

EL PODER DE LA ROPA EN *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
joseismael.gutierrez@ulpgc.es
ORCID: 0000-0003-1709-0068

RESUMEN

El presente artículo revisita un aspecto central en muchas de las investigaciones sobre *Orlando* (1928), la novela de Virginia Woolf (1882-1941): el análisis del juego vestimentario en el que participa su protagonista a lo largo de más de tres siglos y la singularidad identitaria adquirida por sus constantes mutaciones de género, sus cambios de ropa y sus circunstancias particulares. Partiendo de la idea de que los vestidos influyen en la materialidad del sujeto, en su psicología y en la adquisición de una determinada idiosincrasia, este estudio proporciona una relectura del poliédrico recurso de la ropa en la novela de Woolf con el fin de resaltar la modernidad de la propuesta literaria de la escritora y describir el proceso constructivo de una personalidad híbrida que se va labrando histórica y espacialmente. Más allá de la aparente transexualidad y de los travestismos del personaje, en *Orlando* prevalece la opción de la androginia como utopía de una existencia que lucha por eludir la tradicional dicotomía sexogenérica y que es seña distintiva de todo escritor y de un sector importante de la moda de nuestra época.

PALABRAS CLAVE: Woolf, *Orlando*, género, vestidos, transexualidad, travestismo.

EL PODER DE LA ROBA A *ORLANDO* DE VIRGINIA WOOLF

RESUM

El present article revisita un aspecte central en moltes de les recerques sobre *Orlando* (1928), la novel·la de Virgínia Woolf (1882-1941): l'anàlisi del joc vestimentari en el qual participa el seu protagonista al llarg de més de tres segles i la singularitat identitària adquirida per les seves constants mutacions de gènere, els seus canvis de roba i les seves circumstàncies particulars. Partint de la idea que els vestits influeixen en la materialitat del subjecte, en la seva psicologia i en l'adquisició d'una determinada idiosincràsia, aquest estudi proporciona una relectura del polièdric recurs de la roba en la novel·la de Woolf amb la finalitat de ressaltar la modernitat de la proposta literària de l'escriptora i descriure el procés constructiu d'una personalitat híbrida que es va llaurant històrica i espacialment. Més enllà de l'aparent transsexualitat i dels travestismes del personatge, a *Orlando* preval l'opció de la androginia com a utopia d'una existència que lluita per eludir la tradicional dicotomia sexogenèrica i que és senyal distintiu de tot escriptor i d'un sector important de la moda de la nostra època.

PARAULES CLAU: Woolf, *Orlando*, gènere, vestits, transsexualitat, travestisme.

THE POWER OF CLOTHES IN *ORLANDO* BY VIRGINIA WOOLF

ABSTRACT

This article revisits a central aspect in many of the researches on *Orlando* (1928), the novel by Virginia Woolf (1882-1941): the analysis of the dress-up game in which its protagonist participates

Data de recepció: 18/vii/2022

Data d'acceptació: 01/ix/2022

Data de publicació: desembre 2022

over more than three centuries and the singularity of identity acquired by his/her constant mutations of gender, changes of clothes and particular circumstances. Based on the idea that clothing influences a person's materiality, psychology and the acquisition of a certain idiosyncrasy, this study provides a re-reading of the multifaceted resource of clothing in Woolf's novel in order to highlight the modernity of the writer's literary proposal and to describe the constructive process of a hybrid personality that is forged in time and space. Beyond the apparent transsexuality and transvestism of the character, in *Orlando* the option of androgyny prevails. This quality is presented as the utopia of an existence that strives to elude the traditional sex-gender dichotomy and that is a distinctive mark of every writer and of an important sector of the fashion of our time.

KEYWORDS: Woolf, *Orlando*, gender, clothing, transsexuality, crossdressing.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la antigüedad hasta nuestros días la ropa ha estado muy presente en la literatura. De entre todos los géneros literarios, y fijándonos en los condicionantes internos de cada uno de ellos, podemos decir que han sido la narrativa y el teatro los que mejor han sabido rentabilizar el papel de las vestiduras en sus tramas. En la narrativa escrita el vestido se fabrica con palabras, mientras que en las composiciones dramáticas posee un carácter fundamentalmente visual por cuanto este no cobra forma hasta la puesta en escena de la obra. La performatividad del vestido reside no tanto en su capacidad para decir cosas a través de la escritura sino para realizarlas mediante su enunciación o su modo de presentarlas «espectacularizando» el cuerpo imaginario al que se adhiere (Mizrahi 2016: 108-9).

Las ropas pueden estudiarse como síntomas de la psicología y la personalidad de los individuos y entre los propósitos que cumplen están la decoración, la modestia y la protección. Gracias al traje se puede apreciar el buen o mal gusto, la estridencia, el deseo de provocación, la elegancia o la vulgaridad, si la persona es más clásica o se deja guiar por las tendencias en boga. La ropa es un ardid del que se vale el sujeto, ya sea para manifestar su pertenencia al grupo, ya sea para diferenciarse de los demás. Pero el principal motivo que originó la creación de prendas vestimentarias se encuentra, según investigadores como Flügel (1930), en el deseo de exaltar el atractivo sexual y de llamar la atención de los órganos genitales, sin olvidar —paradójicamente— su función de ocultar la vergüenza que desde que Adán y Eva infligieron el mandato divino se relaciona con el cuerpo desnudo. Parafraseando a Lemoine-Luccioni, autora de un estudio psicoanalítico de la vestimenta, Juárez Almendros, especialista en literatura española de principios de la Edad Moderna, afirma que

la vestidura habla allá donde el cuerpo no dice nada y que ayuda a crear el género de los individuos [...] elimina los trazos del cuerpo natural y compone otro. Su lenguaje es mudo, puesto que responde a demandas de los impulsos y se camufla en síntomas [...]. Investida de impulsos diversos y contradictorios, cubierta tanto de necesidades como de demandas

y cargada de gran cantidad de códigos, se define como lenguaje por esta misma complejidad. (Juárez Almendros 2006: 32-3)

Aparte de su contenido psicológico, la indumentaria, así pues, constituye un entramado lingüístico provisto de unas reglas. A Roland Barthes le debemos la aplicación del método semiológico al sistema de la moda. Desatendiendo los aspectos económicos, históricos, sociales, culturales, psicológicos y estéticos que rodean a la indumentaria o su función individualizadora, el teórico francés restringe su análisis a las aristas formales del vestido. En su ensayo de 1967, *Système de la mode*, comentaba que, al abrir una revista de moda (y entendemos que lo mismo podría decirse de un libro con ilustraciones), nos hallamos con dos vestidos distintos: uno es el vestido fotografiado o dibujado (vestido-imagen); el otro es el traje descrito, transformado en lenguaje (vestido escrito). Aunque ambos apuntan a una misma realidad (el traje que lleva puesto ese día la/el modelo), no poseen la misma estructura. La estructura del vestido-imagen es plástica, icónica (los materiales de que está hecho son formas, líneas, superficies, colores), mientras que la estructura de la segunda modalidad es verbal (está construida con palabras) (Barthes 1967: 17). Evidentemente el traje que se materializa en los textos literarios pertenece en esencia a esta última categoría, y en las descripciones sartoriales de sus características se eleva a un nivel imaginario y representativo.

Se da por hecho que la ropa se imanta de una versatilidad de facetas que dificultan su catalogación, y en esa naturaleza ubicua del vestido se cifra la idea de que la ropa o sus aderezos «son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad» (Entwistle 2000: 12).

En las siguientes líneas nos vamos a centrar en el estudio de los ropajes en *Orlando* (1928), una de las novelas más famosas de Virginia Woolf, pionera del feminismo y una de las pocas mujeres que consiguió ascender al Olimpo de la vanguardia literaria británica y figurar en la nómina de autores que entre las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX se apartaron del realismo decimonónico para experimentar con el flujo de conciencia, con lo psicológico subyacente, para profundizar en las motivaciones emocionales de los personajes y renovar las estructuras novelísticas o el manejo de la voz narrativa en primera persona. En particular, indagaremos en la impronta que la indumentaria como signo identitario ha dejado en esa obra de madurez escrita por una de las escasas representantes femeninas del conocido como círculo de Bloomsbury.¹

Es justo reconocer que al menos desde 2020 se vienen celebrando diferentes eventos en el ámbito de la moda que ratifican el influjo y la vigencia de esta novela o de su autora. Así, la colección de alta costura que diseñó Clare Waight Keller para el desfile de primavera de 2020 de la casa Givenchy en París tiene su

¹ Varios estudios anteriores de diverso alcance han explorado también desde ángulos diferentes en este mismo tema. Véanse los ensayos de Bosak de Figueiredo, Koppen, Andrésdóttir, Frye Córdoba y Rodríguez Hillón y Vallín Blanco, entre otros.

origen en la lectura de las apasionadas cartas de amor entre Woolf y Vita Sackville-West o en la visita a las «salas de jardín» del castillo de Sissinghurs (condado de Kent), que estuvo bajo la supervisión de esta última. La Met Gala de 2020, celebrada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York bajo el lema «About Time: Fashion and Duration», se inspiró también en un *Orlando* tamizado a través de la mirada esteticista de Sally Potter, quien años atrás había adaptado al cine la novela.

Pero, sin duda, donde más se evidencia la actualidad del personaje woolfiano en materia vestimentaria es en la emergente tendencia de hoy por lo epiceno. La periodista Nuria Miralles ha comentado que

las pasarelas se llenan de espectáculos mixtos y las colecciones comienzan a ser neutrales al género. Muchas veces, son solo las prendas las que mantienen la semejanza masculina o femenina. (Miralles 2021: párr. 3)

Sin embargo, caeríamos en una trampa si creyéramos que se trata de un gusto reciente. Todo lo contrario. Como ya examinó también Estrella de Diego (1992), el ideal andrógino que emborrona las líneas separadoras de los binarismos genéricos es una fúlgida marca de la posmodernidad que comienza a hacerse palpable desde las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado en diversos sectores (música, artes plásticas, fotografía, publicidad...), solo que tal propensión no ha cesado de incrementarse durante los primeros decenios del nuevo milenio.

Por otra parte, las diferenciaciones entre las ropas masculina y femenina vienen determinadas por factores culturales e históricos de innegable ascendente. Al comienzo del estudio titulado *Vested Interests* Marjorie Garber consigna precisamente la anécdota de que la ropa de bebé, al menos desde la década de 1940, se divide en función del género y el color, rosa para las niñas y azul para los niños; pero en un artículo aparecido en el *New York Times* en 1989 se puntualiza que no siempre fue así:

In the early years of the twentieth century, before World War I, boys wore pink («a stronger, more decided color», according to the promotional literature of the time) while girls wore blue (understood to be «delicate» and «dainty»). Only after World War II, the *Times* reported, did the present alignment of the two genders with pink and blue come into being. (Garber 1993: 1)²

Hechas estas aclaraciones, consideramos que los dos eventos mencionados en el ámbito de la moda, unidos a la celebración en 2022 del 140 aniversario del nacimiento de esta exponente del Modernismo anglosajón, son excusas perfectas para volver a hurgar en el abarrotado ropero de Orlando y desempolvar su

² «En los primeros años del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial, los niños vestían de rosa («un color más fuerte y decidido», según la literatura promocional de la época), mientras que las niñas lo hacían de azul (entendido como «delicado» y «gallardo»). Solo después de la Segunda Guerra Mundial, según el *Times*, se produjo la actual alineación de los dos géneros con el rosa y el azul» (la traducción es nuestra).

aliento fetichista, sus travestismos —sobre todo cuando el personaje se encarna en un cuerpo de mujer—, su vigencia reivindicadora. También es esta la ocasión oportuna para incidir nuevamente en el relativismo teórico del concepto de género, que se postula en la novela como un indicador actancial que subraya, al margen de la genitalidad específica del sujeto protagónico, las ambigüedades del traje, de las facciones o de algunas partes del cuerpo, como las piernas.

¿Qué vinculación tiene Woolf con la moda?³ Toda y ninguna. No resuelta ocioso que rememoremos que, a mediados de los años 20, Woolf, para ganar algo de dinero, se comprometió a escribir una serie de artículos para el *Vogue* británico. Esta colaboración, que no contó con el beneplácito de algunos de sus colegas masculinos, apenas ocupó un espacio exiguo en la atribulada biografía de la creadora, coincidiendo con la etapa en la que ultimaba *Mrs. Dalloway* (1925). Además, como complemento de esta labor, que se prolongó durante dos años, Woolf posó también para las páginas de la revista, entablando amistad con sus editoras, una de las cuales, Dorothy Todd, se convirtió en una especie de asesora de imagen de Woolf. Como contrapunto de esta tarea alimenticia, se atestigua asimismo el desagrado que le producía a la novelista el ir de compras o la insatisfacción que le generaba su apariencia. Así pues, su relación con la ropa se puede calificar de amor-odio. Por un lado, padeció de un miedo patológico a no vestirse de forma adecuada, lo que no le impidió que muchos evaluaran su apariencia o el modo en que llevaba las prendas como extravagante. Por otro lado, es indudable que le dedicó en sus ficciones un apreciable espacio a la descripción de los atuendos de las criaturas que salían de su imaginación o a meditar sobre la injerencia de estos elementos en el moldeamiento de sus características. Sin ser específicamente tratados literarios sobre la moda, algunas de estas obras reseñan la significación individual del vestuario, compuesto por algo más que por meros accesorios externos que embellecen o protegen a la persona o la vinculan a lo que la narradora de *Orlando* llamó el *spirit of the age*. La escritora deconstruye el equívoco mensaje que emana de los ropajes, un mensaje que se debate entre la pulsión del fetichismo estratégico y la mascarada, «two pathologies that articulate the use of veils or clothing to conceal hidden desires» (Sánchez-Pardo González 2004: 80),⁴ de gran importancia a la hora de acentuar o de esconder la feminidad. Prueba de ese tenso romance con los atuendos es que, si en sus diarios Woolf le dio su lugar al acto de vestir, el 14 de mayo de 1925 anotó también en el mismo sitio: «My love of clothes interests me profoundly:

³ En parte entendemos la moda como lo hace Baudrillard, como emblema de una modernidad que se renueva constantemente a partir de una corriente de talante revisionista. Revisionismo del pasado, simulacro efímero de una ensoñación de proyección autotélica, reciclaje fundado en un chispazo de *déjà-vu* (1976: 102-104).

⁴ «Dos patologías que articulan el uso de velos o ropas para ocultar los deseos ocultos» (la traducción es nuestra).

only it is not love; & what it is I must discover» (Woolf 1982: 20).⁵ Semejantes incongruencias se extrapolan a su obra narrativa, donde nos topamos, por ejemplo, con una Clarissa Dalloway, proverbial «ángel del hogar» que encarna la represión económica y sexual de la mujer entre las dos grandes conflagraciones mundiales del siglo pasado y que se obsesiona con su imagen y con la forma en que se acomoda el vestido. En la misma línea sobresale la protagonista femenina de «The New Dress»,⁶ de nombre Mabel Waring, aquejada por perturbadores sentimientos de inferioridad que explotan al llegar a la fiesta de Clarissa Dalloway, momento en que teme que su nuevo y algo anticuado traje no esté a la altura de las circunstancias.

Pero más original que el tratamiento que reciben los vestidos en estas dos obras, una extensa y la otra breve, es el manejo de estos en la novela de 1928. En efecto, en *Orlando* el vestuario no desempeña solo un papel incidental en la historia, sino que contribuye además a establecer subrepticamente la personalidad múltiple y versátil del personaje en sus distintos estadios vitales, lo mismo que en su recorrido por la Historia. La ropa, vista así, es un artilugio pertrechado de unos reglamentos que enmascaran o recalcan una condición de género; está signada por sustratos culturales y sexuales diversos imbuidos de una multiplicidad de sentidos que difieren según el contexto en que se ubiquen las entidades ficticias que la portan y que el propio lector.

Hablar de la ropa en tales circunstancias es hablar de una extensión del yo que será más o menos efectiva en tanto que engendra en el usuario y en la otredad con la que interactúa la ilusa impresión de una simbiosis: la del cuerpo y el indumento devenidos en un todo orgánico. Hablar de la ropa, tenga esta una función utilitario-protectora o estético-ornamental, es aceptar un lenguaje visual articulado, un fenómeno comunicativo que comporta plásticamente informaciones útiles sobre la persona, desde la edad que tiene o el grupo étnico al que pertenece hasta su índice de independencia o su originalidad y excentricidad, pasando por su concepción del sexo y del cuerpo (Squicciarino 1986: 22-3, 39, 107). En fin, hablar del vestido, lo mismo que de los adornos que lo realzan, es comprender que la identidad y el sentido de los cuerpos tienen contraída una deuda con las vestiduras (Entwistle 2000: 12).

Basándonos en estas premisas, vamos a procurar responder a una serie de cuestiones que nos sitúan en el guardarropa de Orlando: ¿cómo evoluciona la relación del personaje (como lord y como *lady*) con lo que viste y cuál es el móvil que le impele, cuando es biológicamente mujer, a cubrirse de nuevo con atuendos

⁵ «Mi amor por la ropa me interesa profundamente, solo que no es amor, & debo descubrir qué es exactamente» (Woolf 2020: 47).

⁶ Escrito en 1924 y publicado en la revista neoyorquina *The Forum* en 1927, «The New Dress» comparte acontecimientos y personajes similares a los de *Mrs. Dalloway*, lo que hace pensar que podría tratarse de un capítulo eliminado del libro. Ha sido recogido posteriormente en dos antologías de la obra de Woolf: *A Haunted House and Other Short Stories* (1944) y *Mrs. Dalloway's Party* (1973).

de hombre? ¿Qué implica, por ejemplo, para ella el uso de una prenda masculina como las bombachas de seda, en principio no diseñada para alguien de su sexo? ¿Enfundarse un traje de varón entraña un acto de libertad o, por el contrario, es una forma de salirse por la tangente de la opresión patriarcal aprovechando los estrechos vericuetos que le ofrece el sistema, pero sin destituirlo verdaderamente? Cuando, llegado un momento de la historia, mantiene un doble papel y cambia con facilidad la modestia, la discreción del calzón corto por el encanto de la falda, ¿qué consecuencias tiene para su conducta? En la novela se transita por un periodo de algo más de tres centurias, por lo que es posible documentar el proceso de simplificación de la indumentaria de la mujer, pero también cómo el hombre pasa de la apariencia andrógina del periodo isabelino o de los encajes, de los brocados y el derroche de afeites de los siglos XVII y XVIII al negro impoluto del siglo XIX después de lo que el psicólogo John Carl Flügel denominó la «gran renuncia» del hombre, etapa a la que se llega como resultado del espíritu fraterno y democrático que arrasó en Europa y América tras la Revolución francesa y que indujo al varón a abandonar «su reivindicación de ser considerado hermoso» (Flügel 1930: 111) para decantarse por el utilitarismo vestimentario. El que Orlando sobreviva durante tantos siglos, ¿lo/a convierte en testigo excepcional de los cambios producidos en las modas femenina y masculina? Y, si es así, ¿podría ser esa evolución reveladora de cierta tendencia a la fluidez en el paradigma de «lo masculino» y de «lo femenino»? ¿Qué nos da a entender Woolf con su novela?, ¿que los trajes son los que esculpen nuestro comportamiento (como aseguran unos sesudos «filósofos» que se cuelan en la obra) o que, como considera la narradora y, por extensión, el personaje principal, podemos reconstruir y dotar a la ropa de nuevos significados que se acomodan a una dialéctica genérico-sexual más neutra?

2. LA ROPA Y SUS IMPLICACIONES EN EL GÉNERO

A grandes rasgos se puede diagnosticar el diálogo que el/la protagonista mantiene con el vestuario escogido en cada momento como vacilante, a la vez que funcional. Un diálogo problemático basado en el uso nada inocente de unas vestiduras de heterogéneo empaque que posibilita la inserción de consideraciones sustanciosas sobre los tejidos que lucimos y cómo estos repercuten en la subjetividad humana. La novela, tal vez sin pretenderlo, ejemplifica los códigos culturales que asimilan las indumentarias con vistas a incentivar ciertos rasgos identitarios contruidos, a la par que se destinan a camuflar otros heredados. En sus valoraciones sobre la vestimenta, esparcidas a lo largo de su periplo, Orlando deja constancia de los vaivenes operados en la moda del siglo XVI, la era de Shakespeare y Marlowe, hasta las dos primeras décadas del siglo XX —época en que se escribe y publica la novela—, así como del mayor o menor apego hacia determinadas ropas que por gusto o por mero convencionalismo se ve obligada u obligado a llevar. Así, durante el periodo

victoriano, la figura central desarrolla una incontrolable animadversión hacia los aparatosos miriñaques que circundaban el cuerpo excesivamente cubierto de la mujer hasta encarcelarlo. Nos estamos refiriendo a una pieza —también llamada crinolina o armador— de la que fue una gran impulsora la emperatriz Eugenia de Montijo durante el Segundo Imperio francés. Este complemento que en el siglo XIX causó tanto daño a miles de mujeres, muchas de las cuales perecieron presas de las llamas o destripadas bajo las ruedas de los carruajes en las calles (*cfr.* Mendoza 2015), actuó de llamativo soporte de unas vestiduras cada vez más complejas que hubieron de recurrir profusamente a un mayor número de enaguas. Gracias a la ayuda del miriñaque, se potenció el movimiento y la prestancia del traje; pero de esta forma, a la vez que aumentó su aparatosidad y su volumen, se incrementó su peso:

It was heavier and more drab than any dress she had yet worn. None had ever so impeded her movements. No longer could she stride through the garden with her dogs, or run lightly to the high mound and fling herself beneath the oak tree. Her skirts collected damp leaves and straw. The plumed hat tossed on the breeze. The thin shoes were quickly soaked and mud-caked. Her muscles had lost their pliancy. (Woolf 1977: 153)⁷

Consistente en una jaula de aros metálicos de diferentes tamaños, la crinolina, registrada por W. S. Thompson en Estados Unidos en 1856, cristalizó en un momento preciso de la historia de Gran Bretaña marcada por la expansión colonial, el ascenso de la burguesía y la dominación masculina. Según James Laver, historiador de la moda, era símbolo de la fertilidad femenina, pero mucho más aún de la «supuesta inaccesibilidad de las mujeres», relegadas al ámbito doméstico, además de constituir un poderoso instrumento de seducción (Laver 1969: 186).⁸ Se exalte o no su empleo, este y otros artificios, diseñados para las

⁷ «Era el vestido más pesado y estúpido de cuantos se había puesto en la vida. Ninguno como aquel para trabar sus movimientos. Ya no podía andar por el jardín, a grandes pasos con sus perros, o correr al cerro y tirarse bajo la encina. Sus faldas juntaban paja y hojas húmedas. La brisa le quería llevar el sombrero con plumas. Los finos zapatos se empapaban y se enfangaban. Sus músculos habían perdido su elasticidad» (Woolf 2003: 212).

⁸ La complicación alcanzada por la indumentaria femenina, al menos en los estratos sociales superiores, se explica por la inactividad a la que se condenó a la mujer. Como examina Bram Dijkstra en su magnífico trabajo *Idols of Perversity*, la mujer debía ser «a magnificent ornament to his wordly success and the safekeeper of his household's colletive spiritual virtues [...] The high Victorian bourgeois wife, mith would have it, was the true personification of the *dolce far niente* of the dolee far niente, the sweet indolence appropriate to the existence of a creature who, if it were not for her decorative and reproductive tasks, would have no function at all in this world» (Dijkstra 1986: 70) [«un majestuoso ornamento para su éxito terrenal y salvaguarda de las virtudes espirituales del hogar [...] como si se tratase de un mito, era la auténtica personificación del *dolce far niente*, la dulce indolencia adecuada a la existencia de una criatura que, si no fuera por su tareas decorativas y reproductivas, no tendría ninguna función en este mundo»] (la traducción es nuestra).

féminas de las clases ociosas, eximían a las damas de libertad y las incapacitaban para el desempeño de cualquier faena vulgarmente productiva (Veblen 1899: 104).

De estas incomodidades, internalizadas por el *habitus* social, en el sentido bourdieuano del término,⁹ no se deshace por completo la protagonista de la novela hasta arribar al siglo XX, época de mayor liberalidad en las ideas y de disfrute de unas prendas femeninas menos exasperantes. Sin embargo, en esa otra fase precedente, domeñada por los rígidos postulados del machismo burgués, a la mujer le queda aún una última batalla que ganar antes de desprenderse de esas esclavizantes y molestas estructuras vestimentarias que constreñían tanto su cintura anulándola física y psicológicamente. Claro está que los atavíos que se va probando en su deambular cronológico y espacial, unos más tolerables que otros, aparte de proveerla de una imagen no siempre coherente con el género con el que se le identifica (en particular, cuando se traviste de hombre), sacan a relucir también una visión categórica sobre la dicotomía sexual (varón/hembra) que polariza una caracterización de los géneros a la que aún permanece anclado el universo narrativo de *Orlando*. Debe tenerse en cuenta que, por muy revolucionaria que queramos ver la intencionalidad de Woolf, que indudablemente se permite determinadas licencias trans- e intergenéricas, la díada sexo/género prosigue articulándose binariamente dentro de los cánones hegemónicos del tiempo en que vive y que no son otros que los inscritos en la ideología heteropatriarcal. No significa eso, por supuesto, que a lo largo del texto esta matriz ideológica, objeto de fisuras discursivas, no sea cuestionada. De hecho, es puesta en jaque en varias ocasiones. En este sentido podemos mencionar las críticas que se hacen al cumplimiento de las normas que se le adjudican a la mujer en su doble faceta como sujeto subordinado a la autoridad del esposo o del padre y como escritora cuya actividad se ve silenciada por los estamentos varoniles. La ausencia y/o escasez de mujeres en la historia de la literatura, o la poca estima que han recibido sus escritos, son circunstancias que preocupan a la Woolf feminista y que denuncia con vehemencia en varios ensayos capitales, entre los que destacan *A Room of One's Own* (1929), *Three Guineas* (1938) y la conferencia de 1931 «Professions for Women». En estas obras la autora atribuye la invisibilidad femenina, no a la falta de talento de la mujer ni a motivos biológicos o de carácter, sino a factores medioambientales (preferentemente de orden socioeconómico) o a la permanente acción discriminadora de la sociedad, que desde siglos atrás llevaba cerrándole el

⁹ Tomamos el concepto de *habitus* de Bourdieu, que lo define como la suma de estructuras sociales que incorpora el sujeto a su vida en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción. Estos pensamientos han sido social e históricamente conformados, pero al mismo tiempo, a partir de dichas estructuras, es como se producen los pensamientos, las percepciones y las acciones del agente (Bourdieu 2000: 261-62).

camino para que se formara culturalmente o se ganase la vida con su pluma, al igual que un hombre.¹⁰

Tanto en su obra de ficción como de no ficción Woolf considera la independencia femenina una asignatura pendiente para la mayoría de las personas de su sexo. Sin la consecución de esa meta y sin «una habitación propia» en la que aislarse para escribir, ninguna mujer logrará hacerse un hueco en el mundillo de las letras, tradicionalmente patrimonio de los varones. Pese a ese contexto de desigualdad, la autora inglesa admite que, debido al estamento social en que se ubicaba ella, no se podría considerar una *outsider*, al contrario que otras muchas mujeres procedentes de las clases trabajadoras, con menos oportunidades de cultivarse que ella. Pero, a pesar de los privilegios de los que gozó, confiesa que también tuvo que combatir ciertos tabúes para alcanzar sus objetivos, para lo cual primero procuró «matar» al «ángel del hogar» que merodeaba como un fantasma a su alrededor y luego, una vez se convierte en escritora, hacer oídos sordos a comentarios despectivos o condescendientes que jamás habría tenido que soportar un escritor del sexo opuesto con el mismo talento que el suyo.¹¹

Con extrema sensibilidad para el arte, Orlando, al igual que la autora, se dedica a escribir y a reescribir una extensa composición que, primero, cuando es un hombre, titula «Death of Hercules» («Muerte de Hércules») —obra masacrada por el crítico Nick Greene/Mr. Nicholas Greene— y mucho tiempo después, una vez se transforma en mujer y se pavonea por los salones del siglo XIX, pasa a titularse «The Oak Tree» («La encina»), obteniendo en esta ocasión entusiastas encomios del mismo intérprete.¹² La praxis literaria por parte de un hombre y de

¹⁰ Una visión panorámica de la producción ensayística de Virginia Woolf nos la proporciona Sánchez Cuervo (2008-2009).

¹¹ La escritora describe al ángel del hogar en los siguientes términos: «She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the lead; if there was a draft she sat in it—in short she was so constituted that she never had a mind or wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need not say it—she was pure. Her purity was supposed to be her beauty—her blushes, her great grace» (Woolf 1979: 59) [«Era intensamente compasiva. Era intensamente encantadora. Carecía totalmente de egoísmo. Destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo para comer, se quedaba con el muslo; si había una corriente de aire, se sentaba en medio de ella; en resumen, estaba constituida de tal manera que jamás tenía una opinión o un deseo propios, sino que prefería siempre adherirse a la opinión y al deseo de los demás. Huelga decir que, sobre todo, era pura. Se estimaba que su pureza constituía su principal belleza. Su mayor gracia eran sus rubores»] (Woolf 1981: 69).

¹² Según parece, para la creación de este personaje, Woolf tomó como principal modelo al poeta y crítico de origen norteamericano Logan Pearsall Smith, que había juzgado poco ética la decisión de la autora de escribir artículos para la revista *Vogue*, señalando que podía dañar su reputación literaria. A Woolf le indignaron sus palabras de tal manera que le dirigió a Smith un par de cartas en las que lo retaba a que encontrase una crítica de inferior calidad en *Vogue* de las que escribía para *The Nation* (Chikiar Bauer 2015: 495-96).

una mujer, independientemente de las diferencias en lo que atañe a las condiciones materiales en que cada uno desarrolla cada tarea, confirma la hipótesis de que el ingenio artístico es una capacidad indiferente a las fronteras de sexo y de género y que los únicos límites prescritos son de orden sociopolítico, económico y legislativo, pues es la sociedad la que juzga y censura aquellas prácticas individuales que escapan a la norma.

De este modo, la verificación durante el Siglo de las Luces del ninguneo padecido por la mujer creadora en los exclusivistas círculos intelectuales en los que se mueve induce a Orlando a retomar su vieja apariencia varonil y a sentirse por un instante como el hombre (heterosexual, se sobreentiende) que un día fue, para lo cual, después de travestirse, sale a la calle y flirtea con la primera mujer que se cruza en su camino, en esta ocasión una prostituta llamada Nell:

Then she rose, turned, and went into the house, where she sought her bedroom and locked the door. Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. She took a turn or two before the mirror to make sure that her petticoats had not lost her the freedom of her legs, and then let herself secretly out of doors. (Woolf 1977: 134)¹³

A este impulsivo arrebato le sigue otra vuelta de tuerca: la revelación de la verdad cuando el acercamiento físico entre ambas mujeres está a punto de iniciarse. Pero después de que Orlando le descubre a Nell su verdadera identidad, el deseo sexual se desinfla y es sustituido enseguida por una corriente de camaradería que las anima a confraternizar, libres ahora de miradas masculinas. Aun cuando Orlando y Nell se sienten (supuestamente) atraídas más por otras mujeres que por hombres, según se deduce, ambas no tienen necesidad de unir sus cuerpos. Cuando al principio la prostituta da por hecho que Orlando es un varón desde un punto de vista biológico, se muestra atenta, esperanzada y dispuesta a complacerle sexualmente porque es lo que se espera de ella; pero una vez que se da cuenta de la ausencia del falo —símbolo de la dominación varonil—, adopta una actitud más relajada, asexual y se limita a intercambiar confidencias con su interlocutora.

En la novela, la protagonista, después de transfigurarse en mujer hacia mitad de la obra, opta por difuminar las polaridades genéricas e, insatisfecha de su destino como hembra, pero negándose también a renunciar a esa parcela de hombre que igualmente habita en su *anima*, asume identidades cambiantes, transitivas entre las que oscila con relativa fluidez.

¹³ «Entonces se levantó y regresó a la casa, donde fue derecho a su cuarto y se encerró con llave. Abrió un armario donde estaban los trajes que había usado cuando era un gentilhombre, y eligió un traje negro de terciopelo con adornos de encaje de Venecia. En verdad, estaba un poco pasado de moda, pero le quedaba como un guante, y la hacía parecer el prototipo de un noble Lord. Dio un par de vueltas ante el espejo para cerciorarse de que las faldas no le habían hecho perder la soltura de las piernas, y salió secretamente a la calle» (Woolf 2003: 187-88).

She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can thereby any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. From the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally. (Woolf 1977: 137-38)¹⁴

Lady Orlando —nombre semánticamente oximorónico— experimenta idéntico placer bajo una piel de mujer que bajo una de hombre; ambas coberturas la complementan y no entiende por qué ha de rechazar cualquiera de esas dos personalidades. Con la salvedad del mencionado miriñaque que se coloca debajo de uno de los vestidos que ostenta en la Inglaterra decimonónica, uno de los más molestos que recuerda, no halla impedimento alguno para presentarse ante los demás tanto con una apariencia convencionalmente femenina como vistiendo atuendos más propios de un caballero.

Esas transferencias en el nivel de la indumentaria llegan a su cenit a partir del capítulo 3, cuando aún las mujeres son, según se dice en *A Room of One's Own*, como «looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size» (Woolf 2014: 33).¹⁵ Por lo demás, no sorprende que durante el periodo dieciochesco, tan dado al equívoco, a la simulación y al juego de disfraces recargados, Orlando mude más de traje a conveniencia dependiendo de la situación en la que está inmersa o de la actividad que realice. Mediante tales intercambios se pone de manifiesto el carácter performático, artificioso que comporta el protocolo de vestirse en una sociedad excesivamente reglamentada que sacraliza la moda como bien de consumo y de socialización:

So then one may sketch her spending her morning in a China robe of ambiguous gender among her books; then receiving a client or two (for she had many scores of suppliants) in the same garment; then she would take a turn in the garden and clip the nut trees —for which knee-breeches were convenient; then she would change into a flowered taffeta which best suited a drive to Richmond and a proposal of marriage from some great nobleman; and so back again to town, where she would don a snuff-coloured gown like a lawyer's and visit the courts to hear how her cases were doing [...]; and so, finally, when night came, she would more often than not become a nobleman complete from head to toe and walk the streets in search of adventure. (Woolf 1977: 138)¹⁶

¹⁴ «Parece que no le costaba el menor esfuerzo mantener ese doble papel, pues cambiaba de género con una frecuencia increíble para quienes están limitados a una sola clase de trajes. Ese artificio le permitía recoger una doble cosecha, aumentaron los goces de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Cambiaba la honestidad del calzón corto por el encanto de la falda y gozaba por igual del amor de ambos sexos» (Woolf 2003: 192).

¹⁵ «Espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar una figura del hombre, dos veces agrandada» (Woolf 2007: 32-3).

¹⁶ «Si uno dibujara sus días la representaría de mañana, en su biblioteca, en un antiguo traje chino; luego, vestida igual, recibiendo a uno o dos protegidos (porque hacía mucha caridad); luego dando una vuelta por el parque y podando los nogales —eran convenientes unas

Para aprehender la realidad inmediata e interiorizarla desde todos los frentes posibles, para poder asimilar en su totalidad tanto los beneficios como las restricciones que conlleva el ser hombre y el ser mujer y para bucear en el interior de una conciencia atípica en busca de los múltiples yoes que confluyen en Orlando, se precisa un modelo ficticio camaleónico, «fantasmático», como el creado por Woolf, que se escabulle infiltrándose bajo el pellejo de ambos sexos, muy en sintonía con la mítica estampa del andrógino de la que nos habla la autora en el ensayo *A Room of One's Own*:

[...] in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of his brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. (Woolf 2014: 97)¹⁷

No obstante, pese a apostarse en la novela por esa identidad híbrida, bipolar, que compatibiliza el estilo oriental con el occidental, la nobleza con la clase media, la sensualidad y el colorido femenino con la austeridad masculina, en el campo de las experiencias eróticas no se observa un grado de oscilación equiparable al de aquellos otros pasajes que sí inciden con una mayor osadía en los saltos de género y de identidad sexual. En este terreno, *Orlando* permanece fiel a la idea de que en una relación de naturaleza lésbica uno de los dos miembros de la pareja ha de adoptar forzosamente el género masculino, mientras que otro el femenino. A partir de los estudios de Richard von Krafft-Ebing,¹⁸ que seguía ejerciendo notable predicamento en las primeras décadas del siglo XX, se estimaba que las lesbianas —o «invertidas», como se las llamaba— poseían un «alma masculina», motivo por el cual eran muy propensas a comportarse según patrones varoniles.¹⁹

bombachas—; luego cambiaba a un traje de Pekín floreado indispensable para el paseo a Richmond y la propuesta matrimonial de algún aristócrata; y de nuevo en Londres con un traje color rapé como de abogado, recorriendo los tribunales para saber de muchos pleitos [...]; y finalmente, al llegar la noche, volviéndose un noble señor de pies a cabeza y recorriendo las calles en busca de aventuras» (Woolf 2003: 192-93).

¹⁷ «[En cada uno de nosotros] dos poderes presidían, uno varón y otro hembra; y en el cerebro del hombre el varón predomina, y en el de la mujer la hembra. El estado normal y placentero, es cuando están en armonía los dos, colaborando espiritualmente. Hasta en un hombre, la parte femenina del cerebro debe ejercer influencia; y tampoco la mujer debe rehuir contacto con el hombre que hay en ella» (Woolf 2007: 81).

¹⁸ Nos referimos a *Psychopathia sexualis* (1886), donde la homosexualidad se catalogaba como una «perversión sexual» a la que el psiquiatra alemán le atribuía un origen hereditario.

¹⁹ En opinión de Krafft-Ebing el lesbianismo (o tribadismo o safismo, como también denomina al amor entre dos mujeres) rara vez es una tendencia innata, sino que se produce en determinadas circunstancias, como, por ejemplo, en las cárceles. Aparte de ser visible en las prisiones, se trata de una praxis que también se da entre mujeres insatisfechas del contacto sexual con hombres, como las prostitutas y las damas de la aristocracia.

En la literatura británica esa interpretación tradicionalista se constata en una novela coetánea a la de Woolf, publicada tres meses antes que *Orlando: The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, donde la prevalencia de imágenes de lesbianas masculinas, como la protagonista —que incluso lleva un nombre de hombre (Stephen Gordon)—, o de travestidas ha recibido críticas adversas por parte de las feministas lesbianas de los 70 y principios de los 80, que rechazaron las identidades *butch* y *femme* que la novela de Hall ayudó a configurar. En la ficción woolfiana observamos que, cuando lady Orlando busca mantener una aventura con otra persona de su mismo sexo —en este caso, con Nell—, no se le ocurre mejor método que investirse de una apariencia varonil, como si para el personaje fuese inadmisibile que dos mujeres al uso pudieran relacionarse íntimamente conservando ambas el mismo rol de género, con lo cual, y por otro camino, la novela retorna a la construcción binaria de los sexos que en varios momentos parece discutir. En otras palabras, la actividad sexual en *Orlando* no llega a resquebrajar los patrones heterocentristas institucionalizados en la época ni incurren en audaces e «ininteligibles» entrecruzamientos identitarios. Bajo este vestigio de conservadurismo, chocante en una obra en varios aspectos rupturista, se aprecia cómo la orientación sexual determina el modelo de traje que recubre el cuerpo del personaje, preservándose la oposición secular «hombre»/«mujer», vigente aún en el siglo XVIII, salvo en ciertas condiciones como las festividades carnestoléndicas o los espectáculos teatrales. Este sexismo de base presupone, entre otros aspectos, la pervivencia de una marcada separación de los sexos intensificada a través de la ropa.

Sin embargo, no siempre fue así. Recordemos que al circular por el siglo XVI como un hombre joven bajo el reinado de Isabel I, el personaje presenta una ambigüedad sexual potenciada por la ropa, ya que la moda masculina de la nobleza seguía muy de cerca el estilo francés llamado «femenil», que se distinguía por la inclinación de los aristócratas a imitar a las mujeres en los atuendos y en los cuidados que procuraban a sus cuerpos:

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. (Woolf 1977: 9)²⁰

El lucimiento de prendas con mangas agujereadas y acuchilladas, la utilización de encajes, sedas y terciopelos, de largas pelucas empolvadas, calzones de diversa longitud, de perfumes y de cintas de colores prueban fehacientemente esa notable feminización de un sector de la población masculina (*cfr.* Frye Córdoba y Rodríguez Hillón 2014: 116).²¹

²⁰ «Él —porque no había 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» (Woolf 2003: 11).

²¹ Otro dato que refuerza la feminización del personaje a esa edad es que confiese sentir una mayor inclinación por la poesía que por las armas. Esta tendencia es reveladora de su carácter, puesto que durante el Renacimiento la actividad de soldado no era incompatible con la de poeta.

Asimismo, el cambio de sentimientos de la prostituta Nell una vez es sabedora del «secreto» de Orlando subraya también el incipiente argumento que subyace en la pantomima de la escritora británica consistente en la teoría de que el género es una construcción social que se refleja o percibe principalmente por los sentidos y que se traduce en una serie de convencionalismos externos, entre los que destacan los relacionados con el traje.

3. ACTOS DE TRAVESTISMO: ENTRE LA FEMINIDAD Y LA MASCULINIDAD

El hecho de enfundarse unas bombachas de seda en un punto crucial de la ficción, más que un acto de vestirse en sentido literal que ocurre circunstancialmente después de que alguien elogiara su belleza, suscita una tentativa de desvestimiento que deja a la intemperie una reveladora segunda capa vestimentaria que muestra aspectos ocultos de la individualidad de Orlando. Orlando mujer se arranca las perlas del cuello y el traje femenino para quedarse «in the neat black silk knickerbockers of an ordinary nobleman», según se relata (Woolf 1977: 116).²² Es un episodio decisivo en la obra, porque, al liberarse de los atuendos femeninos —en gran parte mortificantes—, abraza la *coincidentia oppositorum* que evoca la androginia fagocitada por una indumentaria que, en su sincretismo, amalgama rasgos antagónicos en cuanto al género. Esta fusión del *yin* y del *yang*, de la que nos habla también la filosofía china, se transparenta equilibradamente lo mismo en la superficie que en la psicología del sujeto. Por otra parte, tal gesto de modesta rebeldía se enmarca en un pasaje en el que se señala la mezcla de vanidad y recato que siente el personaje, discutiéndose además el punto de vista de unos filósofos que defienden que el traje —símbolo ideado por y para el ser humano— condiciona nuestro carácter: «Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us» (Woolf 1977: 177).²³ Lo apropiado de esta conclusión se escuda en la galería de retratos que ilustran la primera edición de la novela en inglés.²⁴ No obstante, en contra de esta hipótesis se eleva también la creencia que vehicula un sujeto de enunciación

Fueron muchos los escritores que, a la vez que se consagraron al noble arte de la poesía, se ejercitaron en el manejo de las armas: los ingleses Philip Sidney y Walter Raleigh, el griego Michele Marullo, el italiano Francesco Sperulo o los españoles Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza y Miguel de Cervantes, entre otros muchos.

²² «En bombachas de seda negra como un gentilhombre cualquiera» (Woolf 2003: 163).

²³ «Esos filósofos sostienen que los trajes, aunque parezcan frivolidades, tienen un papel más importante que el de cubrirnos. Cambian nuestra visión del mundo y la visión que tiene de nosotros el mundo» (Woolf 2003: 164).

²⁴ La primera edición de *Orlando* estaba ilustrada por una serie de pinturas y fotografías escenificadas, en algunas de las cuales aparece Vita Sackville-West caracterizada como Orlando. La novela, basada libremente en algunos pasajes de Sackville-West, también escritora inglesa, además de diseñadora de jardines, está dedicada a esta mujer, que fue amante de Woolf entre 1922 y 1927, y adopta la forma de una falsa biografía.

cada vez más inconformista, que acaba dictaminando que las vestimentas de un modo u otro presuponen marcas culturales que denotan cambios sustanciales que tienen lugar *a priori* en el interior de la persona, esto es, la modificación se registra primero en lo más profundo de la psique antes de que encuentre su correlato en el exterior. Un ejemplo de esto se advierte en la época en que Orlando, antes de desembocar en el siglo XX, cuando se permitirá lucir calzones sin que nadie dude de la identidad de su sexo, el personaje desobedece a algunos de los preceptos de la era victoriana: si lo normal es que el motor de la vida de una mujer fuera el amor hacia su respetable esposo —en el caso de Orlando, involucrado en incesantes empresas marítimas; por lo tanto, siempre ausente del hogar—, ella hace de la acción y del pensamiento sus principales exigencias. De esta idea a la tesis de que lo que transmiten los trajes no tiene por qué corresponderse forzosamente con el «sexo oculto» de la persona no hay más que un paso.

La noción de Woolf de la androginia está impulsada por su criterio de que la máxima felicidad de la vida humana deriva de la cooperación natural de ambos sexos. Si en el ensayo *A Room of One's Own* Woolf declara que solo a través de la explotación tanto del lado femenino como del masculino de nuestra mente es como aprovechamos todo nuestro potencial como seres humanos, la escritora puede jactarse de haber ficcionalizado un año antes esa aspiración. En Orlando se da sin conflictos y en diversos grados una hibridación de componentes arquetípicos del hombre y de la mujer, aun cuando algunas veces prevalezca uno de los términos de la antítesis sobre el otro. La siguiente cita ilustra el desconcierto que ocasiona el descubrimiento de esa dualidad:

[...] if Orlando was a woman, how did she never take more than ten minutes to dress? And were not her clothes chosen rather at random, and sometimes worn rather shabby? And then they would say, still, she was none of the formality of a man, or a man's love of power. She is excessively tender-hearted. She could not endure to see a donkey beaten or a kitten drowned. Yet again, they noted, she detested household matters, was up at dawn and out among the fields in summer before the sun has risen. No farmer knew more about the crops than she did. She could drink with the best and liked games of hazard. She rode well and drove six horses at a gallop over London Bridge. Yet again, though bold and active as a man, it was remarked that sight of another in danger brought on the most womanly palpitations. She would burst into tears on slight provocations. She was unversed in geography, found mathematics intolerable, and held some caprices which are more common among women than men [...]. (Woolf 1977: 188)²⁵

²⁵ «Si Orlando era mujer, ¿cómo no tardaba más de diez minutos para vestirse? ¿Y no estaban sus trajes elegidos a la buena de Dios, y a veces hasta raídos? Sin embargo, le faltaba la gravedad de un hombre, o la codicia de poder que tienen los hombres. Su corazón era muy tierno. No toleraba que golpearan un burro, o ahogaran un gatito. En cambio, aborrecía los quehaceres domésticos, se levantaba al alba y andaba por el campo en verano antes de la salida del sol. Ningún agricultor la aventajaba en el conocimiento de las cosechas. Era de mucho aguante para beber y le gustaban los juegos de azar. Montaba bien y era capaz de manejar seis caballos al galope sobre el Puente de Londres. Sin embargo, aunque era tan práctica y tan atrevida como un hombre,

Ante esa indecisión en términos de identidad de género, y trascendiendo la naturaleza del traje que se pone, el/la narrador/a concluye: «Whether, then, Orlando was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided» (Woolf 1977: 188).²⁶

No será esta la primera ni la última vez que este personaje, inclinado a metamorfosearse, experimente con unas bombachas, una pieza vestimentaria que en Occidente empiezan a usar ya a mediados del siglo XIX algunas feministas norteamericanas, como Elizabeth Cady Stanton, Elizabeth Smith Miller y Amelia Jenks Bloomer, ignorando que varias décadas después el empleo del pantalón se extendería a las mujeres de cualquier condición.²⁷

Si regresamos a la novela, observamos que, antes del siglo XIX, cuando se produce el aparente cambio de sexo y a golpe de trompetas, Orlando despierta a una nueva vida tras un largo sueño que custodian tres divinidades (Nuestra Señora de la Castidad, Nuestra Señora de la Pureza y Nuestra Señora de la Modestia), que intentan sustraerle la libertad. Entonces lo primero que hace esta nueva versión del personaje es ataviarse con unas «Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex» (Woolf 1977: 87)²⁸ semejantes a aquellas que reclamaron un tiempo algunas feministas de 1870. La elección de esta prenda *unisex* es sintomática de la ruptura que se produce en Orlando mientras ejercía de embajador de Gran Bretaña en Constantinopla y desvela el resultado parcial de su mutación biológica, punto de inflexión que decidirá la emergencia —transitoria— de una entidad humana inédita que está aún por explorar y a la que debe ir habituándose en los siguientes días y semanas. Esta mujer se singulariza porque en ella se conjuga, siempre de acuerdo con los principios de la androginia, «the strength of a man and a woman's grace» (Woolf 1977: 86).²⁹ En realidad, antes y después de ese proceso de adaptación, Orlando ya aglutinaba valores de ambos sexos, independientemente de su genitalidad y de las propias vestiduras con que se desenvolvía públicamente; por ello, se torna una figura difícil de catalogar dentro de la añeja clasificación dualista de los

la vista del peligro ajeno le producía palpitations de las más femeninas. Por cualquier motivo rompía a llorar. No era versada en geografía, juzgaba intolerables las matemáticas y defendía ciertos pareceres absurdos, que abundan más entre las mujeres que entre los hombres [...]» (Woolf 2003: 166).

²⁶ «Imposible resolver por ahora si Orlando era más hombre o mujer» (Woolf 2003: 166).

²⁷ El pantalón a la turca (*turkish pantallons*), cubierto por una falda que le quedaba a la mujer un poco por debajo de la rodilla, es el que reclaman las feministas norteamericanas. A esta moda, que está en sintonía con la corriente orientalista del Romanticismo, se la llamaría *bloomerism*, en honor a una de sus principales impulsoras, Amelia Bloomer. Algunas mujeres en otros lugares del mundo, como la feminista francesa Jeanne Deroin, exiliada en Londres después del golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, seguirían el ejemplo de las norteamericanas (Bard 2010: 103).

²⁸ «Casacas y bombachas turcas que sirven indiferentemente para uno y otro sexo» (Woolf 2003: 122).

²⁹ «La fuerza del hombre, y la gracia de la mujer» (Woolf 2003: 121). A la hora de describirla, la misma narradora vacila y recurre a determinantes y pronombres masculinos («his», «himself») cuando es biológicamente mujer.

géneros, basada en un esquema que implícitamente persevera en acreditar, en palabras de Butler, «la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él» (Butler 1990: 54).

Tal como se puede ver en el comportamiento del personaje, la realidad es menos reduccionista, a tal grado de que se insertan palabras que implícitamente contienen una crítica al papel histórico jugado por la indumentaria en el proceso de naturalización de las identidades de género binarias (femeninas o masculinas):

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other take place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. (Woolf 1977: 118)³⁰

Por otro lado, la asunción de un pantalón ancho ceñido a los tobillos funciona como *shifter* que enlaza el presente de Orlando con las vivencias que tendrá en el siguiente episodio, en el que pasa una temporada junto a una comunidad de gitanos, una minoría étnica arraigada en Oriente Medio con un contacto más estrecho con la naturaleza y que se organiza de acuerdo con unas leyes y unas convenciones sociales diferentes de la cultura dominante tanto en Turquía como en Europa.³¹

Por último, casi al final de la obra se hace partícipe de nuevo al lector del reemplazo semiológico que lleva a cabo Orlando de la falda por un par de bombachas de terciopelo y una chaqueta de cuero, sin entrar en mayores precisiones. Es lógico hasta cierto punto este avance gradual en la estampa del personaje, puesto que ya estamos en 1928, fecha que coincide con el año en que se edita la novela. Por esa época se da un nuevo giro en la moda femenina en Europa y América, que irá en consonancia con una mayor emancipación de la mujer tras la Primera Guerra Mundial, después de su incorporación al mundo laboral y la exigencia de igualdad de derechos, acercándose así a los estereotipos de una masculinidad que hipotéticamente podría molestar a muchos sectores sociales retrógrados. Con el ascenso de la clase media el interés de la indumentaria por mantener las divisiones jerárquicas, condición *sine qua non* durante el periodo premoderno, es cada vez más ambivalente. Por otra parte, los progresos histórico-sociales de los que se beneficia la mujer se trasladan también

³⁰ «Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista» (Woolf 2003: 165).

³¹ El concepto jakobsoniano de *shifter* (transmisor) lo recupera Barthes en su descripción de la semiótica vestimentaria. Para el semiólogo y filósofo estructuralista, el *shifter* es un operador que permite la transposición del vestido desde un código real a un código visual o lingüístico, o, lo que es lo mismo, habilita su paso de una estructura tecnológica a las estructuras icónica y verbal (Barthes 1967: 19).

al lenguaje de la ropa, sumados a otras novedades como la popularización de inventos creados ya a finales del siglo anterior, como el avión, el automóvil con combustión interna que desplaza a los lentos carruajes de caballos, el teléfono y el cine como espectáculo. Durante los años 20 la mujer comienza a usar esmoquin y trajes de chaqueta y corbata, como lo demuestran las cantantes Gladys Bentley y Josephine Baker —una en Harlem; la otra en París— o, ya en los años 30, la actriz Marlene Dietrich, que se aficiona a este atuendo tanto dentro como fuera de la pantalla, o la psicoanalista inglesa Joan Rivière, que impartió su conferencia «Womanliness as masquerade» (1929) vestida con traje pantalón. Otras, siguiendo una tendencia distinta pero igualmente oscilante en cuanto al género, eligen el corte de pelo estilo *bob cut*, como Louise Brooks, Clara Bow, Colleen Moore o Marion Davies, por nombrar solo a algunas luminarias del celuloide hollywoodense. Como enfatiza Bard en *Une Histoire politique du pantalon*, este modelo de chica moderna que actúa como un hombre —llamada por Victor Margueritte *garçonne* en un libro homónimo de 1922 y que aún la mayoría de las feministas de los años 20 y 30 reprueba—, «[s]e viste con trajes sastre que eliminan sus curvas, lleva el pelo corto, conduce bólidos y fuma en público» (Bard 2010: 235). El gusto por el pantalón se emparenta al principio con «un triunfo de la virilización de las mujeres» (Bard 2010: 235) y con la praxis del lesbianismo.³² No obstante, Orlando, convertida en persona de éxito (es ahora una escritora premiada) se adhiere solo embrionariamente a este estilo de *New Woman* que en su día tuvo, a la vez que numerosas seguidoras, no pocos detractores. En absoluto se le puede tildar de virago, un prototipo de mujer que simbólicamente desplaza los límites del orden concebido como «natural» haciendo ostensible que lo «natural» se define culturalmente y no se corresponde con la naturaleza y que esquiva las taxonomías. En la novela se cuenta que, a una velocidad no inferior a la de su coche, cambia las faldas por los pantalones y la chaqueta, es decir, no se ajusta a un único tipo de ropa. Lo que sí es verdad es que en su inestable porte se plasma la analogía de un sujeto de ficción verosímil que se adecua a la mujer urbana real de su tiempo, más próxima al hombre en varios aspectos que la de siglos anteriores (por ejemplo, ahora fuma cigarrillos o conduce su propio automóvil). Así pues, la apropiación de ropas y de hábitos históricamente etiquetados como varoniles apunta al nuevo espacio, de mayor autonomía laboral y psicológica, que va a habitar la mujer a partir de esos años. Desde esta perspectiva, si sus puritanas antecesoras debían guardar en la escena pública las formas que les asignaba una sociedad de estrechas miras y se veían obligadas a llevar unas ropas que les restaban movilidad, las de este otro periodo, más decididas, tratarán de romper absurdos estilos en la indumentaria para ganar espacios de reafirmación en los que ejercitar su valía y su poderío social.

³² La misma Bard le dedicaría un pequeño libro a esta figura de mujer andrógina en la que se confunden la masculinización y la presencia de una nueva feminidad, *Les garçonnnes. Modes et fantasmés des Années folles* (1998).

Uno de esos espacios de libertad, y a la vez dispositivo que desautoriza los discursos heteropatriarcales, lo representa, como hemos comprobado, el envoltorio con que se presentan socialmente, es decir, la ropa.

4. LOS CRUZAMIENTOS DE GÉNERO COMO UN MEDIO DE LIBERACIÓN

Butler ha dejado establecido que el género es una noción inseparable «de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene» (1990: 49). Cuando en el siglo XVIII toma consciencia de las ventajas que implica ser hombre en un medio hostil lleno de limitaciones, Orlando, que entonces es mujer, expresa la necesidad de instrumentalizar la ropa tratando de recuperar algo del paraíso perdido. Aunque a primera vista se amolde a las expectativas de la comunidad a la que pertenece, su visión de las vestiduras es más permeable que la concepción dicotómica de la sociedad masculinista a la que está sujeta. Desde este ángulo, el retorno momentáneo del personaje a las prendas varoniles acarrea un acto emancipador, habida cuenta de que el hombre ha gozado históricamente de un conjunto de prebendas que le han sido negadas a la mujer, tanto en el dominio público como en el privado. Vestirse de hombre significa obtener independencia, seguridad ante los demás, ser capaz de formular una opinión propia, disponer de propiedades. Ahora bien, a este sentido de empoderamiento asociado a la indumentaria masculina se suma otro hecho: las vestiduras que emplea convencionalmente el hombre, en especial en esa fase concreta de la historia, resultan menos fastidiosas de llevar que las femeninas. Simone de Beauvoir diría años después en *Le Deuxième Sexe* (1949) que, si no hay nada más antinatural que vestirse de mujer, la ropa de hombre también es en cierto modo un artificio, ya que igualmente es producto de una convención. Pero lo cierto es que la ropa masculina ofrece una ventaja: suele ser más cómoda y simple que la que le es prescrita a la mujer para su uso; está hecha «para favorecer la acción y no para entorpecerla» (de Beauvoir 1949: 535-36). Esta virtud se complementa con un acto reivindicativo añadido que legitima el gesto de travestirse y que involucra el deseo de potenciar, de visibilizar ese flanco varonil que también posee toda mujer y que la ropa, a través de la moda instituida, logra hábilmente intensificar. Por este lado retornamos de nuevo al ideal de la androginia que atraviesa toda la novela. Gascón-Vera señala que, como exponente de la *New Woman*, que en Inglaterra se forja a partir de las demandas de las sufragistas en los años 70 del siglo XIX, Woolf debía ser y comportarse como «hermafrodita sexual y concebirse como un sexo intermedio» que atravesase el cerco del orden social y biológico (Woolf 2002: 91). Esta androginia conceptual, esa práctica bisexual e indefinida

permitía[n] a las mujeres ir más allá de la presencia simultánea de los opuestos duales, masculino/femenino, que ellas concebían como antagonicos pero que era exigida como norma inamovible. (Gascón-Vera 2002: 191)

Al diseñar un portento imaginativo de androginia en su novela, «Virginia Woolf niega la posible integración de la mujer en la elección de una identidad fija» y «[a]nima a una nueva construcción ambigua basada en la disolución de la unicidad del ser» (Gascón-Vera 2002: 106). Según Marder, la utopía que evoca un estado armónico que se alcanza por medio de la reconciliación de contrarios reverbera tanto a nivel individual —en la búsqueda de un equilibrio en la persona que conduzca a una armonía interna— como a nivel social, en la búsqueda de un equilibrio dinámico entre las dos mitades de la humanidad y que «[t]he sense of conflict, and the research of of liberation through a marriage of opposities remain constant factors, but the dramas themselves take place at different levels» (Marder 1968: 129).³³ Bajo este prisma, a través de la ficción andrógina Woolf compatibiliza tanto su deseo de una regeneración individual como de una regeneración en el mundo que rodea a los personajes de sus novelas.

Para Rosa de Diego y Lydia Vázquez, por su parte, la peculiar naturaleza de *Orlando* no solo conecta con una imagen mítica, religiosa y artístico-literaria del pasado, sino que se adelanta en poco tiempo a la visión igualitaria, democratizadora y posmoderna del hombre y de la mujer de nuestra época, tal como se constata en los siguientes ejemplos:

El unisex, como en los trajes de esmoquin para mujer de Yves Saint-Laurent, que recuperó Armani, en los perfumes de Jill Sanders y Calvin Klein; la fusión de los sexos o su transformismo, como en la publicidad de Moschino, en la que se intercalaban nueve fotografías del modisto, unas veces con una peluca de mujer, otras con un pañuelo en la cabeza o con unas piernas largas y perfectas, solo o en pareja, agarrando del brazo a otra imagen de sí mismo más masculina, jugando constantemente con la ambigüedad, con la capacidad de transformación y de travestismo. (de Diego y Vázquez 2002: 119)

El *Orlando* novelesco, hombre y mujer, prefigurando a los jóvenes andróginos de las pasarelas o de los anuncios publicitarios, reivindica con orgullo los paradójicos *doxa* que comparte todo sujeto con estas características, un ser complejo en el que las fronteras caracterológicas parecen desvanecerse:

[...] she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirling state of mind to be in. The comforts of ignorance seemed utterly denied her. She was a feather blown on the gale. Thus it is no great wonder, as she pitted one sex against the other, and found each alternately full of the most deplorable infirmities, and was not sure to which she belonged — it was no great wonder that she was about to cry out that she would return to Turkey and become a gipsy again [...]. (Woolf 1977: 99)³⁴

³³ «La sensación de conflicto y la búsqueda de liberación a través de un matrimonio de oposiciones permanecen como factores constantes, pero los dramas en sí tienen lugar en niveles diferentes» (la traducción es nuestra).

³⁴ «[...] era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. Era un estado de alma vertiginoso. Los consuelos de la ignorancia les estaba velados. *Orlando* era una pluma en el viento. Nada de raro que al oponerse un sexo al otro, y hallarnos alternadamente llenos de

En otros pasajes se insiste en este mismo polimorfismo de género:

For it was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn [...]. Whether, then, Orlando was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided. (Woolf 1977: 188)³⁵

Incluso el título del poema que compone Orlando, «The Oak Tree», según Barbarella D´Acevedo, representa, como toda creación, un símbolo de la androginia:

La encina es [...] una planta monoica, donde ambos sexos se presentan a la vez. La creación, en Orlando, es como la encina árbol, dónde el alumbramiento llega finalmente tras la unión de los opuestos en un mismo ser. La escritura es como el acto sexual, en el que los principios contrarios se integran y alcanzan una voz. Orlando concluye su obra, la entrega al mundo al publicarla [...] y tiene después un hijo carnal. Orlando y la Encina son entonces la misma cosa: hombre-mujer, árbol, obra, vida, sí, porque la vida se va escribiendo también a lo largo de la eternidad como un largo y perfecto poema. (D´Acevedo s. f.: párr. 15)

Semejantes imprecisiones no son exclusivas del personaje principal, del que se ha llegado a especular incluso si era ya una mujer desde el inicio de la novela. Otras entidades de la ficción, en nada unidimensionales, portan también la insignia de la androginia como marca personal. Por ejemplo, la princesa Sasha, de la que Orlando se enamora, es

a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. (Woolf 1977: 23-4)³⁶

O Shelmerdine, el exótico y aventurero hombre con el que se desposa en el siglo XIX, y del que le atraen los rasgos femeninos que percibe en él.

5. EL GÉNERO COMO ARTIFICIO

Hacia la mitad de la novela, la asunción de prendas de ropa varoniles o, por el contrario, los deslizamientos hacia el tipo de vestido asociado a la mujer por

las más deplorables imperfecciones, y al no saber muy bien a qué sexo pertenecía, nada de raro que estuviera a punto de gritar que iba a regresar a Turquía y ser de nuevo una gitana [...]» (Woolf 2003: 139-40).

³⁵ «Esa mezcla de hombre y de mujer, la momentánea prevalencia de uno y de otra, solía dar a su conducta un giro inesperado [...]. Imposible resolver por ahora si Orlando era más hombre o más mujer» (Woolf 2003: 166).

³⁶ «Una figura —mujer o mancebo, porque la túnica suelta y las bombachas al modo ruso, equivocaban el sexo— que lo llenó de curiosidad. La persona, cualesquiera que fueran su nombre y su sexo, era de mediana estatura, de forma esbelta, y vestía enteramente de terciopelo color ostra, con bandas de alguna piel verdosa desconocida» (Woolf 2003: 32).

costumbre le permiten al personaje (entonces biológicamente femenino) salir airoso de las interdicciones políticas y religiosas sufridas por las personas de su sexo y amplificar así su visión del mundo circundante con el fin de enriquecer su horizonte de expectativas. Hay todo un cúmulo de experiencias que ensancha su radio de acción vital, lo que solo es realizable una vez que se ha efectuado el real (y a la vez simbólico) cambio de sexo sin previo aviso:

She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled. 'Now I shall have to pay in my own person for those desires,' she reflected; 'for women are not (judging by my own short experience of the sex) obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled by nature. They can only attain these graces, without which they may enjoy none of the delights of life, by the most tedious discipline [...]' (Woolf 1977: 98)³⁷

Desgraciadamente, Orlando se percató enseguida de que el mundo en el que le ha tocado vivir no es propicio para las mujeres, juzgadas infantiles por la filosofía, por la ciencia y por la mentalidad popular y, por lo tanto, ineptas para consumir actividades intelectuales o creativas de altura.³⁸ Lord Chesterfield, arquetipo masculino del siglo XVIII, coetáneo en la ficción de Alexander Pope, Joseph Addison, John Dryden y Jonathan Swift, escritores del círculo social que frecuenta Orlando, se erige en portavoz de la opinión dominante al confiarle a su hijo:

'Women are but children of a larger growth. . . . A man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them', which, since children always hear what they are not meant to, and sometime, even, grow up, may have somehow leaked out, so that the whole ceremony of pouring out tea is a curious one. (Woolf 1977: 133)³⁹

Y agrega a continuación la narradora el poco valor que se le da al parecer de la mujer:

A woman knows very well that, though a wit sends her his poems, praises her judgment, solicits her criticism, and drinks her tea, this by no means signifies that he respects her

³⁷ «Recordó cómo de muchacho había exigido que las mujeres fueran sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. "Ahora deberé padecer en carne propia esas exigencias", pensó, "porque las mujeres no son (a juzgar por mí misma) naturalmente sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. Solo una disciplina aburridísima les otorga esas gracias, sin las cuales no pueden conocer ninguno de los goces de la vida"» (Woolf 2003: 138).

³⁸ El pensamiento misógino que considera a la mujer como una niña, una persona intelectualmente inacabada e inmadura, viene desde antiguo, pero se intensificó en el discurso filosófico y científico-médico del siglo XIX.

³⁹ «"Las mujeres no son más que niños grandes... El hombre inteligente solo se distrae con ellas, juega con ellas, procura no contradecirlas y las adula". Como los niños invariablemente oyen lo que no deben y a veces llegan a ser grandes, el secreto se ha divulgado y la ceremonia de servir el té es curiosísima» (Woolf 2003: 186).

opinions, admires her understanding, or will refuse, though the rapier is denied him, to run her through the body with his pen. (Woolf 1977: 133)⁴⁰

Desde los capítulos iniciales, donde se confabulan los traslados identitarios y el batiburrillo de rasgos genéricos que convergen en Orlando, integrado por elementos binarios y, por tanto, resistente a los dictados de una sociedad falogocéntrica con unas reglas excesivamente duras, hasta el final, se nota que la noción tradicional de masculinidad y de feminidad se va desestabilizando hasta terminar por resquebrajarse a favor de una unidad de contrarios que reemplaza la imagen obsoleta de un ser identitariamente homogéneo por otro más dúctil. Así, el ángulo desde el que los hombres y sus monolíticas estructuras mentales se representan se ve inexorablemente desplazado al mostrarse con arreglo a unos cánones más fluidos, de la misma forma que la pasiva imagen de la mujer, reducida en otro tiempo al modelo de la «perfecta casada», que encumbrara fray Luis de León en su famoso tratado, y reconvertida a lo largo del siglo XIX en «ángel del hogar» —por obra y gracia del capitalismo liberal burgués—, se bate en retirada a medida que nos asomamos al siglo XX, época de triunfos sociales notables en pro de los derechos del colectivo femenino. Orlando, sumido en una inestabilidad que se prolonga por varias centurias, abre una brecha emancipatoria, en la medida de sus posibilidades, por la que se lanza con los ojos cerrados con el fin de incursionar en orbes existenciales desconocidos caracterizados por el entrecruzamiento de género.

Si bien la novela no profundiza en la exclusión y la denigración sufridos por los homosexuales, los transexuales y los travestis, que es una de las materias centrales de la *Queer Theory*, sí acomete la performatividad de género y el problema de la igualdad sexual, que el héroe/la heroína demanda sobre todo para la mujer, una entidad que, según Butler, es una construcción social, tanto como la misma noción de «género» en la que esta es obligada a encajar (Butler 1990: 54-6). Woolf aborda desde la ficción la movilidad del deseo y lo dudoso de la sexualidad y del género introduciendo críticas incisivas contra el *establishment* del patriarcado que ha discriminado a los sujetos que no se amoldan a un riguroso orden masculino/hombre y femenino/mujer o a la heteronormatividad dominante. Esta concepción dicotómica proviene de la ideología y de la política hegemónica y, por lo tanto, no es algo esencial a la persona, sino que obedece a imperativos culturales que se naturalizan con el tiempo. Como diría de nuevo Butler, se constituye a partir de un conjunto de actos performativos, de una serie de convenciones estilizadamente repetidas e instituidas socialmente por una

⁴⁰ «Una mujer sabe muy bien que por más que un escritor le envíe sus poemas, elogie su criterio, solicite su opinión y beba su té, eso no quiere absolutamente decir que respete sus juicios, admire su entendimiento, o dejará, aunque le esté negado el acero, de traspasarla con su pluma» (Woolf 2003: 186-87).

heterosexualidad preceptiva y obligatoria o un rito reiterado mediante la fuerza de la interdicción y el tabú (Butler 1990: 273-75; 1993: 145).⁴¹

Así pues, la idea de que los géneros y las identidades sexuales se construyen socialmente y que, por ende, no surgen de forma natural en las personas, un paradigma que viene recorriendo en gran parte las ciencias sociales actuales desde la década de los 90,⁴² gravita sobre la novela de Woolf, escrita en un tiempo muy anterior al desarrollo de este tipo de enfoques teóricos. A diferencia de las visiones heteronormativas y heterocentristas, las teorías de Butler, uno de los iconos de los estudios *queer* —y *Orlando* desde el plano novelesco— celebran la complejidad identitaria del individuo, sus múltiples rostros e inclinaciones, cuestionando esquemas inamovibles y artificialmente naturalizados por la autoridad del conservador pensamiento del patriarcado. Esto es lo que demuestran diversos personajes, desde Orlando, que con sus ropas performativiza su cuerpo, y «no solo enuncia ciertas cosas —habla, comunica, presenta unos códigos— sino que hace cosas con todo esto: actúa» (Mizrahi 2016: 109), manifestando que esos atuendos son un constructo cultural, hasta el maduro archiduque Harry, que se traviste de grotesca dama para seducir a Orlando, consciente de la heterosexualidad del joven, o bien cuando la indumentaria, ajustada a las costumbres vigentes en ciertos periodos, tienden a camuflar las características sexuales de la persona, como le ocurre a Sasha y a Orlando al inicio.

Resulta claro que el/la protagonista de la obra no se reconoce en unas categorías sociales cerradas, y que, al margen de los genitales que ostenta en cada sección de la novela y de la ropa, se desvincula de una división estricta del par «hombre»/«mujer». La androginia de la que ha hablado la crítica y hacia la que tiende desde el principio, acentuada hacia la mitad del texto, neutraliza la posibilidad de adoptar un criterio polarizado referente al género. Y la libertad con que el personaje trasvasa fronteras identitarias en cada tramo de su itinerario para abrazar la ambigüedad —lo mismo que en un arco temporal que resulta imposible de abarcar en una sola vida— certifica la validez de la flexibilidad que rodea el ámbito de lo «masculino» y de lo «femenino»:

⁴¹ Las teorías feministas de las últimas décadas del siglo XX, que desarrollaron los postulados sobre la construcción del género y la naturaleza contingente y cambiante de la identidad sexual, se configuraron a partir de las investigaciones de Michel Foucault sobre la sexualidad y los ejercicios de poder, a las que se sumaron las formulaciones de la teoría de la performatividad elaborada por J. L. Austin.

⁴² Análogamente, otras neofeministas conciben el género como «the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life» (De Lauretis 1987: 2) [«el producto de diversas tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, así como de prácticas de la vida cotidiana»] (la traducción es nuestra), o entienden los cuerpos y las identidades de género, de raza y de sexo como el resultado de complejas tecnologías biopolíticas (Haraway 1991).

[...] it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate [...] (Woolf 1977: 99),⁴³

confiesa durante su retorno de Turquía.

A tenor de estas vivencias, Orlando va autodefiniendo dinámica, dialécticamente su identidad sexual, la va remodelando según una cosmovisión mutante que se legitima en función del espacio epistemológico del que dispone, dejando siempre una puerta entornada para una posterior fuga o una vuelta de tuerca hacia formas de conductas preestablecidas. El personaje acciona un *modus operandi* que se resiste a cualquier etiquetado. Cuando este se transforma en mujer, todo el mundo sigue reconociendo en él a la persona de antes de esa metamorfosis —es decir, su identidad más íntima, su esencia no se altera—, pese a que los atributos sexuales y las vestiduras indiquen lo contrario. En cierto sentido, lo que trata de sugerir la autora una vez más es que las clasificaciones de los géneros son tan indefinidas que resultan inoperantes, pues todo el mundo reúne en sí mismo y en distintas jerarquías ingredientes masculinos y femeninos. Al reflexionar sobre su condición de hombre o mujer, Orlando comprende así que esas divergencias son adquiridas desde la educación, a través de comportamientos recurrentes, de discursos impuestos, del artificio de la ropa, etc., patrones que la sociedad nos inculca arbitrariamente pero que llegan a verse como normales a base de reincidir en ellos.

El que Orlando mantenga la misma identidad cuando cambia de sexo es uno de los aspectos más interesantes de la novela. Es importante puntualizar que ese cambio no acontece de forma simultánea, ni se da plenamente en un único cuerpo con atributos de ambos sexos, sino que se realiza a través de una transformación, de una sustitución. Podemos relacionar esta sustitución del hombre por la mujer con el paulatino proceso de «feminización» de la cultura occidental a lo largo del siglo XX y en cuyo avance tanto Virginia Woolf como las corrientes feministas coadyuvaron.

Por supuesto, las teorías de Butler y su concepción del género performativo no van a eclosionar sino mucho después de publicarse la obra de Woolf, concretamente a partir de la década de los 90; pero, con todo, algunas de las preocupaciones que luego serán capitales en las discusiones de las que se ocupará la pensadora norteamericana se encuentran ya esbozadas en esta novela de factura modernista redactada por Woolf.

⁴³ «Parecía por cierta ambigüedad en sus términos que condenara a los dos sexos imparcialmente, como si no perteneciera a ninguno; y en efecto, vacilaba en ese momento» (Woolf 2003: 139).

6. CONCLUSIONES

Las actuaciones de Orlando, sus derivas, sus tentativas repetitivas, el paso de un tipo de ropaje a otro, sus travestismos y su posible transexualidad son actos condicionados por el valor que el sujeto que instrumentaliza las vestiduras le asigna. Dependerá de un ejercicio de identificación, si bien pasajero, con el traje que exhibe. Es decir, si elige una determinada indumentaria es porque considera que, de entrada, descubre algo de sí mismo/a, o bien porque, en tanto que símbolo de poder, necesita astutamente aprovecharse de él para perseguir unos fines personales, tal vez no confesables, que la sociedad represora, enemiga del género femenino o de la diversidad sexual, ha obstaculizado.

En otras ocasiones es el vestido, en tanto que significante cultural y que *shifter* plagado de mensajes semiológicos, el que refuerza la naturaleza de la sexualidad hegemónica de quien lo enfunda llevándolo a tomar conciencia de las peculiaridades de esa identidad y de todo lo subversivo u obediente que conlleva dentro del medio sociohistórico en el que está inmerso. Es destacable que solo cuando Orlando regresa a Inglaterra después de su aventura con los gitanos y adquiere el ajuar característico de una joven inglesa de alta alcurnia, únicamente cuando nota que las faldas se le enredan en las piernas y que el capitán del barco en que navega ordena que le preparen en cubierta un toldo especial, solo entonces es que «she realized with a start the penalties and the privileges of her position» (Woolf 1977: 96).⁴⁴ Desde un punto de vista semiótico, y en tanto que obra de ficción y escrita, *Orlando* apenas acredita el vestido fotografiado o dibujado (el vestido-imagen) a través de las imágenes que ilustran la primera edición de la novela, privilegiando, en cambio, el vestido escrito, transformado en lenguaje, si bien este puede remitir, a su vez, a una tercera categoría (el vestido real) que le haya podido servir de modelo y cuya estructura es tecnológica.

Difícil es saber a ciencia la actitud verdadera de la autora sobre el significado exacto de los trajes, pues sus disquisiciones están siempre salpicadas por contradicciones, por silencios textuales. Algunas de las incongruencias que asaltan el texto, propias de alguien cuyos embrionarios puntos de vista no se atienen a los de la mayoría, pasan a las páginas de la novela. Aun así, si aceptamos que la novelista se enmascara detrás de la voz narradora, del «biógrafo» en calidad de autora implícita —lo que no deja de ser también una especulación—, es obvio que esta rechazaría un vínculo unívoco entre el vestido y el sexo de la persona que lo porta basándose en el postulado, entonces desestabilizador, de que, aun cuando las ropas puedan ser masculinas o femeninas, cabe la posibilidad de que el personaje que recurra a ellas sea del sexo contrario.

⁴⁴ «Comprendió sobresaltada las responsabilidades y los privilegios de su condición» (Woolf 2003: 135).

Si no hay género original —como ha vislumbrado Butler— ni este es estático, los ropajes simbolizan una realidad ontológica, aunque abierta a posibles resignificaciones. En cambio, los individuos que los llevan rehúyen de cualquier esencialismo categórico.

¿Son las ropas en sí mismas masculinas o femeninas? Aferrarse a cualquiera de estas concepciones carecería de una base sólida, pues se sabe que el vestido, sin necesidad de alterarse morfológicamente, cambia de uso con el paso de los años, a tal punto que lo que en el pasado se consideró un signo indelible de lo varonil —el uso de un determinado color o de una prenda, como el pantalón— puede ser asimilado luego por la colectividad femenina, y a la inversa, de modo que su empleo, a base de repetirse, llega a convencionalizarse.

Entonces lo que es masculino o femenino, más que el vestuario, es el manejo que la sociedad hace de ciertas prendas de vestir y los valores que le atribuye. La indumentaria está al servicio de una ideología modeladora de creencias y encasillamientos. Cuando se modifican determinados hábitos, es porque previamente hay un cambio de mentalidad y de ideas que respalda dicha transformación.

Sea como fuere, si algo da por hecho la novela es que, ya sea como hombre, ya como mujer, o como sujeto eminentemente andrógino, Orlando es siempre la misma persona, solo que está inserto en contextos histórico-sociales diferentes. De lo que se desprende que las funciones que cumple y los sucesivos papeles que está obligado/a a cumplir, así como el modo en que se comporta, responden a factores exógenos que se traducen en ciertos imperativos vestimentarios:

The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove,⁴⁵ practically the same. His memory —but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his,' and 'she' for 'he'— her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. [...] The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. (Woolf 1977: 87)⁴⁶

Cabe anotar que la conversión genital que catapulta al personaje a otro siglo posterior se realiza, sin que Orlando tome parte activa en ella, lo que redundaría en la teoría de que interiormente no ha habido una alteración significativa en el personaje. Su propio nombre —Orlando— permanece inamovible, aun cuando al agregársele el título de «lady» y unirse un tratamiento femenino a un nombre de varón se genere cierto efecto antitético. Por otro lado, con el cambio de sexo se mantiene intacta su pasión por la literatura, que no deja de cultivar a lo largo del tiempo. Lo que sí difiere tras esa metamorfosis sexual espontánea es la reacción

⁴⁵ Se refiere a las fotos que le hizo Lenore a Vita Sackville-West para ilustrar la primera edición de la novela.

⁴⁶ «El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad. Su cara, como lo pueden demostrar los retratos, era la misma. Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada. [...] El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó» (Woolf 2003: 121).

de los críticos ante los textos que compone. Eso le da la oportunidad a Woolf de reírse de lo arbitrarios que resultan los juicios emitidos a propósito de las obras artísticas. ¿Qué credibilidad puede tener una opinión que cambia según los gustos establecidos y según quién sea el artífice del texto?

Otro ejemplo de cómo la identidad del personaje se mantiene al margen de su representación sexual y genérica se articula cuando Orlando, procedente de Turquía, vuelve a su casa en Londres y su séquito de sirvientes reconoce a su amo, ahora ama.⁴⁷ Es más —y este argumento certifica el poder inagotable de la androginia en la novela—, cuando Orlando era aún un noble varón manifiesta una aguda sensibilidad que podría calificarse de «femenina», y sus piernas eran hermosas, entre otros detalles más que vulneran la imagen estereotípica de un hombre de aquel tiempo.

A nuestro modo de ver, Woolf se vale del recurso del cambio de sexo y de las transiciones cronológicas como de argucias idóneas para reflexionar acerca del carácter postizo e inestable de los roles sexuales y de los estereotipos de género, simples convenciones que se modifican en función de las circunstancias externas y de los valores hegemónicos en cada intervalo de la historia y en cada cultura, moldeando así la existencia de los individuos y la percepción que la sociedad tiene de esos elementos. A este respecto, categorías como «masculino» y «femenino», incluyendo en ese binomio también las transmitidas por medio del lenguaje de la vestimenta en tanto que potente marcador de la identidad, son susceptibles de mutar aleatoriamente según los parámetros ideológicos en los que nos movamos, al igual que varían su rumbo las actitudes y acciones que se les achacan a los integrantes de uno u otro sexo. Woolf pone en solfa semejante agenda; es más, se burla de ella, pues —no nos podemos olvidar— la parodia y el humor, tal como lo reconoce la misma Woolf en sus diarios (1982: 162, 177), presiden el relato casi por completo.⁴⁸ Si los estereotipos de género y la identidad sexual debemos interpretarlos como artificios que funcionan en un momento dado y que se reestructuran incesantemente, otro tanto debemos decir de los atuendos, determinados por los convencionalismos imperantes. Cuando Orlando mujer se disfraza de varón es por algo más que para imitar el género que ostenta el poder; lo hace también porque sigue habiendo cierto componente masculino en su carácter al que no está dispuesta a renunciar.

⁴⁷ Lo mismo sucede con Greene, al que había tratado a finales del siglo XVI, cuando biológicamente era un hombre. A semejanza de las restantes ocasiones, al reencontrarse con el personaje, ahora mujer, en la Inglaterra victoriana, el escritor lo identifica sin dificultad y no se asombra al verla convertida en alguien de otro sexo, con las ropas correspondientes. En cambio, a la nueva Orlando sí que le llama la atención las mutaciones perceptibles en el aspecto de su viejo conocido, empezando por las vestimentas (ahora de color gris) y por el aspecto más atildado de su figura, si bien frisaba ya la setentena.

⁴⁸ La crítica ha reparado también en este aspecto paródico de la novela (*cfr.* Lozano Mantecón 1982).

Para ratificar hasta qué punto el planteamiento de Woolf se acerca a los estudios de género contemporáneos, debemos mencionar una vez más que la escritora, sin ocuparse *ex profeso* de la indumentaria, llega a reconocer en sus ensayos que la identidad se construye socialmente y que el género, instancia performáticamente movediza, puede ser cuestionado y transformado. Idea que plasmará por esos mismos años en su novela *Orlando*. Como afirma en *A Room One's Own*, una de sus mayores contribuciones a la primera ola del feminismo —particularmente por aquellos pronunciamientos en los que reclama mejores condiciones materiales para las mujeres con aspiraciones literarias—, en todo hombre hay un ápice de feminidad y en toda mujer hay una parte masculina, razón por la cual denuncia implícitamente la división sexual del trabajo como fenómeno histórico, económico y social que ha determinado la secular segregación ocupacional por sexo.

A diferencia de gran parte de las mujeres de siglos pretéritos, que no pudieron elegir sus destinos, y sin traicionar su múltiple esencia, Orlando «disfruta» así de varias vidas; unas veces como victimario y otras sufriendo en sus propias carnes los prejuicios ajenos. Dispone de un cuerpo que muta sin pedir permiso y que se impone con toda la fuerza incontrolable de la naturaleza. Y, lo que es más importante, hace uso de trajes y ocupaciones diversos, superando el estancamiento preceptivo que ha mantenido en vigor la oposición entre las personas de ambos sexos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉSDÓTTIR, Á. (2011), *The Fabric of her Fiction: Virginia Woolf's Development of Literary Motifs based on Clothing and Fashion in 'Mrs. Dalloway', 'To the Lighthouse' and 'Orlando: A Biography'*, tesis de máster, Reikiavik, Universidad de Islandia.
- BARD, Ch. (1998), *Les garçonnnes. Modes et fantasmes des Années folles*, París, Flammarion.
- BARD, Ch. (2012), *Historia política del pantalón*, Barcelona, Tusquets (trad. de Viver Barri, N., *Une Histoire politique du pantalon*, París, Seuil, 2010).
- BARTHES, R. (1978), *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili (trad. de Viñoly i Sastre, J. con la colab. de Pendanx, M., *Système de la mode*, París, Seuil, 1967).
- BAUDRILLARD, J. (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, (trad. de Rada, C., *L'échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1976).
- BEAUVOIR, S. de (2015), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra/Universitat de València (trad. de Martorell, A., *Le Deuxième Sexe*, París, Gallimard, 1949).
- BOSAK DE FIGUEIREDO, J. (2009), «A roupa e o género: uma leitura de Orlando e Quim/Quima de Virginia Woolf e Maria Aurèlia Capmany», *Iara*, 2(2), 202-214.
- BOURDIEAU, P. (2000), *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, París, Seuil.
- BUTLER, J. (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica (trad. de Muñoz, M^a A., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York/Londres, Routledge, Chapman & Hall, 1990).

- BUTLER, J. (2022), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós SAICF (trad. Bixio, A., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, Nueva York/Londres, Routledge, 1993).
- CHIKIAR BAUER, I. (2015), *Virginia Woolf. Una vida por escrito*, Barcelona, Penguin Random House.
- D' ACEVEDO, B. (s. f.), «La encina», *Esquife*, 2.0, 15 párrs.
- DE LAURETIS, T. (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- DIEGO, E. de (1992), *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.
- DIEGO, R. de y VÁZQUEZ, L. (2002), *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza.
- DIJKSTRA, B. (1986), *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- ENTWISTLE, J. (2002), *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós Ibérica (trad. Sánchez Millet, A., *The Fashioned Body*, Cambridge/Oxford, Polito Press/Blackwell Publishers, 2000).
- FLÜGEL, J. C. (1964), *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós (trad. de Kornblit, A., *The Psychology of Clothes*, Londres, Hogarth Press, 1930).
- FRYE CÓRDOBA, M. P. y RODRÍGUEZ HILLÓN, D. V. (2014), «Tres actos de moda en el armario de Orlando», *Quaestiones Disputatae*, 15(15), 113-123.
- GARBER, M. (1993), *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, Nueva York, HarperPerennial.
- GASCÓN-VERA, E. (2002), «To Be or Not to Be: La ansiedad de la androginia en Virginia Woolf», *Clepsydra*, 1, 99-110.
- HARAWAY, D. J. (1991), «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 251-311 (trad. de Talens, M., *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge, pp. 149-181).
- JUÁREZ ALMENDROS, E. (2006), *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis.
- KOPPEN, R. S. (2009), *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- LAVER, J. (2006¹⁰), *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Cátedra, (trad. de Albizua Huarte, E., *The Concise History of Costume and Fashion*, Nueva York, H. N. Abrams, 1969).
- LOZANO MANTECÓN, M. (1982), «Orlando: la parodia de la biografía», *Los Cuadernos del Norte*, 16, 50-57.
- MARDER, H. (1968), *Feminist & Art. A Study of Virginia Woolf*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- MENDOZA, V. (2015), «Crinolina: la absurda moda que causó la muerte de miles de mujeres en el siglo XIX», *Yorokobu*, 17 diciembre, 17 párrs.
- MILLARES, N. (2021), «Virginia Woolf y la moda», *Vein*, 22 junio, 5 párrs.
- MIZRAHI, A. (2016), «La indumentaria como lenguaje performativo», en *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, Sáez, M. L. (ed.), La Plata, Investigaciones en Artes Escénicas y

- Performáticas/Proyecto en Bruto/Grupo de Estudio sobre Cuerpo/ECART, pp. 106-116.
- SÁNCHEZ CUERVO, M. E. (2008-2009), «Trayectoria del ensayo en Virginia Woolf», *Philologica Canariensis*, 14-15, 263-278.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, E. (2004), «“What Phantasmagoria the Mind Is”: Reading Virginia Woolf’s Parody of Gender», *Atlantis*, 26(2), 75-86.
- SQUICCIARINO, N. (1990), *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra (trad. de Aja Sánchez, J. L., *Il vestito parla. Considerazioni psicosociologiche sull’abbigliamento*, Roma, Armando, 1986).
- VALLÍN BLANCO, G. (2019), *Moda y androginia: El ‘Orlando’ de Virginia Woolf*, trabajo de fin de máster, A Coruña, Universidade da Coruña.
- VEBLEN, T. (s. f.), *Teoría de la clase ociosa*, s. l., Biblioteca Virtual Omegalfa (trad. de Melizo, C., *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, Nueva York, The Macmillan Company, 1899).
- WOOLF, V. (1977), *Orlando. A Biography*, Londres, Grafton Books.
- WOOLF, V. (1979), «Professions for Women», en *Women and writing*, ed. e introd. de Barrett, M., San Diego/Nueva York/Londres, Harvest Book, pp. 57-63.
- WOOLF, V. (1981), «Profesiones para la mujer», en *Las mujeres y la literatura*, sel. y pról. de Barrett, M., Barcelona, Lumen, pp. 67-74 (trad. de Bosch, A., *Women and writing*, San Diego/Nueva York/Londres, Harvest Book, 1979, pp. 57-63).
- WOOLF, V. (1982), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, 1925-30, ed. de Bell, A. O. Harmondsworth, Penguin Books.
- WOOLF, V. (2003), *Orlando*, Barcelona, Edhasa (trad. de Borges, J. L., *Orlando. A Biography*, Londres, The Hogarth Press, 1928).
- WOOLF, V. (2007), *Un cuarto propio*, México, D. F., Colofón S. A. de C. V. (trad. de Borges, J. L., *A Room of One’s Own*, Londres, The Hogarth Press, 1929).
- WOOLF, V. (2014), *A Room of One’s Own and Three Guineas*, Londres, William Collins.
- WOOLF, V. (2020), *Diario de Virginia Woolf*, vol. III (1925-1930), Madrid, Tres Hermanas (trad. y ed. cast. de Miguel, O., *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, 1925-30, ed. de Bell, A. O., Harmondsworth, Penguin Books, 1982).



Llevat que s’hi indiqui el contrari, els continguts d’aquesta revista están subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 3.0 Espanya.