

Orlando: A Biography, de Virginia Woolf: vida y muerte de la novela moderna



Cecilia Lasa

CONICET, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 11/8/2019.
Fecha de aceptación: 28/8/2019.

Resumen

El panorama desolador que sucede a la Primera Guerra Mundial interpela diversas prácticas humanas y la literatura no es la excepción. En qué consiste la escritura literaria, cómo se trabaja sobre los materiales que provienen de un mundo fragmentado y cuál es el estatuto del poeta son algunos de los interrogantes que recoge el Modernismo anglosajón para socavar los modos de representación del Realismo moderno, entre cuyas formas predilectas se encuentra la novela que en Inglaterra se afianza en el siglo XVIII. *Orlando: A Biography*, de Virginia Woolf, hace eco de estas preguntas confiriéndole un sello particular a su prosa: la cuestión del sexo y el género. Su propuesta consiste en minar la linealidad prosaica de la novela e imprimir en ella un lenguaje semiótico, inscripto en el ámbito de lo sugerido y tradicionalmente asociado a la mujer, subvirtiéndolo así el espacio marginal al que se la relega al convertirlo en un *locus* fértil para la escritura.

Palabras clave: Modernidad; Realismo; Modernismo; novela; género.

Orlando: A Biography, by Virginia Woolf: Life and Death of Modern Novel

Abstract

The aftermath of the First World War challenges diverse human practices and literature is no exception. What literary writing is, what it is like to work upon the material for composition that derives from a fragmented world and what the status of the poet is are some of the questions Modernist literature poses to undermine the representation modes of Modern Realism, whose most precious

form is the novel, which in England consolidates in the 18th century. *Orlando: A Biography*, by Virginia Woolf, echoes these arguments by bestowing upon her prose the categories of sex and gender. This literary proposal consists in destabilizing the prosaic linearity of the novel and endowing it with a semiotic language, suggestive in nature and traditionally associated with women, which subverts the marginal space where they have been displaced and turns it into a fertile ground for writing.

Keywords: Modernity; Realism; Modernism; Novel; Gender.

Consideraciones iniciales

Publicada en 1928, *Orlando: A Biography* constituye una escritura que interpela el viejo par realidad y ficción, vida y arte, imprimiéndole una especificidad anclada en las reflexiones que suscita en torno a la mujer que escribe. Desde esta perspectiva, la novela de Virginia Woolf es una invitación constante a indagar en la naturaleza y el estatuto de la creación artística, el trabajo sobre los materiales para la composición literaria y la relación entre la labor del poeta y la esfera vital que lo contiene. En este sentido, la escritora londinense no es ajena a las inquietudes intelectuales de su época, agrupadas en la literatura identificada como Modernismo anglosajón. Por medio de aquellas cuestiones, este movimiento, luego de la Primera Guerra Mundial, comienza a dismantlar las promesas de progreso indefinido del optimismo de la Modernidad. Entre ellas se encuentra la confianza en el lenguaje como medio diáfano y maleable capaz de representar el mundo circundante, cualidad que se le endilga al Realismo moderno de la Europa decimonónica. Si escritores como Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot y James Joyce, en tanto casos paradigmáticos de las letras modernistas anglófonas, se preguntan por los problemas del escritor en este contexto, la autora inflige otra torsión a dicho interrogante hasta recuperar la especificidad de la mujer que escribe en estas coordenadas históricas.

Orlando: A Biography posee una indiscutida sensibilidad respecto del peso de la historia en el quehacer escriturario. Se trata, de hecho, de una novela que no teme romper los modos realistas de construcción del relato y presenta a un poeta, cuya vida y escritura se extienden desde el Renacimiento inglés, bajo el reinado de Isabel I, hasta el año 1928. A esta flexión del verosímil se le suma el cambio de sexo del protagonista, quien una noche duerme como Orlando hombre para que la vigilia lo despierte como Orlando mujer. Durante el viaje temporal y sexual del personaje principal, son copiosas las reflexiones en torno a las condiciones de producción literarias en relación con los atributos culturales que cada período le adscribe a su sexo. Asimismo, en dicho recorrido, el lector se familiariza también con un biógrafo para quien la tarea de dar cuenta de las vicisitudes de Orlando le presenta una temática que, de modo literal, se le escapa de las manos de la escritura: la vida de su biografiado/a se presenta “dark, mysterious, and

undocumented; so that there is no explaining it” (Woolf, 2003: 31)¹ y no duda en confesar que solo puede “piece out a meagre summary from the charred fragments” (58),² por lo que “it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination” (58).³ El fracaso del biógrafo como tal no es sino un recurso modernista para exponer los límites de la prosa al momento de narrar, cuya soberanía se afianza en Inglaterra en el siglo XVIII con la emergencia de la novela como género y cuya tendencia realista se consolida en el siglo XIX.

La construcción de un narrador que admite dificultades para desempeñar su labor y de un/a protagonista cuya peripecia torna más compleja la escritura, tanto la propia como la de su biógrafo, es el procedimiento sobre el que se articula la novela de Woolf. Son dos problemáticas, entonces, las que aborda *Orlando: A Biography*: cómo narrar a principios del siglo XX, cuando las formas heredadas muestran signos de caducidad, y cómo ha de hacerlo quien escribe si es mujer. Su propuesta consiste en minar la linealidad prosaica de la novela e imprimir en ella un lenguaje semiótico, inscripto en el ámbito de lo sugerido y tradicionalmente asociado a la mujer, subvirtiendo así el espacio marginal al que se la relega al convertirlo en un *locus* fértil para la escritura. Para estudiar esta hipótesis de lectura, el presente trabajo, que recupera inquietudes suscitadas durante la cursada del año 2016 de la materia Literatura Inglesa, cuyo programa se intitula “Sueños y visiones: aproximaciones a la imaginación onírica en la literatura inglesa”, ahondará en tres momentos de análisis: inicialmente, se reseñarán los múltiples sentidos que, cual verso, condensa en título de la novela; en segundo lugar, se explorará la apropiación del género biográfico que, como promesa incumplida, expone la obsolescencia de la novela del realismo moderno; finalmente, se estudiará la especificidad que comporta la mujer que escribe literatura.

Un título

El sintagma que intitula la novela de Woolf condensa sus propios protocolos de lectura. *Orlando: A Biography* obliga al lector a detenerse y contemplar diversas pistas para la construcción de sentidos: el nombre propio vuelca la mirada sobre el personaje como constructo narrativo y la aposición conmina a considerar el tiempo como uno de los vectores sobre el que se construye el verosímil, en tanto que la biografía supone la descripción de una vida a lo largo de un eje temporal. En su brevedad, el título establece la llamada relación “architextual” (Genette, 1989: 9) con la novela como forma, puesto que comienza a interpelar dicho género a partir de sus categorías constitutivas –personaje y tiempo–, tal como lo confirma una breve reseña argumental: Orlando es un personaje que muta su sexo en el transcurso narrativo, cuya vida comprende cerca de cuatrocientos años. El título, entonces, a la luz del argumento, ya socava la unicidad y

1 “oscura, misteriosa e indocumentada, por lo que no hay forma de explicarla”. Esta y las subsiguientes traducciones del inglés me pertenecen.

2 “sonsacar un magro resumen de fragmentos chamuscados”.

3 “por lo que ha sido necesario especular, conjeturar e incluso usar la imaginación”.

homogeneidad identitaria así como el verosímil temporal sobre los que se apoya la novela decimonónica.

Orlando: A Biography se apropia de la prosa heredada solo para desafiarla. Por consenso, la crítica señala que, en el terreno de las letras inglesas, la novela surge como género en el siglo XVIII, donde ya se observa la tendencia realista que se consolida en la Inglaterra del siglo siguiente.⁴ Al respecto, el trabajo seminal de Ian Watt, *The Rise of the English Novel* ([1957]1959), desglosa las condiciones materiales que, en el marco del expansionismo mercantil dieciochesco, favorecen un público lector ávido por este novel ejercicio en la ficción: la apertura de una incipiente industria de la cultura –café literarios y bibliotecas– (42-43); la consolidación de la clase media, con tiempo de ocio para dedicar a la lectura (43-46); un mayor nivel de alfabetización de los estratos sociales inferiores (39-40) y dinero para adquirir textos impresos (41-42); el ingreso de la producción novelística al mercado y sus leyes en detrimento del sistema de patronazgo (53-56). La complejidad de este paisaje social demanda nuevos modos de producción escrituraria, por los que se desplaza el verso y, en particular, la forma del *romance* (Eagleton, 2012: 12), que incorpora elementos identificables con lo maravilloso (Todorov, 2006: 41 y ss.). El siglo XVIII inglés es testigo, entonces, del surgimiento de una prosa con inquietudes de representación realista, “a kind of art congenial to an ascendant middle class, with its relish for the material world; its impatience with the formal, ceremonial and metaphysical; its insatiable curiosity about the individual self; its robust faith in historical progress” (Eagleton, 2012: 11).⁵ El énfasis en el individuo se confirma al apelar tan solo a los títulos de producciones paradigmáticas de la época: *Robinson Crusoe* [1719], de Daniel Defoe; *Gulliver’s Travels*, de Jonathan Swift [1726]; *Tom Jones*, de Henry Fielding [1749]. Una aproximación superficial a estas novelas sugiere, también, que este género se articula en torno a protagonistas masculinos, rasgo insoslayable a la luz de las líneas argumentales del relato. Además, *Orlando: A Biography* se construye como novela apelando a aquello que esta escritura, en sus orígenes dieciochescos, desprecia para constituirse como tal: el elemento sobrenatural del *romance*, ya que el cambio sexual tiene lugar a partir de la intervención ritual nocturna de las damas de la Pureza, la Castidad y la Modestia, luego de la cual el protagonista se reincorpora al estado de vigilia como mujer (Woolf, 2003: 35-67). En el planteo de este argumento, Woolf desestabiliza la construcción de un personaje sexual y genéricamente homogéneo, como pretenden las tradiciones de la prosa novelada.

Además, la elección del nombre del/de la protagonista se inscribe en la relación sísmica que Woolf establece con la novela como género. En primer lugar,

4 La propuesta de que la novela, en Inglaterra, surge en el siglo XVIII, no está exenta de cuestionamientos. La misma Virginia Woolf identifica a Aphra Behn (1640-1689), con su *Oroonoko, or the Royal Slave* [1688], como la gran precursora tanto del género como de la escritura profesional de mujeres: “Aphra Behn proved that money could be made by writing [...]. All women together ought to let flowers fall upon the tomb of Aphra Behn, [...] for it was she who earned them the right to speak their minds” (1979: 70).

“Aphra Behn demostró que escribir era redituable [...]. Todas las mujeres juntas deberían arrojar flores sobre la tumba de Aphra Behn, [...] porque gracias a ella ganaron el derecho a decir lo que piensan”.

5 “una forma de arte que congenia con una clase media en ascenso, por su deleite con el mundo material; su impaciencia con lo formal, ceremonial y metafísico; su curiosidad insaciable sobre el individuo; su profunda fe en el progreso histórico”.

Orlando es la versión italiana de Rowland o Roland, que remite al poema épico de fines del siglo XI francés, *La Chanson de Roland*, el cual tematiza la caballería e incorpora elementos del *romance*. En segundo lugar, dado que la novela se enmarca inicialmente en la Europa renacentista, no puede soslayarse la referencia a *Orlando furioso* [1532], el poema de Ludovico Ariosto que también aborda la caballería. Por último, Orlando evoca al personaje homónimo, hijo de Sir Roland de Bois, en la comedia shakespeariana *As You Like It*, compuesta hacia 1599, en donde la alteración de la identidad genérica se cifra en el travestismo de su protagonista Rosalind, enamorada de aquel. Por medio de estas referencias, la autora londinense coloca su novela en directa relación con un momento histórico particular: el Renacimiento. Este período transicional, en el contexto del pasaje de economías feudales, cerradas y autosuficientes, al mercantilismo asociado con una incipiente expansión colonial y de una mayor secularización, contiene, para los especialistas, el germen de la Modernidad (Thomas Crane, 2003; Garin en Celenza, 2004; Margarit, 2008, 2009 y 2013) que se afianza en el siglo XVIII, cuando, según el consenso consignado, emerge la novela como forma en Inglaterra. La apelación intertextual al Renacimiento y su uso como marco espacial para la trama no resultan elecciones caprichosas: se trata, en la historia de Europa occidental, de una vanguardia (Rico, 1993: 76), dadas sus innovaciones culturales, entre cuyos frutos se encuentra la invención de la novela moderna en España, de la mano de Miguel de Cervantes, quien ya en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [c. 1605] hace de la caballería su objeto de parodia. En virtud de estas consideraciones, la apuesta de Woolf en *Orlando: A Biography* es fuerte y arriesgada: en la incipiente secularización y en la estabilidad económica del territorio inglés durante los reinados de Isabel I y Jacobo I, la autora parece identificar algunas de las condiciones para esa escritura prosaica que florecerá en el siglo XVIII inglés. Woolf traslada la novela hacia el Renacimiento inglés para explorar sus límites y sus alcances.

Una promesa incumplida

Orlando: A Biography condensa un rasgo formal programático de la prosa de Woolf al exhibir los síntomas de obsolescencia de la novela del Realismo moderno. Ya la oración que inaugura su relato se inscribe en esa línea: “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, 2003: 5).⁶ Los guiones que introducen un comentario parentético no desempeñan un papel secundario en tanto anticipan el principio constructivo del texto de Woolf: mediante una sintaxis trunca se interrumpe la predicación. Este quiebre que rompe la linealidad entre sujeto gramatical y su predicado se extiende en la novela hacia la posibilidad de predicar respecto del sujeto literario y ontológico. Al desestabilizar tan tempranamente la prosa de la novela,

⁶ “Él –porque no podía haber duda sobre su sexo, aunque a moda de la época hacía bastante para ocultarlo– estaba en el acto de rebanarle la cabeza a un moro que pendía de las vigas”.

se exige una narración de otra naturaleza, una que no capitule ante la falacia del vínculo mecánico entre sujeto, lenguaje y mundo. El guion⁷ insta una modalidad de escritura que se asemeja a la que Kristeva denomina “semiótica”. Esta forma escrituraria se opone a la modalidad simbólica (1981: 260), articulada sobre “ese elemento ineluctable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego trascendental”, al que, aludiendo a Husserl, define como la entidad sobre la que se sustenta “todo acto significativo, en tanto acto que debe ser aclarado por un conocimiento” (254). Esta modalidad es característica del lenguaje prosaico –en su doble sentido como escritura sintagmática y como “mundano”– que se pretende transparente y maleable, capaz de comunicar y referir a hechos del mundo sin mayores problemas. *Orlando: A Biography* posterga el relato lineal para minar la categoría narrativa del personaje, a lo cual contribuye la información contenida entre guiones que, lejos de cumplir su función aclaratoria, no hace más que generar confusiones en torno a su identidad sexual. Así opera la modalidad semiótica: socava en este caso el constructo predilecto de la prosa novelada heredada de los siglos XVIII y XIX. Se trata de una operación, no obstante, que intenta serle fiel a la profesión del personaje: Orlando es poeta y, como tal, parece exigir otra forma narrativa. La novela de Woolf expone, entonces, el problema de cómo narrar el poeta, cómo narrar la poesía.

Como relato que emplea una prosa semiótica, la novela de Woolf demanda un narrador particular. En efecto, quien relata, en ocasión de describir la belleza de Orlando, se considera integrante de una pluralidad lírica: “thus do we rapsodise” (Woolf, 2003: 6).⁸ En esta caracterización de quien está a cargo de la narración se revela el carácter lábil entre prosa y verso, y el rasgo semiótico de este último se inmiscuye en la letra de la narración horizontal. Es así como la promesa de una biografía comienza a diluirse. Según Philippe Lejeune, autor de referencia obligada en lo que respecta a la narrativa autobiográfica, este género es el “[r]elato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50) y difiere de la biografía en cuanto la “[i]dentidad del narrador y del personaje principal” no coinciden (51; cfr. 52). En el caso de *Orlando: A Biography* quien debe dar cuenta de la existencia de Orlando socava esa definición en un doble sentido: por un lado, confiesa sus limitaciones para avanzar en la prosa que ha de narrar la vida de su protagonista y, por otro, exagera su capacidad de rastrear “la historia de la personalidad” de Orlando al llevar un registro de la misma por casi cuatro siglos. Entre los extremos de la timidez y la hipérbole narrativas se abre un paréntesis que constituye, de hecho, otro de los procedimientos formales que emplea este narrador rapsoda, como lo confirma el siguiente fragmento en relación con la diversidad de imágenes que asedian al protagonista al embelesarse con la princesa Romanovitch: “(For though we must pause not a moment in the narrative we may here hastily note that all his images at this time were simple in the extreme to match his senses and were mostly taken from things he had liked the taste of as a boy. [...] To pause therefore and seek the reasons of things

⁷ Este signo de puntuación es la grafía predilecta de la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886).

⁸ “entonces componemos rapsodias”.

is out of the question)” (Woolf, 2003: 17).⁹ Quien relata demuestra su familiaridad con las exigencias narrativas de una biografía y, aun así, las infringe. No es sino otra interrupción de la secuencia de narración que confirma la dimensión semiótica de la novela de Woolf.

Al depositar el relato en manos de un rapsoda, *Orlando: A Biography* expone los límites de la pretensión realista que se le endilga a la biografía. Por momentos, el narrador se sustrae del interior de los paréntesis con los que siembra su narración y yuxtapone información vinculada con las aventuras de Orlando con comentarios personales. Entre ellos, se encuentran sus reflexiones en torno a las atribuciones culturales de los sexos:

And as she drove, we may seize the opportunity, since the landscape was of a simple English kind which needs no description, to draw the reader's attention more particularly than we could at the moment to one or two remarks which have slipped in here and there in the course of the narrative. [...]

The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and of a woman's sex. And perhaps in this she was only expressing [...] something that happens to most people [...]. For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes 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.

For it was this mixture in her of man and woman, one being upper most and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn (91-93).¹⁰

Este extenso extracto se corresponde no con las cavilaciones del/de la protagonista, sino con los pensamientos del narrador. Si bien estos se desprenden del relato, no contribuyen necesariamente al avance de la trama: la escritura se ha tornado ensayística, una prosa que, en el abordaje lúdico de ideas (Montaigne; 1994; Ciordia, Jordão Machado y Vedda, 2012), adopta rasgos de la modalidad semiótica. El biógrafo asume la función reflexiva que Woolf le atribuye en su ensayo “The Art of Biography”: “Thus the biographer must go ahead of the rest of us [...], testing the atmosphere, detecting falsity, unreality, and the presence

9 “(Porque aunque no debemos detenernos ni por un momento en la narrativa, podemos notar aquí con rapidez que todas estas imágenes eran simples en extremo para encajar con sus sentidos y derivaban de cosas que le agradaban cuando era un niño [...] Pausar, entonces, para buscar la razón de las cosas está fuera de discusión)”.

10 Mientras marchaba, podemos aprovechar la ocasión, dado que el paisaje inglés era tan simple que no necesita descripción, para llamar la atención del lector, con más detalle con el que lo hicimos en su momento, a uno o dos comentarios que se deslizaron por aquí y por allá en la narrativa. [...]

La diferencia entre los sexos es, afortunadamente, de gran profundidad. La vestimenta no es sino el símbolo de algo escondido en lo más profundo. Fue el cambio en la misma Orlando lo que dictaba su elección de ropa de mujer y del sexo de mujer. Y quizás en esto ella solo estaba expresando [...] algo que le pasa a la mayoría de la gente [...]. Aquí otra vez nos encontramos frente a un dilema. Aunque los sexos sean diferentes, se entremezclan. Hay en todos los seres humanos vacilaciones entre un sexo y otro, y con frecuencia la vestimenta mantiene la semejanza con lo masculino o la semejanza con lo femenino, mientras que por debajo el sexo es todo lo opuesto a lo de arriba.

Era su mixtura entre un hombre y una mujer, una más prominente que la otra, lo que con frecuencia confería a su conducta un giro inesperado.

of obsolete conventions. His sense of truth must be alive and on tiptoe [...], he must be prepared to admit contradictory versions of the same face” (1970b: 195).¹¹ Su función excede la copia inmediata de la esfera vital: en la exposición de contradicciones –el dilema al que se refiere el biógrafo de Orlando– exhibe su presencia mediadora al mismo tiempo que la caducidad de aquel método. Asimismo, tales ponderaciones reclaman su estatuto narrativo en tanto se tornan material de composición: sin las especulaciones del rapsoda, el lector estaría desprovisto de indicios para comprender los comportamientos inesperados de Orlando. Las pausas y los aparentes desvíos en el relato confirman el carácter semiótico de la escritura de este narrador: no habría un simple registro de la vida de su personaje, sino una mediación artística sobre ella. De este modo, *Orlando: A Biography* reformula la biografía en los términos que la misma Woolf plantea en su ensayo “The New Biography”: “For in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded; yet, in the process, they must never lose their integrity” (1958: 150).¹² Así, la novela de Woolf falta a la promesa de una biografía como recurso formal para plantear otro modo de construirla.

Al desafiar el género biográfico como aquel que se apoya en su pacto mimético con la serie social, Woolf también ataca la novela decimonónica, heredera de la forma prosaica que se inicia en Inglaterra en el siglo XVIII. Esta problemática constituye, en efecto, el objeto de la narración del último capítulo de *Orlando: A Biography*. Allí, el/la protagonista permanece sentado/a en una silla y quien relata se pregunta por el potencial narrativo de esa escena (2003: 132). En apariencia desalentado, concluye:

The only resource now left us is to look out of the window [...]. One's mind begins tossing up a question or two, idly, vainly, about this same life. Life, it sings, or croons rather, [...] Life, life, what art thou? Light or darkness [...]? Let us go, then, exploring, this summer morning, when all are adoring the plum blossom and the bee (133).¹³

La inactividad física no se corresponde con un argumento falto de acción, sino con actividad mental. El narrador confirma en su rapsodia que el devenir de los pensamientos, que encuentran su correlato objetivo en el movimiento de la abeja, es material narrable. Se aleja de este modo de la máxima del Realismo decimonónico que exige, según Erich Auerbach, la narración de grandes “temas de representación problemático existencial” (1996: 463):

¹¹ “El biógrafo, por lo tanto, tiene que ir un paso adelante [...], testear la atmósfera, detectar la falsedad la irrealidad, y la presencia de convenciones obsoletas. Su sentido de verdad debe permanecer vivo y de pie [...], debe estar preparado para admitir contradicciones”.

¹² “Para que la luz de la personalidad brille, los hechos deben manipularse, algunos deben iluminarse, otros deben sombreadse; aun así, en el proceso, nunca deben perder su integridad”.

¹³ “Solo nos restaba mirar por la ventana [...]. La mente de uno comienza a barajar una idea o dos, con pereza, con vanidad, sobre esta misma vida. La vida, la vida canta, o canturrea. Vida, vida, ¿qué eres? ¿Luz u oscuridad [...]? Vamos, sigamos explorando esta mañana de verano, cuando todos se encuentran adorando la ciruela que florece y la abeja”.

Empecemos con una tendencia particularmente visible en el texto de Virginia Woolf [...] a aferrarse a episodios insignificantes, arbitrariamente elegidos [...]. No ocurren grandes cambios, virajes extremos de la vida, y cuando ocurren [...], son mencionadas rápidamente, sin preparación ni ilación, de pasada, y, como si dijéramos, informativamente. [...] [E]n la actualidad ha tenido lugar un desplazamiento del acento; muchos escritores presentan los sucesos menudos y, por lo que al destino se refiere, insignificantes, por ellos mismos o, como pretexto para el desarrollo de motivos, para entrar sesgadamente en un ambiente, o en una conciencia o en las profundidades del tiempo. Han renunciado a representar la historia de sus personajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes (514-515).

Mediante el procedimiento del monólogo interior, el rapsoda que intenta organizar la narración de *Orlando: A Biography* denuncia la obsolescencia de las formas de relato heredadas para dar cuenta de otra entidad que exige el estatuto de real tanto como la vida social: el mundo interno de los pensamientos, que se presta en su fértil espesor a la tarea narrativa. A lo largo del capítulo, escenas como las que reseña el crítico alemán se repiten, como cuando luego de concluir respecto de los rasgos principales de la literatura victoriana –menos “her final conclusion [...] of the highest importance”, que el biógrafo omite para no extenderse– (Woolf, 2003: 144),¹⁴ Orlando vuelve a asomarse por la ventana en una actitud contemplativa solo para retomar contacto con el mundo circundante luego de haber dado a luz (146). El narrador no se detiene en este suceso: mientras el Realismo Moderno, de acuerdo con la prescripción de Auerbach, procedería a relatar este evento, la prosa modernista de Woolf lo soslaya a favor de la vida reflexiva del/la protagonista. Por medio de un biógrafo que no cumple con la tarea esperada, la novela instala mediante la figura del narrador una contienda con el verosímil realista decimonónico, y sugiere, si no su reformulación, su ocaso.

Otra escritura

Frente a la obsolescencia de la novela como forma realista, *Orlando: A Biography* propone a principios de siglo XX una nueva prosa. El texto deja al descubierto que luego de la gran conflagración no puede construirse un relato bajo el imperio de la modalidad simbólica. No solo expone la caducidad de los modos narrativos heredados de los siglos XVIII y XIX inglés, sino que presenta la modalidad semiótica como un campo fértil del cual apropiarse para el quehacer escriturario. La propuesta de Woolf, además, no ignora las atribuciones culturales de los sexos en lo que respecta a la tarea de escritura y publicación. Por estas cuestiones, la ruptura del verosímil temporal por el cual Orlando vive cerca de cuatro siglos resulta el procedimiento adecuado para reflexionar acerca de las condiciones de producción del poeta.

¹⁴ “su conclusión final [...] de suma importancia”.

En el marco del Renacimiento inglés, la preocupación de Orlando como poeta se cierne sobre las posibilidades de una relativa autonomía del arte. En este sentido, el capítulo primero relata la llegada de la reina Isabel y, en particular, una escena en la que se yuxtapone el dormir de Orlando con la vigilia de la monarca: “when Orlando was sound asleep, [...] she made over formally, putting her hand and seal finally to the parchment, the gift of the great monastic house that had been the Archbishop’s and then the King’s to Orlando’s father” (10).¹⁵ Quien vela por el sueño de Orlando es la soberana en su papel de mecenas: en la cesión de propiedades, desembaraza al poeta de preocupaciones mundanas para que el joven pueda seguir indagando en sus inquietudes artísticas: ella “plotted for him a splendid ambitious career” (11).¹⁶ Esta yuxtaposición entre el sueño del poeta y el gesto político y económico de la reina, despierta y activa, constituye una metáfora de las condiciones de producción artísticas de la Inglaterra del Renacimiento. Ya bajo el reinado de Jacobo I, Orlando intenta renunciar al mecenazgo y se aleja de la corte en busca de material de composición, pero fracasa en esta empresa, desencanto luego del cual retorna a la vida en la corte:

It was not to seek ‘life’ that Orlando went among them; not in quest of ‘reality’ that he left them. But when he had heard a score of times how Jakes had lost his nose and Sukey her honour [...] he began to be a little weary of the repetition, [...] whereas the arts and the sciences had a diversity about them which stirred his curiosity profoundly (14).¹⁷

El biógrafo incurre aquí en un anacronismo como modo de propugnar una modalidad de escritura propia del Modernismo anglosajón: el aburrimiento de la vida “real” –aspiración de la novela realista moderna– habilita la exposición de reflexiones propias del movimiento de principios de siglo XX, que reclama para la producción literaria un estatuto independiente de las demandas de lo externo en lo que concierne a la composición del relato. Al respecto, la crítica Juliet Dusinberre recuerda al lector “her [Woolf’s] affinity on many different levels with the early modern period, and her own sense of being reborn through the creation of an alternative tradition of reading and writing whose roots go back to the Elizabethans and beyond” (1997: 5).¹⁸ *Orlando: A Biography* presenta al sistema de patronazgo cortesano de Renacimiento inglés como promotor de las condiciones para el desarrollo de una forma artística particular: no una expresión “mimética” que se limite a recuperar “temas” de la realidad, sino reconoce principios constructivos dentro de la propia esfera artística.

¹⁵ “cuando Orlando estaba bien dormido, [...] hizo formal entrega de la gran casa monástica que había sido del Arzobispo y luego del Rey al padre de Orlando, colocando su mano y su sello sobre el pergamino”.

¹⁶ “planeaba para él una carrera espléndida y ambiciosa”.

¹⁷ “Orlando no se había metido entre ellos en busca de la “vida”, ni en busca de la “realidad”. Pero cuando escuchó por vigésima vez cómo Jakes perdió su nariz y Sukey su honor [...], comenzó a cansarse un poco de la repetición, [...] mientras que las artes y las ciencias poseen tanta diversidad que agitaban su curiosidad con intensidad”.

¹⁸ “su afinidad, en muchos niveles, con el período moderno temprano, y su propio sentido de renacer a través de la creación de una tradición alternativa de lectura y escritura cuyas raíces datan desde los isabelinos y más atrás”.

La impresión de inquietudes modernistas sobre el período renacentista inglés se logra también mediante la introducción de un escritor, Nicholas Greene, que opera como crítico literario. Este personaje emerge, en el contexto del Renacimiento, como la figura que se arroga la facultad de definir qué es arte y qué no lo es, y, en consecuencia, quién compone un buen artista y quién no. De hecho, luego de las tribulaciones que transita Orlando durante una autoforzada reclusión del mundo, el poeta decide consultar su opinión acerca de sus trabajos para determinar “whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world” (Woolf, 2003: 39).¹⁹ El veredicto de Greene, que favorece la época clásica (42) y desdeña a escritores como Shakespeare (44), no lo beneficia, al punto de que el poeta se torna objeto de mofa en una sátira del autor (45-46). Solo recién a fines de siglo XIX, Orlando mujer recibe por parte de Greene, devenido efectivamente en crítico, una recepción positiva de su poema y la promesa de publicación. Lograr que Greene, junto con el protagonista, viaje desde la Modernidad temprana hasta 1928 es un recurso formal empleado, nuevamente, para ligar dicho período con las inquietudes del Modernismo anglosajón en las postrimerías del Realismo victoriano. En esta línea, Jane de Gay reseña: “Woolf see[s] the Renaissance as a process of discovery that could happen at any time, a ‘founding yet also renewable movement’; and through this she used ‘its liberating spirit’ to support her feminist politics and modernist aesthetic” (2007: 69).²⁰ La superposición temporal sugiere que el Renacimiento plantea inquietudes que se actualizan y logran desarrollarse en el pasaje desde el siglo XIX hasta el siglo XX. La misma Orlando reflexiona al respecto: por un lado, observa “that is very odd that there was not a single dedication to a nobleman”²¹ y, por otro, señala en relación con Greene que “[h]e had grown plump”²² (Woolf, 2003: 138) y que “[h]e had grown sleek: literature had been a prosperous pursuit evidently; but somehow the old restless, uneasy vivacity had gone” (138).²³ Su primera cavilación confirma que el mecenazgo ha concluido y ha sido reemplazado, como lo revela la caracterización del crítico, por otro patrón, el sistema de mercado: la literatura se encuentra sujeta ya a las leyes de oferta y demanda.

En esta transición, la mutación sexual de Orlando no es menor. El pasaje de Orlando como poeta hombre a Orlando como poeta mujer constituye el recurso formal para explorar las condiciones de producción literaria. De hecho, ella reconoce: “She had thought of literature all these years (her seclusion, her rank, her sex must be her excuse)” (138).²⁴ Se revela aquí el procedimiento formal de *Orlando: A Biography*: la construcción del personaje, que rompe el verosímil de la caracterización y del tiempo, es el modo de promover la reflexión sobre la naturaleza de

¹⁹ “si era el genio más divino o el más tonto del mundo”.

²⁰ Woolf entiende el Renacimiento como un proceso de descubrimiento que podría suceder en cualquier momento, “un movimiento fundante aunque renovable”, del que usó “su espíritu liberador” para apoyar su política feminista y su estética modernista”.

²¹ “es extraño que no haya ni una sola dedicatoria a un noble”.

²² “se había puesto gordito”.

²³ “se lo notaba arreglado: la literatura había resultado un emprendimiento muy próspero evidentemente; aunque de algún modo la vieja vivacidad, incansable e incómoda, ya no estaba”.

²⁴ “Había pensado en la literatura todos estos años (su reclusión, su rango, su sexo fueron su excusa)”.

la literatura. El biógrafo, por su parte, añade que, después de su transformación sexual, Orlando “was forced to consider her position” (68):²⁵ “It is a strange fact, but a true one, that up to this moment she had scarcely given her sex a thought” (75).²⁶ A partir de su cambio, comienza a cuestionar aspectos vinculados con la escritura de ficción hasta ahora naturalizados: “Oh! if only I could write! [...] She had no ink; and but little paper. But she made ink from berries and wine; and finding a few margins and blank spaces in the manuscript of ‘The Oak Tree’, managed, by writing a kind of shorthand, to describe the scenery in along, blank verse poem” (71).²⁷ Esta imagen revela la escritura por parte de la mujer como una práctica marginal y este espacio como expresión de la “anxiety of authorship, a radical fear that she cannot create” (49),²⁸ que Sandra Gilbert y Susan Gubar identifican en relación con la mujer que escribe:

Unlike her male counterpart, then, the female artist must first struggle against the effects of a socialization [...]. And just as the male artist’s struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary swerves, flights, misreadings, so the female writer’s battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. Her revisionary struggle, therefore, often becomes a struggle for what Adrienne Rich has called “Revision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction ... an act of survival” (2000: 49).²⁹

Son precisamente las condiciones de socialización desiguales las que quedan expuestas en las posibilidades de escritura por parte de Orlando hombre y su imposibilidad por parte de Orlando mujer. Incluso, cuando finalmente posee tinta y papel para poder escribir, la escritura se concibe como práctica furtiva puesto que la poeta debe esconder sus manuscritos en presencia de otros (2003: 87). A través de una figura que muta su sexo, *Orlando: A Biography* ha comenzado a librar la batalla de la revisión histórica y literaria en su intento de proponer otros modos de escribir literatura.

En virtud de ese escrutinio, las condiciones de escritura para la mujer no constituyen un mero fondo sobre el que la tarea escrituraria se inscribe: esas condiciones se hacen letra a nivel formal. La misma Orlando reflexiona respecto de la naturaleza de su lenguaje cuando es mujer:

²⁵ “se vio en la obligación de considerar su posición”.

²⁶ “Es extraño, aunque cierto, que hasta este momento no le había considerado su sexo”.

²⁷ “¡Si tan solo pudiera escribir! [...] No tenía tinta, y solamente un poco de papel. Pero extrajo tinta de las bayas y del vino, y se las ingenió para describir en clave, en algunos márgenes y espacios en blanco del manuscrito de ‘The Oak Tree’, el paisaje en un poema en verso blanco”.

²⁸ “ansiedad de la autoría, un miedo radical a no poder crear”.

²⁹ “A diferencia de su contraparte masculino, la mujer artista debe primero combatir los efectos de su socialización. Y del mismo modo que la contienda del artista hombre contra sus precursores adopta la forma de lo que Bloom llama viraje revisionista, huidas, malentendidos, la batalla de la escritora mujer por su propia creación la implica en un proceso revisionista. Para definirse a sí misma como autora, debe redefinir los términos de su socialización. Su contienda revisionista, entonces, se transforma con frecuencia en lo que Adrienne Rich llama ‘Revisión –el acto de mirar atrás, de ver con nuevos ojos, de acceder a un texto viejo con una dirección crítica nueva... un acto de supervivencia”.

'must I then begin to respect the opinion of the other sex, however monstrous I think it? If I wear skirts, if I can't swim, if I have to be rescued by a blue-jacket, by God!' she cried, 'I must!' Upon which a gloom fell over her [...] Yet, she reflected, the flowered paduasoy –the pleasure of being rescued by a bluejacket– if these were only to be obtained by roundabout ways, roundabout one must go, she supposed (76).³⁰

El silencio y el lenguaje oblicuo, junto con el decir a medias –“mincing out words” (77)–,³¹ la ambigüedad en la selección léxica (77), la expresión verbal interrumpida (78) constituyen una paradoja para las mujeres que escriben: es, a la vez, lo que pueden decir y hacer por no poder decir y hacer. En el límite al que se las empuja y expulsa, desarrollan otra modalidad de composición en línea con la modalidad semiótica. Este ha sido y es uno de los grandes problemas de la enunciación de la mujer, en general, y la mujer que escribe, en particular, porque, como resume la crítica Juliet Mitchell, lo semiótico es una alternativa que genera la propia modalidad simbólica:

You cannot choose [...] the semiotic [...] as an alternative to the symbolic [...]. It is set up by the law precisely as its own ludic space, its own area of imaginary alternative, but not as a symbolic alternative. So that politically speaking, it is only the symbolic, a new symbolism, a new law, that can challenge the dominant law (2000: 390).³²

La batalla que proponen Gilbert y Gubar ha de instalar, entonces, una nueva modalidad simbólica. *Orlando: A Biography* comienza por realizar un diagnóstico del caduco orden simbólico que comienza a gestarse en el Renacimiento como instancia de la Modernidad temprana, que puede resumirse en el siguiente fragmento. Esta prognosis no resulta ajena a la cuestión de género:

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the —same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion (2003: 92).³³

30 “¿tengo que comenzar a respetar la opinión del otro sexo, por más monstruosa que me parezca? Si uso pollera, no puedo nadar; si no puedo nadar, me tiene que rescatar un marinero. ¡Por Dios!”, gritó, “¡Voy a tener que hacerlo! Una pesadumbre la sobrecogió. No obstante, reflexionó, [...] el placer del rescate de un marinero, si se obtiene solo con rodeos, con rodeos será”.

31 “escatimar palabras”.

32 “No se puede elegir [...] lo semiótico como alternativa de lo simbólico [...], que está establecido por la ley, precisamente, como su propio espacio lúdico, su propio espacio de alternativa imaginaria, pero no como una alternativa simbólica. En términos políticos, es solo lo simbólico, un nuevo simbolismo, una nueva ley, lo que puede desafiar la ley dominante”.

33 “Si comparamos el cuadro de Orlando hombre con el de Orlando mujer veremos que, aunque son indudablemente la misma persona, hay ciertos cambios. El hombre presenta su mano libre para empuñar la espada, la mujer debe usarla para evitar que el satén se deslice por sus hombros. El hombre mira de cara al mundo, como si estuviera hecho para su uso y acondicionado a sus gustos. La mujer lo mira de soslayo, con plena sutileza, incluso con sospecha”.

Este elocuente extracto opera como metáfora de cómo cada sexo, en función de condicionamientos culturales, cifra su relación con la escritura. La mano que descubre la espada y que cubre el cuerpo femenino es la mano de la escritura –es evidente el imaginario fálico de la primera imagen–. Asimismo, la mirada de soslayo de la mujer no hace sino anclar el modo poético en que ella habla y escribe, que se vincula con el lenguaje en general y con el lenguaje literario en particular. La modalidad simbólica heredada, que despierta sospechas en Orlando, comienza a sucumbir frente a la revisión de la historia cuando se consideran las adjudicaciones disímiles que esta confiere a cada sexo.

La propuesta de escritura de *Orlando: A Biography* no deja de reconocer la desigualdad y propone apropiarse de ese estado marginal como posibilidad de escritura. El peso de la historia no parece sugerir otro modo posible:

The sexes drew further and further apart. No open conversation was tolerated. Evasions and concealments were sedulously practised on both sides. [...] The life of the average woman was a succession of childbirths. She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; for twins abounded. Thus the British Empire came into existence (113).³⁴

La denuncia es clara: la situación –social, política, económica y literaria– de la mujer es política de estado. Como tal, ha asumido carácter ideológico y se disfraza en la presencia espectral del “espíritu de la época”, que Orlando debe negociar, al punto que, sin un dejo romántico, contrae matrimonio con Shel –mujer devenida en hombre–. El espíritu de la época, al observar esto, la deja escribir tranquila (131). Este personaje inmaterial se prefigura en el prefacio a la novela, cuando la autora agradece a sus amigos muertos, cuya lista es encabezada por Defoe (3), uno de los padres de la novela moderna. Orlando, el biógrafo y Woolf están ingresando en un terreno que se les presenta vedado y los/las tres deben dar pelea a ese espíritu que los/las acosa desde que la novela se estabiliza como forma en el siglo XIX, pero que tiene sus antecedentes en el siglo XVIII y un germen en el siglo XVI, donde surgen las inquietudes por un arte secularizado e incipientemente autónomo. Se trata de un fantasma denso en su inmaterialidad y esta paradoja es la que Orlando, el biógrafo y Woolf exponen en su ansiedad de autoría. Esta contienda es objeto de exploración en el ensayo “Professions for Women”, de la escritora londinense:

I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom [...], The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. [...] Above all — I need not say it — she was pure. [...] In those days — the last of Queen Victoria — every house had its Angel. And when I came to write I encountered her with the very first words. The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her

34 “Los sexos se separaron más y más. No se toleraba la conversación abierta. Los dos bandos practicaban evasiones y encubrimientos. La vida promedio de una mujer era una sucesión de partos. Se casaba a los diecinueve, tenía quince o dieciocho hijos, para cuando tenía treinta, porque abundaban los mellizos. Así surgió el Imperio Británico”.

skirts in the room. Directly, that is to say, I took my pen in my hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered [...] [a]nd she made as if to guide my pen. [...] I did my best to kill her. [...] Had I not killed her she would have killed me. [...] It is far harder to kill a phantom than a reality (1970a: 236-238).³⁵

Orlando: A Biography aniquila esa presencia espectral al exhibir la caducidad de la novela –forma predilecta de la Modernidad, heredada de los siglos XVIII y XIX y con un inicio conjetural en las condiciones que ya ofrece el Renacimiento inglés–. Como contrapartida, propone una prosa semiótica que, inscripta en el ámbito de lo sugerido y asociada tradicionalmente a la mujer, ha recibido en el Occidente moderno europeo una valoración menor. La novela de Woolf intenta subvertir esa apreciación al presentar esta modalidad alternativa como *locus* fértil para la composición literaria. La dualidad sexual de Orlando, poeta, es síntoma de esa subversión. Si bien Mitchell considera que esta transición hacia lo semiótico refuerza el orden de lo simbólico que ha esgrimido la Modernidad –la propia Woolf lo reconoce en la mirada sospechosa de Orlando mujer (92)–, en los albores del siglo XX, antes de la Segunda Guerra Mundial, *Orlando: A Biography* da un primer paso en la creación de otra modalidad de representación, que puede juzgarse como insuficiente pero que resulta incuestionablemente necesaria.

Reflexiones finales

Orlando: A Biography se inscribe en la corriente literaria del Modernismo anglosajón a partir de un gesto particular que es la consideración del sexo de quien escribe, y las atribuciones culturales de las que es depositario/a, en relación con la tarea de escribir. Mediante un biógrafo al que se le presenta un argumento que no se presta fácilmente a la narración –la más que extensa vida de Orlando y su mutación sexual, así como la relación que estos aspectos traban con el quehacer del/la poeta– el texto de Woolf expone los límites de las formas prosaicas heredadas, en particular aquellas que se inician con la novela en la Inglaterra dieciochesca y que se afianza en el período decimonónico. Se trata de una prosa que responde a la modalidad simbólica, subsidiaria de la Modernidad que da sus primeros pasos en el Renacimiento y que se muestra obsolescente e inerte para dar forma a las inquietudes específicas de un narrador que, hacia 1928, habiendo atravesado la Primera Guerra Mundial, comienza a desconfiar de la promesa del lenguaje de representar, sin mayores dificultades, la compleja serie social. Frente a este panorama, se adopta un lenguaje furtivo, tan esquivo como aquello que se narra: la modalidad semiótica comienza a inmiscuirse en la prosa y, al minarla e interrumpir un discursar que se pretende lineal, propone otra forma para la

³⁵ Descubrí que si iba a reseñar libros debería librar batalla con un fantasma [...], el Ángel del Hogar. Era ella la que se interponía entre el papel y mi escritura. [...] Por sobre todo –no hace falta que lo diga–, era pura. [...] En aquellos días –los últimos de la Reina Victoria– cada casa tenía su Ángel. Y cuando comencé a escribir me la encontré en mis primeras palabras. La sombra de sus alas caía sobre la página; escuchaba el crujido de su pollera en la habitación. Directamente, es decir, yo tomaba la pluma en mi mano para reseñar una novela de un hombre famoso y ella se deslizaba por detrás y susurraba [...] [e] intentaba guiar mi pluma. [...] Di lo mejor de mí para matarla. [...] Si no la hubiese matado, ella me hubiese matado a mí. [...] Es mucho más difícil matar un fantasma que una realidad”.

biografía y para la novela. Este modo de composición se condice con el lenguaje que el protagonista poeta, para el ejercicio de su escritura, debe adoptar una vez que es mujer. En ese deber se halla también la posibilidad de una nueva escritura. Mediante ella, Orlando se deshace del peso de las tradiciones y, de hecho, logra publicar su producción. No obstante, su logro es parcial en tanto tiene lugar una vez que ha cumplido con el mandato social del matrimonio. En esta negociación, *Orlando: A Biography* parece sucumbir ante las ineludibles demandas de la Modernidad y sacrificar su fuerza contestataria. La propia novela de Woolf se manifiesta sensible a este límite:

At one and the same time, therefore, society is everything and society is nothing. Society is the most powerful concoction in the world and society has no existence whatsoever. Such monsters the poets and the novelists alone can deal with; with such something-nothings their works are stuffed out to prodigious size; and to them with the best will in the world we are content to leave it (95).³⁶

En un momento narrativo en que el biógrafo rapsoda apela a la escritura ensayística, se revelan los límites que la materialidad de la historia impone a la escritura. Hacia 1928, el modo de desestabilizar la novela como forma de la prosa moderna es a través de un lenguaje semiótico que expone la falacia con la cual el Modernismo anglosajón endilga al Realismo del siglo XIX: la ubicuidad de un lenguaje que se pretende diáfano y maleable. Así, Woolf escribe la biografía de la novela moderna; ha narrado su vida y su muerte. Si bien *Orlando: A Biography* no puede proponer otro orden simbólico, sí identifica a aquellos capaces de hacerlo: quienes escriben literatura.

³⁶ La sociedad es, a la vez, todo y nada. La sociedad es el brebaje más poderoso del mundo y la sociedad no tienen ningún tipo de existencia. Solo los monstruos como los poetas y los novelistas pueden lidiar con ella, con ese todo-nada que colman hasta el prodigio sus obras, y con la mejor de las intenciones nos contentamos con dejársela a ellos.

Bibliografía

- » Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Celenza, Ch. (2004). Italian Renaissance Humanism in the Twentieth Century: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller. En *The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians and Latin's Legacy*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press, pp. 16-57.
- » Ciordia, M.; C. E. Jordão Machado y M. Vedda. (2012). Introducción. En Ciordia, M.; C. E. Jordão Machado y M. Vedda (comp.), *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, pp. 7-10.
- » De Gay, J. (2007). Virginia Woolf's Feminist Historiography in *Orlando*. En *Critical Survey*. Vol. 19, No. 1, pp. 62-72.
- » Dunsinberre, J. (1997). Virginia Woolf's Renaissance: Amateurs and Professionals. En *Virginia Woolf's Renaissance. Woman Reader or Common Reader?* Londres: Macmillan, pp. 1-39.
- » Eagleton, T. (2012). *The English Novel. An Introduction*. Malden: Oxford y Victoria, Blackwell Publishing.
- » Gilbert, S. y S. Gubar. (2000). Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship. En *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 45-92.
- » Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- » Kristeva, J. (1981). El sujeto en cuestión. En Lévi-Strauss, C., *Seminario La identidad*. Trad. de Beatriz Dorriot. Barcelona: Petrel, pp. 249-286.
- » Lejeune, Ph. (1994). El pacto autobiográfico. En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de A. Torres. Madrid: Megazul Endymion, pp. 49-88.
- » Margarit, L. (2019). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.
- » Margarit, L. (2009). Las piezas históricas de Shakespeare. En Shakespeare, W., *Obras completas. IV. Dramas históricos*. Buenos Aires: Losada, pp. 27-43.
- » Margarit, L. (2008). Introducción. En Shakespeare, W., *Enrique VIII*. Buenos Aires: Losada, pp. 9-25.
- » Mitchell, J. (2000). Femininity, narrative and psychoanalysis. En Lodge, D. (ed.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Londres: Pearson Education, pp. 388-392.
- » Montaigne, M. (1994). De Demócrito y Heráclito. En *Ensayos*, Vol. 1. Trad. de M. D. Picazo y A. Montojo. Barcelona: Altaya.
- » Rico, F. (1993). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza.
- » Thomas Crane, M. (2003). Early Tudor Humanism. En Hattaway, M. (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden y Oxford: Blackwell, pp. 13-26.
- » Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de E. Gandolfo. Buenos Aires: Barcelona y México.
- » Watt, I. (1959). *The Rise of the English Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

- » Woolf, V. (2003). *Orlando: A Biography*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- » Woolf, V. (1979). *A Room of One's Own*. Londres: Harper Collins.
- » Woolf, V. (1970a). Professions for Women. En *The Death of the Moth, and other essays*. San Diego, Nueva York y Londres: Harcourt Brace and Company, pp. 235-244.
- » Woolf, V. (1970b). The Art of Biography. En *The Death of the Moth, and other essays*. San Diego, Nueva York y Londres: Harcourt Brace and Company, pp. 187-197.
- » Woolf, V. (1958). The New Biography. En *Granite and Rainbow*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, pp. 149-155.