



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

MESTRADO EN LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

MODA Y ANDROGINIA: EL “ORLANDO” DE VIRGINIA WOOLF

CURSO ACADÉMICO

2018/2019

AUTORA

Roberta Corvo

Visto e prace da directora

Gema Vallín Blanco

ÍNDICE

1. Resumen	2
2. Introducción	2
3. Estudio	6
3.1 La moda y su evolución histórica	6
3.1.1 La prehistoria	6
3.1.2 El periodo clásico	7
3.1.3 Alta edad media	8
3.1.4 La edad media	8
3.1.5 Entre 1200 y 1300	9
3.1.6 El renacimiento	9
3.1.7 El periodo contemporáneo	10
3.1.8 La actualidad	16
3.2 Los felices 20: la masculinización del traje femenino	19
3.3 Introducción sobre Virginia Woolf: crítica y su obra experimental	21
3.3.1 Virginia Woolf: vida	21
3.3.2 El contexto histórico	25
3.3.3 El Orlando	27
3.3.4 Orlando como obra experimental: características y crítica	49
4. Conclusiones	54
5. Referencias bibliográficas	57
5.1 Referencias bibliográficas sobre historia de la moda	57
5.2 Referencias bibliográficas sobre Virginia Woolf	57
5.3 Referencias bibliográficas sobre Orlando	58
5.4 Páginas web	60
Anexo I	61

1. Resumen

Los estudios sobre la moda y la vestimenta en general se han centrado fundamentalmente en tres aspectos concretos: en su valor sociológico, en su carácter comunicativo y en su dimensión económica. Mi objetivo principal en este trabajo es ofrecer un estudio sobre el papel que desempeña la vestimenta en una obra muy conocida y pionera a este respecto: el *Orlando* de Virginia Woolf. Para ello, me ha parecido necesario en primer lugar ofrecer una visión de conjunto sobre la evolución de la vestimenta a lo largo de los siglos, para enfocar mejor el momento en que se escribió el libro más conocido de la escritora inglesa: los felices años veinte. A continuación, y antes de entrar en materia, he creído necesario dar unas pinceladas sobre la dimensión histórico-literaria de su autora, pero sobre todo me ha parecido necesario reconstruir el contexto histórico en que se enmarca el *Orlando*, así como también recordar cuáles son los aspectos que han contribuido a situar este libro en la historia de la literatura, en donde, por cierto, la autora también ha venido a ocupar un lugar de referencia para reivindicar a la mujer en todas sus capacidades intelectuales y ocupar al fin el lugar que merece en la historia de la literatura. Todo ello es con el objeto de centrarme en el tema principal de este trabajo: la moda andrógina en el *Orlando*. Si bien, no se han dejado a un lado dos aspectos que también ofrecen interés, como es la dimensión sociológica y comunicativa de la moda, asimismo se ha prestado interés a las críticas y a las opiniones que se han vertido sobre la obra y la figura de Virginia Woolf.

2. Introducción

El siguiente trabajo de Fin de Máster (TFM en adelante) tiene como finalidad principal la aplicación de los conocimientos, las normas y las competencias adquiridas durante el periodo de estudios y formación del Mestrado en *Comparative European and non-European Languages*

and Literature en el curso 2018/2019, junto al periodo de Erasmus en la Universidade da Coruña. Este TFM se ajusta a las normas establecidas en el *Reglamento del Trabajo de Fin de Máster de la Facultad de Filología* y a las líneas indicadas en la página Web de la Facultad de Letras de la Universidad de Verona por lo que concierne a la parte en lengua italiana.

Mi objetivo principal es analizar el carácter andrógino de la moda a lo largo del libro *Orlando: Una biografía* de Virginia Woolf, obra que no ha recibido el mayor grado de atención por parte de la crítica especializada, en particular si la comparamos con las obras maestras de la misma autora.

No es este mi primer contacto con esta escritora: a lo largo del periodo de formación en Verona y Cosenza he cursado asignaturas de literatura inglesa que me permitieron entrar en contacto con Woolf y sus características artísticas. Mientras analizaba la obra y realizaba mi investigación me di cuenta de la diferencia que hay entre *Orlando* y las otras obras de Virginia Woolf, siendo la primera una obra experimental.

La figura innovadora, enigmática y extremadamente genial de Virginia Woolf atrajo mi interés y me llevó a la decisión de dedicar mi TFM a su figura. Para desarrollar este trabajo, he retomado mis estudios sobre la autora y he realizado mi investigación a partir de la androgninia en *Orlando*.

Las primeras páginas del trabajo, que componen el primer párrafo, ofrecen una síntesis de la historia de la moda. En lugar de ofrecer una extensa y detallada lista de todas las piezas de vestuario que se han utilizado desde la prehistoria a la edad moderna, me centro en la función del traje en los distintos momentos históricos, poniendo de relieve el papel que ha tenido la sociedad en el desarrollo del fenómeno de la moda.

Presento luego, en el segundo capítulo, un estudio más detallado sobre los años veinte; los llamados felices veinte, que se caracterizan por la masculinización del traje femenino. Es

un momento importante en la moda, puesto que con la masculinización del vestuario se podría empezar a hablar ya de androginia.

El núcleo de la investigación se presenta a lo largo del tercer capítulo, integrado por distintos apartados. El primer apartado se centra en la vida de Virginia Woolf, con el fin de ofrecer información sobre la formación de la autora y los acontecimientos de su vida que han producido determinados efectos en sus obras.

Para ubicar a la autora en un momento histórico preciso, ofrezco información sobre los años en los que Virginia Woolf ha vivido, escrito y viajado.

Tras brindar toda esta información ofrezco varias anotaciones sobre *Orlando* con el objeto de analizar en su contexto los ejemplos de androginia que se pueden extraer a lo largo del texto, para analizar cuestiones como la identidad de género, la diferencia entre sexo y género y el uso que Woolf hace de la moda en su relación con la androginia.

Por otra parte, el análisis de la obra se cierra con el estudio de la función comunicativa y sociológica que desempeña la moda. Se aportan ejemplos para analizar el papel que ha tenido la sociedad de la época con respecto a la moda.

Cierra el trabajo un apartado donde se recojen interpretaciones hechas por algunos críticos con respecto a esta obra experimental de Virginia Woolf, para detenemos con ello en la poética de la autora.

Por lo que se refiere a la metodología empleada, no es otra que la propia de la Filología: el texto de Virginia Woolf ha sido el punto de partida en mi análisis e investigación. Explicar e interpretar el mismo texto, y las intenciones de la autora, ha sido el punto de llegada. He buscado información en distintas áreas de conocimiento: en primer lugar sobre literatura, e historia de la literatura. Claramente no fue suficiente estudiar la literatura española, sino que fue imprescindible estudiar la literatura inglesa. Asimismo he recurrido a estudios sobre la identidad de género y la historia de la moda. También he acudido a estudios sociológicos y

estudios críticos de otros estudiosos. En definitiva, a pesar del carácter filológico de esta investigación, se podría decir que el trabajo tiene asimismo un carácter multidisciplinar.

En lo tocante a la bibliografía me he limitado a recoger, al final, la relación completa de las obras citadas ordenadas por orden alfabético y dividida en distintas secciones, así que aporta una sección de bibliografía para los estudios sobre la moda, una sección dedicada a Virginia Woolf y, por último, una dedicada a la obra objeto de estudio. En el cuerpo del trabajo cito de forma abreviada, valiéndome de paréntesis y recuperando solo la información que concierne al autor, año y páginas al citar los libros, y la información que concierne al autor y al año para citar las páginas web.

3. Estudio

*Beauty begins the moment you decide
to be yourself.*
Coco Chanel

3.1 La moda y su evolución histórica.

El diccionario de la Real Academia Española proporciona la siguiente definición de moda: “Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país” (DLE: s.v. *moda*). Resulta patente que el término no se relaciona solamente con los objetos que componen el vestido y el calzado de hombres y mujeres sino que sobre todo se refiere a unas actitudes y a un conjunto de actos colectivos que caracterizan un determinado periodo histórico. La verdad es que la “moda” nació en la antigüedad de una necesidad de los hombres: exactamente la de supervivencia. La moda es, por tanto, algo propio de la especie humana. Los seres humanos, de hecho, empezaron a cubrir sus cuerpos desnudos para sobrevivir a los climas más rigurosos y a los inviernos más fríos desde la época prehistórica. Los próximos párrafos se dedicarán a la evolución del concepto de moda con el objeto de subrayar las características peculiares de cada época.

3.1.1 La prehistoria

La historia del traje comienza mucho antes de que las primeras civilizaciones de Egipto y Mesopotamia hicieran su aparición. En los últimos años, un gran número de descubrimientos y los estudios de las pinturas rupestres han proporcionado documentación mucho más antiguas (Laver, 2006: 10).

A lo largo de los siglos los arqueólogos han encontrado gran cantidad de restos relacionados con la indumentaria pertenecientes al periodo prehistórico. No solamente prendas, o bien, restos de prendas, sino también objetos y herramientas utilizados para el tratamiento de la piel. Como ya hemos subrayado, los hombres habían empezado a utilizar prendas hechas de

piel para protegerse del frío extremo. En la prehistoria el fin último de la moda era esencialmente práctico y las prendas no tenían otra función que la de mantener alta la temperatura del cuerpo.

El siguiente paso fue la creación del tejido, que no se produjo antes del Neolítico. Es propiamente con la creación de las telas cuando asistimos a la primera revolución en el campo de la moda. De hecho, con la aparición de sociedades más complejas, surgen también diferencias en la función que irá cumpliendo el vestuario. Es el caso de Mesopotamia y Egipto, por ejemplo, donde las prendas llegan a ser instrumentos de identificación de las clases más altas, pues gustaban de vestirse muy bien y hacer gala de los accesorios que llevaban junto a las prendas y sus buenos tejidos.

3.1.2 El periodo clásico

Es necesario, a lo largo de este excursus temporal sobre la moda, recalar en primer lugar en la indumentaria de griegos y romanos. Entre los primeros tenía una importancia grande el *chinton*, que se hacía a partir de una pieza de tela de forma casi siempre rectangular. Había distintas formas de anudar y colocar esta prenda, pues normalmente era muy larga para las mujeres y un poco más corta para los hombres. Encima del *chinton* los hombres llevaban una capa corta, la llamada *clamide*, mientras que las mujeres llevaban el denominado *peplos*.

Por lo que concierne al vestuario romano, la prenda esencial era la *toga*. Los romanos tomaron esta vestimenta de los etruscos, y lograron hacer de ella un elemento fundamental, pues incluso llegó a tener distintos significados según fuera su color. Un ejemplo de esto era la *toga praetexta*, que tenía el borde púrpura y que era la prenda principal de los jóvenes, y que se sustituía por una de color blanco, *toga virilis*, al llegar a la pubertad (Laver, 2006: 10). Esta prenda se consideraba, fundamentalmente, la prenda de las clases altas, puesto que cortaba los movimientos más sencillos y no podía ser utilizada por los hombres que llevaban a cabo trabajos por los que tenían que moverse.

Claramente, con la expansión hasta el Este, las influencias no solamente continuaron sino que se acentuaron y el antiguo traje romano llegó a ser sustituido por trajes de colores alegres, cuya función era la de esconder el cuerpo.

3.1.3 Alta Edad Media

En el periodo que va desde la derrota del imperio de Occidente hasta 1100 se asiste a una débil variación de los vestuarios, sobre todo en las clases más altas y en particular gracias al desarrollo económico que tuvo lugar en el nuevo milenio. *Túnicas, sayas, briales*, son todos nombres que refieren prendas diferentes pero que tienen algo en común, como, por ejemplo, el hecho de ser en general largas. Las prendas, a pesar de ser muy parecidas, se mezclan con elementos bárbaros, visigóticos y árabes, siendo las tres influencias muy notables en el traje occidental de este periodo. Se empiezan, por tanto, a utilizar elementos como el *qamis*, que se llevaba bajo la túnica, de origen árabe y se operan cambios en las mangas y en el largo de los trajes.

3.1.4 La Edad Media

Durante la Edad Media en Europa se produce un aumento de la población, la mejora de la esperanza de vida y un progreso de la producción en distintos campos, como el artesanal, así como también el desarrollo del comercio. El sector textil llega a ser uno de los más importantes puesto que en todas las ciudades se empiezan a elaborar paños, aunque al principio de baja calidad.

Por lo que concierne a los tejidos, son cuatro las fibras principales que se van a utilizar: el lino, la lana, la seda y por último el algodón. También se emplean colores y técnicas para teñir las ropas. Cada color tenía un significado, que, por supuesto, influía en el tipo de tejido que se teñía: el blanco (el más difícil de conseguir) era el color de la pureza, el dorado era el color de la luz, el amarillo era un color triste, relacionado con la enfermedad, y el negro estaba asociado a la muerte, y por ello se utilizaba confeccionar prendas de luto.

La mejora económica, de todas formas, hizo posible que las sociedades accedieran a nuevos recursos, lo que se tradujo en un renovado empleo de las prendas y en una clara revolución en la forma de vestir. Se empezaron a utilizar las prendas para diferenciar distintos a grupos étnicos.

Las prendas tenían que ser prácticas, sin duda. Cabe señalar que la calidad y, en alguna ocasión, también la tipología de las prendas, eran indicadores de la posición social de una persona.

La búsqueda de lo bello, de la elegancia, del lujo y de la calidad hicieron que se importaran de Asia y de los países árabes cada vez más tejidos nuevos y de mayor riqueza, confeccionados con materiales nobles como el oro y ornamentados con piedras preciosas.

3.1.5 Entre 1200 y 1300

Lo principal de este periodo son los cambios drásticos que experimenta la propia vestimenta. En primer lugar, los trajes se van encogiendo, los hombres empiezan a llevar calzones y se introducen los botones. A finales del siglo XIII asistimos a una nueva invención: las gafas, mientras que a comienzos del siglo XIV se marca una profunda distinción entre las prendas masculinas y las femeninas.

3.1.6 El renacimiento

Durante el renacimiento las cortes dictan la moda.

Durante los siglos de la monarquía absoluta, la moda —si se admite designar con este término una periodicidad humanamente visible de la indumentaria— guarda una estrecha relación con la jerarquía del poder. Reservada a la nobleza, limitada a un grupo reducido de individuos, la moda se decide en la corte (Yonnet, 1985/2005: 240).

En la corte se sigue la moda, mientras el pueblo continúa con la tradición y, aunque los intercambios fueran numerosos, la autonomía de ambos grupos quedaba siempre bien definida. El vestuario empieza a ser indicación directa de la clase social, pero lo que destaca es que no

se da una obligatoriedad política al vestirse, sino que la indumentaria representa, igual que sucede hoy, la posibilidad de acceder a distintos bienes de consumo.

Desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII se crearon una enorme cantidad de prendas frívolas, amplias, dedicadas exclusivamente a los hombres ricos. Georg Simmel señala que la moda es fruto de la sociedad dividida en clases y cumple la doble función de unir al grupo de pertenencia y diferenciarlo del resto de miembros de esa sociedad estratificada (Simmel, 1905/2007: 71-96). Lo que en realidad había ocurrido a lo largo de todos esos años.

3.1.7 El periodo contemporáneo

“El fenómeno de la moda, tal como la conocemos hoy, hace su aparición a finales del siglo XVIII cuando los procesos revolucionarios económicos y políticos que se producen en Francia e Inglaterra [...] la hacen posible” (Paz Gago, 2016: 39). Según este autor, la abolición de las leyes suntuarias¹ del antiguo régimen facilitará la libertad en materia de vestuario. Así, la libertad de arreglarse según el gusto personal de cada uno pone las bases para el nacimiento de la moda tal y como ahora la entendemos.

Paralelamente a la invención de utensilios tales como hiladoras y tejedoras, se crean las bases filosóficas de la Revolución Francesa, es decir, la libertad e igualdad que hacen a los ciudadanos libres. De todas formas, la igualdad es relativa y se traduce en nuevos tipos de diferenciación social, puesto que el vestuario simboliza, aun más, el poder político, económico y la orientación ideológica de los individuos. De todas formas, la abolición de las leyes comporta un cambio a nivel práctico cuando a la venta del tejido se asocia la venta de ropa ya confeccionada. Ahora la clase media también tiene acceso a un vestuario elegante, pero a

¹ Las leyes suntuarias intentan regular el consumo con el propósito de restringir el lujo, la extravagancia, y todos los gastos excesivos en materia de vestimenta, alimentos y mobiliario. La intención primaria de estas leyes era la de regular y reforzar las jerarquías sociales a través de restricciones. Pero la verdad es que las sociedades han usado estas leyes para varios propósitos: el intento de regular la balanza comercial, facilitar la identificación de privilegios y de rango social. Las leyes, con frecuencia, impedían que los plebeyos imitaran la apariencia de los aristócratas y también se usaban para estigmatizar a los grupos desfavorecidos. Tales leyes se siguieron utilizando hasta el siglo XVII.

precios asequibles. El nacimiento de la moda se vincula a los medios de comunicación. En el menor tiempo posible se debe llegar a informar a un número de personas lo más amplio posible. Entre los periódicos más significativos se pueden citar: *Le cabinet des Modes*, *Journal des Dames et des Modes* y *The lady's magazine*. Estas publicaciones no son las mismas a las que estamos acostumbrados hoy en día, pues no trataban solo de moda sino que se consideraban revistas femeninas que se centraban en los temas más variados: literarios, culturales, artísticos, etc. Todas estas publicaciones resultan aun más importantes al multiplicarse las tendencias, pues influyen positivamente en el desarrollo del concepto de moda.

Si por un lado, durante la segunda mitad del siglo XIX, las condiciones económicas y comerciales favorables promocionan el triunfo de la burguesía capitalista que, junto a la nobleza, se convertirá en la clientela de la que llegará a ser el alta moda, por otro lado la industrialización avanza paulatinamente, poniendo las bases de la industria de la confección en serie. La segunda revolución industrial utiliza en su provecho los impulsos y las sugerencias hedonísticas, es decir, los del placer que conlleva sentirse bellos y elegantes. El gusto por las novedades hace que la moda se base sobre un sistema en continua evolución, lo que asegura una demanda de nuevos modelos con cierta regularidad, aunque muy a menudo se recurra al *revival*. El ascenso de los grandes almacenes no hace otra cosa que consolidar el sistema del comercio moderno: la psicología de los precios baratos atrae y seduce a las mujeres que quieren aprovechar las nuevas oportunidades.

3.1.7.1 La haute couture

Si por un lado, los grandes almacenes permitían a las clases trabajadoras adquirir un vestuario similar pero barato, por otro lado asistimos entre los años que van desde 1860 a 1880 al nacimiento de la “alta costura”, gracias al revolucionario Charles Frederick Worth. Fue pionero en una práctica bastante en boga entre los diseñadores de hoy en día: la de crear una nueva colección cada año, de la que los artistas siguen sacando provecho, y también en

atribuirse la categoría de celebridad al firmar sus creaciones y sus modelos como hacían artistas de otros campos, convirtiendo las prendas en piezas de arte.

Esta imitación que se hace de la alta costura divide a la población en dos: la formada por las clases menos favorecidas, que solo pueden comprar confecciones baratas, y la de los ricos, que representan el elitismo inaccesible. Cabe señalar lo que Gabriel Tarde había afirmado al teorizar algunos fenómenos de la moda. La idea de la transmisión descendente formulada por este estudioso estableció una de las principales leyes de la imitación. Según la misma, los estratos inferiores tendían a imitar a los estratos superiores de la sociedad (Tarde, 2011).

Gracias a Worth, de todas formas, la moda llega a ser concebida como verdadero arte, cuyo sistema se basa en cambios eternos y en una cíclica imitación del pasado.

3.1.7.2 La moda como espectáculo

Los años entre 1880 y 1930 se conocen como los años del *glamour*. Se da un proceso de simplificación que no se centra, como en el pasado, en lo superfluo, sino en la originalidad y la precisión del corte, así como en la calidad de las materias primas. Cambia la manera de representar la silueta, que se vuelve más flexible y ligera.

Los teatros se convierten en pasarelas que crean tendencias gracias a las actrices. Ellas difundían la alta moda, y es precisamente en estos años cuando diversos autores empezaron a teorizar el fenómeno de la moda. Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa*, reflexiona sobre la lógica que guía la moda: la de la ostentación. La única función de gastar mucho dinero en prendas excesivas es la de mostrar la riqueza provocando sentimientos de envidia o admiración en los demás.

La primera década del siglo XX es muy importante debido a la aparición de algunos nombres que siguen dejando una huella en la sociedad de hoy. Entre estos, merece la pena destacar la figura de la diseñadora francesa Coco Chanel. La novedad de este periodo consiste en la liberación de la mujer de todo tipo de prendas que las oprimían, para llegar a dibujar un

vestuario similar al de los hombres. A un tiempo serán muchos los artistas que utilizan colores vivos y dibujan, sobre todo para el teatro, vestidos suntuosos y nada simples. Gracias al teatro se da a conocer Fortuny, que con su vestido Delfos vestirá a las grandes celebridades de la época.

3.1.7.3 Los años veinte.

Ya en los años de la primera Guerra Mundial los artistas, como Jeanne Paquin, empezaron a concebir los desfiles de moda como espectáculos de danza y música. Para realizar prendas que fuesen idóneas para estos eventos se consolidaron modelos de líneas rectas y libres donde el cuerpo femenino podía mostrar su naturaleza y sus formas. Es más, la moda empieza a interesarle a los jóvenes, y así nacen las primeras prendas dedicadas al deporte. Considerando la situación desde este punto de vista, es importante ver cómo también la literatura se preocupa del tema de la moda, pues muchos escritores empiezan a contar las historias de algunos personajes que están bajo la influencia de la famosa, y ya citada, teoría de la clase ociosa de Veblen. Claramente esa no es la primera vez que moda y literatura se entremezclan, ya en el pasado se habían proporcionado historias donde las protagonistas hablaban sobre las últimas novedades en materia de moda y alta costura. Por eso opino que Fitzgerald bien ilustra en su novela *El Gran Gatsby* la decadencia, el idealismo, la resistencia al cambio, la agitación social y el exceso, creando un retrato de la época del jazz y del *art deco* que mucho ha aportado a la moda de aquella temporada.

Desafortunadamente se produjo una depresión económica a finales de los años 30. El famoso *Crack del 29*. Esto marcó el fin de una época y el comienzo de otra, puesto que la alta costura, que dicta la moda, perdió a su mejor clientela.

3.1.7.4 Prêt-à-porter

A partir de los años treinta los artistas dejan aquel mundo teatral hecho de extravagancia para abrir una nueva era.

Casi todos los que han escrito sobre la materia convienen en que la vestimenta cumple tres propósitos principales: adorno, pudor y protección. Podemos aceptar estas conclusiones como fundamentales para nuestras propias consideraciones. También existe consenso en que los motivos que subyacen a estos tres propósitos operan constantemente en las sociedades civilizadas (Flügel, 2015: 8).

La primera incursión del psicoanálisis en el campo de la moda hecha por Flügel da una clave esencial sobre la importancia del pudor en el fenómeno de la moda. De hecho, Flügel afirma que los instintos y las normas morales luchan constantemente dentro de nosotros para determinar de qué modo nos vestimos. La moda se concibe entonces como una actividad estética que nos permite mostrar, provocar y seducir, pero jugando con los límites de la ocultación. Es precisamente en este momento cuando la mujer empieza a ser libre, independiente y seductora gracias al uso de nuevas prendas.

Los modistas vuelven a considerarse artistas, como pintores y arquitectos, y, a pesar de la crisis que se dió durante la Guerra, en los años 40 se crean nuevos *looks*: el *new look* francés, el *American look* y en este momento muchos son los creadores que se dan a conocer: Balenciaga y Dior, por citar a dos de los más relevantes.

De todas formas, el sistema de la moda estaba dividido en dos realidades: la *haute couture* por un lado y la producción popular por el otro. A pesar de esto, se produjo en la segunda mitad del siglo XX un intento de confluencia entre ambas, que se tradujo en un principio de democratización. Empezaron a confeccionarse creaciones en serie y el *prêt-à-porter* llega a ser la base de una nueva industria, la de una moda más asequible, y el medio de consolidación de la llamada sociedad de consumo. El carácter dinámico y cíclico de la moda se presta muy bien a la utopía que representa esta nueva industria de la moda, aunque se quede en una utopía, puesto que el sistema fracasará a finales del siglo.

El cine se convierte, durante esta temporada, en otra pasarela para la moda. Empiezan las colaboraciones de los modistos y el mundo del cine en la primavera de 1931, cuando Coco Chanel había sido contratada para producir trajes y vestir a actores y actrices a ambos lados de la pantalla. Con todo, es cuando los almacenes Macy's hacen una versión barata del vestido que había sido realizado por Adrian² para Joan Crawford, que es un hecho que da cuenta del fenómeno de la democratización y del influjo que las actrices tenían sobre las diferentes clases sociales.

Gracias a la película *Breakfast at Tiffany's* se impuso un nuevo perfil estilizado de mujer, que respondía al de las actrices europeas, andróginas y desmesuradamente delgadas. Papel encarnado en esta mítica cinta por la actriz Audrey Hepburn, que a su vez se convertirá en icono de elegancia.

3.1.7.5 Los años 60

Durante los años 60 se asiste a una liberación femenina, ya que la exposición o la sugerencia de las partes erógenas del cuerpo introducen importantes cambios que culminan con la llegada del bikini y de la minifalda. Representante de este periodo fue la francesa Brigitte Bardot, quien a través de sus películas construye una nueva mujer, desinhibida y seductora.

Otro momento revolucionario surge con la generación del *baby boom*. Los jóvenes empiezan a reivindicar protagonismo y, fusionándose con todas las formas de arte, configuran una nueva juventud: inquieta y conformista. Durante el periodo *hippie*, la moda se hace *casual*. Este nuevo tipomodelo es más informal e irreverente, pues pone el acento en la identidad personal al rechazar la uniformidad. Llega a ser un símbolo de la contestación política y de lucha contra el igualitarismo. La prenda símbolo de este periodo es el pantalón vaquero que representa a toda una generación que reivindica el pacifismo y la libertad. Los nuevos modistos

²Adrian Adolph Greenberg, más famoso como Adrian, fue el diseñador más célebre del cine. Se considera que ha influido sobre la moda contemporánea en distintas ocasiones.

que aparecen en el escenario lanzan líneas de *prêt-à-porter* difundiendo con ello de forma eficaz creaciones a precios asequibles.

La seducción junto a la liberación sexual de estos años se radicalizará en los años siguientes, en los que la mujer llega a ser dueña de sí misma.

3.1.8 La actualidad

El crecimiento del *prêt-à-porter* acelera el proceso de internacionalización y globalización de la moda. Los modistas no son ya solo franceses sino que italianos, españoles o japoneses empiezan a hacerse un hueco en el mercado.

La alta costura, a pesar de haber sufrido un momento de crisis, logra reinventarse en primer lugar gracias a las numerosas novedades y a los desfiles que llegan a convertirse en el escenario mediático más visual de las nuevas sociedades. Los nuevos medios de comunicación transmiten los *shows* de forma regular. Son llamativos y representan una situación de comunicación muy seductora.

A partir de los años 80 y 90, se habla de una era de hiperconsumo, que se centra cada vez más en el individuo (Lipovetsky/Serroy, 2010: 62 y ss.). El sistema del capitalismo de consumo se convierte en un fenómeno omnipresente. La moda es entonces un medio de expresión y al mismo tiempo un medio a través del cual se construye la identidad. De todas formas, las marcas comerciales pasarán a concitar el interés en detrimento de los productos (Klein, 2007: 31 y ss.). Los modistos de fama mundial, como Christian Dior o Yves Saint-Laurent, dejan de ser una persona para convertirse en una marca, y todo eso para llegar a conquistar a un público cada vez más amplio. Este proceso produjo un efecto muy peculiar, que se puede afirmar que es el motor que guía al comercio de la moda hoy en día. Antes, las personas se definían por un estilo específico en el vestir, ahora muchas de ellas comienzan a identificarse con determinadas marcas comerciales. Lo más preocupante de esta tendencia es que la identidad social se funde con la marca de ropa. Los fenómenos de inclusión y exclusión no son nunca fruto de ideales o

pensamientos, sino que pasan a ser fenómenos ligados al acceso a ciertas prendas. Las marcas comerciales configuran el vestuario “oficial” de distintos tipos de subcultura (Colubi, 1999: 207).

Los desfiles que se hacen hoy en día, tienen la función de marcar las tendencias futuras, tendencias rápidas, imprevisibles, en continua evolución. A partir de los desfiles, los comunicadores y los periodistas se hacen eco de lo que han visto en los diferentes *fashion shows* y ofrecen su visión sobre los elementos novedosos que en ellos se introducen. Es así como nacen las tendencias. Tendencias que hoy en día llegan rápidamente a influir en el mundo, sobre todo gracias a internet y a las redes sociales. Por medio de estas nuevas tecnologías se crea una tendencia en el proceso de creación de la futura moda: es la mayoría de la población quien dicta la moda, llegando a ser al mismo tiempo consumidora y modelo de inspiración. Las personas encargadas en la difusión de la moda, hoy en día, son las modelos, t también las denominadas *influencers*. Con sus cuerpos se convierten en embajadoras de belleza y de tendencias.

Los problemas que conlleva la admiración de personas tan perfectas no son pocos, pues poseer el cuerpo de una modelo es lo que quieren millones de mujeres, sobre todo adolescentes, y esto, muy a menudo, se traduce en problemas de salud física y mental. Es por eso que en las últimas décadas donde las *fashion blogger* van aumentando, se ha desarrollado otro fenómeno paralelo, para que las mujeres empiecen a aceptar sus cuerpos. Estamos hablando del denominado movimiento *curvy*. Antes, las pasarelas solo mostraban modelos delgadas, mientras ahora se van desarrollando campañas publicitarias y desfiles solo para personas con tallas grandes, que representan a mujeres más reales. Lo que, como ya he comentado, hace de los consumidores de la moda las personas más importantes en el proceso de desarrollo y de concepción de las prendas.

Sobre el futuro de la moda no se tiene información de ningún tipo. No se pueden hacer previsiones ni se puede especular sobre futuras tendencias, pues el carácter rápido de la

tendencia dicta a la misma. De todas formas, se puede afirmar con bastante certeza que la tecnología juega un papel fundamental en el desarrollo de la tendencia en todos los campos relacionados con este fenómeno que es cada vez más global.

3.2 Los Felices 20: la masculinización del traje femenino

Los Felices años 20 representan un momento importante a lo largo de la historia de la moda. En primer lugar, cabe señalar que gracias al final de la primera guerra mundial, al comienzo de "la dictadura del proletariado" y a la posición dominante que adquirió Estados Unidos en el mundo se producen una serie de cambios sociales que darán paso a una nueva era. Cambios que se trasladarán asimismo a una nueva forma de entender la moda, pues todos los acontecimientos influirán decisivamente en ella. También cabe señalar que gracias a que ahora las mujeres tenían posibilidades de llegar a desarrollar sus capacidades personales, sociales y laborales su papel será determinante. Así, se empieza a considerar la importancia de la formación de la mujer para:

proporcionarle empleos en Bancos, Museos, Bibliotecas y Administración de Sociedades benéficas, mejorar la suerte de la obrera, suprimir la trata de blancas, dejarle ejercer profesiones literarias, artísticas y científicas, especialmente la medicina, para la que posee grandes facultades, superando al hombre en ginecología y la infancia (Jimeno de Flaquer, 1903:14).

El rol tradicional de la mujer cambió. Durante la guerra, las mujeres habían adquirido un papel importante, luchando junto a los hombres y llevando a cabo trabajos de mano de obra que antes habían sido desarrollados por los hombres. Por lo tanto, al terminar la guerra, las mujeres exigían una incorporación a la sociedad. La exigencia de libertad e integración en la sociedad son ideales que formaron parte de las ideas y del movimiento feminista. Las mujeres exigían el derecho al voto y la igualdad entre sexos. Y esto se traslucirá en el nuevo uso que la mujer hará de su vestimenta.

El traje femenino adquirió unas modificaciones muy evidentes, con una ruptura total del concepto de lo "femenino". Las curvas se rechazaron, el pelo se acortó y por primera vez se enseñaron las piernas. Se empezaron a delinear líneas rectas y la sencillez pasó a predominar en cualquier ámbito de la indumentaria femenina. En estos años la cosmética deja de ser algo minoritario y se convierte en una industria. Y en la sociedad de la época, donde la gente solo quería olvidarse de lo ocurrido durante la tragedia bélica, las mujeres ocuparán lugares públicos

que hasta entonces les estaban vetados. Ya dejan de ser relegadas. Surgen las *flappers*, las *garçonnes*, que rechazan la feminidad y sus símbolos a favor de la androginia.

El término *flapper* empezó a ser utilizado en la década de 1910. De todas formas, el origen de la palabra se remonta a la Inglaterra del siglo XVII. Aquí es donde la palabra “flap” se utilizaba para nombrar a jóvenes prostitutas. Con el paso de los años, la palabra empezó a ser utilizada para referir a mujeres adolescentes e inmaduras, que no respetaban las reglas de la época. Sus estilos de vida no eran convencionales. Eran mujeres que ya se iban incorporando al mercado laboral y que preferían optar por vestidos de corte recto que les facilitasen el día a día, y en definitiva que hacían un poco lo que les daba la gana, que gesticulaban sin miedo, que llevaban el pelo corto para alejar aquel ideal de princesa que ya había caducado. Esta reivindicación empezó cuando decidieron decirle definitivamente adiós al corsé. Este acto fue revolucionario, puesto que el corsé realizaba todas las formas femeninas.

Otro movimiento que he citado arriba es el de la *garçonne*. Estaba compuesto por mujeres que se travestían para poder colarse en círculos masculinos con la finalidad de demostrar que eran exactamente iguales a ellos. Estas mujeres luchaban para que se terminara con la asociación del término feminidad igual a debilidad. Querían ser escuchadas. Estos movimientos sociales femeninos fueron el reflejo de los cambios en el estilo de vida de las mujeres. Todos estos cambios se exigían ya desde hacía tiempo. Claramente representaron un golpe para la moral tradicional y una revolución del ideal femenino.

Esta búsqueda de la androginia se alimentó gracias a Coco Chanel, que quería que las mujeres fuesen libres, no solo para expresar sus pensamientos sino también para “moverse”. Por lo tanto, se mezcla lo masculino con lo femenino, traspasando un marco que nadie antes había hecho. Esto queda claro en sus más famosas aportaciones: el traje de chaqueta de *tweed*, los jerseys de cuello alto, los pantalones, las joyas, que se habían convertido en meros adornos y dejaban de ser un símbolo de riqueza. A la mayor flexibilidad de los tejidos se une la audacia

de los colores. Coco Chanel representa, por lo tanto, a todas esas chicas que luchan por sus ideales. Junto a ella aparecen distintas diseñadoras, como Jeanne Lanvin; Madeleine Vionnet, cuya aportación más importante fue el corte al bias, un tipo de corte que utilizaba una diagonal de 45° con respecto a la trama y al tejido, que permitía poner de relieve las formas de las mujeres; Jeanne Paquin, a la que se debe la creación de un particular vestido para el baile, que sigue utilizándose hoy en día. Frente a estas mujeres que realmente entienden las necesidades del género femenino, los diseñadores masculinos perderán protagonismo, puesto que no logran adaptarse a estos nuevos tiempos.

Merece la pena subrayar la importancia de la juventud para el desarrollo de la moda durante los llamados *felices 20*. Las actividades de los jóvenes, como el deporte o el baile, contribuyen a marcar el estilo y la forma de vestirse que adoptan. La práctica de deportes elegantes impulsa aquella constante búsqueda del confort y de la comodidad. Al lado de las primeras colecciones *sport* nacen también los primeros bañadores.

Flappers, garçottes, sportygirls, cualquier nombre que se utilice indica lo mismo: un nuevo modelo de mujer libre, deshinibida, con una silueta cómoda, sin constricciones. A pesar de ser conocidas como “mujeres *sin* complejos”, la verdad es que ellas lograron enfrentarlos, empezando a vestirse para sí mismas y dejando de hacerlo para los demás. Fueron las primeras en abrir los ojos y en darse cuenta de que nosotras somos dueñas de nuestros cuerpos y tenemos la facultad y el derecho de decidir lo que hacer con ellos.

3.3 Introducción sobre Virginia Woolf: crítica y su obra experimental

3.3.1 Virginia Woolf: vida

Virginia Woolf ha sido una de las escritoras más importantes del modernismo, con una obra literaria entre la que destacan en primer lugar sus novelas, pero también sus ensayos y biografías. Asimismo, se la considera una pionera del feminismo.

Para entender mejor el trabajo de Virginia Woolf hay que referirse a su vida privada, porque el desarrollo de su personalidad ha estado fuertemente marcado por su vida familiar. Según Jane Goldman (Goldman, 2006: 26), no hay una biografía que sea realmente satisfactoria a la hora de calibrar cuál es la verdadera esencia de Virginia, pues mucho se ha escrito y dicho sobre ella en lo que respecta sobre todo a su sexualidad y a su salud mental.

Virginia Woolf nació en Londres el 25 de enero de 1882 bajo el nombre de Adeline Virginia Stephen, pertenecía a una familia de la alta burguesía victoriana. Era hija de una modelo, Julia Prinsep Jackson y de Leslie Stephen, un hombre de literatura que ha tenido un papel fundamental en la historiografía y biografía inglesas, siendo el primero en editar el *Dictionary of National Biography* (King and Miletic-Vejzovic, 2003). Virginia y sus cuatro hermanos habían nacido del segundo matrimonio de Leslie y Julia, que eran viudos y habían tenido hijos de sus matrimonios anteriores. Del segundo matrimonio de Leslie y Julia habían nacido Vanessa, Thoby y Adrian. De la primera boda habían nacido tres hijos: George, Stella y Gerald. Leslie, en cambio, tenía solo una hija, llamada Laura.

Virginia Woolf creció en un ambiente típicamente victoriano y su casa siempre estaba llena de intelectuales. Ya desde pequeña había dado muestras de su propensión hacia la escritura, cuando con solo nueve años empezó a relatar los acontecimientos divertidos de su familia en una especie de periódico, "The Hyde Park Gate News", que ella misma había creado y que circulaba entre los miembros de su familia.

Aunque Virginia vivió una vida privilegiada, su infancia estuvo marcada por algunos acontecimientos traumáticos. Primero la muerte de su madre, que ocurrió cuando ella solo tenía 13 años. A partir de ese momento la familia empieza a disgregarse y sufre su primera grave

crisis nerviosa (Fusini, 1998: 74). Tres meses después de haberse casado muere también una de sus hermanas, Stella, que después de la muerte de su madre había representado para Virginia un punto de referencia y una figura maternal. Cuando su padre Lesley se murió en 1904, Virginia sufrió una segunda crisis nerviosa (Fusini, 1998:75).

En 1904, año de la muerte de su padre, Virginia se muda a Bloomsbury donde conectó con el círculo de intelectuales, que luego formarán el *Bloomsbury Group*, muchos de los cuales habían sido amigos y compañeros de uno de sus hermanos en Cambridge. A ese grupo de escritores y artistas pertenecían, entre otros, Clive Bell (futuro marido de su hermana Vanessa), Roger Fry, E.M. Forster, el filósofo Bertrand Russell y el poeta T.S. Eliot. En el *Bloomsbury Group* conoció al escritor Leonard Woolf, con el que se casó en 1912 y del que adoptó su apellido. Los miembros de este grupo se conocían y se estimaban no solo por el aporte a nivel artístico o social sino también por los valores modernistas que fomentaban: ellos querían subrayar la importancia de la subjetividad, del placer estético y de lo bello, mientras que rechazaban la cultura victoriana y los comportamientos machistas.

En 1906, junto a sus hermanas Vanessa y Violet, Virginia visita Grecia donde ya vivían sus hermanos, pero al volver de este viaje Thoby se muere. Con la boda de Vanessa, al año siguiente, Virginia empieza a sentirse sola. Con todo, no deja de trabajar, escribe reseñas de obras desconocidas para el diario *Guardian* y sigue elaborando sus obras.

Junto a su marido fundó la Hogarth Press, que publicó las primeras ediciones de muchas obras modernistas y también las primeras obras de la misma Virginia, hecho que le permitió imprimir sus libros con una total libertad editorial como escritora, evitando las críticas de los editores masculinos. Virginia pudo experimentar libremente, tanto en la estructura de sus obras como en el contenido. Tuvo la posibilidad de ser fiel a sí misma como escritora-editora, por lo que de ella se dice que ha sido la única mujer en Inglaterra libre de escribir lo que le gustaba (Willis, 1992: 63).

1922 fue un año importante para Virginia Woolf, tanto en su vida privada como en su carrera literaria. En el ámbito literario fue importante para la configuración de su estilo, puesto que aparece en sus obras una nueva manera de relatar: el *stream of consciousness* típico del modernismo. En este año conoció a Vita Sackville-West, una mujer totalmente diferente a ella en cuanto a la clase social, a la orientación política y sexual y, más concretamente porque no respetaba y tampoco coincidía con las ideas y los encuentros del Grupo Bloomsbury. Virginia veía en Vita a una *real woman*. Las dos mujeres empezaron una profunda relación de amistad, que a partir de 1925 se transforma en mucho más íntima. Vita logra despertar en ella aquella pasión que Leonard no había logrado despertar durante años, y la admiración de Woolf por ella se plasmó en la biografía de ficción *Orlando*, que ha sido dibujada sobre la persona de Vita, y cuyo aspecto físico encapsulaba tanto al género masculino como al femenino. Cuando Vita viaja hasta Persia, Virginia sufre muchísimo, pero empieza a viajar. Algunos de sus viajes, como el que hizo con Vita a Knole la enamoran, otros, como el que hizo con Leonard a Italia, también le dejan un buen recuerdo. Mientras tanto escribe *To the Lighthouse*, que para la crítica especializada será su obra maestra (Fusini, 1998: 85-87).

El 7 de marzo de 1928 termina *Orlando* y se da cuenta de que Vita sigue estando unida a Mary Campbell. De 1928 a 1939 Virginia y Leonard viajan mucho, Francia será uno de los destinos más frecuentes, aunque los dos visitarán también Alemania e Irlanda.

Su carrera literaria llega a su ápice entre los años 20 y 40 del siglo XX, durante los cuales publica sus obras más famosas: *El cuarto de Jacob* (Jacob's Room, 1922), *La señora Dalloway* (Mrs. Dalloway, 1925), *Al faro* (To the Lighthouse, 1927), *Orlando: una biografía* (1928), el ensayo *Una habitación propia* (1929), *Las olas* (The Waves 1931), *Los años* (The Years, 1937), *Roger Fry* (25 de Julio de 1940) y *Entre actos* (Between the Acts, 1941).

Virginia se quitó la vida ahogándose el 28 de marzo de 1941 cuando descubrió que no lograba seguir escribiendo. Woolf expresa claramente la razón de su suicidio en una carta a su

marido Leonard: “I feel certain that I am going mad again: I feel we cant go through another of those terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices, and can’t concentrate.”³ [Estoy segura de que voy a volverme loca otra vez: No creo que vamos a superar otra vez esos tiempos terribles. No voy a lograrlo, esta vez. Oigo voces y no logro concentrarme].

3.3.2 El contexto histórico

Se puede enmarcar la vida de Virginia Woolf dentro de dos épocas históricas: nace en la época victoriana, pero su vida transcurre en la época moderna. No obstante, cuando la obra de Virginia Woolf se inserta en el imaginario literario, se habla de ella como una autora modernista, porque es durante esta época, llena de tumultos y cambios tanto sociales como ideológicos, cuando empieza su labor artística.

El modernismo es un movimiento literario que se origina a finales del siglo XIX como un acto de ruptura y rebelión contra la ideología y las formas literarias de la época victoriana. Tiene su mayor expresión en las primeras décadas del siglo XX, cuando se publican obras como *Ulysses* de Joyce, *The Waste Land* de T. S. Elliot’s, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (1925), los poemas de guerra de Wilfred Owen y las obras de W. B. Yeats. Aunque muchos consideraron al modernismo como una moda que duró unos quince años, este movimiento fue de inmensa importancia porque quiso renovar también el horizonte político y social (Bermejo *et al.*, 2004 :133).

A estos grandes autores modernistas les une el haber vivido los horrores de la dos Guerras Mundiales, y en sus trabajos hay una mirada desilusionada hacia el mundo de las posguerras y una fuerte influencia de las teorías de Sigmund Freud y Charles Darwin. Otro elemento que caracteriza a los escritores modernistas, como consecuencia de la ruptura con la época

³<https://www.brainpickings.org/2014/03/28/virginia-woolf-suicide-letter/> consultada el 25 de mayo de 2019. La traducción al español es mía.

victoriana, es el abandono de las rígidas normas literarias vigentes hasta ese momento y la afirmación de un fuerte individualismo, que se manifiesta en una experimentación en la escritura. A partir de las ideas del psicólogo William James desarrollan la técnica de narración denominada “stream of consciousness” (“flujo de la conciencia”), que se caracteriza por una narración donde alcanza un gran protagonismo el monólogo interior, a través del cual se representa el mundo a través de la mirada subjetiva de los personajes y se trasmite al lector la ilusión de entrar en la mente de los personajes y seguir sus pensamientos de la misma forma en la que se desarrollan en sus subconscientes.

Los modernistas se alejan completamente de la tradición narrativa de las épocas anteriores en cuanto que no nos presentan la acción humana de manera lineal, como sucesión cronológica de hechos, sino de manera caótica, tal y como surge en el subconsciente del personaje, dando como resultado una mezcla entre recuerdos del pasado, pensamientos del presente y expectativas del futuro.

Esta necesidad de ruptura con las formas tradicionales tiene justificación en lo que estos autores quieren representar en sus obras: manifestar la gran crisis social y moral, el malestar y la desorientación que la sociedad del siglo XX está viviendo después de las guerras, así como la soledad y la falta de comunicación de los seres humanos.

La revolución creativa de estos jóvenes surge a partir del rechazo de los ideales de la época victoriana. La base de este cambio se da en la sociedad. De hecho, estos escritores, que comparten no solo ideas e ideales políticos sino también lecturas, sustituyen la exaltación del conformismo social y burgués por algo particular, es decir, por el valor de la idea de comunidad, no solo para empezar un camino hacia nuevas rutas del conocimiento sino para reinventar otras formas de vivir. Alejándose tanto de la alta sociedad mundana de la ciudad, de sus frivolidades y constricciones, como de las restricciones éticas y sexuales que prevalecían, lograron reinventar la existencia siguiendo un criterio de libertad absoluta, tanto a nivel intelectual como

a nivel sexual. Llegaron a la conclusión de que la libertad individual y el bien común no entraban en contradicción, sino todo lo contrario. Tomaron de G. E. Moore⁴ el arte de la vida, o sea, la capacidad del individuo para transformar su existencia en una experiencia de búsqueda de los valores por los que merece la pena vivir.

3.3.3 El Orlando

Antes de empezar el análisis sobre la obra *Orlando*, cuyo título completo es: *Orlando: una biografía*, creo conveniente ofrecer, a modo de recordatorio, un pequeño resumen de la obra y describir los temas principales que la autora trata a lo largo de la misma, publicada por primera vez en 1928.

Cuando empieza la historia, Orlando es un noble fascinante. Con su belleza y la ambigüedad de sus rasgos encanta a la reina, que lo inicia en la corte. Cuando ella se muere, se queda en la corte para prestar sus servicios al rey Jacobo.

Cuando Inglaterra sufre una ola de frío, Orlando conoce a Sasha, su primer amor. Tras un apasionado y corto romance, ella vuelve a Moscú. Su huida lleva a Orlando a padecer una gran agonía, que le sumirá en un profundo sueño que durará siete días. Al despertarse, Orlando se encuentra totalmente entregado a la creación literaria, que resulta muy prolífica pero insuficiente, según afirma Greene, el poeta que Orlando manda llamar para poder conocer su opinión de la obra, que será su gran obra al final del libro: *The oak tree*.

Decepcionado por lo que le ha pasado en el amor así como en sus tentativas literarias, decide embarcarse hacia Turquía como embajador de su majestad el rey Carlos II de Inglaterra. Pero durante esta temporada su vida cambia de forma drástica: tras caer en un profundo sueño

⁴George Edward Moore fue un filósofo británico, conocido por su papel en el desarrollo de la filosofía occidental contemporánea, por su contribución a la teoría ética y su defensa del realismo filosófico. Su obra más famosa es *Principia Ethica* (*Principios éticos*, 1903), y se relaciona con su afirmación de que el concepto de *lo bueno* es indefinible e imposible de analizar respecto a las cosas y situaciones concretas. Compara el concepto de bueno al concepto de amarillo. No se puede describir.

de siete días, se despierta como mujer. Woolf trata el cambio de sexo de Orlando como un simple cambio de género, no de identidad. De hecho, al mirarse al espejo Orlando reconoce en sí mismo la misma persona que había sido como hombre, solo advierte que su cuerpo es diferente.

Al despertarse mujer, Orlando vivirá una temporada conviviendo con un grupo de gitanos nómadas. Tras rechazar en matrimonio a uno de ellos y echar de menos su tierra natal, Orlando se embarca de nuevo hacia Inglaterra.

Cuando conoce a Esquire Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, un aventurero librepensador, los dos empiezan una relación en la que no se sabe quién era el hombre y quién la mujer.

El último capítulo transcurre en el siglo XX. Aparecen Orlando, su hijo carnal y su hijo literario, *The Oak tree*. Ahora Greene valora el trabajo de Orlando que llega a ser conocido por su maestría y habilidad como escritor.

Orlando es una de las obras más conocidas de Virginia Woolf. A lo largo de los años los críticos y los estudiosos han catalogado la obra bajo etiquetas distintas. Algunos la definen como una biografía satírica, otros como una novela, otros como una larga carta de amor para Vita Sackville-West, su amiga y amante. A pesar de esto, la obra puede leerse bajo perspectivas diferentes, gracias a los innumerables temas que trata.

Uno de los más significativos es el del doble, que se manifiesta en el personaje de Orlando, primero como ser masculino y después femenino, tema que se relaciona con los estándares masculinos y femeninos, modelos que se tienen que respetar en la sociedad. A lo largo de la historia, Orlando viaja. Viaja mucho y hacia distintos lugares, aprecia la belleza de la naturaleza y se preocupa por el paso del tiempo.

Es más, el romance abarca otros temas de calado, como el que concierne a la influencia que ejercen las reglas sociales en los individuos o el de la difícil relación entre mujeres y creación

literaria. Virginia, además, emplea técnicas narrativas innovadoras para criticar a los escritores novecentistas y pone en el foco de su novela el problema de la identidad fragmentaria del ser humano. Dada la variedad de temas presentes en una obra tan compleja como *Orlando*, resulta difícil dejarlos a un lado. De todas formas, en las siguientes páginas nos centraremos en el motivo de la androginia, que está relacionado directamente con el objeto de estudio del presente trabajo.

3.3.3.1 Orlando: una moda andrógina

*“History shows that everything that has been thought
will be thought again by a thought that
does not yet exist.”
Michel Foucault*

La definición de la identidad personal es un fenómeno bastante complejo en el que entran en juego diversos factores, todos ellos determinantes. Uno, sin duda esencial en la configuración de la identidad del ser humano, es el de la delimitación del género. A lo largo de muchos años se ha tratado la masculinidad y la feminidad como polos opuestos de una misma dimensión. Ello ha permitido clasificar a las personas como parte integrante de un lado u otro de dicha clasificación dicotómica.

De todas formas, a pesar de que los roles sexuales de hombres y mujeres hayan sido conectados con el sexo, en las últimas décadas se ha reconocido que la configuración de la identidad es el resultado de un largo proceso que se va tejiendo con el medio familiar y social en que vive el individuo (Mayobre, 2006: 21-59). Lo mismo opina Butler:

Originally intended to dispute the biology-is-destiny formulation, the distinction between sex and gender serves the argument that whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed: hence, gender is neither the casual result of sex nor as seemingly fixed as sex. [En origen, la distinción entre sexo y género se entendía como una manera para poner en duda la formulación según la cual la biología es el sino del

hombre. Ahora se utiliza para enfatizar el hecho de que, a pesar de la insolubilidad del sexo, el género se construye a partir de la cultura: pues el género no es el resultado casual del sexo y tampoco es fijo como el sexo.]⁵ (Butler, 1990: 6).

El género, según Butler, es algo que se construye a partir de un entorno cultural y no es algo fijo, sino que puede cambiar, por lo que puede definirse como una múltiple interpretación del sexo (Levi-Strauss, 1969: 480).

Es precisamente a partir de aquí que se ha marcado la diferencia entre sexo y género, y es por ello que se utiliza el término sexo para referirse a los rasgos biológicos, y el término género para referirse a los roles, las motivaciones y las conductas psicosociales de hombres y de mujeres (Deaux, 1985: 49-81). En la sociedad postmoderna el género no viene determinado por el sexo, y dichos rasgos se presentan indistintamente en ambos sexos. Se ha subrayado el malestar provocado por esa estricta dicotomía por un lado y la necesidad de rechazar dichas identidades prefijadas por otro. Surge así el concepto de “androginia psicológica” (Bem, 1974: 155-162). Según esta perspectiva, los andróginos se definen como seres capaces de exhibir rasgos típicamente masculinos y típicamente femeninos a la vez. La misma palabra “andrógino” es el resultado de la unión de dos palabras griegas: *andr-*, que significa hombre y *gyné*, que significa mujer. Es, por tanto, una combinación de características donde entra en consideración lo femenino y lo masculino.

A lo largo de la historia de la literatura y del arte se pueden encontrar personajes híbridos, que rompen los límites de la identidad esencial y desplazan la identidad del género sexual de un polo a otro, sin hallar un lugar fijo. “El primer documento importante de la Antigüedad en presentar el mito del andrógino se encuentra en el personaje de Aristófanes del *Banquete* de Platón, escrito hacia el 385 a.C.” (Amícola y De Diego, 2008: 257). Aristófanes cuenta cómo el planeta estaba poblado casi exclusivamente por seres andróginos que poseían

⁵ La traducción es mía.

poderes extraordinarios. Estos seres caprichosos, decidieron conspirar contra los dioses que, envidiosos de esta posible insurrección, decidieron castigarlos dividiéndolos en dos partes, una masculina y una femenina. Por tanto se puede observar cómo desde la Antigüedad preocupaba el concepto de androginia. También en las *Metamorfosis* de Ovidio hay una figura andrógina: la de Tiresias. Según cuenta Ovidio, Tiresias sorprendió a dos serpientes apareándose y, puesto que la visión de este acto le perturbó bastante, decidió separarlos matando con su bastón a la hembra. A raíz de ello, se convirtió en mujer y durante siete años vivió todos los placeres que una mujer pueda experimentar. Siete años más tarde Tiresias volvió a ver a las mismas serpientes en las mismas circunstancias, volvió a golpearlas con su bastón para separarlas, matando esta vez a la serpiente macho, que al hacerlo se convirtió nuevamente en varón. Tiresias había jugado un papel fundamental en los modernistas, al servirse de él en el tema de la identidad sexual de los hombres. Son ejemplos de ello los textos *The Waste Land* de Eliot, los *Cantos* de Pound (1919-1970), y también la primera obra surrealista de Guillaume Apollinaire, *The Breasts of Tiresias*, escrita en 1917 (Lewis, 2007: 30).

Ya en la antigüedad grecolatina la aparición de un ser andrógino se consideraba como un hecho del que la sociedad tenía que purificarse. Se consideraba una amenaza, puesto que ponía en peligro “la oposición fundamental sobre la que se levantan las instituciones sociales, económicas, políticas, jurídicas y religiosas que rigen las comunidades” (Amícola y De Diego, 2008: 258). De hecho, el sexo no debía ser considerado solo como un órgano para cumplir una función precisa, sino también como un signo que indicaba qué papel podría tener un individuo en un determinado sistema (Brisson, 1986:32).

Después de las leyendas sobre la androginia de Dios (que creó hembras y machos conforme a *su* imagen) y de Adán, del cual Dios había sacado una costilla para crear a la mujer, lo que convierte a Adán en un andrógino antes de la operación, el mito andrógino no alcanza

apenas repercusión literaria. De hecho, este mito vuelve a asomar como parte de la que Todorov y otros definen como “literatura fantástica” del Romanticismo.

Porque es evidente que bajo la denominación literatura fantástica abarcamos un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación ‘científica’ y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable (Carrilla, 1968: 20).

Resulta obvio que los límites a los que me refiero son las leyes de la sociedad que todos consideran modelos adecuados de comportamiento. En este periodo son muchos los ejemplos de personajes andróginos que nos proporcionan los autores literarios; algunos ejemplos relevantes son: *Le diable amoureux* (1776) de Jacques Cazotte, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1797), de Jan Potocki, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis y *Vathek* (1786) de William Beckford. En todos los ejemplos citados hay una eclosión de la sexualidad que hasta entonces había sido reprimida, y que se ofrece a través de la representación de figuras ambiguas.

Este periodo, donde la androginia vuelve a ser centro de atención, contrasta con una serie de andróginos más materialistas que aparecen durante la segunda mitad del siglo XIX y que se denominan “andróginos decadentes” (Monneyron, 1966). Me gustaría recordar también, como ejemplo de figura andrógina, al *dandy* de finales de siglo. Resulta notorio que, en cada época el mito del andrógino se transforma en razón de la idea que se quiere transmitir o justificar. En la antigüedad romana y durante el romanticismo, por ejemplo, el andrógino es un modelo de belleza; en el siglo XVIII el mito andrógino cambia nuevamente para llegar en el siglo XX a una reinterpretación de la figura del andrógino entre los modernistas, que la convierten en el símbolo de la rehabilitación del hombre, de la igualdad social y de la emancipación de la mujer. (Stratan, 2015: 389-390).

De todas formas, la androginia puede manifestarse de distintas maneras. En este capítulo me centraré en qué es la androginia para Woolf y en el análisis la obra *Orlando* según este punto de vista. Empezaré por dar una visión sobre la moda andrógina, y terminaré con un estudio de

la identidad andrógina del personaje central de la novela. Identidad que se construye durante distintos acontecimientos históricos por los que transcurre la vida de Orlando y gracias a una mirada satírica de Woolf, que pone en entredicho los escritos biográficos de la época Victoriana.

La figura de Orlando creada por Virginia Woolf, abre un espacio donde, a través de la escritura literaria, el libre juego de las identidades lo hace posible (Grau, 2012: 190). Es más, “podría decirse que el grupo de Bloomsbury [...] experimenta y vive en el intento de superar las dicotomías sexuales básicas para pasar a un estado superior de sexualidad sintetizada” (Amícola y De Diego, 2008: 262) . La figura de Orlando puede mostrarse de formas diferentes en momentos sucesivos. Pero la androginia de Orlando se hace patente especialmente en la manera en la que este se viste. A lo largo de la obra encontramos pertinentes anotaciones sobre moda que lo ponen de manifiesto.

La función que desempeña el papel de la moda a lo largo del relato queda clara ya desde las primeras líneas. En ellas se puede leer, por ejemplo: “Él —porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo—[...]” (Woolf, 2014:13). La moda vemos que es tenida en cuenta porque contribuye a disfrazar el sexo de las personas, despertando dudas sobre la verdadera identidad de las personas. En las primeras páginas de la obra, Orlando está al servicio de la reina, que, enamorada de él lo nombra su Tesorero: “[...] después le colgó las cadenas de su cargo, y haciéndole doblar la rodilla, le ató en la parte más fina la enjoyada orden de la Jarretera” (Woolf, 2014: 24). En los años veinte, la mayoría de las mujeres empezaron a utilizar joyas, sobre todo durante fiestas, bodas o noches de teatro, con el objeto de llamar la atención. Cuando la Reina cuelga al cuello de Orlando esas joyas, lo hace porque las mismas tienen una función: la de dejar claro el cargo que ostenta Orlando. En este caso concreto, aunque las joyas tienen una función particular, no dejan de ser elementos andróginos, en tanto que son objetos muy característicos de la indumentaria femenina.

Mención especial merece la curiosa metáfora con la que Woolf describe las damas “bajas” por las que Orlando siente un cariño especial, justificando este cariño con el hecho de que “una de sus abuelas usaba delantal y acarreaba baldes de leche” (Woolf, 2014: 27). El delantal es una prenda que normalmente se usa para proteger la ropa cuando se realizan tareas domésticas, lo que es un elemento que conecta de forma clara con los orígenes humildes de Orlando.

Una presencia de la moda andrógina en esta obra se pone de manifiesto cuando la autora nos presenta por primera vez a la figura de la princesa Marusja Stanilovska Dagmar Nataša Ileana Romanovic, Sasha. Woolf la describe así:

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. Pero esos pormenores estaban oscurecidos por la atracción insólita que la persona entera enfundía. (Woolf, 2014: 35)

Y también en este otro pasaje de la obra:

Cuando el muchacho – porque, ¡hay de mí!, un muchacho tenía que ser, no había mujer capaz de patinar con esa rapidez y esa fuerza – pasó en un vuelo junto a él, casi en puntas de pie, Orlando estuvo por arrancarse los pelos, al ver que la persona era de su mismo sexo, y que no había posibilidad de un abrazo. Pero el patinador se acercó. Las piernas, las manos, el porte eran de un muchacho, pero ningún muchacho tuvo jamás esa boca, esos pechos, esos ojos que parecían recién pescado en el fondo del mar. Finalmente se detuvo. [...] Era una mujer (Woolf, 2014: 35-36).

Mirando estas dos citas, se puede entender que la descripción de la *persona*- frente al modo sintético en que Woolf escribe- dura unas dos páginas. Antes de revelar el verdadero sexo del nuevo personaje, Woolf juega con su identidad, mezclando elementos masculinos y femeninos. Lo mismo había hecho al presentarnos a Orlando, cuya descripción al comienzo de la narración es muy ambigua. Lo que destaca es la utilización de pronombres, sustantivos y adjetivos masculinos (patinador, muchacho) o neutros (la persona) hasta el final, cuando se

revela el verdadero sexo de la persona. Entonces la moda disfraza el género y crea dudas sobre la verdadera identidad de los seres.

Queda patente que el juego identitario no se realiza solo en la figura de Orlando, sino que es una característica que se extiende a otros personajes de la obra. Algunos ejemplos se encarnan en la archiduquesa Enriqueta Griselda de Finster-Aarhorn y Scandop Boom, que había cambiado su sexo de femenino a masculino, y que quería casarse con Orlando, cuando ya Orlando se había convertido en una mujer, o el del señor Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, que a su vez había sido una mujer que luego se había transformado en hombre, llegando a casarse con Orlando y convirtiéndose en el padre de su hijo.

Orlando, después de su segundo y prolongado sueño, sufre otro cambio de identidad, (el primero lo había convertido en poeta) y emerge como mujer. Woolf describe esta transformación de un modo tan perfecto y sin causar ningún dolor que “la propia” Orlando ni se da cuenta de ello. A través de la voz del biógrafo Woolf destaca aquí la importancia del traje:

son los trajes los que nos usan y no nosotros los que usamos los trajes: podemos imponerles la forma de nuestro brazo o de nuestro pecho, pero ellos forman a su antojo nuestros corazones, nuestras lenguas, nuestros cerebros. A fuerza de usar faldas por tanto tiempo, ya un cierto cambio era visible en Orlando; un cambio hasta de cara, como lo puede comprobar el lector en la galería de retratos (Woolf, 2014: 167).

Es decir, nos explica que, por muy distintos que sean los sexos, siguen confundándose. Que, aunque puede ser que no haya ser humano que no oscile de un sexo a otro, solo los trajes siguen representando a los varones y a las mujeres, mientras que el sexo es todo lo contrario a lo que se ve, a lo que las vestimentas muestran.

Es más, “Orlando se había transformado en una mujer —inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad. Su cara, como lo pueden demostrar sus retratos, era la misma.” (Woolf, 2014: 124). Orlando sigue siendo la misma persona, pero de sexo diferente. Lo primero que hace es mirarse al espejo, pero a la hora de vestirse lo hace con “esas casacas y bombachas turcas que sirven indiferentemente

para uno y otro sexo” (Woolf, 2014: 125). Otra vez más se subraya que los personajes pueden ser muchas posibilidades, mientras son los trajes los que representan a varones o a mujeres.

Durante la temporada que Orlando había pasado con los gitanos, no había pensado apenas en su sexo, puesto que “las gitanas, salvo en algún detalle importante, difieren poquísimo de los gitanos” (Woolf, 2014: 137), pero cuando comienza a echar de menos su país y se embarca hacia Inglaterra, Orlando empieza a entender cuáles son realmente los privilegios de su condición. El capitán ordena que le armen un toldo especial en la cubierta y Orlando compra “un ajuar completo de mujer a la moda de la época” (Woolf, 2014: 137). Se pasa de un uso andrógino de la ropa a un uso peculiar, puesto que Orlando utiliza la ropa para marcar su condición privilegiada. De todas formas, al burlarse de la condición de las mujeres antes y de los hombres después, Orlando no logra identificarse en un primer momento ni como mujer ni como hombre. Y, ¿no es éste, quizás, el elemento andrógino más importante a lo largo de toda la narración? Orlando, entonces, tiene dificultades a la hora de sentirse como un ser “único” hombre o mujer. Y decide no renunciar a ninguno de los dos. Leemos:

Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro. Fue una transformación de la misma Orlando la que determinó su elección del traje de mujer y sexo de mujer.[...]No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista (Woolf: 2014, 168).

El traje, nunca mejor dicho, determina el sexo. Y hay un momento de la vida de Orlando en el que esta condición cambia muy a menudo y de forma repentina. El narrador nos cuenta que:

Se hace más y más difícil dar exacta cuenta de la vida de Orlando en aquella época. Al espiar y avanzar por los patios mal alumbrados, malpavimentados y mal ventilados que había en los alrededores de Gerrard Streety de Drury Lane, la descubrimos un instante y la perdemos acto continuo. La tarea es aun más difícil por sus frecuentes cambios de traje de hombre a traje de mujer. (Woolf, 2014: 196)

Y aun:

Parece que no le costaba el menor esfuerzomantener ese doble papel, pues cambiaba de género con una frecuencia increíble para quienes están limitados a una sola clase de trajes. Ese artificio lepermitía recoger una doble cosecha, aumentaron los goces de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Cambiaba

la honestidad del calzón corto por elencanto de la falda y gozaba por igual del amor de ambos sexos. (Woolf, 2014: 196)

Orlando cambia de sexo simplemente cambiando de traje. Su androginia no le cuesta ningún peaje, y en lugar de quedar contento solo en parte prefiere multiplicar sus goces disfrutando de los placeres de ambos sexos. Ciertamente peculiar es otra descripción donde el narrador nos cuenta cómo es un día típico de Orlando, en donde las “transformaciones” se producen varias veces a lo largo del mismo:

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 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 demuchos pleitos —porque su fortuna se consumía por horas y sus asuntos parecían tan lejos de una solución como cien años antes; y finalmente, al llegar la noche, volviéndose un noble señor de pies a cabeza y recorriendo las calles en busca de aventuras. (Woolf, 2014: 196-197)

En definitiva, Orlando rompe con los cánones naturales y hace lo que le da la gana en cualquier momento de los que le proporciona su nueva vida. Esto es, la moda pasa a ser una alidada que le ayuda en sus caprichos al disfrazar su sexo y su género, permitiéndole cambiar continuamente.

Sin embargo, la idea de androginia que se percibe en las precisas descripciones proporcionadas en la novela nos la representa como algo fuera del tiempo, del espacio y de lo humano. Orlando tiene, por supuesto, dificultades a la hora de expresar lo que siente y lo que percibe su mente. Pero su mente andrógina busca lo imposible. Y lo imposible se da cuando Orlando se casa con el marinero, que había sido antes una mujer. Vemos aquí que un andrógino se une a otro. En la historia, Shelmerdine y Lady Orlando se casan, tienen una relación espontánea. Esto muy probablemente esté inspirado en el acontecimiento similar que ocurrió entre Virginia Woolf y Vita Sackville-West, ambas andróginas, amantes y amigas.

En un momento preciso de la historia, es el mismo Orlando quien habla sobre la función del vestuario:

Algunos filósofos dirán que el cambio de traje tenía buena parte en ello. 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, 2014: 167).

Esto se da cuando el narrador de la historia nos asegura que Orlando mujer y Orlando hombre habían sido la misma persona. En realidad, la identidad de género es algo “performativo”, puesto que hombres y mujeres repiten en su cotidianidad una serie de comportamientos sociales que, siendo reiterados en el tiempo muchas veces, se perciben ya como neutros. Y la manera de vestirse puede considerarse uno de esos comportamientos bajo todos los puntos de vista.

En *Orlando*, todo eso ocurre en un momento histórico concreto: el siglo XIX, es decir, durante la época victoriana, en una sociedad muy estricta y pacata, en la que Orlando había estado sometido a la dictadura de una prenda sumamente exigente: el miriñaque.

En efecto, el miriñaque representa la sujeción y el sometimiento de Orlando, que no tiene otra opción que rendirse a lo que la sociedad le impone. Ese hábito social de llevar prendas suntuosas aniquilaba a la mujer. Y es precisamente en ese momento cuando surge en Orlando la idea de casarse; es ese momento de aniquilamiento personal lo que provoca en el personaje de Woolf la necesidad de tener alguien a su lado.

En definitiva, Virginia nos enseña que se puede romper con los cánones naturales sexuales, y lo hace justo con esa fluidez del género que representa el personaje de Orlando. *Orlando: A Biography* habla, finalmente, de las nociones de liberación sexual y definición de género, sirviéndose para ello de un factor muy determinante en el comportamiento humano: el de la moda como reflejo de un estar o de un ser en sociedad.

Cabe señalar que esta fluidez de género sigue manifestándose a lo largo de toda la obra. Durante la narración, un documento oficial reconoce que Orlando es una mujer, y otro evento

inesperado nos hace considerar a Orlando como mujer desde todos los puntos de vista: Orlando da a luz a un hijo, a un varoncito. Mientras tanto, como acabo de mencionar, el personaje de Orlando sigue jugando con su ropa para pasarlo bien. En uno de los acontecimientos narrados, al final del relato, Orlando vuelve a casa y lo primero que hace al llegar es cambiarse la falda por un pantalón. Puesto que los pantalones se consideran convencionalmente una prenda para los hombres y la falda es el símbolo de la moda femenina, este juego de cambiarse continuamente de prenda, se convierte otra vez más, en una representación de la voluntad por parte de la autora de subrayar la androginia de Orlando. En esta ocasión, Orlando no cambia su vestuario para disfrutar de uno u otro placer, sino que lo hace porque ya se ha convertido en un hábito del que no quiere renunciar. Es algo innato, connatural a la naturaleza de Orlando. No se puede olvidar que al principio de la narración – y que está presente a lo largo de *toda* narración– el narrador hace hincapié en la belleza de las piernas de Orlando. Tampoco se debe olvidar que las piernas representan a lo largo de toda la tradición occidental el ideal de belleza femenina. De tal modo que esto puede interpretarse como un adelanto en lo que concierne a la descripción de la faz femenina de Orlando en la intención de Woolf. Según esta lógica, entonces, en el Orlando-Mujer habrá siempre un lado masculino y en el Orlando-Masculino siempre ha habido y habrá un lado femenino.

La androginia es, por tanto, un ideal que ha estado presente, en algunas ocasiones más que en otras, en la historia cultural del hombre occidental. Lorenzi-Cioldi dedica un estudio en el que reconoce un nuevo estado de androginia, no ya como utópico, sino que afirma que la sociedad actual puede frenar o favorecer la androginia, puesto que no hay una única definición de androginia que recuerde que la identidad del individuo esté indisolublemente ligada a grupos de pertenencia (Lorenzi-Cioldi, 1994:230).

Al leer la historia de Orlando somos testigos de su androginia, no solo a nivel sexual, sino también a nivel mental, pues Woolf no trata la androginia solo desde una perspectiva física.

Su visión de la misma es más amplia, a juzgar por estas palabras: “la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisible” (Woolf, 210). Esta forma de concebir al andrógino le permite a la escritora reflexionar sobre literatura, género sexual e intereses políticos. En particular, Woolf quiere subrayar lo difícil que es discriminar la literatura femenina de la masculina. A este respecto es Richard quien mejor ilustra tal idea:

No podemos hablar, entonces, tan separadamente, de escritura masculina y escritura femenina, ya que el lenguaje creativo y la textualidad poética son espacios de desplazamiento y transferencia del *yo* que, contrariamente a lo que supone el realismo biográfico-sexual del ser *hombre* o *mujer*, remodelan incesantemente las fronteras simbólicas de la lengua y la subjetividad cultural (Richard, 2008: 17).

En *Una habitación propia* (1929) la autora describe con exactitud las características “psicológicas” del andrógino, incidiendo en que este tiene que tener una inteligencia verdaderamente grande. De hecho, Woolf no habla solo de la figura andrógina, sino de una *mente andrógina* (Stratan, 2015: 390). Según Woolf, los dos sexos no existen solo en el cuerpo sino también en la mente, pues ambos viven en armonía, a pesar de ser antagónicos.

Cuando Coleridge había explicado que las mejores mentes son las andróginas, él mismo no creía que este término y su significado llegarían a ser elementos tan importantes para un gran número de críticos literarios del siglo XX, “the most important of whom is Virginia Woolf” [la más importante entre ellas es Virginia Woolf] (Farwell, 1975 :433). Hargreaves opina que “Woolf persuasively develops Coleridge’s belief in the androgynous mind” [Woolf desarrolla de forma muy persuasiva las creencias de Coleridge sobre la mente andrógina] (Hargreaves, 2005: 70). Entonces subraya la influencia de Coleridge en los trabajos de Woolf.

Aunque Orlando esté dedicado a Vita Sackville-West y Orlando mismo represente en muchas ocasiones a Vita, pues varios de los viajes que realiza Orlando son en realidad viajes que la misma Vita había emprendido, creo que existe algo de autobiográfico en la figura de Orlando poeta. De hecho, esa mente andrógina de la que habla su autora, a mi parecer representa

también un viaje que habla sobre la independencia de la mujer. Pues como dice el narrador, la mujer independiente tiene que tener “500 libras al año y una habitación [...] para poder escribir” (Woolf, 2008: 75) y libre acceso a la educación. Es más, no tiene que acudir a los hombres “en busca de ayuda” (Woolf, 2008: 55), puesto que su conciencia debe ser libre para trabajar y elegir los elementos que más le convengan de cada una de las dos tradiciones. Finalmente, se entiende que la mente andrógina se alcanza cuando el autor o la autora pueden crear “sin los estorbos de la sexualidad” (Stratan, 2015: 391), puesto que sentir los dos sexos separados es algo que lleva a una perturbación en la mente. Y ¿cómo logra Woolf demostrar eso? A lo largo de la historia, Orlando lleva siempre consigo un cuaderno donde sigue escribiendo una obra. Al comienzo de la historia, cuando *The oak tree* había sido escrito por Orlando-Hombre, el poeta Greene rechaza esta obra descalificándola e ironizando sobre la misma y también sobre la vida de Orlando. De todas formas, Orlando sigue modificando, escribiendo, borrando y cambiando esta obra a lo largo de toda su vida. Sin embargo, es solamente al final cuando la obra llega a tener el éxito esperado. El hecho de que Orlando continúe re-inventando su obra no es casual. Orlando tiene éxito porque es un andrógino, pero en el cuerpo de una mujer, quizás Woolf quería con esta circunstancia de su libro subrayar sus ideales feministas. Todos sabemos que Virginia Woolf fue pionera en materia de feminismo y en muchas de sus obras las protagonistas tienen que elegir entre lo que les gustaría hacer y lo que les impone la sociedad. En *Mrs Dalloway*, por ejemplo, la protagonista demuestra osadía y atrevimiento al contradecir las ideas de su marido, que opina que las mujeres no pueden rebatir las decisiones del jefe de familia. Woolf vuelve a proponer los mismos ideales de independencia femenina en *A room of One's View*. Es quizás ésta la razón por la cual la autora quiere que Orlando-Mujer tenga éxito: para demostrar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y eliminar la dominación y violencia de los varones sobre las mujeres. Orlando-Mujer logra hacer lo que ella quería hacer, realiza el sueño de su vida. En este sentido, Orlando representa a todas aquellas mujeres que

tienen que luchar por sus derechos. De hecho, Orlando estaba a punto de perder todas sus riquezas cuando finalmente se casa y tiene una hija. Boda que en definitiva no traiciona su alma.

Gracias a la moda y a la literatura, Woolf intenta construir un ser andrógino perfecto. Lo consigue porque Orlando es un andrógino mental y físicamente. La descripción física de Orlando en las primeras páginas de su biografía nos presenta a una persona andrógina ya que ostenta las características de ambos sexos. La razón por la cual Woolf opera esta transformación es para subrayar el hecho de que su aspecto choca con los límites de género. Lo explica en este párrafo:

estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas. La cabeza era del color de una vieja pelota de football, y más o menos de la misma forma, salvo por las mejillas hundidas y una hebra o dos de pelo seco y ordinario, como el pelo de un coco [...] Imposible encontrar cara más sombría y más cándida. [...] El rojo de sus mejillas era aterciopelado como un durazno; el vello sobre el labio era apenas un poco más tupido que el vello sobre las mejillas. Los labios eran cortos y ligeramente replegados sobre dientes de una exquisita blancura de almendra. Nada molestaba el vuelo breve y tenso de la sagitaria nariz; el cabello era oscuro, las orejas pequeñas y bien pegadas a la cabeza. Pero, ¡ay de mí!, estos catálogos de la hermosura juvenil no pueden acabar sin mencionar la frente y los ojos. ¡Ay de mí!, pocas personas nacen desprovistas de esos tres atributos, pues en cuanto miramos a Orlando parado en la ventana, debemos admitir que tenía ojos como violetas empapadas, tan grandes que el agua parecía haber desbordado de ellos ensanchándolos, y una frente como la curva de una cúpula de mármol apretada entre los dos medallones lisos que eran sus sienes (Woolf, 2014: 13-15)

En definitiva, Orlando es un ser andrógino ya desde las primeras líneas de la obra de Woolf.

La autora utiliza la historia como medio para averiguar cómo van cambiando las actitudes respecto a la identidad de género a lo largo de los siglos. El género no representa para Orlando uno de los rasgos más importantes a la hora de evaluar a una persona. Woolf subraya el hecho de que Orlando es un héroe demostrando que cada individuo tiene características tanto femeninas como masculinas, pero pone el énfasis en recalcar que ambos sexos son equiparables en el plano intelectual. No es por azar que Woolf presenta a las tres figuras que, en un primer momento, representan la transformación de Orlando. Las tres hermanas, las señoras de la Pureza, de la Castidad y de la Modestia son personificaciones de algunos valores que Woolf

convierte en alegorías que quieren suprimir opiniones divergentes en materia de sexo y género. De hecho, es solo gracias a la representación alegórica de Verdad que la naturaleza andrógina puede manifestarse.

Los rasgos femeninos que se mezclan con los masculinos en el momento en el que Orlando se despierta mujer representan muy bien su androginia. De todas formas, la identidad andrógina de Orlando en este segmento de la narración resulta aun más ambigua. El hecho de que la naturaleza de la identidad de Orlando no sea completamente fija se enfatiza gracias al uso del pronombre masculino por parte de la autora al referirse a Orlando. Este uso intencional del pronombre masculino quiere subrayar la ineptitud de los sistemas de categorización que se basan en sistemas binarios a la hora de manifestar la verdadera esencia o identidad de un individuo.

Para finalizar, me gustaría hacer hincapié sobre la capacidad de Woolf para expresar el pensamiento de Orlando-Mujer y Orlando-Hombre de forma verosímil, como en el caso de Lady Orlando quejándose por la falda al principio del capítulo VI. Además es oportuno señalar a este respecto cómo la mayoría de las teorías de la autora terminaron por convertirse en *normas* para los escritores y los artistas del movimiento modernista. Es más, cabe subrayar que Woolf ha empleado el concepto de androginia en sus obras para proclamar la debilidad de las categorías femeninas en el terreno artístico.

Podemos terminar diciendo que el mito del andrógino se esfuerza por borrar las diferencias entre los sexos, y se convierte, por tanto, en un sueño de frustración de la condición humana. Woolf opina que no hay diferencia entre hombres y mujeres y utiliza la historia como medio para enseñarnos los prejuicios sobre identidad de género como parte integrante de la historia a lo largo de muchos siglos.

3.3.3.2 La dimensión sociológica y comunicativa de la moda en el Orlando

La historia del fenómeno de la moda se caracteriza por los numerosos intentos de interpretación que se han sucedido a lo largo de los años, sobre todo en el marco de la sociología. Como ya he subrayado a lo largo del primer párrafo de este trabajo de fin de máster, la moda surgió a partir de una necesidad del hombre, pero a lo largo de los años, a esta necesidad se le ha sumado la de la percepción de la moda como algo bello. La belleza está ligada a la vida y al aspecto físico de una persona, por tanto “l’abbigliamento serve per massimizzare il gradimento che deriva dall’osservare l’aspetto esteriore di una persona” [El vestuario sirve para maximizar el índice de aceptación y aprobación que deriva de la observación del aspecto físico de una persona]⁶(Bianca, 1993: 155).

La moda ha sido considerada como arte, hija del tiempo y, por tanto, fútil (De la Bruyere, 1981: 199). Es “la sacralizzazione del nuovo, la deificazione del presente”[la exaltación de lo nuevo y la deificación del presente] (Baldini, 2008: 220). De todas formas, muchos filósofos como Nietzsche, Rousseau, Kant y Hegel empezaron a reconocer cierto valor semántico del vestuario que lograba asignar un significado al cuerpo. Se podría decir lo mismo de Woolf, quien a través del vestuario nos brinda información de antemano sobre lo que les va a ocurrir a los personajes.

Se podría afirmar que la moda era un fenómeno sociológico incluso antes de que existiera la sociología misma, puesto que no se considera un fenómeno basado en conceptos individuales, sino que se manifestaba, y todavía continua manifestándose, en lo colectivo. La moda está estrechamente vinculada con lo social, puesto que no sería posible ninguna forma de moda si no existiese alguna forma de sociedad.

Se empezó también a teorizar sobre cierta semejanza entre la manera de vestirse y algunas conductas. El vestuario llega, entonces, a ser un medio para callar y revelar, a la vez, lo que una persona no quiere expresar. De hecho, el vestuario se carga de símbolos que expresan

⁶ La traducción es mía.

algunos valores e ideales de grupos sociales. Es así como una prenda llega a ser el medio a través del cual los individuos de un grupo se identifican entre ellos mismos y se distinguen de otros grupos. El vestuario se convierte por consiguiente en un medio para la propaganda de mensajes anticonformistas y para la creación de una identidad social.

Incluso, se considera a la moda como un instrumento de cohesión social. El vestuario es interpretado como un signo de distinción entre clases sociales. La voluntad de las clases más bajas de semejarse a las clases más altas juega un papel fundamental en el proceso de diversificación social. Es verdad que la moda parte de las clases más altas y después se trasmite a las clases inferiores. Según Tarde:

Quando una classe di un paese, comincia a vestirsi, ad arredare, a divertirsi, prendendo come modelli gli abiti, i mobili, i divertimenti di un'altra classe, significa che aveva già preso da questa i sentimenti ed i bisogni, di cui questi modi di agire non sono che la manifestazione esteriore
[Cuando una clase de un país, empieza a vestirse, a amueblar y pasarlo bien, tomando como ejemplo la indumentaria, los muebles y los entretenimientos de otra clase, significa que ya había tomado de ella los sentimientos y las necesidades, de lo que se desprende que este modo de actuar no son más que manifestaciones externas] (1976: 210).

Es más, “las modas son modas de clases, de manera que las de la clase social superior se diferencian de las de la clase social inferior y son abandonadas en el momento en que esta última empieza a acceder a ellas” (Simmel, 1988: 29). Lo que Tarde y Simmel quieren subrayar es que cuando una clase social empieza a imitar a otra clase social, eso significa que la primera ya ha adquirido sentimientos y necesidades que pertenecen a la segunda clase social. Es por ello que cuando las clases sociales más bajas se hacen con una moda, las clases sociales más altas ya la han abandonado por otra. Este proceso de imitación se repite de forma cíclica.

El vestuario influye sobre el comportamiento de un individuo, y también sobre el comportamiento de otros individuos. Las transformaciones estéticas, pues, miran a satisfacer exigencias psicológicas, existenciales, sociales y culturales (Bianca, 1993: 37). La moda es entonces un medio de comunicación de masa, un conjunto de signos verbales y no verbales que se manifiesta en la modernidad. (Calefato, 2007: 12). En *Orlando* aunque el vestuario sea

utilizado en algunas ocasiones para la identificación de las connotaciones sociales y sobre todo sexuales que se rigen por las normas, se utiliza, de hecho, para ironizar sobre el papel de las normas que regulan el uso mismo del vestuario.

Lo mismo pasa no solo con las prendas de vestir sino también con los objetos de moda (Pizza, 2010: 49). Una de estas tendencias se narra en *Orlando* al comienzo del capítulo V. Se habla de todas las nuevas aportaciones y modas, tanto en lo que concierne a las personas como a los objetos que se utilizan en las habitaciones de las viviendas.

Aparecieron las mantas, después las barbas; los pantalones se ajustaron bajo el empeine. El chucho de las piernas del caballero se corrió a toda la casa; hubo que enfundar los muebles, tapizar las paredes y recubrir las mesas; nada quedó desnudo. El *crumpet* fue inventado, y el *muffin*. [...] el hogar [...] cambió del todo (Woolf, 2014: 202).

Este pasaje nos enseña que la moda es algo que afecta a cualquier campo, y es la prueba de que la satisfacción de susodichas exigencias sociales es importante. Adaptarse a los valores y a la moda de nuestra sociedad significa interiorizar y aceptar, voluntariamente o no, esos mismos valores. En este sentido, la moda podría considerarse como un regulador del cambio social. Blumer fue el primer teórico en afirmar que “la moda en una sociedad que cambia cumple la función de control social igual que la costumbre en una sociedad estática” (Blumer, 1968: 156).

La dimensión sociológica de la moda en *Orlando* puede analizarse en distintos pasajes de la obra donde el narrador ofrece ejemplos de cómo se vestían los protagonistas y los personajes a modo de estudio de las funciones que el vestuario tiene a lo largo de la obra. La siguiente cita ilustra el fenómeno de la moda en su relación con las capacidades económicas de la gente del momento: “todos encasquetados y trajeados de acuerdo *con su bolsillo o su posición*; unos de pieles y de paño, otros en jirones, con un trapo de cocina en los pies para defenderlos del hielo” (Woolf, 2014: 52 *el énfasis es mio*). Es evidente entonces que la moda establece una distinción entre clases sociales superiores e inferiores. Este fenómeno sigue ocurriendo hoy en día, puesto que hay una distancia entre las clases más ricas y las clases más

pobres que no permite a los miembros del segundo grupo endosar la misma ropa que utilizan los miembros del primer grupo.

A lo largo de la narración la autora nos brinda la descripción de algunas de las mujeres con las que Orlando tuvo una relación: Clorinda, Favila, Euphrosyna. Nos proporciona detalles sobre la ropa que llevan las tres. La primera “economizaba su ropa interior para socorrer a los pobres” (Woolf, 2014: 30). La segunda había tenido: “la mala idea de azotar un perro faldero que había desgarrado una de sus medias de seda (y en justicia debemos declarar que Favila tenía muy pocas medias y éstas, en su mayoría, de lana)” (Woolf, 2014: 31). La descripción del carácter de las mujeres se hace a través de analogías con la ropa, de hecho, por lo que concierne a Euphrosyna podemos leer: “nunca estaba vestida antes del mediodía, por el gran cuidado que tomaba de su persona” (Woolf, 2014: 31). En este sentido, la moda dicta y constituye una parte del ser humano, describiendo a la vez su posición social y su alma, puesto que normalmente nos vestimos de lo que somos y de lo que dice nuestra sociedad que somos.

A finales del primer capítulo, Orlando está completamente enamorado de Sasha, que, no obstante, huye causando no pocos problemas a Orlando, el cual, después de un profundo y prolongado sueño, sufre una metamorfosis. Al despertarse es un poeta. En esta circunstancia conoce a Nicholas Greene que iba “de sombrero requintado y justillo negro, con una valijita en la mano” (Woolf, 2014: 77). Creemos que esta presentación que hace el narrador tiene una función peculiar. De hecho, por primera vez, Orlando se siente inexplicablemente avergonzado de sus numerosos sirvientes y del esplendor de su mesa. Orlando se da cuenta que lleva una vida de lujo, mientras Greene es un hombre humilde. La diferencia entre los dos se hace patente gracias a las descripciones que nos proporciona Woolf. Parece que su riqueza y su clase social no estén en consonancia con lo que Orlando quiere ser.

A lo largo del tercer capítulo Orlando llega a ser Embajador. Las funciones que ejerce son distintas y tal es su importancia que antes de empezar a trabajar necesita una hora para

bañarse. “Al cabo de una hora, debidamente perfumado, rizado y ungido, era visitado por secretarios y otros altos empleados [...]” (Woolf, 2014:110). Según mi opinión, el hecho de que Orlando emplee una hora para vestirse y llegar a estar presentable está relacionado con su trabajo. Como embajador tiene que visitar lugares elegantes y trabajar con otros embajadores, por lo tanto, tiene que estar a la altura de las funciones que desempeña. Es evidente que la indumentaria tiene aquí una función sociológica bastante precisa, la de representar las funciones propias de un embajador. En este sentido sirve para operar una distinción entre Orlando, embajador, y cualquier otra persona que no ejerza el mismo cargo profesional.

Cuando Orlando se despierta mujer, se pasa de un momento de la vida de Orlando en el cual la moda es totalmente andrógina a un momento en el que Orlando empieza a hablar y pensar como una mujer: “qué peste son estas faldas en los talones. Pero la tela (brocado floreado) es la más deliciosa del mundo. Nunca he visto mi piel (puso la mano en la rodilla) lucir como ahora.” (Woolf, 2014: 138) La función que en este momento tiene la ropa que Orlando nos enseña es la de describir su nueva posición en el mundo. Orlando es una mujer, y como tal debe respetarse, portarse, vestirse y emocionarse. Es más, Orlando reflexiona sobre las emociones que estos nuevos trajes provocan en los otros. Cuando era hombre, él exigía que las mujeres fuesen sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. Claramente, eso se relaciona con la función que las mismas mujeres tenían en la sociedad y sus condiciones económicas. Ahora que es una mujer, Orlando empieza a ver las cosas de forma distinta. Empieza a burlarse de los hombres y de las mujeres indistintamente, puesto que los hombres deben “disfrazarse de mamarracho y desfilar por la calle para que las mujeres los admiren; negar instrucción a la mujer para que no se ría de uno; ser el esclavo de la falda más insignificante, y, sin embargo, pavonearse como si fueran los Reyes de la creación” (Woolf, 2014: 141). Orlando se da cuenta de que ambos sexos tienen imperfecciones y empieza a dudar sobre su condición, no sabe si considerarse un hombre o una mujer.

La moda tiene, también, una función comunicativa. Orlando, al cambiar su vestuario nos comunica sus sentimientos, sus pensamientos y sus deseos. La moda tiene una perspectiva expresiva y seductora, y Orlando lo entiende muy bien cuando se da cuenta de que con solo mirar sus piernas los hombres se vuelven locos. Es por eso que Orlando empieza a cuestionarse y a reflexionar sobre un dilema concreto: tiene que elegir entre realzar su cuerpo o mostrarse pudoroso. Lo vemos en el siguiente párrafo:

Si el espectáculo de mistobillos es una sentencia de muerte para un sujeto honrado que, sin duda, tiene mujer y familia que mantener, mi obligación es ocultarlos —resolvió Orlando. Sin embargo, sus piernas no eran el menor de sus atractivos. Y dio en pensar aqué punto habíamos llegado, cuando una mujer tiene que ocultar su belleza para que un marinero no se caiga del palo mayor— (Woolf, 2014: 142)

Leyendo estas palabras me vienen a la mente las palabras de Squicciarino, que sostiene la tesis de que el origen de la moda, así como su desarrollo, se remonta a la necesidad de variación erótica hombre-mujer (Squicciarino, 1990: 157).

Para terminar, quiero hacer hincapié sobre un buen número de aspectos que todavía están por examinar, así como de un abanico de interpretaciones sobre la moda que se pueden extraer a lo largo del texto, pues Woolf ha logrado crear un libro donde la moda es protagonista y adquiere un gran relieve a la hora de interpretarlo.

3.3.4 *Orlando como obra experimental: características y crítica*

En 1924, durante una de sus conferencias, Woolf afirmó que el secreto de una buena narración se puede encontrar en el carácter de la propia narración. En la misma conferencia, atacó a los escritores realistas del periodo eduardiano, Bennet y Galsworthy para citar algunos, puesto que seguían utilizando técnicas de narración inadmisibles para los modernistas como ella, Joyce y T.S. Eliot. Woolf explicó que, no obstante, ambos grupos compartían el interés por los personajes, al caracterizarlos con precisión y sumo cuidado; mientras, los eduardianos se centraban en una presentación de los personajes desde una perspectiva externa, dejando al lector

la labor de interpretación del ser humano que ellos describían. Woolf creía, en cambio, que los seres humanos no se pueden representar solo a través de lo que hacen, dicen o por sus acciones, pues un análisis fiel de la naturaleza humana no podía prescindir de la experiencia mental del hombre y de su conciencia. El escritor debía analizar aquellos “moments of being”, es decir, aquellos momentos en los que la percepción era máxima. Maglioni opina lo mismo:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions. [...]if a writer were a free man and not a slave, [...]there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love, interest or catastrophe in the accepted style.[...] Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration and complexity it may display with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe.

[Examinamos por un momento una mente ordinaria en un día ordinario. La mente recibe miles de impresiones. Si un escritor fuese un hombre libre y no un esclavo no existirían ni tramas, ni comedias, ni tragedias, ni amores, ni intereses o catástrofes según el estilo. ¿No es misión del escritor transmitir este espíritu variable, desconocido y limitado, cualquiera que sea la dificultad y la aberración que pueda darse con el menor grado de alienación posible? No estamos buscando sinceridad y coraje, pero opinamos que la materia de ficción es diferente de lo que la costumbre dicta]⁷(Maglioni 2012: 269).

Woolf, al igual que Proust y Joyce, rompe con las reglas convencionales de narración: elimina la trama tradicional, los diálogos y empieza a utilizar el monólogo para representar mejor la vida, pero sobre todo la mente de los protagonistas. Los acontecimientos externos pierden su importancia siempre y cuando no influyen en la vida “interior”.

Del mismo modo que el resto de escritores modernistas, Woolf quiere experimentar nuevas formas y nuevos estilos de narración. La autora de *Orlando* bien sabía que para narrar sobre los procesos mentales necesitaría de nuevas técnicas de narración y se comprometió en la búsqueda y en la creación de una nueva forma de novela que los críticos definirán como “experimental”. Pero ¿cómo y por qué esta obra se define como experimental?

⁷La traducción es mía.

En primer lugar, se puede hablar de obra experimental porque introduce una concepción del tiempo novedosa. En las obras de Woolf a menudo el tiempo se extiende. Un momento puede durar mucho tiempo, mientras que un tiempo bastante largo, en el que no aparezcan acontecimientos importantes para el protagonista, puede sintetizarse. En *Mrs Dalloway* los hechos narrados ocurren a lo largo de un día. *Between the Acts* solo narra acontecimientos a lo largo de algunas horas, mientras que en *Orlando* el tiempo se desarrolla a lo largo de siglos. Para representar este *gap* temporal entre tiempo interior y tiempo cronológico, Woolf emplea al narrador solo ocasionalmente, centrándose más en los sentimientos y en el pensamiento de los personajes. La autora no relata los acontecimientos en secuencia lineal sino que se centra en la subjetividad de los personajes.

Por lo que concierne a su estilo, este podría definirse como poético. Sus narraciones en prosa, llegan a ser definidas como de prosa lírica. Woolf utiliza metáforas que no pueden parangonarse a las metáforas que los artistas comunes utilizan en prosa, sino que se parecen más a las de la poesía. Sobre este aspecto, Leonard Woolf afirma:

I comuni processi mentali si arrestavano, e al loro posto cominciavano a sgorgare le acque della creatività e dell'immaginazione che, quasi spontaneamente, trasportavano lei e i suoi ascoltatori in un altro mondo.
[Los procesos mentales se paraban y en lugar de ellos empezaban a manar las aguas de la creatividad y de la imaginación que, casi de forma espontánea, trasportaban a ella y a sus oyentes a otro mundo]⁸(Woolf, 1989: 15).

Leonard Woolf compara el proceso narrativo de su esposa con el proceso de gestación. Según L. Woolf, la creación artística de Virginia Woolf habría podido parangonarse con la necesidad de una mujer de tener un hijo.

Las técnicas de narración que Woolf emplea son distintas; cabe, de todas formas, señalar la más importante de todas, o sea, el flujo de conciencia, que, según opinan los críticos, le permitió lograr un equilibrio entre las especulaciones interiores de los personajes y el realismo de los acontecimientos. Los protagonistas de sus historias han sido creados utilizando como

⁸La traducción es mía.

modelos personas que pertenecían a su grupo de amigos, si bien no deben considerarse personajes reales sino proyecciones de la autora. Woolf no hace un análisis del personaje de 360 grados, sino que analiza la interacción entre personas, cosas, acontecimientos en un momento dado. Cuando se habla de Virginia Woolf hoy en día, todos se acuerdan de su enfermedad, de su locura, de la depresión que le llevó a suicidarse con cincuenta y nueve años. No hay duda de que los críticos modernos reconocen el valor de sus obras, y que aprecian su forma de escribir, pero la verdad es que los estudios psicoanalíticos sobre la autora han puesto el énfasis en su vida, llena de sufrimiento, menospreciando en cierta medida su coraje y su amor por la vida.

No hay duda de que la crítica reconoce hoy el gran valor artístico de las obras de Woolf.

De todas formas, ¿qué opinaban de ella los críticos de su época? Bell pensaba que

ha tutte le caratteristiche dell' esteta, seleziona e manipola le proprie impressioni, non eccelle nella caratterizzazione; impone schemi ai suoi libri; non ha a cuore alcuna grande causa. Si colloca quindi all' ingresso di quell' antro senza fondo e senza colore che è il palazzo delle arti [tiene todas las características del esteta, selecciona y manipula sus propias impresiones y no sobresale en el proceso de caracterización estableciendo patrones en sus libros; no le importa ninguna cuestión de relieve. Se sitúa en la entrada de la guarida sin fondo y sin color que representa el palacio de las artes]⁹ (Bell, 1974 :407).

Según Bell, Woolf era una artista. De todas formas, En 1928 los ensayos críticos sobre Woolf diferían bastante. Algunos eran simples resúmenes de la obra (lo mismo pasa hoy), otros solo eran insulsos elogios, mientras que no faltaban los análisis reflexivos sobre la obra. El escritor de *Saturday Review* opina : "it is the tragedy of one of the rarest and most strenuous intellects now at work that she persists in approaching fiction through a theory of fiction" [es una tragedia que una de las intelectuales más raras y enérgicas siga acercándose a la ficción a través de una teoría de la ficción]¹⁰ (1928: 474). Queda patente, pues, que no todos los críticos supieron apreciar la obra de Woolf.

⁹La traducción es mía.

¹⁰La traducción es mía.

Los críticos de los años cuarenta se aproximaban a la obra de Woolf desde distintas perspectivas, algunos solo analizaban sus técnicas literarias para opinar sobre el género de la bibliografía, mientras otros, como Joseph Warren Beach, intentaban reflexionar sobre la obra, ofreciendo interpretaciones personales sobre la misma. De hecho, Beach escribió que "the point of the book seems to be that there is more than one person in each body, that each individual has, at least potentially, many selves..." [el libro parece centrarse en el hecho de que hay más de una persona en cada cuerpo y entonces, cada individuo contiene muchos seres]¹¹(Beach, 1932: 491).

Para finalizar, me gustaría subrayar el hecho de que *Orlando*, aunque sea una obra de 1928, es extremadamente actual. Los temas y las técnicas utilizadas por Woolf hacen de ella una pionera en todos los campos de la experimentación en el género de la novela.

¹¹La traducción es mía.

4. Conclusiones

Como ya he comentado en la introducción a este TFM, la presente investigación tiene un carácter multidisciplinar que me ha llevado a investigar y estudiar distintas áreas del conocimiento. Por esa misma razón, al terminar nuestro trabajo he llegado a varias conclusiones que tienen que ver con estas diferentes materias.

En primer lugar, he dedicado un capítulo a la historia de la moda. Mi investigación se ha centrado en las diferentes funciones que ha desempeñado el vestuario en las distintas épocas, ofreciendo una información global sobre la evolución que ha ido experimentando la moda y la vestimenta del hombre. Las conclusiones que puedo sacar de este primer estudio sobre la historia de la moda son varias. Para empezar, queremos subrayar el papel fundamental que ha tenido la sociedad en la evolución de la moda. Todas las nuevas aportaciones, los cambios, las novedades que se han introducido a lo largo de la historia para diferenciar trajes pertenecientes a épocas distintas se han producido en estrecha relación con la propia sociedad. Es más, he empezado este trabajo estudiando la función que tenía en la prehistoria el vestuario (básicamente la de cubrir el cuerpo para protegerse), y he llegado a la conclusión de que cada pieza de vestuario que se produce hoy en día tiene una función determinada; bien sea la de exhibir moda, ostentar la riqueza, reconocerse como perteneciente a un grupo o una clase social bien definida, o bien la de subrayar una posición anticonformista por parte de quienes optan por ciertas piezas de vestuario muy determinadas.

En segundo lugar, al acercarme a los felices veinte, he tenido la posibilidad de averiguar cómo esa tendencia de la masculinización del traje no ha sido solamente una tendencia momentánea, sino que sigue existiendo hoy en día. Los modistas siguen proponiendo piezas e incluso colecciones enteras aptas para ambos sexos. Incluso se puede ver cómo la androginia se manifiesta también en el uso de los colores. Antes había colores que se asociaban solo con el vestuario masculino y otros colores que solo se asociaban con el vestuario femenino, cuyo

ejemplo más palmario es el de vestir de azul a los niños y de rosa a las niñas. Hoy en día hombres y mujeres utilizan todos los colores indistintamente.

En lo que respecta a la obra que he analizado, me gustaría hacer hincapié en la importancia de acercarse especialmente a las obras experimentales. Woolf fue una escritora de vanguardia, cuya pasión por la vida no ha sido debidamente apreciada por los críticos contemporáneos, los cuales se han centrado de forma preferente en sus desdichas personales. De todas formas, *Orlando* sigue siendo una obra de valor puesto que, a pesar de haber sido escrita cien años atrás, trata temas de mucha actualidad, como la androginia y la identidad de género, además de reflexionar sobre los hábitos de la sociedad de su época. Se trata de una obra abierta a un sin fin de interpretaciones. Si se acepta el hecho de que un escritor tenga como función fundamental la de proponer a los lectores obras para que ellos las interpreten, también se debe reconocer que Woolf logra que así sea. De hecho, Eco escribía que “un narrador no debe suministrar interpretaciones de su propia obra; de otro modo no hubiera escrito una novela” (Eco, 1990: 6).

Del libro de Virginia Woolf me he centrado en la función sociológica y comunicativa que en él desempeña la moda, y más en concreto en el papel que cumple a lo largo de la misma la moda andrógina. Lo que quiero subrayar es, una vez más, la actualidad de estos temas. El vestuario es un medio de comunicación y como tal tiene que estudiarse a nivel sociológico.

Queda todavía mucho por escribir sobre la escritora inglesa y sus obras, mi intento en este TFM fue el de ofrecer una visión particular sobre la dimensión de la moda andrógina y a la figura andrógina de Orlando. De todas formas, se puede afirmar que Woolf ha adelantado, con su obra, lo que ocurrirá años más tarde en este aspecto determinado, tanto por lo que concierne el uso del vestuario como por lo que concierne al desarrollo de las personalidades de los hombres y de las mujeres. El carácter modernista de su literatura y su visión del mundo tan anticonformista hizo de esta autora una precursora en estas cuestiones. Es más, la mayoría de

las teorías de la autora se han convertidos en *normas* para los escritores y los artistas del movimiento modernista. Por lo que concierne al concepto de androginia en sus obras, Woolf lo utiliza para denunciar la debilidad de las mujeres en el terreno artístico. Puedo terminar diciendo que el mito de androginia o el andrógino se esfuerza por borrar las diferencias entre los sexos, por lo que se convierte, por tanto, en un sueño eternamente frustrado de la condición humana.

5. Referencias Bibliográficas

5.1 Referencias Bibliográficas sobre Historia de la moda

- COLUBI, Pepe (1999). *El ritmo de las tribus*. Barcelona, Alba.
- FLÜGEL, John Carl. (2015). *Psicología del vestido*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- JIMENO DE FLAQUER, C. (1903). *El problema feminista*. Madrid. Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.
- KLEIN, Naomi (2007). *NoLogo. El poder de las marcas*. Barcelona, Paidós.
- LAVER, James (2006). *Breve historia del traje y de la moda*. Madrid, Cátedra.
- YONNET, Paul (2005). *Juegos, modas y masas*. Barcelona, Gedisa.
- PAZ GAGO, Josè Maria (2016). *El octavo arte: la moda en la sociedad contemporánea*. A Coruna, Hércules ediciones, S.L.
- SERROY, Jean; LIPOVETSKY, Gilles (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama.
- SIMMEL, George. (2007). *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires, Prometeo.
- TARDE, Gabriel (2011). *Las leyes de la imitación y de la sociología*. Madrid, CIS.
- VEBLEN, Thorstein Bunde (2004). *Teoría de clase ociosa*.
<file:///C:/Users/cetti/Downloads/teoria-de-la-clase-ociosa.pdf>.

5.2 Referencias Bibliográficas sobre Virginia Woolf

- ANONYMOUS, (1928). "The Wild Goose Chase." *Saturday Review* 146.

- BEACH, Joseph Warren. (1932) *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York. Appleton-Century-Crofts, Inc.
- BELL, Quentin (1974). *Virginia Woolf, mia zia*. Milano. Edizioni La Tartaruga.
- BERMEJO, Feliza, CAPRA, D., CARRASCÓN, G. *et al.*,(2004) *Nuevo Manual de Literatura Española e Hispanoamericana*, segunda edición, Novara, De Agostini Scuola SpA.
- ECO, Umberto (1990). *El nombre de la rosa*. Barcelona. Lumen
- FUSINI, Nadia. (1998). *Virginia Woolf: Romanzi*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- GOLDMAN, Jane (2006). *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KING, Julia; MILETIC-VEJZOVIC, Laila (2003) *The library of Leonard and Virginia Woolf : a short-title catalog*.
<http://ntserver1.wsulibs.wsu.edu/masc/onlinebooks/woolflibrary/woolflibraryonline.htm>
- MAGLIONI, (2012) *Literary hyperlinks*. De Agostini. Novara.
- WILLIS, John (1992) *Leonard and Virginia Woolf As Publishers*. Virginia, The Hogarth Press, 1917 - 41.
- WOOLF, Leonard (1989) *La mia vita con Virginia*. Milano. Serra e Riva editori.
- WOOLF, Virginia (2008). *A room of One's Own*. New York. Oxford University Press.

5.3 Referencias Bibliográficas sobre Orlando

- AMÍCOLA, José y LUIS DE DIEGO, José (2008) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata. Ediciones al margen.
- BALDINI, Costanza (2008). *Sociologia della moda*. Roma. Armando editore.

- BIANCA, Mariano (1993). *Psicologia dell'abbigliamento*. Firenze. Angelo Pontecorboli editore.
- BEM, Sandra (1974). The measurement of psychological androgyny. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 42(2), 155-162.
<http://dx.doi.org/10.1037/h0036215>
- BLUMER, Herbert (1968).“Moda” en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid. Ed. Aguilar.
- BRISSON, Luc (1986) *Neutrumutrumque. La bisexualité dans l'antiquité gréco-romaine* , en FAIVRE, Antoine, *L'androgynie*, París. Albin Michel.
- CALEFATO, Patrizia (2007). *Mass Moda, Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma. Malteni editore.
- CARRILLA, Emilio (1968). *El cuento fantástico*. Buenos Aires. Nova.
- DEAUX, Kay (1985). Sex and Gender. *Annual Review of Psychology*, 36, 49-81.
<https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.ps.36.020185.000405>
- DE LA BRUYÈRE, Jean (1981) *I caratteri*. Torino. Einaudi.
- FARWELL, Marylin (1975) “Virginia Woolf and androgyny”. *Contemporary Literature*. Vol. 16, N.4. University of Wisconsin Press. 433-451.
- GRAU, Olga (2012) *Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual*. REVISTA NOMADÍA Número 16, 187-196.
- HARGREAVES, Tracy (2005). *Androgyny in Modern Literature*. New York. Palgrave Macmillan.
- LEWIS, Pericles (2007) *Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge. UP.
- LORENZI-CIOLDI, Fabio (1994) *Lesandrogynes*. París. Presses Universitaires de France.

- MAYOBRE, Purificación (2006). La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía. En ESTEVE ZARAZAGA, José Manuel y VERA VILA, Julio (Ed). *Educación Social e Igualdad de Género*. Málaga. Ayuntamiento de Málaga.
- MONNEYRON, Frédéric (1996) *L'androgynedécadent. Mythes, Figures, fantasmés*. París. ELLUG.
- PIZZA, Paola (2010). *Psicologia sociale della moda*. Verona. QuiEdit.
- RICHARD, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile, Editorial Palinodia.
- SIMMEL, George (1988). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona. Ediciones Península.
- SQUICCIARINO, Nicola (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid. Ed. Cátedra.
- STRATAN, Sebastian (2015). *La anticipación de la mente andrógina en “El caballero de las botas azules”*. Madrygal, 18, Núm. Especial 387-395.
- TARDE, Gabriel (1976). “Le leggi dell’imitazione” en Franco Ferrarotti, *Scritti sociologici*. Torino. UTET.
- WOOLF, Virginia (2014). *Orlando*. Barcelona. Penguin Random House Grupo editorial, S.A.U.
- WOOLF, Virginia (2008). *A room of One’s Own*. New York. Oxford University Press.

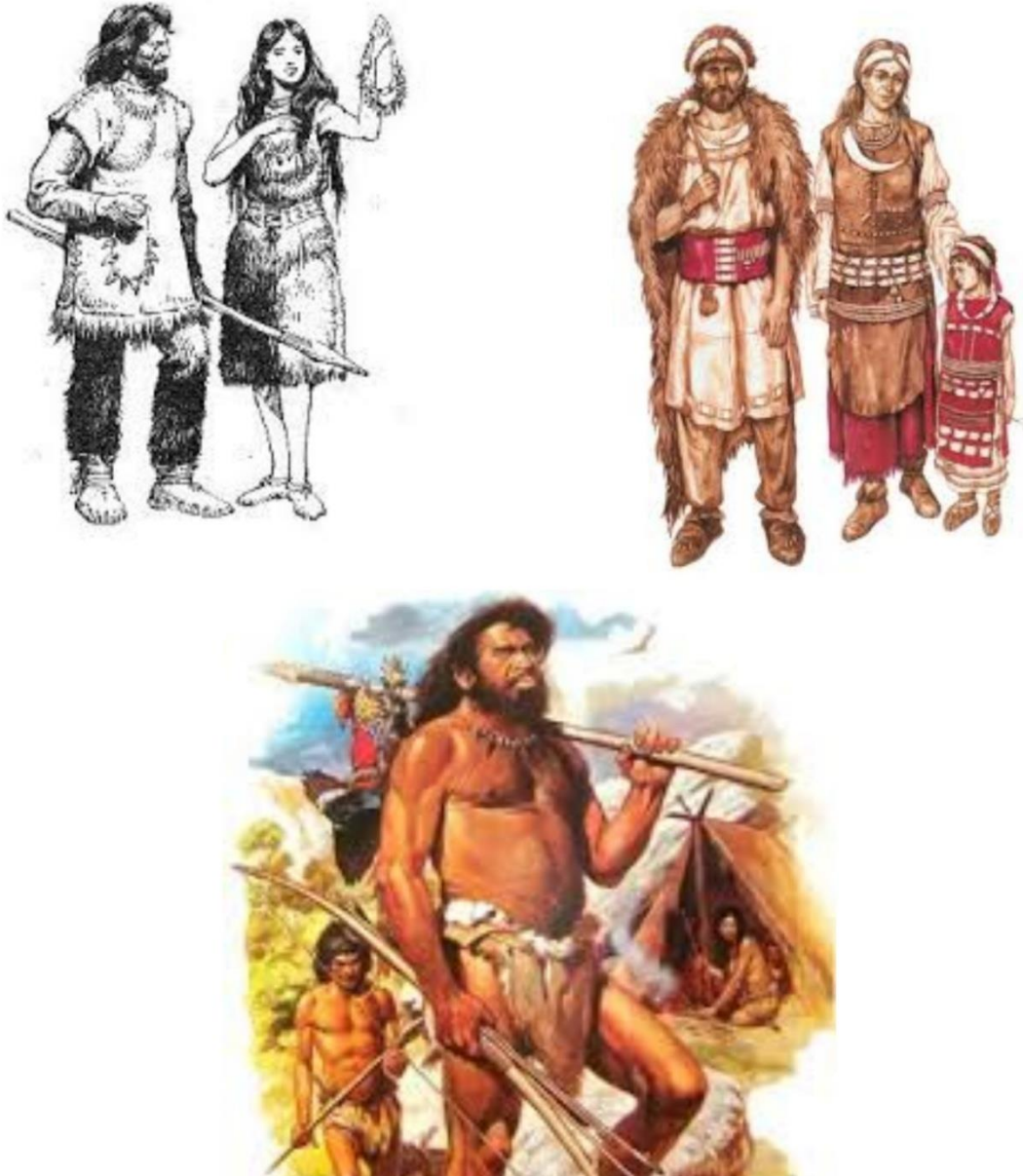
5.4 Páginas Web

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea] <https://dle.rae.es/?id=PTFqx8T>
- <https://www.brainpickings.org/2014/03/28/virginia-woolf-suicide-letter/>
- <https://www.oxforddnb.com/page/History-of-the-Dictionary-of-National-Biography>

Anexo I

En este apartado ofrezco algunas imágenes con el objeto de ilustrar *grosso modo* la evolución de la moda desde la época prehistórica hasta la época moderna, centrando la atención sobre algunos ejemplos de los trajes que hemos mencionado a lo largo de nuestro trabajo.

LA PREHISTORIA



EL PERIODO CLÁSICO



ALTA EDAD MEDIA



BAJA EDAD MEDIA



ENTRE 1200 Y 1300



EL RENACIMIENTO



LA HAUTE COUTURE



LOS AÑOS VEINTE





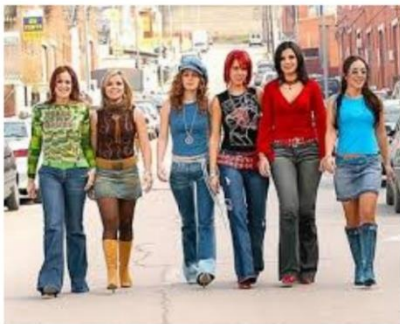
PRÊT-À-PORTER



LOS AÑOS 60



LA ACTUALIDAD



EL MIRIÑAQUE



ALGUNAS REPRESENTACIONES DE ORLANDO SACADAS DE LA PELÍCULA

ORLANDO DE SALLY POTTER (1992)

