies the relation between literary convention and cultural-historical norms, causing a shift in the whole system of relations. (Waugh 66)

⁴⁶ “Nada en este texto, ni el personaje de Orlando ni nuestra lectura, es estático y definitivo; siempre está cambiando en relación con diversos contextos (ficción, biografía, género). Al igual que el biógrafo lucha por caracterizar a este sujeto y Orlando lucha por encontrar un yo real, nosotros, como lectores, luchamos por descubrir nuestro lugar en este texto y, en consecuencia, formamos parte de la pluralidad creada en el texto.” (Trad. mía)

2.

Metaficción

So it was, and Orlando would sit by himself, reading, a naked man.

Espero haber proveído evidencia suficiente para concordar que, efectivamente, la parodia en *Orlando* cumple una función metaficcional; esto, porque toda parodia que tenga algún tipo de norma literaria o elemento textual como objeto paródico está obligatoriamente tensionando la relación entre dicho objeto y su vigencia, su uso, y esta tensión se traduce en la lectura al constante recordatorio de aquello que está leyendo y cómo lo está leyendo, de esta manera obligando a la lectora a tomar una posición activa dentro de una discusión que en última instancia involucra la totalidad de los sistemas literarios.

Pero, ¿qué es precisamente la metaficción y por qué es la noción apropiada para la definición de *Orlando* que este análisis propone? “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 2)⁴⁷. Como indica Patricia Waugh, el texto metaficcional es aquel que sistemáticamente se mira a sí mismo y al hacerlo exhibe su condición literaria, su artificialidad, todo en función de problematizar la relación establecida entre ficción y realidad, o *escritura* y realidad. A partir de todo lo que se ha desarrollado en páginas anteriores, no cabe duda de la metaficcionalidad de *Orlando*, evidenciada centralmente por su incesante exhibición de texto. Waugh no sólo provee una clara definición del término en su texto *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (1984), sino que describe con envidiable elocuencia el mecanismo con el que funciona la metaficción en la novela:

⁴⁷ “La metaficción es un término dado a la escritura de ficción que, de forma consciente y sistemática, llama la atención sobre su condición de artefacto para así cuestionar la relación entre ficción y realidad.” (Trad. mía)

“Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of a metafiction is **simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction**. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of interpretation and deconstruction.”⁴⁸

(Waugh 6, negritas mías)

La desnudez crítica de la ilusión. La literatura sin ropa. La honestidad (¿o soberbia?) de crear y mostrar cómo se crea, decir lo que se crea, pronunciar el proceso. Construcción y deconstrucción en un ciclo eterno de autoabastecimiento. Esto hace *Orlando* a través de sus dos protagonistas: el biógrafo y Orlando. Habiendo ya caracterizado al primero, corresponde atender al segundo para así constatar como ambas creaciones se espejean mutuamente aunque en tonos muy distintos.

Orlando escribe, y ese es el único componente de su existencia que persiste a través de los años y los cambios. Orlando, al final del texto, publica su poema “The Oak Tree” o “La Encina”, y se considera, por ende, poeta. No obstante, él es poeta desde siempre, nos cuenta la historia. “The taste for books was an early one. [...] To put it in a nutshell, he was a nobleman afflicted with a love of literature.” (Woolf 73)⁴⁹. La escritura de Orlando se espeja con la del biógrafo y con nuestra lectoescritura también; así, siempre en voces de otros, el texto guiña a su propia artificialidad.

“He was describing, as all young poets are forever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked at the thing itself, which happened to

⁴⁸ “Las novelas de metafiction tienden a construirse sobre el principio de una oposición fundamental y sostenida: la construcción de una ilusión ficticia y la puesta al desnudo de esa ilusión. En otras palabras, el mínimo común denominador de una metafiction es, **simultáneamente, crear una ficción y hacer una declaración sobre la creación de esa ficción**. Ambos procesos se mantienen unidos en una tensión formal que rompe las distinciones entre “creación” y “crítica” y las funde en los conceptos de interpretación y deconstrucción.” (Trad. mía)

⁴⁹ “Dicho brevemente: Orlando era un hidalgo que padecía del amor de la literatura.”

be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another.”⁵⁰

(Woolf 17)

La primera de muchas marcas que caracterizan a Orlando como un joven profundamente conflictuado con su lengua. La imposibilidad de retratar el evasivo detalle de la realidad a través del lenguaje. Este conflicto se transforma en la obsesión de Orlando, y como sucedería con cualquier persona y en cualquier vida, la obsesión muta; a veces lo empapa todo, a veces se desplaza, a veces es tortuosa y otras placentera. La obsesión de escribir se origina en un desafío interior que no es más que el deseo de traspasar la vida a la palabra. Orlando, el joven noble, enamorado y romántico, intenta darle palabras a su amada, se propone fijar en el lenguaje la humanidad de Sasha, la princesa rusa, concentrada en una metáfora:

“He would try to tell her what she was like. Snow, cream, marble, cherries, alabaster, golden wire? None of these. She was like a fox, or an olive tree; like the waves of the sea when you look down upon them from a height; like an emerald; like the sun on a green hill which is yet clouded —like nothing he had seen or known in England. Ransack the language as he might, words failed him.”⁵¹

(Woolf 47)

Las palabras, el lenguaje le fallaba a Orlando una y otra vez. Sasha se le escapa de manera literal y metafórica, pues primero el joven no logra traducirla y más tarde la princesa huye en su barco de vuelta a su patria. Ambos sucesos dejan una cicatriz perpetua en la sensibilidad de Orlando y terminan por determinar la totalidad de su carácter. Así, Orlando a la temprana edad de quince años, poseía ya una notable cantidad de escritos: tragedias,

⁵⁰ “Describía, como todos los poetas jóvenes siempre describen, la naturaleza, y para determinar un matiz preciso de verde, miró (y con eso mostró más audacia que muchos) la cosa misma, que era arbusto de laurel bajo la ventana. Después, naturalmente, dejó de escribir. Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura.”

⁵¹ “Y trataba de decirle, Nieve, crema, cerezas, mármol, alabastro, hilo de oro? Nada de eso. Más bien era como un zorro o como un olivo, como las olas del mar vistas desde una altura; como una esmeralda; como el sol sobre una verde colina que está nublada —como ninguna cosa de las que él había visto o conocido en Inglaterra. Por más que rebuscara el idioma, le faltaban palabras.”

sonetos y epopeyas. Ninguna, sin embargo, atravesará los siglos como su poema, La Encina, cuya escritura le tomará la vida entera (y el texto entero).

“To write The Oak Tree, he approached the inkhorn, fingered the quill, and made other such passes as those addicted to this vice begin their rites with. But he paused. As this pause was of extreme significance in his history, more so, indeed, than many acts which bring men to their knees and make rivers run with blood, it behoves us to ask why he paused; and to reply, after due reflection, that it was for some such reason as this. [...] Thus it was that Orlando, dipping his pen in the ink, saw the mocking face of the lost Princess [Sasha] and asked himself a million questions: Where was she; and why had she left him? Was the Ambassador her uncle or her lover? Had they plotted? Was she forced? Was she married? Was she dead?”⁵²

(Woolf 78-79)

La escritura y el recuerdo de la amada mantienen un lazo más profundo de lo que aparenta a simple vista. El recuerdo de Sasha atormenta a Orlando en tanto es la fantasmagórica huella de su discapacidad para con el lenguaje. El biógrafo nos guía a través del largo, larguísimo viaje tanto interno como externo que recorre Orlando para por fin arribar a la madurez (¿o libertad?) necesaria que le habilitará la escritura. Sin embargo, por años se le denominará a su afán por la lectura y escritura una ‘enfermedad’.

“Many people of his time, still more of his rank, escaped the infection and were thus free to run or ride or make love at their own sweet will. But some were early infected by a germ said to be bred of the pollen of the asphodel and to be blown out of Greece and Italy. [...] It was the fatal nature of this disease to substitute a phantom for reality,

⁵² “Para escribir La Encina, acercó el tintero, agitó en el aire la pluma, y ejecutó los otros ritos preliminares de los aficionados a ese vicio. Pero se detuvo. Como esta pausa es de grande significación en su historia —más, en verdad, que muchos acontecimientos que arrojan de rodillas a los hombres y ensangrientan los ríos—, conviene averiguar por qué se detuvo; y responder, después de las debidas reflexiones, que fue por algún motivo como éste. [...] De ahí que Orlando, al mojar la pluma en la tinta, viera la para burlona de la Princesa perdida y se dirigiera inmediatamente un millón de preguntas que eran como flechas empapadas en hiel. ¿Dónde estaría, y por qué razón lo dejó? ¿Era el Embajador su tío o su amante? ¿Estaban de acuerdo? ¿Acaso la obligaron? ¿Estaría casada? ¿Estaría muerta?”

so that Orlando had only to open a book for the whole vast accumulation of his possessions to turn to mist. [...] For once the disease of reading has laid hold upon the system it weakens it so that it falls an easy prey to that other scourge which dwells in the inkpot and festers in the quill. The wretch takes to writing. He would give every penny he has (such is the malignity of the germ) to write one little book and become famous; yet all the gold in Peru will not buy him the treasure of a well-turned line.”⁵³

(Woolf 75)

La enfermedad de la lectura tarde o temprano se expande a la escritura. La enfermedad como tropo define a esta escritura como algo corporal; como una necesidad involuntaria que bordea la obsesión. Tardará muchos años en que se le denomine de manera distinta a esta aflicción, entretanto, se nos narra cómo la infección de Orlando se traduce a una incapacidad por hallar(se en) la palabra. Orlando, tras leer el gran libro de la Historia, cae en cuenta de que las batallas épicas de antaño que definieron el devenir de un país o todos los desafíos coloniales no son ni la mitad de arduos que esta, la batalla propia por conquistar la lengua inglesa.

“He wrote and it seemed good; read and it seemed vile; corrected and tore up; cut out; put in; was in ecstasy; in despair; had his good nights and bad mornings; snatched at ideas and lost them; saw his book plain before him and it vanished; acted his people’s parts as he ate; mouthed them as he walked; now cried; now laughed; vacillated between this style and that; now preferred the heroic and pompous; next

⁵³ “Muchas personas de su tiempo, aún más las de su rango, escapaban al mal y quedaban en libertad de correr, de cabalgar o de enamorarse a su gusto. Pero a algunos los contaminaba un germen nacido del polen del asfódelo, traído por los vientos de Grecia y de Italia. La fatal naturaleza de ese morbo sustituía a la realidad un fantasma, de suerte que Orlando no tenía más que abrir un libro para que la vasta acumulación de sus posesiones se hiciera humo. Pues una vez que el mal de leer se apodera del organismo, lo debilita y lo convierte en una fácil presa de ese otro azote que hace su habitación en el tintero y que supura en la pluma. El miserable se dedica a escribir. Daría el último centavo (¡tan violento es ese mal!) por escribir un solo librito y hacerse célebre; pero todo el oro del Perú no puede comprarle el tesoro de una frase bien hecha.”

the plain and simple; and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world.”⁵⁴

(Woolf 82)

Es esta enfermedad el eje de su carácter, toda su vida es para la escritura y viceversa. La narración está en pos de perfilar el desarrollo de Orlando que culmina con la escritura y la posterior publicación de su largo poema. Lo que se manifiesta a través de amplias y reiteradas descripciones sobre los deleites, el infierno, la sublimación y el fiasco que contiene el proceso creativo no es solo el devenir de Orlando, sino que es también la propia voz del biógrafo filtrando su conflictiva relación con la escritura. Vemos que, por su lado, el biógrafo también trabaja y construye a partir de convenciones que se traducen en una carga, una presión. Incesantemente habla de lo que un “buen” biógrafo debe y no debe hacer. Se van acumulando a lo largo de la narración una serie de marcas en las que el biógrafo habla de sí en tercera persona al tiempo que exhibe su noción ideal de lo que un biógrafo es: “We have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore.” (15), “That riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer detests.” (16), “the biographer should here...”, “for though these are not matters on which a biographer should profitably enlarge” (73), “but the biographer, whose interests are, as we have said, highly restricted, must confine himself to one simple statement” (98). El biógrafo, consciente de las reglas que debe seguir, pone todos sus esfuerzos por perfilar a su sujeto con profesionalismo pero en última instancia las convenciones a las cuales obedece terminan por limitarlo y, en consecuencia, el biógrafo se descarrila por completo, produciendo una narración que es todo menos biográfica.

Es palpable en la voz del biógrafo una suerte de alianza o afecto hacia Orlando en lo que respecta a la escritura, que es, fundamentalmente, lo único que tienen en común. Más aún, hay un símbolo en particular que yo he fijado en mi lectura que se va construyendo

⁵⁴ “Cómo escribía y le parecía bueno; releyó y le pareció vil: corrigió y rompió; omitió; agregó, conoció el éxtasis, la desesperación; tuvo sus buenas noches y sus malas mañanas; atrapó ideas y las perdió; vio su libro concluido y se le borró; personificó sus héroes mientras comía; los declamó al salir a caminar; rió y lloró; vaciló entre uno y otro estilo; prefirió a veces el heroico y pomposo; otras el directo y sencillo; y no llegó nunca a saber si era el genio más sublime o el mayor mentecato de la tierra.”

tanto por el biógrafo como por Orlando, y es el del ganso. La figura del ganso, a lo largo de la narración, aparece cinco veces. Tres de ellas como objeto inanimado, en forma de pluma, la pluma con la que escribe Orlando. En las otras dos, cobra vida, y Orlando exclama ver a un ganso salvaje volando. Este símbolo que atraviesa el texto va dando cuenta del desarrollo creativo de Orlando y termina por simbolizar la llegada a la escritura, la verdadera culminación literaria. La pluma de ganso con la que Orlando escribe en su adolescencia está connotando a la escritura como una herramienta, un medio para un fin. Esta pluma tiene presencia durante los años “de aprendizaje” de Orlando, es decir, cuando su conflicto con el lenguaje está más agudizado. Durante la escena onírica que provoca el cambio de género de Orlando, se describe a la primera de las tres virtudes que protagonizan el sueño, la Pureza, como “Lady of Purity [...], in whose hand reposes the white quill of a virgin goose.” (134)⁵⁵. Esta figura, la primera aparición dentro de lo que podría argumentarse es un breve relato alegórico en un plano fantasioso del texto, carga en sus manos una blanca pluma de ganso. A estas alturas de la historia, Orlando había dejado la escritura de lado, la frustración lo llevó a afirmar: “Literature was a farce” (96); no obstante, ahora en el centro exacto de la narración y habitando un espacio mágico, surge nuevamente la pluma, esta vez virgen, blanca y pura, casi como una tentación arcaica. Dos páginas después, Orlando exclama: ““Oh! if only I could write!’ she cried. She had no ink; and but little paper. She made ink from berries and wine; and finding a few margins and blank spaces in the manuscript of ‘The Oak Tree’, she managed.” (145)⁵⁶. Más tarde, el ganso vivo hace su primera aparición. Orlando, ya mujer y en las primeras décadas del siglo XX, acaba de publicar *The Oak Tree*, cosa que la lleva – naturalmente – a cuestionar su identidad. ¿Quién es ella? ¿Qué es ella? “Orlando? What then? Who then?” Ante lo cual presenta múltiples respuestas durante tres largos días: “A snob am I? The garter in the hall? The leopards? My ancestors?... Truthful? Romantic. Trees and the night. A poet! Haunted, ever since I was a child.” (310-313) Y entonces, tras una larga interrogación y una vez llegada a su conclusión, vuela el ganso sobre ella:

⁵⁵ “Nuestra Señora de la Pureza [...], en su mano reposa la pluma blanca de una gansa virgen.”

⁵⁶ “¡Quién pudiera escribir!», gritaba. Le faltaba tinta y apenas tenía papel. Pero hizo tinta con moras y vino, y aprovechando los espacios en blanco y los márgenes del manuscrito de « La Encina», lo logró.”

“There flies the wild goose. It flies past the window out to sea. Up I jumped and stretched after it. But the goose flies too fast. I’ve seen it, here, there, there. England, Persia, Italy. Always it flies fast out to sea and always I fling after it words like nets which shrivel. [...] And it was at this moment, when she had ceased to call ‘Orlando’ that the Orlando whom she had called came of its own accord.”⁵⁷

(Woolf 313)

El ganso es, por tanto, parte de la identidad de Orlando; su presencia provoca certeza (por primera vez), incluso sin que ella misma se percate. El ganso se presenta como una extensión de una cualidad reflexiva y artística que define su esencia y su historia. Orlando le lanza palabras como si fueran redes, en un intento de capturarlo, y sin embargo las redes se encogen y fracasan. Aunque se mantenga fuera de su alcance ahora el ganso, vivo, es absolutamente visible y real, y como una suerte de presagio representa algo más profundo, más complicado, más misterioso. De la pluma inerte pasamos al animal salvaje, vivo, evasivo. En esta nueva forma, el ganso simboliza una creación, una compañía, una noción particular de su escritura y poesía: ha cobrado vida y es autónoma. Aunque Orlando se demore (y nosotros también) en percatarse de su significado, el texto juega con ella, con nosotros y consigo mismo al poner sobre la mesa tan rebuscado símbolo.

‘I am about to understand...’ (322), anuncia Orlando, rodeado de una naturaleza silvestre, galopando por los prados ingleses. Y ya en las últimas páginas, Orlando, en un gesto que rescata el romanticismo que la dominaba cuando era tan solo un niño, decide enterrar junto a su encina favorita una primera edición de *La Encina*. “I bury this as tribute, a return to the land of what the land has given me.” (324), piensa Orlando. A lo cual le sigue la reflexión que, en definitiva, marca la consumación de su crecimiento:

“She had thought then, of the oak tree here on its hill, and what has that got to do with this, she had wondered? What has praise and fame to do with poetry? What has

⁵⁷ “Ahí vuela el ganso salvaje. Vuela por la ventana mar afuera. Di un salto para alcanzarlo. Pero el pato vuela demasiado ligero. Lo he visto aquí —allá— allá— en Inglaterra, en Persia, en Italia. Siempre vuela hacia el mar y siempre le tiro palabras que como redes se encogen. [...] Y fue en ese momento, cuando había dejado de llamar «Orlando» que el Orlando que había llamado vino por su cuenta.”

seven editions (the book had already gone into no less) got to do with the value of it? Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? So that all this chatter and praise and blame and meeting people who admired one and meeting people who did not admire one was as ill suited as could be to the thing itself a voice answering a voice. What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song of the woods?”⁵⁸

(Woolf 325)

El secreto es revelado, Orlando entiende la poesía, su poesía, y sobre todo se entiende a sí misma. Ella es la voz que responde, y comprende el secretismo que ha cubierto su labor durante los últimos 400 años. En el último párrafo del texto, mientras Shelmerdine, el marido de Orlando, se lanza desde un avión para caer directo en los brazos de su mujer, el ganso hace su última y quizás más verdadera aparición: “And as Shelmerdine leapt to the ground, there sprang over his head a single wild bird. ‘It is the goose!’ Orlando cried. ‘The wild goose...’ (329)⁵⁹. Tras ello, se acaba el texto. El ganso se consolida como símbolo de su desarrollo como poeta, de la concepción que Orlando tiene de la poesía.

A través de la solemnidad con la que se retrata el crecimiento de Orlando queda en evidencia que incluso dentro del marco paródico el texto posee mucho, muchísimo más que sólo humor; el texto deviene en una defensa a la poesía y más aún: en una profunda reflexión de la creación literaria dentro del espacio literario. La historia personal de Orlando se traduce a una discusión que tiene por núcleo la ya mencionada problemática arcaica: cómo capturar la realidad en el lenguaje, una problemática muy viva en las vanguardias que directa e

⁵⁸ “Había pensado, entonces, en el roble aquí en su colina, y, ¿qué tendrá eso que ver con esto?, se había preguntado. ¿Qué tendrán que ver siete ediciones? (Ya el libro las había alcanzado.) Escribir versos, ¿no era acaso un acto secreto, una voz tratando de contestar a otra voz? De modo que toda esta charla y censura y elogio y ver personas que la admiran a una y ver personas que no la admiran a una, nada tiene que ver con la cosa misma: una voz tratando de contestar a otra voz. ¿Qué cosa más secreta, pensó, más lenta y más parecida a un diálogo de amantes, que la balbuceada respuesta que ella había dado todos esos años al antiguo canturreo de los bosques.”

⁵⁹ “Y cuando Shelmerdine saltó a tierra —apuesto capitán, bronceado, rosado y alerta— un pájaro voló sobre su cabeza. «¡Es el pato!», Orlando gritó. «¡El pato salvaje!»”

indirectamente produjeron *Orlando*. El texto interroga si acaso es aún posible (o si alguna vez lo fue) que el lenguaje retrate o refleje un mundo objetivo y coherente.

“Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meaning’. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. Meta terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers.”⁶⁰

(Waugh 3)

La práctica, entonces, de metaficción (y de los términos meta en general, como sugiere Waugh) se presta como un espacio para interrogar las relaciones entre las capacidades lingüísticas y el relato de ficción en su vínculo con la realidad. Este texto, principalmente a través de la figura de Orlando y su dilatado conflicto con la expresión poética, apunta a poner en primer plano este “sistema independiente” que es lenguaje y explorar (y deconstruir) el alto nivel de convención que prevalece en su uso.

Pero, volviendo a la cita de Waugh en la cual propone que la metaficción se construye por un principio fundamental, el de “simultáneamente, crear una ficción y hacer una declaración sobre la creación de esa ficción”; creo que, a partir de esta última caracterización de Orlando, la declaración del texto sobre sí mismo y sobre la creación en general queda bastante clara. Como se anticipa en la introducción de este ensayo, la alta (auto)reflexividad del texto tiene como único objetivo problematizar su propia existencia para así poner en primer plano el proceso de decodificación mediante el cual todo texto opera, y, de paso, mediante la parodia, hacer una declaración de tendencia ideológica en torno al estado y funcionamiento de la Literatura. El texto incesantemente expone los mecanismos de la construcción literaria y, al hacerlo, obliga a la lectora no solo a percatarse del modo en que dichos mecanismos actúan en el texto que tiene en sus manos, sino que también a identificar

⁶⁰ "El lenguaje es un sistema independiente y autónomo que genera su propio 'significado'. Su relación con el mundo fenoménico es muy compleja, problemática y está regulada por convenciones. Por lo tanto, se requieren términos meta para explorar la relación entre este sistema lingüístico arbitrario y el mundo al que aparentemente se refiere." (Trad. mía)

cómo las convenciones literarias parodiadas concentran una carga histórica que actúa como determinante de lectura; en esto se sostiene la (auto)de-construcción que el texto empuja.

“Woolf’s narrators ruminate over the processes by which they construct their unconventional discourses, and thus they foreground the activities of reading and writing as subjects of the fiction.” (Boehm 196)⁶¹. Al transparentar cómo se construye el texto, resaltando el rol que la lectora cumple, se produce la consciencia necesaria para trasladar al acto de lectura al interior del texto, volviéndolo objeto de la ficción. Así, la lectora se ve reflejada *por* el texto *en* el texto. Esto implica una reflexión no sólo de carácter literario sino también histórico, pues se reconoce al acto de leer como una gesto interpretativo sujeto a innumerables condicionantes de índole social, lingüística, territorial, cultural, política, subjetiva, colectiva y, sobre todo, temporal.

“Metafiction thus converts what it sees as the negative values of outworn literary conventions into the basis of a potentially constructive criticism. It suggests, in fact, that there may be as much to be learnt from setting the mirror of art up to its own linguistic or representational structures as from directly setting it up to a hypothetical ‘human nature’ that somehow exists as an essence outside historical systems or articulation.”⁶²

(Waugh 11-12)

El texto metaficcional se sitúa frente al espejo para interrogar sus propias estructuras representacionales y, de esta manera, inducir en los lectores una reflexión estética, pragmática e histórica. El espejo como herramienta crítica, pedagógica y cultural que se propone replantear usos literarios en pos de una exploración a través de las cualidades propias del medio lingüístico utilizado en estructuras literarias.

⁶¹ "Los narradores de Woolf cavilan sobre los procesos por los que construyen sus discursos no convencionales, y así ponen en primer plano las actividades de lectura y escritura como temas de la ficción". (Trad. mía)

⁶² "La metafiction convierte así lo que considera valores negativos de convenciones literarias obsoletas en la base de una crítica potencialmente constructiva. Sugiere, de hecho, que puede haber tanto que aprender de poner el espejo del arte frente a sus propias estructuras lingüísticas o representacionales como de ponerlo directamente frente a una hipotética 'naturaleza humana' que de algún modo existe como esencia fuera de los sistemas o articulaciones históricas." (Trad. mía)

Orlando en particular, configura su acto especular en los diversos elementos narrativos analizados: la autoconciencia del biógrafo, la *forma* biográfica en contraste con el *fondo* paródico, la burla exagerada de las convenciones biográficas, y, más fundamentalmente, el crecimiento de Orlando; toda la autocontemplación del texto significa su propia desnudez, y esto, por su parte, suscita a la lectora a tomar conciencia de cómo la obra literaria se edifica y articula, y sobre todo, de cómo se ejecuta el acto mismo de leer. El océano de preguntas que dicha deconstrucción provoca se muestra como el único fin del texto. El *sentido* de *Orlando* es una pregunta, muchas preguntas, que interrogan al texto y al lector por igual, pues lo que esencialmente se cuestiona es: ¿Por qué leemos como leemos? Y ¿qué reglas rigen la creación literaria? Al producir esta interrogación, la conciencia del lector confluye con la del/a escritor/a, y en ese sentido el texto es el espacio, el lugar para que lector-autor se piensen mutuamente al tiempo que piensan (y crean) la realidad del texto, la realidad *en* el texto.

* * *

Epílogo

*“The appropriate feeling is not that we have arrived but that we have
learned how to go on”
(Quigley 233)*

Como anuncié al comienzo, para mí *Orlando* se mantiene plural, polisémico, hermético, ambiguo y, a veces, contradictorio. Aún hoy, a pesar de haber llevado a cabo mi lectura del texto, lo vuelvo a leer y nuevas claves siguen apareciendo. Creo firmemente que la naturaleza del texto produce una lectora reactiva que responde a aquello que se está “literariamente” problematizando. Me parece que esta lectura intelectualiza a sus víctimas y los torna en una herramienta crítica a través de la cual el mismo texto y su red de textos se renueva y actualiza. El discurso narrativo de *Orlando* mueve a la lectora, mueve sus lecturas, cambia el gesto de leer y con ello el gesto de escribir. Como agudamente afirma Patricia Caughie, “[Woolf] does not *define* a practice but *enacts* a way of proceeding” (195). Quizás, la pluralidad de *Orlando* se debe justamente a que provee, sin forzar, formas de continuar – en el sentido de continuar *cambiando* la totalidad del acto enunciativo mediante el cual se expresa la ficción. *Orlando*, y la lectura de *Orlando*, no plantean una solución al problema de la representación literaria, simplemente practican una alternativa híbrida y ambigua que desbloquea nuevas formas de ampliar la expresión ficcional.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005

Amigoni, David. *Victorian Biography: Intellectuals and the Ordering of Discourse* Londres: Routledge, 2002.

Benzel, Kathryn N. "Reading readers in Virginia Woolf's Orlando: A Biography." The Free Library. Northern Illinois University, 1994. [Enlace: <https://www.thefreelibrary.com/Reading+readers+in+Virginia+Woolf%27s+Orlando%3a+A+Biography.-a016528204>]

Boehm, Beth A. "Fact, fiction and metafiction: blurred gen(d)red in Orlando and A room of one's own." *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 22, No. 3 (Fall, 1992), pp. 191-204.

Caughie, Patricia L. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.

Falomir, Sofía. "El Orlando de Woolf y el método biográfico". *Acta Poética*, vol. 37, n.º 2, julio de 2016, pp. 53-73, doi:10.19130/iifl.ap.2016.2.734.

Federici, Annalisa. "Truth! Truth! Truth!: Image and text, fact and fiction in Woolf's Orlando." *Borders of the Visible II: Intersections between Literature and Photography*, N. 14 (2019), pp. 147-160.

Genette, Gerard. *Palimpsestos, La Literatura en Segundo Grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Hackett, Robin. "Humor as weapon in Virginia Woolf's Orlando." *Annual Meeting of the Conference on College Composition and Communication*, San Diego. 1993.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.

Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Marchese, Héctor, y Forradellas, Jordi. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.

Nadel, Bruce. *Biography, Fiction, Fact & Form*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Quigley, Austin E. "Wittgenstein's Philosophizing and Literary Theorizing." *New Literary History* 19.2 (Winter 1988): 209-37.

Rabinowitz, Peter. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Stephen, Leslie. "Samuel Johnson" in the *Dictionary of National Biography*. Londres: Smith, Elder & Co., 1885–1900.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge, 1984.

Woolf, Virginia. "How should one read a book" *The Yale Review*. Volume 16, No. Autumn 1926. [<https://yalereview.org/article/virginia-woolf-essay-how-should-read-book>]

_____. *Orlando*. Nueva York: Mariner Books. 2012