

TESIS DOCTORAL

**ENSAYO SOBRE LA CONTRADICCIÓN:
VIRGINIA WOOLF EN PANTALLA**

REBECA MASEDA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Madrid, 2006

TESIS DOCTORAL

**ENSAYO SOBRE LA CONTRADICCIÓN:
VIRGINIA WOOLF EN PANTALLA**

REBECA MASEDA

DIRECTORA: Dr. VALERIA CAMPORESI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Departamento de Historia y teoría del arte

Madrid, 2006



AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a mi directora Valeria Camporesi Lami todo el apoyo que siempre he recibido y su constante confianza en mí. Siempre ha estado ahí, desempeñando una concienzuda labor de tutora a cada momento, compartiendo conmigo el entusiasmo por el cine y extendiendo sus labores de mentora más allá de los límites académicos. No sólo es una gran profesional sino una bellísima persona y excelente compañía. Como profesora mía, desde mis años de licenciatura y doctorado, siempre me ha desafiado e inspirado, así como hicieron otros profesores, como Juan Antonio Ramírez, Carlos Reyero, Jesús Carrillo –que desafortunadamente nunca llegó a ser mi profesor, pero con quien he compartido una gran pasión por asuntos de género-, y a Jesusa Vega. Al resto de mis profesores agradezco la gran labor que, en mi opinión, han hecho educándonos y enseñándonos a tener una posición intelectual crítica. Agradezco a Alberto Elena y a Arturo Lozano las posibilidades que me han brindado para publicar mis artículos y sus comentarios, que han derivado en una mejora substancial de los mismos. Definitivamente, agradezco a todos los miembros del tribunal, los aquí presentes y los suplentes, su incalculable dedicación.

Me gustaría también agradecer a mis colegas de la Universidad de Massey (Nueva Zelanda) porque han mantenido el crecimiento de mi intelecto a niveles aceptables, desafiando mis asunciones, contribuyendo con sus discusiones a este proyecto que es mi tesis. Doy las gracias a France Grenaudier-Klijn -siempre ahí- y Martin Paviour-Smith; a John DiStefano -gran mentor y amigo, y un excelente cineasta- y, ante todo, a Mary Alemany-Galway -por la que no puedo sentir más que admiración y que me ha enseñado (y, en ocasiones, corrompido) enormemente. Mi más absoluta gratitud a Agustín Yagüe y su familia por adoptarme como un miembro más, y por su infinita paciencia hacia mis interminables preguntas. Quiero dejar constancia, igualmente, del valor que ha tenido para mí el apoyo emocional de mis amigas y amigos, que han estado ahí más tiempo del que puedo recordar y con los cuales he crecido: a Abel Luís Pua, Laura Camargo, Blanca Millán, Abigail Fernández, Nereyda Jorge, Mónica Sánchez, Raquel Pérez, Lucía Creste, Laura Bravo, Rafael Magán, Santi, Dani, Sergi y Ran. Y a Lara Matía-Merino, Shawn Stein, Florencia Alliaume, Giselle Soares, y a toda la comunidad de amigos que han hecho de Nueva

Zelanda un hogar para mí. A todos aquellos a los cuales no menciono pero siguen siendo importantes en mi vida.

Por último, me gustaría agradecer -aunque dicho término me resulta pobre- a mi familia, todo, porque sin ellos no sería nadie. A mi padre, a mi madre y hermana pequeña, y a mi hermana Yolanda porque su presencia y protección han espantado mis fantasmas. A ellos les debo la mayor herencia posible: la fortaleza, la positividad y la sensibilidad. Y un agradecimiento especial a Patrick Dulin que ha estado a mi lado durante todo este largo camino, eternamente en deuda.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN A LA CONTRADICCIÓN: VIRGINIA WOOLF EN PANTALLA

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. CUESTION DE TÉRMINOS.....	6
2.1. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y FEMINISMO.....	7
2.2. QUEER.....	13
3. HOY COMO AYER.....	15
4. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS.....	20
5. ACERCAMIENTO METODOLÓGICO.....	26

CAPÍTULO 2: LOS MEDIOS DE MASAS SEGÚN WOOLF. WOOLF SEGÚN LOS MEDIOS DE MASAS

1. INTRODUCCIÓN.....	31
2. REVOLUCIÓNEN LA NARRATIVA. EXPERIMENTOS VERBALES.....	32
2.1. UNA NUEVA ERA.....	34
2.2 WOOLF Y LO VISUAL.....	35
3. WOOLF Y EL CINE.....	37
3.1. THE CINEMA.....	41
Rupturas con el espacio y tiempo. Fragmentos.....	54
4. WOOLF EN LA CULTURA DE MASAS.....	56
4.1. UNA NUEVA SENSIBILIDAD POSMODERNA/ UNA NUEVA PERCEPCIÓN FEMINISTA/ UNA REALIDAD FACTIBLE QUEER.....	58
4.2. GÉNERO SEXUAL Y GÉNERO LITERARIO: LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE. LA CREACIÓN DE LAS MUJERES.....	63
Las condiciones materiales y la educación de las mujeres.....	65
Tradición artística femenina.....	69
El amor entre mujeres.....	73
Escribiendo el cuerpo.....	77

La idea de la androgínia.....	80
4.3. ADAPTACIONES.....	83
<i>Orlando</i>	84
<i>La señora dalloway</i>	87
Bio-pics.....	89
5. CONCLUSIÓN.....	91
 CAPÍTULO 3: UNA ELECCIÓN PERSONAL PARA LA SEÑORA DALLOWAY DE MARLEEN GORRIS	
1. INTRODUCCIÓN.....	93
1.1. SETENTA AÑOS DESPUES.....	94
Otras críticas.....	98
1.2. MARLEEN GORRIS.....	100
2. EL ATRACTIVO DE LA SEÑORA DALLOWAY PARA EL FEMINISMO Y LA POSMODERNIDAD.....	104
2.1. IDENTIDAD SEXUAL Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN LA SEÑORA DALLOWAY.....	104
La disolución de la identidad.....	110
La unificación de los sujetos (Clarissa y Septimus).....	113
La tragedia de <i>Cimbelino</i>	115
3. LA SEÑORA DALLOWAY SEGÚN GORRIS.....	118
3.1. UN MUNDO FEMENINO PARA LA SEÑORA DALLOWAY.....	140
La guerra.....	143
Ciudadanas del mundo o exiliadas de los países.....	144
3.2. EL AMOR ENTRE MUJERES.....	147
La muerte del alma de Clarissa.....	153
Otras relaciones homosexuales.....	156
3.3. EL MATRIMONIO.....	161
Clarissa.....	162
Septimus.....	167
4. UNA CONCLUSIÓN PARA UNA HISTORIA.....	170

CAPÍTULO 4: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SEXO Y EL GÉNERO EN ORLANDO DE SALLY POTTER

1. INTRODUCCIÓN.....	173
1.2. SALLY POTTER Y TRES DÉCADAS DE FEMINISMO CINEMATOGRAFICO.....	176
2. ¿ES ORLANDO POSMODERNA, POFEMINISTA, POST-HUMANA?.....	182
2.1. PELÍCULA.....	182
2.2. ...Y NOVELA.....	189
<i>As you like it</i>	200
Tiresias.....	203
3. LA ADAPTACIÓN SEGÚN POTTER.....	204
3.2. EN BUSCA DEL GÉNERO.....	208
El feminismo de <i>Orlando</i>	226
3.3. TRASCENDER LAS IDENTIDADES SEXUALES.....	230
El cambio de sexo de Orlando.....	230
Androginia y disolución.....	234
Travestismo.....	245
Las mujeres que aman a otras (mujeres).....	252
4. LA DISOLUCIÓN DEL GÉNERO EN EL CAMBIO DE SIGLO.....	259
4.2. GENEALOGÍA DEL SEXO Y EL GÉNERO.....	262
¿Es sexo a naturaleza lo que género a cultura?.....	262
La identidad sexual.....	269
4.3. CUESTIONES DE GÉNERO.....	274
La (homo) sexualidad.....	279
4.4. ¿CUÁNTOS SEXOS VES AQUÍ?.....	286
4.5. POST-HUMANISMO.....	289
5. VITA CODA.....	293

CAPÍTULO 5: GÉNESIS Y DESPLAZAMIENTO: CONFIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LAS HORAS DE STEPHEN DALDRY

1. INTRODUCCIÓN.....	299
1.1. LAS HORAS DE LA POSMODERNIDAD.....	303
2. LA TRANTEXTUALIDAD DE LAS HORAS.....	308
2.1. EL RETORNO DE CLARISSA.....	309
2.2. LA INFLUENCIA SOBRE LAURA BROWN.....	315
2.3. WOOLF, REAL Y FICTICIA.....	317
2.4. FIDELIDAD DIEGÉTICA.....	319
2.5. COLLAGE/MONTAJE.....	320
3. VIDA, MUERTE Y CREACIÓN ARTÍSTICA.....	323
3.1. VIVIR POR LOS DEMÁS.....	329
4. GÉNERO CINEMATOGRAFICO Y GÉNERO SEXUAL EN LAS HORAS.....	331
4.1. LA BATALLA DE LA SEÑORA WOOLF.....	338
4.2. INSATISFACCIÓN/REPRESIÓN SOCIAL EN LA SEÑORA BROWN: LOS DEBERES DE LAURA.....	345
Un melodrama familiar para el siglo XXI.....	357
Puntos de vista: el melodrama maternal.....	363
4.3. LA EMANCIPACIÓN (TOTAL) DE CLARISSA.....	368
La presencia masculina.....	372
Un mundo femenino para la señora Dalloway.....	377
<i>Queer</i>	385
5. LA HORA DE LAS CONCLUSIONES.....	393

CAPÍTULO 6: (IN)CONCLUSIONES

1. CONCLUSIONES.....	396
2. UNA NUEVA ERA.....	398
3. (IN)CONCLUSIONES.....	399

PUNTOS DE ENCUENTRO	402
ANEXOS.....	479
BIBLIOGRAFÍA.....	495



CAPÍTULO 2: LOS MEDIOS DE MASAS SEGÚN WOOLF. WOOLF SEGÚN LOS MEDIOS DE MASAS.

I: Reseña de El Tunel de Dorothy Richardson por Virginia Woolf.....	402
II: Las ópticas del subconsciente de la modernidad.....	403
III: Las mujeres modernistas de principios de siglo y el cine.....	403
IV: En busca de la dignidad del cine.....	405
V: <i>La señora Dalloway</i> en <i>El gabinete del doctor Caligari</i>	406
VI: La teoría del montaje de Sergei Eisenstein.....	408
VII: Metanarrativas y posmodernidad: Althusser.	411
VIII: Michel Foucault.....	412
IX: El pensamiento patriarcal binario.....	415
X: Nuevas temáticas. El matrimonio. La muerte del alma.....	417
XI: El feminismo lesbiano o lesbio-feminismo.....	420
XII: Otras adaptaciones de Woolf en teatro y televisión.....	421

CAPÍTULO 3: UNA ELECCIÓN PERSONAL PARA LA SEÑORA DALLOWAY DE MARLEEN GORRIS.

I: La menopausia de la señora Dalloway.....	423
II: El feminismo cultural.....	425
III: El problema del sujeto.....	427
IV: Los orígenes del posfeminismo. El placer del posfeminismo hoy día.....	429
V: La sexología (de finales del siglo XIX y comienzos del XX).....	431

CAPÍTULO 4: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SEXO Y EL GÉNERO EN ORLANDO DE SALLY POTTER.

I: Cine lésbico y cultura popular.....	435
II: Los ‘estudios de la masculinidad’.....	437
III: Stephen y Orlando, dos personalidades para una historia.....	439
IV: <i>Camp</i>	442
V: Luce Irrigaría y el sensible trascendental.....	443
VI: La mujer andrógina.....	444
VII: Las señoritas de Llangollen.....	445
VIII: La (auto) construcción de la identidad.....	446
IX: Judith Butler.....	447
X: Teoría práctica y la recuperación del sujeto.....	454
XI: La esencia de la transexualidad.....	455

CAPÍTULO V: GÉNESIS Y DESPLAZAMIENTO: CONFIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LAS HORAS DE STEPHEN DALDRY.

I: Estudios acerca de la posmodernidad y el cine.....	459
II: La post-crítica como creación.....	461
III: El feminismo de posguerra.....	461
IV: El cuestionamiento de la identidad sexual.....	463
V: Melodrama y cine de mujeres.....	469
VI: El retorno del melodrama.....	471
VII: “A Society” de Virginia Woolf.....	472
VIII: Adrienne Rich y su ‘Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana.’.....	474
IX: La edad de la diversidad/ Las múltiples caras del feminismo (1980-2005).....	475
X: Una ¿copia? del modelo heterosexual.....	476

ANEXOS

- I: “The Cinema” (Virginia Woolf, 1926).
- II: Esquema general de *La señora Dalloway* de Woolf.
- III: Continuación del esquema.

- IV: Continuación.
 V: Esquema general de *La señora Dalloway* de Marleen Gorris.
 VI: Esquema general de *Orlando* de Woolf.
 VII: Esquema general de *Orlando* de Sally Potter.
 VIII: Esquema general de *Las horas* de Michael Cunningham.
 IX: Continuación.
 X: Continuación.
 XI: Esquema general de *Las horas* de Stephen Daldry.

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 2: LOS MEDIOS DE MASAS SEGÚN WOOLF. WOOLF SEGÚN LOS MEDIOS DE MASAS.

Figura 1: Werner Krauss como Doctor Caligari en <i>El doctor Caligari</i>	8
Figura 2: Alucinación de Caligari.....	49
Figura 3: Cesare secuestrando a Jane.....	52
Figura 4: Woolf en un anuncio de Bass Ale.....	57

CAPÍTULO 3: UNA ELECCIÓN PERSONAL PARA LA SEÑORA DALLOWAY DE MARLEEN GORRIS.

Figura 1: Cartel original de la película <i>La señora Dalloway</i>	96
Figura 2: Cartel publicitario final	96
Figura 3: Beryl Reid en <i>The Killing of Sister George</i> (1968) de Robert Aldrich.....	127
Figura 4: <i>Caged</i> (1950) de John Cromwell.....	127
Figura 5: Clarissa y Sally con dieciocho años.....	148
Figura 6: Clarissa y Sally	149

CAPÍTULO 4: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SEXO Y EL GÉNERO EN *ORLANDO* DE SALLY POTTER.¹

Figura 1: Quentin Crisp como Reina Isabel de Inglaterra.....	186
Figura 2: Cartel promocional de <i>Orlando</i>	187
Figura 3: El retrato de un ancestro de Sackville, portada de <i>Orlando</i>	188
Figura 4: Vita como Orlando (embajador en Constantinopla).....	209
Figura 5: Vita como Orlando (regreso a Inglaterra).....	209
Figura 6: Orlando mujer (Tilda Swinton) con espejo.....	219
Figura 7: Cambio de sexo de Orlando.....	231
Figura 8: Swinton (Orlando) y Zane (Shelmerdine) en un cartel publicitario.....	235
Figura 9: Shelmerdine según Woolf.....	237
Figura 10: Vita como Orlando (cuando conoce a Shelmerdine).....	237
Figura 11: Portada del libro de Radclyffe Hall <i>The Well of Loneliness</i>	245
Figura 12: Archiduquesa Enriqueta Griselda.....	249
Figura 13: Swinton (Orlando) y Valandrey (Sasha).....	253
Figura 14: Vita Sackville-West y Violet Trefusis en <i>Portrait of a Marriage</i>	258
Figura 15: Pump Iron.....	262

CAPÍTULO 5: GÉNESIS Y DESPLAZAMIENTO: CONFIGURACIONES DE LO FEMENINO EN *LAS HORAS* DE STEPHEN DALDRY.

Figura 1: Cartel publicitario de la película <i>Las horas</i> de Stephen Daldry.....	333
Figura 2: Nicole Kidman como la visionaria Woolf.....	340
Figura 3: Laura Brown (Julianne Moore) mirando desde su casa y prisión.....	349
Figura 4: Woolf mirando hacia el exterior.....	349
Figura 5: Escena maternal: Richard y Laura.....	351
Figura 6: Richard (Ed Harris) y Clarissa (Meryl Streep).....	371
Figura 7: Cary (Jane Wymany) y Ron (Rock Hudson) en <i>Sólo el cielo permite</i> (<i>All That Heaven Allows</i> , Sirk, 1955).....	371

¹ Todas las fotos del libro de Woolf decoraban la primera edición de la Hogarth Press de *Orlando*.

CAPÍTULO 1

Introducción a la contradicción: Virginia Woolf en pantalla.

“Digamos lo que nos venga a la cabeza, repitámonos, contradigámonos, dejando volar al más salvaje sinsentido, y sigamos la mas fantástica imaginación sin importarnos lo que el mundo haga, piense o diga.”

Virginia Woolf, *Collected Essays III*

“[...] esa era la complejidad de las cosas. Porque lo que le pasaba a ella, especialmente estando con los Ramsay, era estar hecha para sentir violentamente dos cosas opuestas al mismo tiempo; eso que sientes es una; esto que siento es la otra, y ambas luchaban juntas en su mente, como ahora.”

Virginia Woolf, *To the Lighthouse*.

“En un texto de placer, las fuerzas opuestas ya no están reprimidas sino en un estado de transformación: nada es realmente antagónico, todo es plural.”

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*.

“[...] el posmodernismo es un fenómeno contradictorio, uno que usa y abusa, instala y luego subvierte, los mismos conceptos a los que desafía.”

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*.

1. INTRODUCCIÓN

Clarissa Dalloway elige una vida de seguridad y desapasionamiento dentro del orden social y todavía, más de treinta años después, recuerda el beso que le dio a Sally como el momento más precioso de su vida. Laura Brown se siente incapacitada para vivir como se espera socialmente de ella, lo cual provoca una serie de tragedias personales. Orlando desafía mortalidad, convenciones sociales y reglas sexuales para alcanzar la felicidad a través de la realización personal. Todas ellas son conscientes de las limitaciones, restricciones e imposiciones sociales, y tratan de lidiar con sus sentimientos de diferentes maneras. Clarissa viviendo de sus recuerdos de libertad juvenil, Laura convirtiéndose en una desertora de la institución familiar y Orlando disfrutando de una fantasía utópica de libertad sexual. Las restricciones sociales son parecidas para todas ellas (a pesar de la diferencia histórica de grado), pero sus decisiones traerán consigo diferentes consecuencias. Clarissa y Orlando son las protagonistas de las novelas de Virginia Woolf *La señora Dalloway* (1925) y *Orlando* (1928), respectivamente, y Laura es uno de los personajes principales de la novela de Michael Cunningham *Las horas* (1998), en la que da vida a una hipotética lectora de *La señora Dalloway*. Estas obras poseen muchos aspectos en común. Las tres han sido llevadas a la gran pantalla en los últimos años, todas respetando el nombre original: *La señora Dalloway* a cargo de Marleen Gorris en 1995, *Orlando* dirigida por Sally Potter en 1992, y *Las horas* por Stephen Daldry en el 2002. Las dos primeras son adaptaciones de las novelas de Woolf, la tercera (película y novela) rinde homenaje a esta gran escritora a través de

un retrato de los efectos que su mente creativa ha tenido en sucesivas generaciones de mujeres. En este caso, la figura de Woolf sería la *musa metafictional*, para emplear el concepto de Larry McCaffery.¹ Estas tres novelas y sus adaptaciones exploran cuestiones de género y sexualidad, reflejando inquietudes actuales y trazando sus raíces hasta llegar a la autora británica de comienzos del siglo XX. Todas ellas han elegido una lectura de las ideas de Woolf acorde con una sensibilidad posmoderna, y han levantado acaloradas críticas contradictorias entre sí. Este desacuerdo deriva del hecho de que estas adaptaciones son lecturas particulares, concebidas con una ideología determinada en mente, procedentes de las ideas de Woolf.

A partir del resurgimiento de la atención pública y crítica sobre su vida y obra en los años setenta, la figura de Virginia Woolf ha suscitado interés y ha levantado pasiones encontradas. Este resurgimiento fue impulsado, principalmente, por las académicas feministas. Desde entonces, los estudios woolfianos cuentan con una abundante bibliografía, escrita desde disciplinas tan dispares como la Psicología, la Literatura, los Estudios feministas, la Estética, la Filosofía y, recientemente, los Estudios culturales, los Estudios *queer* y los Estudios de género. Sus textos son material esencial en el comentario y enseñanza del modernismo literario, la escritura femenina, la teoría feminista y los estudios gays y lésbicos. Múltiples disciplinas han encontrado en las citas de Woolf un apoyo para sus premisas particulares y también inspiración para sus corpus teóricos y prácticos.

¿A qué teorías han contribuido las ideas de Woolf o qué teorías encontramos ya en sus obras? ¿Qué fines culturales, sociales y políticos se persiguen con los diferentes usos de su nombre e imagen? Al cierre de su ponencia, en la Conferencia de Virginia Woolf de 1992, Jane Marcus parece responder: “Necesito hacer a mi Virginia Woolf identificarse con los asuntos que me interesan.”² La declaración de Marcus es un testimonio del hecho de que varios críticos han llevado muchas de sus declaraciones al tema que les interesaba. Las contradicciones discutidas en este trabajo de investigación no se hallan únicamente en los usos incongruentes de sus ideas sino que consideramos que es la propia autora la fuente de dichas contradicciones, como atestiguan las citas al comienzo del capítulo. En el fondo, es ella la que con sus propias contradicciones ha posibilitado la utilización de sus ideas para la defensa de diferentes ideologías. El terreno para esta complejidad reside en el posicionamiento de Woolf en cuanto a género y arte se refiere. Encontramos

¹ McCaffery: *The Metafictional Muse*. University of Pittsburg Press, Pittsburg, PA, 1982. Sólo empleamos las palabras de su título.

² Cit. Krista Ratcliffe en *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions. Virginia Woolf, Mary Daly*. Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1996. p. 28.

problemas a la hora de decidir si construye los cimientos para una política y un arte específicamente femeninos o si apuntala una ideología basada en la incredulidad hacia la existencia de dos sexos; y, en íntima relación con estos puntos, si aboga por la existencia del sujeto (femenino o masculino) o por la disolución de la identidad. Como sucede con la protagonista de *Una habitación propia*, que permanece fuera de la biblioteca pero cercana a ella (sin abandonar su perímetro), la escritura de Woolf no está dentro pero tampoco está fuera de esas mismas estructuras de la tradición, la representación y el mundo social.³ La estrategia de Woolf consiste en el realce de la inconclusión. Más que negar la contradicción, la abraza, deteniéndose en el proceso de observación y análisis, en lugar de correr hacia una conclusión. Ésta es una estrategia apropiada para alguien que, habiendo sido representada como objeto (en su calidad de mujer), lucha por definirse a sí misma como sujeto dentro de una cultura que no le pertenece.⁴ Woolf no persigue esto insistiendo en una cultura femenina separada, ni deconstruyendo las dicotomías de género, sino andando los dos caminos simultáneamente, afirmando la diferencia al mismo tiempo que deshaciéndola. Estas oscilaciones de Woolf se convierten en su marca característica y, de acuerdo con diferentes investigadoras, de las estrategias circulares del modernismo femenino en general.⁵ Para numerosas críticas, estas estrategias resultan atractivas ya que sugieren la posibilidad de diferentes construcciones de la feminidad y de la narrativa, a la par que permiten diferentes interpretaciones de las ideas de Woolf. Contemplando este fenómeno Alicia Ostriker pondera, “¿por qué uno debería aceptar una sola solución como correcta cuando se puede tener ambas?”⁶

El inherente estatuto de contradicción y paradoja de Woolf, su forma de escritura y pensamiento y el contenido ideológico de sus expresiones artísticas, han hecho que en multitud de ocasiones la encontremos muy cercana al espíritu posestructuralista y posmodernista, así como a todas aquellas variantes del pensamiento feminista, desde los comienzos del movimiento de mujeres hasta

³ *Una habitación propia* es considerado, junto a *Tres guineas*, como discursos o ensayos feministas *per se*.

⁴ El feminismo entiende al sujeto femenino como algo que, a diferencia de lo que opinan Althusser, Jameson o Eco, no está dentro de la ideología del género o fuera de ella, sino que está a la vez dentro y fuera. Ésa es la contradicción de las mujeres que se hallan atrapadas en una sociedad y por un lenguaje que las niega y/u objetifica a través de sus representaciones. ¿Qué sucede cuando quieren ser sujetos de ciertos discursos? ¿Deben usar el mismo lenguaje que las reprime? De Lauretis presta una amplia atención a estas cuestiones en *Technologies of Gender*. Bloomington, Indiana University Press. 1987. p. 114.

⁵ Toril Moi entre ellas.

⁶ Ostriker: “Chloe and Olivia Meet the Death of God” en Rigel Daugherty, Beth y Barrett, Eileen: *Virginia Woolf Texts And Contexts. Selected Papers From The Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Pace University Press, Nueva York, 1996. p. 231.

nuestros días.⁷ Todas sus facciones reclaman a Woolf como su autoridad, localizando sus políticas -modernas o posmodernas, feministas o posfeministas- en la suya. Sin embargo, es arriesgado asumir el carácter posmoderno, posestructuralista, etc., de Woolf debido a su propia historicidad, además de los problemas que presenta cualquier categorización de este tipo. Este estudio argumenta que las novelas de Woolf, que sin duda forman parte de la literatura modernista, también contribuyen a través de sus adaptaciones al desarrollo de un cine posmoderno.⁸ Se verán aquí, por tanto, cuáles de las características de su pensamiento responden más a tendencias posmodernas; hasta dónde Woolf sostiene un feminismo esencialista, una deconstrucción del género, un lesbianismo radical, o la androginia como ideal artístico; y también hasta dónde se reflejan esto en las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. Woolf se ha convertido en paradigma de la posmodernidad y estandarte del feminismo, en todas sus variantes.⁹

⁷ Para Pamela Caughie “los experimentos formales de Woolf resultaron en lo que muchos han dado en llamar una práctica narrativa posmoderna -así como en políticas textuales feministas.” (Caughie: *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. University of Illinois Press, 1991. p. 240); según Laura Marcus sus obras suponen un preludio de la posmodernidad (Marcus: *Virginia Woolf*. Northcote house & British council, Plymouth, 1997. p. 29) y según Makiko Minow-Pinkey sus estrategias narrativas innovadoras son compartidas por el modernismo literario femenino en general (la contradicción, la fragmentación, la relatividad, etc.), lo cual ha sido visto por algunos críticos como el punto de inflexión entre el modernismo y el posmodernismo. (Minow-Pinkey: *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Harvester Wheatsheaf, Brighton, 1987). Esta visión es sostenida por diferentes autoras, como Toni Mcnaron o Jita Allan Tuzyline. (Mcnaron, Toni A. H.: “The Albanians, or Was it the Armenians?": Virginia Woolf's Lesbianism as Gloss on Her Modernism.” en Hussey y Neverow-Turk (Eds.): *Virginia Woolf: Themes and Variations. Selected Papers From the Second Annual Conference on Virginia Woolf*. Pace University Press, 1993; y Tuzyline: “The Death of Sex and the Soul in Mrs. Dalloway and Nella Larsen's Passing.” en Barret y Cramer (Eds.): *Virginia Woolf. Lesbian Readings*. New York University Press, Londres y Nueva York, 1997. p. 96).

⁸ Nuestro trabajo de investigación reconoce los problemas terminológicos de la categoría “modernismo”. No obstante, hablamos de modernismo y de artistas modernistas siguiendo definiciones como la de M.H. Abrams, que apunta que “frecuentemente se aplica específicamente a la literatura escrita en inglés, desde comienzos de la primera guerra mundial.” Algunos de los autores adscritos al modernismo son Joyce, Yeats, Eliot, Dylan Thomas, Conrad, Lawrence, Forster, Hemingway, Scott Fitzgerald, Faulkner, Nabokov, Doris Lesing, Shaw, Beckett, y Woolf, entre otros. (Abrams: *A Glossary of Literary Terms*. Holt, Rinehart and Winston Inc., Londres, 5ª Ed. 1985. p. 108). Siguiendo la periodización de Frederick Jameson (recogida por Susan Hayward en su *Cinema Studies. The Key Concepts*. Routledge, Londres y Nueva York, 2001), la modernidad comenzaría a finales del siglo XIX hasta más o menos después de la segunda guerra mundial. El posmodernismo, por su parte, es visto como la “cultura dominante” sucesora, lo cual no significa que sea la única forma artística, por lo que la modernidad podría extenderse hasta nuestros días (como también argumenta Anthony Giddens o Linda Hutcheon). (Jameson, Frederic: “The Deconstruction of Expression” en Harrison y Wood (Eds.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford 1992, Cambridge 1993. Pp. 1075). El modernismo, como movimiento, es a menudo denominado *vanguardia*. No obstante, si bien es cierto que la vanguardia es parte de la estética modernista, no todo el modernismo es vanguardista.

⁹ Toril Moi, en su introducción a *Sexual/Textual Politics. Feminist Theory* (Routledge, Londres y Nueva York, 1985) y Caughie (1991) identifican un cambio tanto dentro del feminismo como de la crítica woolfiana que tiene lugar, según esta última, alrededor de 1985 (1991:1). Caughie sugiere que los trabajos sobre Woolf posteriores a 1985 buscan “exponer [...] las inadecuaciones de las respuestas feministas tempranas a Woolf: éstas son su dependencia

Este estudio considera la existencia de una línea de continuidad entre la autora y las ideologías que presentan sus lecturas actuales.¹⁰ De forma semejante al pensamiento posmoderno que encontró sus cimientos en el estructuralismo al mismo tiempo que lo criticaba, las formas posmodernas del arte, la literatura y el cine, están basadas en formas modernistas a la vez que son críticas de ellas.¹¹ Las novelas y sus adaptaciones difieren porque son interpretaciones personales producidas en un contexto social y cultural diferente. Esto, que se da en general en las adaptaciones, se convierte en requisito imprescindible al trasladar el pensamiento de una novelista modernista/feminista al de una pantalla posmoderna. De acuerdo con Hal Foster, “una estrategia posmodernista se convierte en clara: deconstruir el modernismo, no con el objeto de sellarse en su propia imagen, sino para abrirlo o re-escribirlo.”¹² Como producciones posmodernas, las adaptaciones de las novelas de Woolf suponen reescrituras de éstas bajo la luz de preocupaciones actuales. Frederic Jameson comenta cómo, por ejemplo, el género -que es uno de los temas principales en la autora británica- no es una cuestión exclusivamente posmoderna por su significado, sino por el momento histórico en el que se ha mostrado con mayor fuerza. Es decir, el deseo de “cambiar de sexo” o la disolución

de la estética realista, estrechez de miras en cuestiones de género y su negligencia hacia la forma modernista de Woolf en su insistencia en el contenido feminista.” (1991:15) Académicas feministas especialistas en Woolf influyentes tales como Elaine Showalter, Jane Marcus y Sandra Gilbert se encuentran entre las primeras feministas tempranas sujetas a las críticas de Caughie y Moi. Las continuas definiciones de las convenciones del análisis feminista conducen a nuevas lecturas de la vida y obra de Woolf.

¹⁰ En general, compartimos la opinión de Andrea Harris de que encontramos más similitudes entre modernismo y posmodernismo que diferencias, y que “es posible que los críticos contemporáneos ganaran más leyendo éstos como fenómenos afines en lugar de establecer una ruptura entre las dos mitades de la cultura del siglo XX.” (Harris: “How it Strikes a Contemporary: Woolf’s Modernism, our Postmodernism” en Rigel Daugherty y Barret (1996: 90).

¹¹ Según Robert Burgoyne, el pensamiento postestructuralista surgió de las teorías de pensadores estructuralistas como Ferdinand de Saussure y Levi-Strauss, pero también operó como crítica a estos pensadores, especialmente en la obra de Jacques Derrida. (Burgoyne, Flitterman-Lewis, y Stam: *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Routledge, Londres, 1992. p. 23). Esta crítica puede extenderse para incluir formas artísticas y literarias modernas en tanto que, como ha señalado Roland Barthes, los conceptos que yacen bajo el modernismo están unidos/relacionados con modos de pensamiento estructuralistas. Ambos están basados no en la analogía de sustancia (el así llamado arte realista), sino en la analogía de funciones. Hay una fabricación del mundo que no copia el mundo real, sino que lo hace inteligible. (Barthes: “The Structuralist Activity” en *Critical Essays*. Traducido al inglés por Richard Howard. Northwestern University Press, Evanston, 1972. Pp. 125-137).

¹² Y continúa: “...para abrir sus sistemas cerrados (como el museo) a la ‘heterogeneidad de los textos’, para rescribir sus técnicas universales en términos de sus ‘contradicciones sintéticas’ – en resumen, para desafiar sus narrativas dominantes con el discurso de los otros.” (Foster (Ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press Washington, Seattle, 1983. Pp. x-xi). De acuerdo con Foster “si el proyecto modernista ha de ser salvado, debe ser sobrepasado.” (1983:ix)

de las rígidas categorías, ya se expresó antes -por ejemplo, en los escritos de Woolf- pero ahora la tecnología, las demandas sociales, lo han hecho físicamente posible.¹³

2. CUESTIÓN DE TÉRMINOS

Estamos constantemente empleando términos que no están exentos de polémica, como modernismo, posmodernismo o feminismo. Lograr establecer una definición clara y significativa se ha convertido en uno de los tópicos centrales en la teoría y práctica de la cultura contemporánea. Todavía hay debates en curso acerca de la validez de las categorías y terminología empleada en los principios de la crítica posmoderna en relación dialéctica con la modernidad, con la crítica feminista, y en su aplicación a la práctica cultural.¹⁴ Como cualquier movimiento cultural que haya disfrutado de cierta longevidad, abundan definiciones divergentes acerca de la modernidad, la posmodernidad, el feminismo, el lesbianismo, etc. Hay, incluso, opiniones que definen la posmodernidad como “aquello que no puede ser definido”. Existe, asimismo, un gran desacuerdo acerca de lo que es “moderno” o “posmoderno”, “feminismo”, lo que constituye una “mujer”, o una “lesbiana”. Todos estos son ciertamente términos que han suscitado reservas para su utilización (tanto por parte de críticos como de artistas), que se han usado y también de los que se ha abusado. Consecuentemente, embarcarse en este conflicto promete desestabilizar, más que organizar, una serie de cuestiones complejas. No es nuestra intención cubrir todos los aspectos del debate en esta investigación, lo cual requeriría un trabajo de dimensiones similares, sino simplemente reconocer la complejidad de dicha discusión y su relación con la propia obra de Woolf.

¹³ Jameson: “The Deconstruction of Expression” en Harrison y Wood (1993: 1075).

¹⁴ A pesar de que parece haber un consenso entre algunos autores (por ejemplo, Frederick Jameson) acerca de la existencia y vigencia de ciertas características asociadas a la posmodernidad, otros, como el sociólogo Anthony Giddens, prefieren hablar de “modernismo tardío”. Anthony Giddens no niega la expresión de algunas de las características que se han asociado a la posmodernidad, como la autoconciencia cultural, la superficialidad, el consumismo, el escepticismo hacia las teorías que tratan de explicarlo todo (metanarrativas como la religión, el marxismo o la ciencia), etc. Giddens no discute estos cambios pero afirma que, con ellos, no hemos salido realmente de la era moderna. El fenómeno que muchos han denominado posmodernidad es, según este autor, simplemente un mayor desarrollo de la modernidad. Para un análisis más profundo acerca de las razones por las que hoy día todavía nos hallamos dentro de la modernidad consultar “Giddens, Modernity and Self-Identity.” en Gauntlett: *Media, Gender and Identity. An Introduction*. Routledge. Londres y Nueva York, 2002. Por su parte, Linda Hutcheon considera que debido a que el posmodernismo trabaja dentro del mismo sistema al que trata de subvertir, puede no ser considerado como nuevo paradigma: “no ha reemplazado al humanismo liberal, aunque lo haya desafiado seriamente.” En “From A Poetics of Posmodernism” en Nicol (Ed.): *Postmodernism and the Contemporary Novel*. Edinburg University Press, 2002. p. 303.

En general, términos como “posmodernismo”, “postestructuralismo”, “feminismo” o “*queer*”, pertenecen a un campo descriptivo resbaladizo. Tratan de resolver las diferencias entre diversas posturas de un solo golpe, proveyendo un sustantivo, un nombre que las incluya, con todas sus modalidades o permutaciones. Judith Butler, señala que las diferencias teóricas o las declaraciones de los autores acerca de sus disensiones con respecto a otras de estas teorías posmodernas o feministas, hacen que nos cuestionemos si todas ellas pueden ser realmente agrupadas bajo la categoría de posmodernismo o feminismo. “¿Tienen todas ellas la misma estructura? ¿Es el esfuerzo de domesticar estas teorías bajo el signo de “lo mismo” un simple intento de dotar de especificidad a estas posturas? Este gesto de dominación conceptual que agrupa juntas a una serie de posturas bajo las rúbricas de posmoderno, hace de la época posmoderna un todo sintético, y reclama que la parte puede sostenerse por este todo artificialmente construido.”¹⁵ Es decir, en el caso de la posmodernidad, seguimos entendiéndola y hablando de ella con los mismos términos que la propia posmodernidad rechaza. Seguimos tratando de etiquetar los pensamientos de las últimas décadas bajo el concepto de “posmoderno” en contra de su propia naturaleza (la imposibilidad de definir en términos unitarios, globalizadores). Es por eso que permanece el debate sobre si la posmodernidad realmente existe. Adorno asume, desde el comienzo, que estas teorías pueden ser sustituidas unas por otras porque todas ellas indican una preocupación estructural común. No obstante, dicha presunción ya no puede hacerse. Uno podría argumentar que si lo posmoderno funciona como signo unificador, entonces es definitivamente un signo “moderno”, que es por lo que se puede debatir a favor o en contra de este posmodernismo.¹⁶

2.1. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y FEMINISMO

La relación entre la posmodernidad y el feminismo ha sido una parte fundamental de la actividad teórica de los últimos años. Para Suzanne Bellamy, categorías tales como “moderno” o “posmoderno” están hechas exclusivamente para acomodar, principalmente, la tradición masculina. Las artistas tienen su propia

¹⁵ Butler, Judith: “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’” en Butler y Scott (Eds.): *Feminist Theorize the Political*. Routledge, Londres y Nueva York, 1992. p. 5.

¹⁶ Jean Francois Lyotard tiene algo que decir respecto a la ecuación posmodernismo-anti-modernismo, discutiendo que lo posmoderno y lo moderno están continuamente unidos en una relación dialéctica, de tal modo que lo posmoderno reemplaza lo moderno sólo para volverse moderno en sí mismo. Lyotard: “What Is Postmodernism?” publicado como “Reponse a la question: qu’est-ce que le postmodern?” en *Critique*, N° 419. París, Abril 1982. Edición inglesa de Lyotard: *The Postmodern Condition*. En Harrison y Wood (1993:71-82).

tradición y lenguaje, por lo que no se debería emplear dicha categorización.¹⁷ Esta resistencia a la categorización es, paradójicamente, un rasgo propio de la posmodernidad. Craig Owens contempla esta paradoja cuando considera inapelable la correspondencia entre posmodernidad y sujeto femenino: “uno de los aspectos más sobresalientes de nuestra cultura posmoderna es la presencia de una insistente voz feminista [...]” Pero, al mismo tiempo, llama la atención acerca del hecho de que algunas “teorías posmodernas han tendido a ignorar o reprimir esa voz”:

“la ausencia de discusión acerca de la diferencia sexual en escritos acerca del posmodernismo, así como el hecho de que pocas mujeres han participado en el debate modernismo/posmodernismo, sugiere que el posmodernismo podría ser otra invención masculina fabricada para excluir a las mujeres.”¹⁸

Esta opinión es compartida por diferentes autoras como Spivak o Irigaray, para las cuales la posmodernidad convierte a la mujer en protagonista sin dejarla participar en el debate crítico (ellas hablan específicamente de los escritos de Derrida).¹⁹ Este asunto será fundamental cuando se hable de *Las horas*, película y novela dirigida y escrita por hombres. Muchos críticos colocan a la modernidad como

¹⁷ Bellamy, Suzanne: “The Pattern Behind the Words” en Barrett y Cramer (1997:27).

¹⁸ Todas las citas proceden del ensayo de Owens: “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” en Foster (1983:61). Indudablemente, su ensayo marcó el comienzo del interés feminista en lo posmoderno. Eso no quiere decir que el feminismo fuera ajeno a la cultura de su tiempo. Feministas como Alice Jardine (cuyo *Genesis* fue publicado en 1982) estaban bien informadas acerca de la escena contemporánea. Para Jardine, lo femenino significaba -en contraste con el feminismo esencialista modernista, por llamarlo de alguna forma, “lo desconocido, lo aterrador, lo monstruoso- todo lo que no es sostenido por conceptos como Hombre, Verdad, Significado.” Cit. Creed, Barbara: “From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism” en *Screen* Vol. 28. Nº 2. 1987. p. 56. La teorización esencialista (Firestone o Chodorow) tuvo su momento pero, en 1988, Nancy Fraser y Linda Nicholson señalaron que “desde 1980, muchas académicas feministas han abandonado el proyecto de la gran teoría social.” (“Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism” en Ross: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988. p. 98). No cabe duda de que el gradual derrumbamiento de dicho proyecto está relacionado con la respuesta feminista al posmodernismo. Esa respuesta se centró principalmente en los idénticos problemas que surgían del esencialismo, el universalismo y la legitimación, por una parte, y de la intersección entre la crítica del patriarcado y la crítica de la representación del ‘otro’, por otra.

¹⁹ Derrida plantea una yuxtaposición del discurso occidental como “centrismo” (logo-, fallo-, etc.) y del discurso deconstructivo como desplazamiento o descentramiento de este centrismo. Según Derrida, la mujer es el sujeto que ha sido desplazado de ese centro. Esta es otra manera de decir que la mujer es “el otro” del hombre, o que la mujer constituye la diferencia sexual como tal. Por ello, Derrida privilegia la figura de la mujer. Dado que la mujer es constituida como un desplazamiento originario en el discurso falocéntrico ¿qué pasa con su figura en el discurso deconstructivista que intenta descentrar el original?, se pregunta Andrea Harris en *Other Sexes. Rewriting Difference From Woolf To Winterson*. (State University of New York Press, 2000. p. 9). En el discurso deconstructivo se produce un doble desplazamiento de la mujer, porque son hombres (Derrida, Owens, Huyssen...) los que la teorizan y en el discurso falocéntrico. Por tanto se produce una conexión entre ese aparente “privilegiar” a la mujer en el discurso deconstructivo y la descarada subordinación de la mujer en el discurso falocéntrico.

el momento histórico en el que prima la “ley del padre” y el respeto a la autoridad centralizada. El modernismo ha sido tradicionalmente entendido y transmitido académicamente como territorio de creación principalmente masculino. Es por ello que Owens, Derrida, o Alice Jardine consideran la creación femenina como inherentemente posmoderna: el discurso procedente de las mujeres, en sí, posee cualidades posmodernas en el sentido de que desafían a la universalidad del punto de vista masculino y critican las narrativas “superiores” del hombre moderno.²⁰ Owens ve la posmodernidad como una crisis en la representación occidental, su autoridad y sus demandas de universalidad, crisis anunciada por los discursos reprimidos y/o marginales, el feminismo entre ellos. El desafío al discurso universal-masculino se ha asociado, en líneas generales y entre otros, con las políticas y creaciones del feminismo, así como con las teorías consideradas mayoritariamente como posmodernas.²¹

No podemos, sin embargo, eludir la historicidad de las creaciones, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿qué es lo que sucede cuando diversas autoras modernistas

²⁰ El ensayo de Owens de 1983 -con su sugerencia de que ‘la insistencia de las mujeres en la diferencia e inconmensurabilidad no sólo puede ser comparable, sino que es una instancia/ejemplo del pensamiento posmoderno.’ (1983: 61-2), supuso una ruptura que Susan Suleiman describe así: “...Owens made one of those conceptual leaps that later turn out to have initiated a whole new train of thought. Simply, what Owens did was to theorize the political implications of the intersection between the ‘feminist critique of patriarchy and the postmodern critique of representation’. (Suleiman: “Feminism and Postmodernism: a Question of Politics” (111-130) en Hoesterey Ingeborg (Ed.): *Zeitgeist in Babel: the Postmodernist Controversy*. Indiana university press, Bloomington, 1991. p. 115. Cit. Bertens, Hans: *The Idea of the Postmodern. A History*. Routledge, Londres y Nueva York, 1995. p. 200.

²¹ Los ataques -que ya hemos visto- a la política, la filosofía y el lenguaje masculinos coincidieron con una crisis general de la filosofía tradicional y con el desarrollo de análisis lingüísticos y psicoanalíticos que parecían ofrecer, según algunos y algunas, nuevas formas de pensamiento radicales que podrían resultar de utilidad al feminismo. Estas nuevas teorías incluyen una amplia plétora de escuelas de pensamiento que se entrecruzan -y que pueden resultarnos altamente confusas- que han sido denominadas “postestructuralismo”, “discurso”, “deconstrucción”, etc. y que, a pesar de que no constituyen un corpus de pensamiento homogéneo, han sido resumidas bajo la denominación de posmodernismo. Estas teorías partieron de la base del estructuralismo. Algunas feministas comenzaron a utilizar técnicas del estructuralismo, lo que supuso una recuperación de las ideas del psicoanálisis, mientras que otras viraron hacia el estructuralismo con una intención más crítica -semejante a la de los teóricos posmodernos- más deconstruccionista/ revisionista. Branston y Stafford describen así el estructuralismo: “Conjunto de ideas y posiciones que, a grandes rasgos, enfatizan dos elementos. Primero, el estructuralismo argumenta que toda organización humana está determinada por grandes estructuras sociales o psicológicas con su propia (irresistible) lógica, independiente de la voluntad o intención humana. En el siglo XIX, Sigmund Freud y Karl Marx habían comenzado a interpretar el mundo social en su forma *estructurada*. De acuerdo con Freud, la mente humana (especialmente el subconsciente) era una de estas estructuras, haciéndonos actuar de maneras de las cuales no somos conscientes; mientras que Marx argumentó que la vida económica, y particularmente las relaciones entre las personas y los medios de producción, era otra. Segundo, el estructuralismo defendía que el significado podía ser entendido sólo dentro de estas estructuras sistemáticas y las diferencias o distinciones que éstas generan.” (Branston y Stafford: *The Media Student's Book*. Routledge, Londres y Nueva York, 2003. p.12).

empiezan a alterar esa visión que tenemos de un mundo masculino donde los valores de lo “natural”, “lo real” o universal son los que priman? ¿Dejan éstas de ser modernistas? ¿Pueden ser calificadas con los mismos adjetivos y características que las creaciones contemporáneas?²² Desde los años setenta han ido emergiendo nuevas ideas que invitan a los lectores a reevaluar las políticas de género que informan al modernismo literario. Desde los años setenta la crítica feminista ha cuestionado la tradición modernista en un esfuerzo de recuperar una tradición femenina paralela. Más de dos décadas más tarde, sin embargo, el “modernismo femenino” permanece como término amorfo, lo cual suscita aún muchas más preguntas.²³ De este modo, Minow-Pinkey argumenta que las características apuntadas más arriba eran compartidas tanto por hombres como por mujeres modernistas.²⁴ La revuelta modernista intentaba acabar con la opresiva ideología de semejanza del patriarcado victoriano, así como con la superficialidad de los eduardianos que fracasaron en cuestionárselo. Esta revuelta representaba la aserción de una alternativa radical de, lo que las feministas contemporáneas ven como una sociedad y cultura falocéntricas. Para las mujeres, este conflicto con las convenciones de opresión era naturalmente el principal asunto y era, de hecho, compartido tanto por hombres como por mujeres. Las características formales de la novela realista -narratividad, argumento, personaje- son radicalmente cuestionadas, no sólo en la teoría posmoderna, sino también en la práctica literaria modernista. En el caso de Woolf, las estéticas feminista y modernista convergen, al menos inicialmente, en este intento de desafiar el falocentrismo. En su ensayo de 1924, “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, Woolf se queja de que los Eduardianos como H. G. Wells, Arnold Bennet o John Galsworthy “Han creado herramientas y establecido convenciones que hacen sus asuntos. Pero dichas herramientas no son nuestras herramientas, y esos asuntos no son nuestros asuntos. Para nosotras esas convenciones son ruines, esas herramientas están muertas.”²⁵

²² Umberto Eco se hace eco de la nueva práctica común de definir como posmodernas producciones culturales que se remontan hasta comienzos de los tiempos cuando afirma: “Unfortunately, ‘postmodern’ is a term *bon a tout faire*. I have the impresión that it is applied today to anything the user happens to like. Further, there seems to be an attempt to make it increasingly retroactive: first it was apparently applied to certain writers or artist active in the last twenty years, then gradually it reached the beginning of the century, then still further back. And this reverse procedure continues; soon the posmodern category will include Homer.” Cit. Hutcheon (Nicol, 2002: 305).

²³ Como comentan Harrison, Elisabeth Jane y Peterson, Shirley (Eds.): *Unmanning Modernism. Gendered Re-readings*. University of Tennessee Press, Knoxville, 1997. Pp. vii-viii.

²⁴ Minow-Pinkey (1987:5).

²⁵ (Collected Essays I, 330). En las notas al pie, aquellas obras referentes a Woolf serán citadas de forma levemente diferente con el nombre de la obra entre paréntesis y la página. La razón es la siguiente: para evitar confusiones de las fechas de las publicaciones que, generalmente, son posteriores. Las ediciones consultadas de *Orlando*, *La señora Dalloway*, *Una habitación propia* y *Tres guineas* son en castellano.

Otros críticos, como por ejemplo Toril Moi, han defendido la inevitable correlación entre modernismo y feminismo, y posmodernidad y posfeminismo. Si el posmodernismo, al menos en el sentido que Lyotard le da al término, ve todas las metanarrativas, incluido el feminismo, como “actuaciones represivas de autoridad metafísica”, ¿qué significa entonces el feminismo posmodernista? Moi prefiere utilizar a partir de ahí el término “posfeminismo” para abarcar las diferentes configuraciones del feminismo y el posmodernismo de hoy.²⁶ Para autoras como Moi, si el feminismo es considerado igualmente unificador –de todas las experiencias de las mujeres-, puede ser considerado como una de las metanarrativas o metadiscursos que caracterizan lo “moderno”. Aquella práctica que acabe con la categoría, inventada por el patriarcado, “mujer”, deberá ser denominada “posfeminista”. Pero, la palabra “feminismo” es especialmente problemática ya que designa un movimiento de mujeres que toma formas muy diversas en diferentes contextos, y sus objetivos políticos se apoyan en la existencia de otra noción binaria tan discutida por parte de algunas de estas “feministas”: la de masculino y femenino, la de hombre y mujer.²⁷ Muchas de estas feministas, sin embargo, prefieren entender el feminismo en estos términos unitarios ya que, hacen hincapié, si las definiciones pueden constreñirnos, también posibilitan una agrupación política entorno a dicha definición -imprescindible para la defensa y consecución de los derechos anhelados por miembros de dicha agrupación.²⁸

²⁶ Moi, Toril: “Feminism and Postmodernism: Recent Feminist Criticism in the United States” en Lovell, Terry (Ed.): *British Feminist Thought. A Reader*. Basil Blackwell, Oxford, 1990. p. 368.

²⁷ Desde sus comienzos, el movimiento de mujeres se ha caracterizado por una constante oscilación entre una reclamación de la igualdad de los sexos y otra de la diferencia, hasta llegar, en nuestros días, a una de disolución de categorías binarias asociadas al género. Dicha oscilación no se da tan sólo por periodos sino incluso dentro del mismo margen de tiempo. Cuando hablamos del feminismo es importante también reconocer que nunca ha presentado una simple y unificada teoría del género, hay muchas formas de ser feminista. El feminismo consiste en muchas teorías, perspectivas, prácticas y diferentes agendas políticas. Las feministas que articularon, y articulan, lo que podríamos llamar un modelo esencialista de la diferencia sexual mantienen que existen profundas diferencias psicológicas entre hombres y mujeres, que hay ciertas formas de pensar y de comportarse que son “esencialmente masculinas” o “esencialmente femeninas”. En este modelo se entiende que hombres y mujeres tienen características distintivas e innatas que permanecen fundamentalmente inamovibles a lo largo de la historia y en diferentes culturas. Por otra parte, algunas feministas separan sexo –masculinidad y femineidad “biológica”– de género –construcción cultural variable. Según éstas, las formas en que mujeres y hombres actúan tendrán más que ver con la cultura particular en la que viven y el periodo histórico. Según este modelo, los seres humanos son seres sociales y construcciones de género particulares son producto de circunstancias culturales particulares. Estas características son susceptibles de intervención política y pueden cambiar tan rápido como cambian las culturas. Finalmente, las feministas que se consideran posmodernas, pretenden el derrumbamiento de todas aquellas categorías que nacieron del mundo patriarcal, incluidas las de “hombre” y “mujer”. En su vertiente cultural, la crítica feminista también ha posado sus ojos en diferentes aspectos de la cultura, desde la preocupación por las representaciones culturales de las mujeres, hasta la práctica artística de éstas.

²⁸ Según Linda Nicholson, muchos de los conceptos en nuestro lenguaje, como “mujer”, aunque a menudo considerados “descriptivos” son, en realidad, “estipulados”. Por ello, cada

El principal problema por el que se producen algunas de las disensiones más decisivas es que algunas de ellas trabajan principalmente a un nivel teórico, mientras que otras lo hacen en el terreno político. Estas últimas critican el hecho de que los gestos deconstructivos feministas parecen flotar libres de un contexto político específico. En general, la dificultad que las feministas tienen con la posmodernidad es entonces clara: para lograr unos objetivos políticos es necesario la afiliación de miembros de la clase de las “mujeres”, sin embargo, esto les fuerza a ocupar una posición dentro de la escala binaria -que se basa en la exclusión de miembros considerados abyectos (que no responden al modelo social instituido). A pesar de que el feminismo comparte tendencias postestructuralistas-posmodernistas al dismantelar las pretensiones universalistas (reclamaciones de los hombres de raza blanca), no ven su lucha contra el patriarcado como finalizada. Su rechazo a la indiferencia sexual es patente en su insistencia sobre los efectos culturales de la diferencia sexual de la política social. Hoy día muchas personas entienden el feminismo como algo obsoleto y rígido, debido a que es identificado con el movimiento sufragista o con cualquier otra agenda política excesivamente radical. Sin embargo, numerosas teóricas han seguido trabajando dentro del feminismo, entendiendo éste desde una definición de proyecto feminista más amplio: el feminismo como disciplina viva. El feminismo no acaba con la consecución de unas cuantas metas ya que, a medida que pase el tiempo, las metas irán cambiando.

El feminismo no es algo unitario y, al igual que la posmodernidad, cuenta con múltiples y contradictorias formas. En este estudio denominaremos a algunas teóricas *queer* o posfeministas como feministas ya que, en nuestra opinión, existe una línea de continuidad entre unas y otras. Por otra parte, ninguna de éstas rechaza los fundamentos que motivaron la lucha de las feministas, sino que piensan que la rigidez del feminismo no ha dado cabida ni a las diferencias ni al placer.

¿Podríamos decir que Woolf es posfeminista? Woolf, como personaje inscrito en ambas líneas de pensamiento se sitúa a sí misma dentro de esta contradicción entre la defensa de una política femenina o la disolución de la categoría “mujer”. En más de una ocasión defendió fervientemente el ideal de trascendencia de las identidades sexuales, mientras que cuando se trataba de política, de opiniones que afectaban de un modo u otro la arena pública, se decantaba por un separatismo radical entre hombres y mujeres: para ella, ni escribían igual, ni tenían los mismos medios, ni los expresaban de igual modo. En general, el feminismo de Woolf estaba

significado debe ser visto como una intervención política. En “Interpreting ‘Gender’” en Nicholson: *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern*. Open University Press, Buckingham, 1999. Pp. 53-77.

ligado a las clases altas, a la alta burguesía, por lo que no contemplaba variables como la raza o la clase. No debemos olvidar que hasta hace no mucho, gran parte de las feministas pertenecían a los estratos sociales más elevados.

2.2. QUEER

Por su parte, *queer* se presenta como epítome de la posmodernidad en su lucha por un espacio en el que las narrativas alternativas, del 'otro', alejadas de las categorías sexuales tradicionales, puedan expresarse (este espacio incluye diferentes formas de ser gay y lesbiana, travestidos, transexuales, transgénero, hermafroditas, andróginos, etc.). *Queer* era hasta más o menos finales de los ochenta un término derogatorio, un insulto, un improperio lanzado por los homófobos como descalificación absoluta de las preferencias homosexuales.²⁹ A partir de ese momento se produjo una reapropiación y reutilización del término por parte de diferentes movimientos homosexuales que se adueñaron de él, resemantizándolo y devolviéndolo a la sociedad moralizante de modo provocativo.³⁰ Ciertos gays y lesbianas prefirieron esta palabra a *gay* u *homosexual* por considerarla más incluyente, al contemplar innumerables prácticas sexuales y estilos de vida. Esta coalición basada principalmente en la identidad sexual no está tampoco exenta de paradojas.³¹

²⁹ De acuerdo con Barbara Creed en su artículo "Queer Theory and Its Discontents..." (en Grieve y Burns (Eds.): *Australian Women: Contemporary Feminist Thought*. OUP, Melbourne, 1994. Pp. 151-164), la teoría queer deriva del establecimiento de la Queer Nation en Nueva York, en abril de 1990. El término fue utilizado por primera vez en el contexto académico para describir la conferencia "How Do I Look? Queer Film and Video" en Nueva York en 1989, cuyas ponencias se publicaron en un volumen con el mismo nombre editado por Bad Object-Choice. Bay Press, Seattle, 1991.

³⁰ Son diferentes las fuentes que analizan la naturaleza de la reapropiación de una terminología derogatoria con la intención de subvertir su significado inicial, así como cuales son los límites y condiciones de ésta. Entre otras, Judith Butler (en "Critically Queer" en Tripp: *Gender. Readers in Cultural Criticism*. Palgrave, Nueva York, 2000) y aquellas citadas a continuación en este apartado.

³¹ Mientras que las comunidades lesbianas, hoy en día, son quizá menos políticamente organizadas, menos cohesionadas y menos homogéneas en pensamiento y acción de lo que fueron en los años setenta, el activismo no ha desaparecido completamente. Al igual que sucede dentro del feminismo, está aconteciendo una multiplicación de las diversidades subculturales. La comunidad lesbiana está mucho más fragmentada. Algunas lesbianas han considerado este fenómeno como señal de un creciente conservadurismo, si bien otras no lo ven así. En su lugar, ellas experimentan esta nueva realidad como libertad, testamento del hecho de que su identidad es ahora un asunto de elección personal más que de compulsión política. Por un lado, el nuevo lesbianismo deconstruye el viejo, quizá sobre-politizado, aceptando las diferencias grupales internas y afirmando los valores de la elección individual en lo que se refiere a expresión política y sexual y al estilo; y, por otro, se acerca peligrosamente a la despolitización de la identidad lesbiana -y a la consiguiente perpetuación de su invisibilidad-, como hemos visto que sucede con el feminismo. En lo que a práctica cinematográfica feminista concierne, el *New Queer Cinema* no ha resuelto todavía el problema de la invisibilidad lesbiana. Todavía existe una desigualdad de oportunidades entre directoras lesbianas y directores gay.

Si bien este estudio reconoce y admite los problemas de utilización de los términos aquí citados, también requiere ciertas herramientas de análisis y expresión, por lo que, a pesar de todo lo dicho, recurrirá a tan resbaladiza terminología. Para el caso de la posmodernidad, el discurso crítico parece haber alcanzado una especie de consenso.³² El término hace referencia a un cambio en lo que significa ser sujeto en la sociedad de finales del siglo XX y a una actitud de auto-reflexión, auto-conciencia o conocimiento irónico, que permeabiliza nuestra cultura. Nos permite hablar de ciertas prácticas culturales y artísticas, arrojando luz sobre las continuidades entre el arte y la cultura de finales del siglo XX y principios del XXI y sobre el pasado, que se establece como punto de partida (a pesar de que es la propia posmodernidad la que se resiste a cualquier intento de categorización). En cuanto al feminismo y al posfeminismo, en principio el primero está asociado a la lucha de las mujeres con el objeto de conseguir un mundo sin discriminación sexual, mientras que el posfeminismo considera que dicho objetivo ya ha sido alcanzado y que el feminismo como otra forma de “metanarrativa” debe ser superado.³³ Esta práctica feminista posmoderna rechaza cualquier impulso de categorizar a los individuos. Con ello, pretenden destruir la base de la opresión en función de la identidad sexual y abrazar todo tipo de prácticas consideradas anteriormente como abyectas, excluidas, marginalizadas. En este sentido, forman parte de la denominada cultura *queer*.

Al negarse estas teorías posmodernas a erigir estructuras organizadas de pensamiento (y a buscar afiliaciones) han recibido múltiples críticas. Se las ha acusado de nihilistas, de conservadoras. No obstante, debido a la falta de cohesión de la posmodernidad, no sólo ha sido relacionada con políticas conservadoras, sino

³² De acuerdo con Hans Bertens (1995), los orígenes del término se dieron en el campo de la crítica literaria en los años cincuenta del siglo XX, alcanzando un nivel de conceptualización global en los años ochenta. En su libro, traza el proceso de utilización del término en diferentes ámbitos culturales -práctica y crítica literaria (alrededor de los años 50), arquitectura y otras artes visuales, y su crítica (70), Filosofía (80)- y políticos (a partir de la segunda mitad de los años 80). Para Hayward, posmodernismo se refiere más a una época, particularmente los años ochenta y noventa del siglo XX (2001:274). No obstante, Linda Hutcheon llama la atención sobre la inviabilidad de emplear el término como sinónimo de contemporáneo y de considerar el posmodernismo como fenómeno cultural internacional (ya que es primordialmente europeo y americano). En Nicol (2002:301-319).

³³ El denominado en ocasiones “posfeminismo” que pretende la disolución de las diferencias sexuales, de la propia existencia de la identidad sexual y de género, implica asimismo la desaparición de una política específicamente feminista. Este es uno de los elementos más contradictorios y críticos del feminismo de los últimos años. Las críticas que estas posfeministas han recibido por parte de las feministas es que las primeras no tienen en consideración que la violencia hacia las mujeres y la discriminación no han desaparecido, ni mucho menos. Crítica que éstas reconocen dado que hablan en un nivel teórico y no práctico, pero consideran que la lucha de sus predecesoras no ha logrado el desmantelamiento del patriarcado, sólo la conquista de unos cuantos derechos. Según Toril Moi, posfeminismo es un feminismo posmoderno, lo que para ella significa que busca reemplazar políticas feministas por estéticas femeninas y evita tomar partido. Moi (1985).

también con políticas de resistencia. En su manifestación “resistente”, el posmodernismo está implicado en la deconstrucción crítica de las ideologías, mientras que en su vertiente “conservadora” tiende hacia el uso de formas de reafirmar valores conservativos. Por otra parte, la profusión de discursos y la ilusión de que cada discurso es admisible ha hecho posible asociar el posmodernismo con cierto abandono, como es sugerido en el título de una antología editada por Andrew Ross, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (1988)³⁴

3. HOY COMO AYER

¿Por qué *Orlando* y *La señora Dalloway*?, ¿Por qué ahora? Lo que caracteriza este momento coyuntural es la importancia de cuestiones planteadas por Woolf en estas novelas sobre la constitución del género y/o la sexualidad y su relación con la identidad, cuestiones que han generado debates no sólo en ámbitos académicos asociados con los estudios de mujeres, de género, gay, lésbicos, bisexuales y transexuales, y teoría *queer*, sino también en el ámbito social, en la cultura popular, en la profesión médica, en política, etc. En general, ambas adaptaciones pueden recibir, y de hecho han recibido, la crítica de que se despegan de los compromisos ideológicos (feministas, lesbianos...) de las novelas, resultando obras más conservadoras que sus originales; así como que suponen producciones nostálgicas, interesadas simplemente en portar el nombre de una figura célebre y filmar una “película de época”. Nuestro estudio trata de prestar una mayor atención a la hora de analizar la ideología que permeabiliza dichas adaptaciones, ya que la complejidad interpretativa de las obras y las trayectorias artísticas de las directoras involucradas -comprometidas con el feminismo desde sus comienzos- levantan en nosotros suspicacias hacia dichas lecturas. Reconocemos en todo momento la existencia de dicha duplicidad, pero consideramos que las adaptaciones cinematográficas aquí estudiadas presentan esas posibilidades de resistencia de algunas de las facciones de la posmodernidad.

La elección del *Orlando* de Potter como objeto de estudio es debida, en parte, a que es la adaptación novelesca que mayor incidencia ha tenido comercialmente, y que ha suscitado una mayor atención por parte de la crítica desde diferentes disciplinas y de acuerdo con diferentes posicionamientos. Se la ha acusado de no ser “fiel” a la novela y de “profanar” la lectura de Woolf sobre asuntos

³⁴ Rey Chow también comenta que “la reducción de la diferencia a la absoluta indiferencia, equivalencia, intercambiabilidad”, en palabras de Baudrillard, hace de la posmodernidad un territorio del “todo vale”, de la autocomplacencia. Chow: “Postmodern Automaton” en Butler y Scott (1992: 104).

de género y sexualidad. Un elevado número de críticos lamentan que la película no vaya lo suficientemente lejos en acabar con los estereotipos de género y sexualidad (se ha acusado a la película de eliminar la sexualidad lesbiana, de ser demasiado *camp* o no lo suficiente, demasiado feminista o no lo suficiente). Otro grupo de críticos la elogian por su crítica de la política sexual y su retrato de “la nueva androginia”. Parece evidente la complejidad del momento cultural en el que *Orlando* de Potter se ha producido. ¿Es la película de Potter, por tanto, una cuestión sólo de estética y entretenimiento sin significación social o cultural? Es cierto que la película se aleja evidentemente de políticas más tradicionalmente consideradas feministas o lesbianas, ya que supone una celebración de un mundo posfeminista alcanzado, en el que ya no es necesario “agitar la bandera de la sexualidad para proclamar su identidad” (para emplear las palabras de la propia Potter).³⁵ Por su parte, *La señora Dalloway* ha sido generalmente considerada como una producción de calidad visual e interpretativa, y cuya directora ganó previamente un *Oscar* por su película *Antonia* (1995). Como otras películas de época, la adaptación de Gorrís es presentada, aparentemente, más como una historia de amor que como crítica social, en la que ha desaparecido la crítica radical al cortejo y al matrimonio y la celebración del amor lesbiano. De nuevo, es necesario prestar atención a las políticas que la película pone en marcha, a los interrogantes que Gorrís abre en el seno de la ideología feminista: la defensa de la individualidad y la libertad personal de las mujeres, por encima de las expectativas tanto heteropatriarcales como feministas. Ambas películas, en definitiva, tratan de reconciliar el presente posfeminista con el pasado feminista a través de la utilización de una de sus más importantes artífices. Es decir, estas películas no muestran una ruptura radical con las ideas feministas sino un tránsito, una continuación lógica. No se trata sólo de que, al reinterpretar las ideas de Woolf, asuman su herencia feminista, sino que estas directoras consideran que las ideas posfeministas más en boga hoy día ya encontraron su fermento en Woolf. Numerosas mujeres actuales ya no creen en prescripciones políticas, consideran que la conquista de un espacio de libertad y de diferencias individuales ha sido alcanzada, aunque eso haya implicado la aceptación de comportamientos considerados como tradicionales o conservadores.

Este sentido de herencia y evolución feminista es aún más evidente en la siguiente película que hemos elegido para nuestro estudio: *Las horas* de Stephen Daldry. Su esfuerzo por relacionar la vida y obra de Woolf con las vidas de otras generaciones de mujeres establece un puente ideológico entre las políticas de

³⁵ En la entrevista de Sally Potter concedida a Gary Indiana: “Spirits Either Sex Assume” en *Artforum* Vol. 31. N° 10. Verano 1993. p. 89.

género a comienzos, a mediados, y a finales del siglo XX. Insistimos en las razones para la elección de esta película: su tema central son cuestiones de género y sexualidad -esta vez no solo de mujeres, sino también de hombres-, y su impacto comercial (la novela batió récord de ventas y su intérprete, Nicole Kidman, ganó un Oscar a la mejor actriz). A ello se puede añadir la interesante cuestión de que sean dos hombres, novelista y director, los que hayan decidido embarcarse en dicho proyecto, lo cual abre interesantes preguntas sobre política sexual y representación femenina. Por último, todas ellas son producciones culturales posmodernas, en su forma y en su contenido, que han encontrado en Woolf el fermento de una sensibilidad más acorde con los tiempos actuales.

¿Qué las hace posmodernas? El resumen de factores que presentamos a continuación debe tomarse como un todo, como un conjunto de elementos que en interacción crean una producción cultural posmoderna.³⁶ En primer lugar, se trata de adaptaciones contemporáneas de obras del pasado, lo que nos remite a la idea de revisión nostálgica y pastiche (Jameson).³⁷ Pero una revisión del pasado no convierte a una obra en posmoderna, ni todas las revisiones del pasado son nostálgicas. Linda Hutcheon añade algo diferente a la noción de nostalgia: ella habla de parodia y dialogismo. Cuando una película parodia una obra precedente, lo que sucede es “una conciencia respetuosa de continuidad cultural y una necesidad de adaptación a las demandas formales cambiantes y condiciones sociales a través de un desafío irónico a la autoridad de esa misma continuidad”, y no necesariamente una veneración incondicional del pasado.³⁸ Nuestras adaptaciones basan su existencia en la repetición con diferencia, en el reciclaje del pasado a través de una relectura de cada historia y de cada significado (Hutcheon, 1989), en la ironía, el juego metalingüístico y la enunciación en su máximo apogeo (Eco, 2002). Todas ellas se cuestionan valores aceptados, particularmente aquellos relacionados con el género, las prácticas sexuales, los privilegios de clase y la propiedad, las

³⁶ Las ideas de todos los autores citados a continuación (y los detalles bibliográficos de las obras en las que sus ideas aparecen) serán explicadas en los sucesivos capítulos.

³⁷ Conocido de múltiples formas -*collage*, *discontinuidad genérica*, *bricolaje*- el pastiche representa la creación de una forma artística a través de la unión y mezcla de múltiples géneros discursivos en una misma obra. El pastiche, en sus múltiples nombres, también ha recibido diferentes interpretaciones. Según Jameson, el pastiche viene a sustituir en la posmodernidad a la parodia moderna. Mientras la parodia imitaba el pasado distorsionándolo y haciendo crítica a través de la extrapolación de sentidos, el pastiche en la posmodernidad también imita, pero es una práctica neutral sin motivos paródicos, sin impulsos satíricos. Para Jameson, el pastiche es una parodia vacía. Esta definición provoca una conclusión de “ahistoricidad”, a lo que Jameson se refiere con el término “historicism”, que hace de la época posmoderna un periodo de olvido de la Historia y la memoria, creando una realidad atemporal, eternamente momentánea.

³⁸ “An Epilogue: Postmodern Parody: History, Subjectivity and Ideology” en *The Politics of Postmodernism* (1989:107-117). También en *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 12. Nº. 1-2. 1990.

instituciones sociales como la psicología, la medicina o la guerra. Especialmente, cuando yuxtaponen diferentes construcciones de la realidad de tal forma que cuestionan la idea de que haya una sola verdad acerca de la realidad (*Orlando* a través de las visiones como hombre y como mujer de su protagonista; *La señora Dalloway* ofreciendo diferentes puntos de vista, sostenidos por Septimus, Clarissa o Peter; y *Las horas* por medio del retrato de diferentes estilos de vida, percepciones e interpretaciones de los hechos en diferentes épocas). Todas ellas crean diferentes construcciones de la realidad en un intento de darle sentido. La propia escritora acepta, más que evita, estas contradictorias construcciones de la realidad, como declara constantemente. Todo ello crea una pluralidad de universos que configuran - por medio del montaje- un paisaje ecléctico, un *collage* (Harvey, 2002). Normalmente el protagonismo es coral y, en la mayoría de estas películas, se juega con la existencia de un antagonista o de una personalidad doble (Elsaesser, 1998). Los personajes de *La señora Dalloway* y *Las horas* se desenvuelven normalmente en mundos paralelos o *heterotropias* (Foucault, 1972). Su organización temporal es compleja, en cierto sentido atemporal o, en el caso de *Orlando*, antihistórica. Los personajes no tienen consistencia, todos ellos parecen existir en conjunción, o compartiendo cualidades de otros personajes, de un antagonista, del “otro” (Derrida, 1967). En este sentido, en la disolución de la personalidad y de las cualidades sexuales, los personajes revelan la muerte del sujeto (Foucault, 1979) o su desquiciamiento, como explica claramente Woolf en *The Waves*: “Sometimes I think I have escaped identity: that I am free.” Técnicas como la citación o el *mise en âbyrne* (en *Orlando* y *Las horas*) cumplen la función de mostrar que lo que estamos viendo es una historia que ha sido contada con anterioridad, y por tanto cualquier descripción de la realidad es una construcción, y no la “verdad” (las técnicas de *mise en âbyrne* son populares entre los artistas posmodernos porque subrayan la idea de una definición de la realidad como construcción). Todas estas cualidades citadas más arriba exigen del espectador una postura crítica activa. El carácter inherentemente ambiguo permite una lectura adaptada a la situación coyuntural particular de cada uno (Eco, Degli-Esposti, 1998).

Temáticamente, todas las adaptaciones presentan políticas contradictorias entre sí, reproduciendo el principio posmodernista de la contradicción: A puede ser B al mismo tiempo. La producción de *Gorris* puede ser vista como una versión posfeminista del feminismo cultural, aunque dicha alianza nos resulte tan contradictoria. Es posfeminista en tanto que defiende valores de libertad, aunque ello implique acatar actos que, dentro del contexto del movimiento de mujeres, han sido considerados como característicos del heteropatriarcado. Sin embargo, mantiene el

cordón umbilical con el feminismo cultural, ya que el mundo que Clarissa pretende crear -ese mundo donde primen las libertades individuales- se asimila al terreno femenino. Por su parte, el *Orlando* de Potter celebra el ideal andrógino en el que los dos factores distintivos de la ecuación sexual -hombre y mujer- pueden combinarse en un ser. Orlando es sólo uno de varios de los personajes en la novela que cambian libremente sus roles, sus identidades femenina y masculina, sus prácticas homosexual y heterosexual, y ocupan varias posiciones dentro de estas categorías. El género en esta novela no es concebido tal y como sucede en la cultura dominante -como un conjunto de atributos inherentes que corresponden al sexo. Es más, el género es un rol, una actuación, y el sexo es igualmente desnaturalizado. En consecuencia, los sujetos pueden adoptar numerosas identificaciones sexuales distintas. Este concepto de género como imitativo o *performativo* sugiere que nuestro sistema binario de géneros no es adecuado para describir las numerosas identificaciones sexuales que existen.³⁹ La película refleja esa idea de la inestabilidad (y disolución) de las categorías sexuales que tan en boga está desde finales de los años ochenta. El texto parece estar planteando el desmantelamiento de los binarios que conduce tanto a la igualdad como a la diferencia -hombres y mujeres- poniendo en juego las categorías que yacen bajo el género, no ya sólo dándoles cuerpo en una simple figura (andrógina), sino multiplicando las permutaciones y posibilidades de género: “porque dos sexos son ya pocos, considerando la vastedad y variedad del mundo ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo?” (*Una habitación propia*, 121), como ya se preguntaba Woolf, algo que hace las delicias de los recientes teóricos *queer*. Por último, la adaptación de Daldry recorre virtualmente las vidas de tres generaciones de mujeres en un intento de reconstruir un puente ideológico entre las políticas de género a comienzos, a mediados, y a finales del siglo XX, para revelar el daño que las prescripciones sociales (en base, principalmente, al género y la sexualidad) han infligido en diversas generaciones de mujeres y hombres. Sostenemos aquí que *Las horas* es una película *queer feminista* -aunque suene contradictorio- porque acepta las diferencias entre mujeres y las presenta como parte indiscutible de su evolución.⁴⁰ No responde a una política de representación *queer* que se segrega de los logros (teóricos y políticos) del feminismo y del movimiento de liberación gay y lesbiano previos, sino que establece una negociación en las relaciones entre el feminismo y lo

³⁹ El concepto de “performance” predomina tanto en la reciente teoría feminista como en la gay/lesbiana/*queer*. Judith Butler, y su interpretación del género como actuación y/o juego, son claves en este sentido.

⁴⁰ De acuerdo con Noemi Schor y Elizabeth Weed, los feminismos adoptados en los últimos años comparten mucho con la teoría *queer*, hasta el punto de que a veces es difícil explicar en qué consisten cada uno de ellos. El feminismo de la teoría *queer* es un feminismo extraño, despojado de sus elementos contenciosos, con contradicciones internas. Schor y Weed (Eds.): *Feminism Meets Queer Theory*. Indiana University Press, Bloomington, 1997.

queer, alejándose de una política de la identidad universal y homogénea, a la par que reconociendo la importancia de las conquistas de los movimientos previos. *Las horas*, como texto ‘feminista *queer*’, investiga un contexto histórico y social en el que la visibilidad gay, la existencia de madres solteras (dadas nuestras concepciones acerca de la familia dominantes) y de *baby booms* lesbianos, se presentan como normales, a la vez que traza una línea de sucesión (o árbol genealógico) hasta los orígenes -uno de ellos, Woolf- de todo ello. Todas estas adaptaciones aquí estudiadas celebran el principio de la autodeterminación al mismo tiempo que reconocen las (en ocasiones trágicas) consecuencias. Insistimos, Woolf abre todas estas posibilidades.

4. ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS

No sucede lo mismo con el hecho de ser adaptaciones. Virginia Woolf, como representante de la alta cultura del momento, miraba con reticencia los usos del cine, como demuestra su ensayo de 1925 “The Cinema”. En él expone una gran variedad y complejidad de temas que nos conciernen: habla de las adaptaciones, a través de su crítica de *Anna Kareninna*, y de las posibilidades técnicas del cine a través de su crítica del *Gabinete del Doctor Caligari*. Por una parte, ella acusa al cine que actúa como parásito de la literatura, es decir, a las adaptaciones cinematográficas, al mismo tiempo que alaba las cualidades técnicas del medio. De hecho, ella creía que éstas podrían ayudarla en su intento de renovación de la escritura. Woolf no fue la única en ver un potencial de renovación de la literatura a partir de la experiencia con las nuevas artes visuales, como el cine. Por ejemplo, Tolstoi vio que podía activar una revolución en los métodos del arte literario: “El cambio de escena del cine, su mezcla de emoción y de experiencia es mucho mejor que el tipo de escritura pesado y largo al cual estamos acostumbrados. Se halla más cerca de la vida.”⁴¹ Grandes novelistas se unieron a este debate desde casi los comienzos del cine. A pesar de que Woolf se decantó por la superioridad de la literatura sobre el cine, en un momento en el que el cine estaba luchando por su legitimidad dentro del arte, su comparación estaba ya sugiriendo que las fronteras entre estas artes estaban en peligro, y que el cine podía ser elemento de consideración para la alta cultura en Inglaterra. Woolf replantea un nuevo territorio multidisciplinar, ya a comienzos del siglo XX, en el que confluían la literatura y las

⁴¹ Tolstoy consideraba que el cine era capaz de sobrepasar los efectos escritos: “it is a direct attack on the old methods of literary art...But I rather like it. This swift change of scene, this blending of emotion and experience – it is much better than the heavy, long-drawn out kind of writing to which we are accustomed. It is closer to life.” Cit. Leyda Jay Kino: *A History of the Russian and Soviet Film*. George Allen and Unwin Ltd., 1960. p. 410.

artes visuales. Su participación en el debate estaba contribuyendo a la creación de una cultura y una teoría cinematográfica.

Podemos decir que las adaptaciones existen desde el comienzo de la historia. Existen desde siempre obras de literatura que han sido llevadas al teatro o que, incluso, han sido recicladas en otras obras de literatura.⁴² Cuando los avances tecnológicos posibilitaron el nacimiento del cine, con él surgieron nuevas posibilidades de adaptación, y opiniones críticas al respecto. La historia de la crítica sobre adaptaciones ha seguido mayoritariamente la opinión de Woolf acerca de sus limitadas posibilidades, como resume Joseph Heller con estas palabras: “No puedo pensar en ninguna película adaptada de la literatura que yo u otras personas hayan sentido poseen cierta calidad que incluso se acerque al trabajo original de literatura que fue su inspiración.”⁴³ A diferencia del objetivo de otros trabajos sobre adaptaciones de juzgar los méritos artísticos de las obras cinematográficas y desvelar las relaciones entre estas dos artes, el propósito de este estudio es bien diferente.⁴⁴ No trata de hacer una crítica evaluadora de la calidad de las obras, sino

⁴² Susan Sontag describió así este fenómeno: “los cincuenta años de cine se nos presentan con una revuelta recapitulación de más de doscientos años de historia de la novela.” Sontag, Susan: “A Note on Novels and Films” (1961) en *Against Interpretation*. Eyre & Spottiswoode, Londres, 1967. p. 242.

⁴³ “On Translating Catch-22 into a Movie” en Kiley, Frederick y McDonald, Walter (Eds.): *A Catch-22 Casebook*. Crowell, Nueva York, 1973. p. 362. En general, esta visión ha sido la dinámica seguida por la mayor parte de los críticos, hasta el punto de que libros de referencia general, como el *The Complete Film Dictionary* de Ira Konigsberg, inevitablemente reitera la creencia de que las grandes novelas se han resistido siempre más a las adaptaciones, debido a que el cine no puede describir suficientemente el mundo interior de los personajes o la riqueza y sugestión de su lenguaje. (New America Library, Nueva York, 1987. p. 6).

⁴⁴ La literatura crítica sobre adaptaciones es relativamente extensa y se ha ejercido desde campos diversos. No es necesario insistir mucho en que la naturaleza del enfoque depende de la disciplina de la que parte dicho enfoque. Especialmente desde los años sesenta, ha habido un minúsculo reguero constante de devotos de este estudio “híbrido”. Gestado entre la crítica literaria y los estudios de cine, tal labor no ha logrado ni si quiera hoy día, de acuerdo con Whelehan (“Adaptation. The Contemporary Dilemmas” en Cartmell y Whelehan (Eds.): *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999), un compromiso satisfactorio en este acercamiento a los dos medios, a pesar de que, como alegara Robert Richardson, “la crítica literaria y la crítica cinematográfica se podían beneficiar la una de la otra.” (*Literature and Film*. Indiana University Press, Bloomington, 1969. p. 3) Los estudios que privilegian la literatura sobre las adaptaciones están más preocupados por el grado de fidelidad a los principios de la obra literaria que la adaptación logra (siempre considerando la superioridad del “original”). El resultado de esta política comparativa y evaluadora es, de acuerdo con James Naremore, una “exacerbación del formalismo y una especie de arte exiliado de los valores de las audiencias, un arte que busca mantenerse inalcanzable.” (*Film Adaptation*. Rutgers, the State University, Nueva York, 2000. p. 4). Béla Balázs fue el primer teórico cinematográfico que trató el asunto de las adaptaciones ya que, según él, era una “práctica aceptada” y largamente extendida (como sucedería también con Andre Bazin). Balázs opinaba que el director que explora otra obra de arte -por ejemplo, la literatura- en busca de su sujeto de representación, no hace nada erróneo si intenta dar una forma nueva por medio de un lenguaje formal diferente. (Balázs: *Theory of Film: Character and Growth of a New Art* (trad. al inglés por Edith Bone, 1952; Dover, Nueva York, 1970. Cit. Griffith: *Adaptations as Imitations. Films from Novels*. University of Delaware Press, Delaware y Londres, 1997. p. 18). También por ello, Robert

investigar las motivaciones para proceder a las adaptaciones y a los cambios efectuados. Debido a que la ficción y el cine son fundamentalmente dos medios artísticos diferentes, la fidelidad a la fuente literaria es raramente lograda cuando una obra de ficción es llevada a la gran pantalla. En este sentido, George Bluestone, haciéndose eco de las ideas de Béla Balázs, argumenta en *Novels into Film* (1957) que no debemos entender las adaptaciones como películas que degradan o envilecen sus fuentes literarias, sino como novelas que se “metamorfosean” en otro medio que tiene sus propias posibilidades formales o narratológicas.⁴⁵ El acercamiento crítico a ellas ha de ser diferente, ya que pertenecen a medios diferentes.⁴⁶ Difícilmente puede ser éste el criterio por el cual una adaptación cinematográfica debe juzgarse.

Este estudio trata de mostrar que las adaptaciones cinematográficas de novelas pueden y deben actuar como críticas de esas mismas novelas. Lo que los directores hacen con su fuente material ayuda a explicar y provocar una meditación acerca de dicha fuente. La película puede siempre ser vista como una interpretación

Scholes aconsejó que no debíamos ver las adaptaciones como una copia del texto “original”, sino como una traducción en un sistema muy distinto. (“Narration and Narrativity in Film” en *Quarterly Reviews of Film Studies*. Vol. 1. Nº. 111. Agosto, 1976. p. 290). En su opinión, y siguiendo a Bazin, una película basada en una novela, lejos de ser una copia mecánica de la fuente, es una transposición o traducción de un conjunto de convenciones para representar el mundo a otro sistema de convenciones distinto. Bazin concluye: “el cineasta ya no es el competidor del pintor y el guionista, es al menos el igual del novelista.” (“The Evolution of the Language on Cinema” en *What Is Cinema?* 1. (Trad. Hugh Gray). University of California Press, Berkeley, 1971. Pp. 23-41). Para Michael Klein, por su parte, los significados pueden ser resucitados por el nuevo medio de forma diferente y a través de un proceso imaginativo diferente. (Klein y y Parker (Eds.): *The English Novel and the Movies*. Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1981. p. 5).

⁴⁵ Es precisamente esta capacidad narrativa compartida (por la literatura y el cine) la base de la que parte el estudio semiológico de las adaptaciones. En esta línea, Keith Cohen señala en *Film and Literature: the Dynamics of Exchange* (Yale University Press, New Haven, 1979) que, a pesar del carácter absolutamente diferente de su material y de las diferentes maneras en las que los procesamos, los signos verbales comparten un destino común: el de estar condenados a la connotación. El mecanismo de “implicación” entre signos conduce a Cohen a concluir que “la *narratividad* es el medio de unión más sólido entre novela y película, la tendencia más penetrante tanto del lenguaje verbal como del visual.” Los códigos narrativos siempre funcionan, por tanto, al nivel de implicación o connotación y, de este modo, son potencialmente comparables en la novela y en la película. La historia puede ser la misma si las unidades narrativas (personajes, hechos, motivaciones, consecuencias, contexto, punto de vista, imaginaria, etc.) son igualmente producidas en las dos obras. De este modo, según Cohen, el análisis de las adaptaciones debe apuntar al logro de unidades narrativas equivalentes en un sistema semiótico absolutamente diferente de película y lenguaje. (1979:92).

⁴⁶ Los teóricos posteriores a Bluestone encontraron, a menudo, respuestas similares a las cuestiones acerca de las adaptaciones. En Francia, Jean Mitry atacó la noción de adaptación como traducción: “El significado de la expresión *ser diferente* podría expresar diferentes cosas -no las mismas cosas en diferentes maneras [...] Hablamos como si la adaptación fuera un asunto de traducción, como pasar de un lenguaje a otro, cuando de hecho es un asunto de pasar de una forma a otra, un asunto de transposición, o reconstrucción.” [Mitry, Jean: “Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation” (trad. al inglés por Richard Dyer en *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 4. 1971. p.1. Cit. Griffith (1997:25).

de la obra original. Analizar lo que se lleva o no se lleva a la pantalla de una novela nos puede ayudar a entender mejor no solo la película o la novela, como sugiere Pellow, sino el propio contexto cultural de ambos fenómenos.⁴⁷ Es precisamente este objetivo el que persigue nuestro estudio: establecer una evolución en las políticas de sexualidad y género desde comienzos del siglo XX hasta comienzos del XXI. No estudiamos Woolf por nostalgia, sino porque sus ideas permanecen vivas hoy día. Como Orlando, las ideas de Virginia han sobrevivido a los años, han pasado por diferentes estadios y han suscitado nuevos debates, creado nuevas percepciones y motivando a muchas mentes. Si antes mencionábamos los problemas de situar en paralelo a la novela y su adaptación, ahora será necesario reconocer las ventajas críticas. Las similitudes y diferencias que se hacen visibles en dos versiones de una misma línea argumental proveen algunas pistas de gran valor sobre los cambios en las circunstancias políticas, sociales e históricas. Los estudios comparativos siempre resultan fascinantes porque hay toda una serie de variantes que se han de tomar en cuenta, y desde la más mínima alteración hasta las grandes modificaciones nos están contando mucho acerca de cómo y/o cuánto hemos cambiado. Ningún cambio es aleatorio. Si estudiamos todas las transformaciones que se han dado en las adaptaciones, podremos advertir como estas nuevas percepciones están alineadas con agendas culturales politizadas. Las alteraciones, como el corte o añadido de escenas, la alteración del orden de presentación de las mismas, etc., producen una sutil, pero significativa, reinterpretación. Por otra parte, hemos elegido películas que han recibido una gran atención por parte del público, ya que es la cultura más popular la que ocupa un lugar central en construir “realidades” sociales para sus consumidores. Si ciertas temáticas o asuntos alcanzan el cine más comercial, eso significa que las tendencias que presentan pertenecen ya al terreno de una sensibilidad mayoritaria o, al menos, ampliamente extendida.

A pesar de que este estudio también presta atención a cualidades formales, se apoya principalmente en la ideología contenida tanto por las novelas como por sus adaptaciones, y las transformaciones ideológicas derivadas de ellas. Al mismo tiempo, dota de cierta importancia las elecciones artísticas personales de los directores -es el artista el que habla a través de un medio- si bien integra sus aspiraciones dentro de un sentir general o *zeitgeist*.

Nuestro trabajo se estructura del siguiente modo: el capítulo 2 explora la relación existente entre Woolf y los medios de masas, en general, y en el cine, en

⁴⁷ Pellow, Kenneth C.: *Film as Critiques of Novels. Transformational Criticism*. The Edwin Mellen Press, Lewinnton, 1994. p.1.

particular. Presenta el irónico resultado de ver a una autora contraria a las adaptaciones cinematográficas (y la baja cultura en general) convertida en mito e icono gracias al uso y explotación de su imagen y sus ideas por los medios de masas. La primera parte del capítulo se centra en el contexto histórico en el que Woolf se hallaba, mostrando la relación paradójica de los artistas modernistas del momento con los medios de masas. Por una parte, todos los consideraban inferiores a las artes (reconocidas como tales); por otra, todos se dejaron influir por una nueva percepción del mundo que medios como el cine o la fotografía favorecieron, encontrando en ellos la inspiración para la renovación de su arte. La segunda parte analiza el ensayo de Woolf "The Cinema", en el que expresa su opinión al respecto, criticando aquel cine que actúa como "parásito de otras artes" pero alabando, al mismo tiempo, sus posibilidades técnicas. La tercera parte analiza el lugar que ocupa Woolf en el mundo de los medios de masas, y cuando comenzó, de hecho, a ser recuperada por y para los mismos; y qué nueva sensibilidad fue necesaria para que se convirtiera en figura prominente del panorama cultural. Para ello, deberemos detenernos en el pensamiento de Woolf, que tan atractivo ha resultado en la época contemporánea -y que ha provocado su reapropiación- respecto a temas de creatividad y género sexual. Por ejemplo, su interés en la creación de un arte y una sociedad específicamente femeninos que hablen su propia lengua (la cual depende de la adquisición por parte de las mujeres artistas de ciertas condiciones materiales), a la vez que en la disolución de las categorías sexuales. Finalmente, hablaremos de las adaptaciones de sus novelas y de *biopics* sobre su persona.

El capítulo 3 estudia el caso concreto de la adaptación de *La señora Dalloway*, de Marleen Gorris. Comienza revisando los comentarios que se han hecho hasta la fecha sobre los supuestos mensajes que la película intenta transmitir. A continuación, plantea una teoría propia al respecto, que tiene en cuenta la orientación ideológica de Gorris a través de su trayectoria cinematográfica. A primera vista, la película parece pasar por alto las críticas más incisivas de Woolf, lo que la presenta como conservadora en apariencia. A partir de ahí, analizaremos las políticas expresadas por la película, utilizando para ello el paradigma de la posmodernidad. Finalmente, exploraremos en qué medida Gorris ha hecho una lectura factible de la obra de Woolf haciendo un análisis o interpretación personal de los presupuestos ideológicos de la propia autora más acorde con su momento de producción, finales del siglo XX. Para ello, apuntaremos algunos de los principios ideológicos fundamentales de Woolf, relevantes para el análisis de *La señora Dalloway*. Acto seguido, analizaremos detenidamente la película en cuestión y concluiremos con un análisis comparativo de ambas, novela y película, tratando de

enunciar los discursos ideológicos que comparten, las políticas que movilizan, pero también aquello que ha socavado profundamente algunas de las visiones de Woolf.

El capítulo 4 analiza la película *Orlando*, de Sally Potter. Hemos elegido este orden ya que la novela homónima de Woolf fue escrita con posterioridad a *La señora Dalloway*. Ese hecho también favorece la organización ideológica cronológica de nuestro trabajo, ya que en el transcurso de tiempo entre la creación de ambas obras vemos cambiar su pensamiento para acomodar una visión más contradictoria acerca de cuestiones de género literario y género sexual. El amor entre mujeres permanece, pero sus ideas feministas separatistas se mueven hacia el terreno de la disolución de las categorías sexuales. Esta misma evolución parece haberse dado en Potter: también posee una trayectoria de cineasta feminista a sus espaldas y parece haberse movido desde un feminismo radical hacia uno posmoderno o posfeminismo. De nuevo, analizaremos las políticas expresadas por la película utilizando para ello el paradigma de la posmodernidad y consideraremos en qué medida Potter ha hecho una lectura factible de la obra de Virginia Woolf, realizando un análisis de los presupuestos ideológicos de la propia autora. La novela se caracteriza por un construccionismo radical. Según Woolf, tanto el sexo como el género y la sexualidad son actuaciones. Las ambigüedades narrativas de la novela, motivadas por fenómenos como el travestismo del texto, la androginia, el lesbianismo y la libertad personal absoluta, lo acercan a la sensibilidad *queer*/posfeminista de finales del siglo XX y principios del XXI.⁴⁸ Por ello mismo, el último apartado del capítulo tomará como punto de atención las nuevas teorías surgidas en este periodo de entre siglos que teorizan acerca del carácter construido de todas nuestras asunciones, destruyendo de esta forma cualquier confianza en verdades universales acerca de la “esencia” de los sexos. El andrógino de Woolf, el hermafrodita de Foucault, el *cyborg* de Haraway, las *butches* de Halberstam, los transexuales de Kessler, los *gender blenders* de Devor, etc., todos ellos parecen mostrar la anti-naturalidad de las categorías sexuales.

El último capítulo está dedicado a una película de muy diferente naturaleza, ya no se trata de una adaptación de una novela de Woolf, sino de Michael Cunningham, quien, a su vez, utiliza la figura de la escritora británica para ofrecer un comentario personal acerca de la evolución en las políticas de identidad sexual a lo largo del siglo XX. A la hora de analizar *Las horas* de Daldry, aludiremos tanto a

⁴⁸ Cuando hablamos de texto travestido, hacemos referencia a que la sexualidad del narrador no está nada clara. Siguiendo el ideal del escritor andrógino (Shakespeare), Woolf es capaz de escribir a través de un narrador de sexo indeterminado, de escribir desde el punto de vista tanto de hombre como de mujer.

cuestiones de contenido como de forma para demostrar, de nuevo, en qué medida la vida y obra de Woolf se halla ligada a una sensibilidad posmoderna a través del género cinematográfico *queer*. Este apartado incide en la importancia de que *Las horas*, película y novela, hayan sido creadas por hombres y hayan alcanzado un éxito total de ventas y exhibición. Con esta obra asistimos a la integración de la cultura *queer* dentro de la cultura mayoritaria. El capítulo comienza estudiando las cualidades formales de *Las horas* que la convierten en posmoderna, especialmente su relación intertextual con *La señora Dalloway*. Acto seguido, analiza detenidamente las tres historias contenidas en la película, teniendo en cuenta los contextos históricos pertinentes y la naturaleza de la relación que establecen con Woolf. La atención prestada al género cinematográfico elegido (el melodrama, el drama maternal, y el drama *queer*) será fundamental a la hora de profundizar en el contenido ideológico de las historias y de la obra en su conjunto. Concluirá afirmando el carácter posmoderno, *queer* y posfeminista de *Las horas* por su vínculo con tales políticas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI: la evasión del punto de vista único, la celebración de lo 'otro', la multiplicidad de posibles lecturas, la utilización de las técnicas del pastiche, la revisión o relectura de la historia; sus ideas derivadas o acordes con las ideas del construccionismo social, su negación de las políticas de identidad propias de una tradición humanista, etc. De nuevo vemos a una Virginia Woolf participando en otra de las obras posmodernas al frente del panorama cinematográfico actual.

En definitiva, todas ellas utilizan a Woolf, se erigen como producciones culturales posmodernas, y nos sirven para trazar un mapa histórico de los cambios en materia de política sexual. Con la inclusión de todas aquellas características ligadas a la posmodernidad, estas películas afirman la existencia de un arte posmoderno, posfeminista o *queer*, comprometido (no banal y acrítico) que trata de negociar su lugar alejado de las grandes narrativas sin perder de vista su potencial crítico.

3. ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

De naturaleza semejante a la comparación de Woolf en "The Cinema", este trabajo de investigación se presenta como estudio híbrido. No sólo porque trata de comparar dos artes con posibilidades técnicas intrínsecas diferentes, sino también porque las fuentes a las que hemos recurrido proceden de diversas disciplinas. La propia Woolf parece justificar en ocasiones los estudios interdisciplinares. Por ejemplo, en "Walter Sickert" muestra ese interés por el cruce de fronteras a la hora

de realizar una actividad crítica: “Nowadays we are all so specialized that critics keep their brain fixed to the print, which accounts for the starved condition of criticism in our time, and the attenuated and partial manner in which it deals with its subject”.⁴⁹ La intención es la de ligar el arte a la vida. Del mismo modo que estudia a Woolf, en tanto que permite entender mejor la evolución en algo tan fundamental hoy día como es la identidad y las políticas sexuales, considera que el comentario de estos factores lanzado desde diferentes disciplinas nos ayuda a interpretar los mecanismos ideológicos que estas obras ponen en marcha. Este proceso doble nos asiste en el objetivo de trazar consistentemente el panorama general de nuestra existencia, en tanto que la obra de arte no se encuentra aislada de su contexto social. Por otra parte, para alcanzar el objetivo propuesto es inevitable acudir a diferentes disciplinas ya que, por citar algunos ejemplos, las diferentes teorías feministas o gays y lesbianas, o *queer*, han ido erigiéndose a partir de la cooperación o, mejor dicho, de la relación dialéctica entre disciplinas. De esta forma, por ejemplo, encontramos orientaciones feministas dentro de la Historia del Arte, de la Literatura, de la Sociología, la Etnografía, la Antropología social, los Estudios Cinematográficos e, incluso, de la Biología. Sólo recientemente muchas universidades han considerado que la orientación feminista de diversas disciplinas podría en sí crear su propia disciplina. Ese es el caso -en países anglosajones- de los *Women Studies*, los *Queer Studies*, o los *Gender Studies*.

Este estudio despliega numerosas metodologías con el objeto de recopilar las múltiples formas de teorizar acerca del género, el sexo o la sexualidad. Debido a la naturaleza interdisciplinar de este proyecto, hemos tenido que elaborar/improvisar una metodología procedente de los métodos disciplinares disponibles. Este hecho puede resultar desleal a la disciplina desde la que partimos y a los métodos metodológicos convencionales. Nuestro trabajo bien podría asemejarse a una “metodología posmoderna” o “*queer*” en el sentido de que intenta combinar métodos que son a menudo calificados como contradictorios, y rechaza el impulso académico hacia la coherencia disciplinar (valora los estudios híbridos). Como dirían Halberstam e Ira Livingston, este estudio podría tal vez definirse como engastado en estudios poshumanistas en tanto que cruza fronteras metodológicas y disciplinas del campo de las tradicionales Humanidades y Ciencias Sociales.⁵⁰ Pertenecería a las poshumanidades en tanto que se compromete con análisis híbridos que se resisten a la reducción a principios simples. Como el mismo título anuncia -“Ensayo sobre la

⁴⁹ (*The Captain's Death Bed and Other Essays*, 183).

⁵⁰ Editoras de *Posthuman Bodies*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.

contradicción"- debemos abandonar desde el principio una postura receptora tradicional.

¿Cuáles son nuestras intenciones al entrar en el terreno del imaginario woolfiano? Nuestro propósito es expresar, al menos, algunas cuestiones críticas acerca de las intervenciones en la cultura posmoderna de categorías de identidad sexual y diferencia. Nuestro proyecto asume unos límites -epistemológicos, disciplinares, de identidad, de subjetividad- y presenta la problemática de relaciones o alianzas tales como la eficacia política y la formulación teórica, el esencialismo y el constructivismo, o el modernismo y el posmodernismo. Es decir, reconoce en primer lugar las limitaciones creadas por el carácter interdisciplinario de este estudio. Un juicio evaluativo comparativo implica ciertas complicaciones, ya que tenemos que juzgar varias obras de arte de diferente naturaleza (cine y literatura) y compararlas y, para ello necesitamos las herramientas de las que nos provee la tradición teórica de ambos tipos de arte. En segundo lugar, contempla aquellas surgidas a la hora de emplear determinadas categorías metodológicas y de identidad (o subjetividad) cuando no existe realmente ningún acuerdo definitivo (especialmente en esta época de escepticismo categórico). Y, por otra parte, confronta ciertos esquemas de pensamiento centrados singularmente en la esfera política/práctica o en la teórica; en el esencialismo o el constructivismo, y da cuenta, a su vez, de las diferencias o indiferencias, argumentadas diversamente, entre el modernismo y el posmodernismo (como prácticas culturales pero también como sentir general). La compleja naturaleza de este estudio se asemeja a la de los artífices de las novelas y películas aquí tratadas y sus creaciones: Woolf se contradice, Potter y Gorrís se contradicen, parece ser que en general la mujer se contradice, así que sólo nos queda crear espacios teóricos que no observen la contradicción como un impedimento, sino como un punto conceptual de partida.

La abundancia de escritos procedentes de todas estas disciplinas nos ha creado una serie de problemas obvios, como son: la relativa falta de profundización en algunos temas y autores, el manejo de fuentes con cuyos instrumentos no estamos familiarizados, y la complejidad a la hora de crear una tesis que aúna comprensivamente impulsos similares en diferentes entornos culturales. Otro problema que hemos encontrado es de carácter terminológico (diferente al planteado unas líneas más arriba), de traducción. La abrumadora mayoría de las fuentes bibliográficas consultadas están escritas en inglés, por lo que nos ha resultado difícil encontrar términos equivalentes en castellano: este estudio emplea indistintamente tanto anglicismos como terminología inglesa (y ocasionalmente francesa), tanto

traducciones oficiales como propias (el origen de todo ello será convenientemente indicado).⁵¹ Así, por ejemplo, se utiliza la palabra género (*gender*) para hablar de características masculinas o femeninas consideradas culturales mientras que habla de sexo para indicar el sexo biológico de una persona.⁵²

Como la intención aquí es poner en relación diferentes asuntos pertenecientes a, o bien un mismo momento histórico o a esquemas de pensamiento semejante (o completamente dispar), y de anotar (en el texto principal) algunos comentarios acerca de las fuentes, hemos decidido desarrollar una estrategia organizadora: los **Puntos de encuentro**. En estos puntos de encuentro se ha expuesto información acerca de estos asuntos sin que el lector tenga que interrumpir el argumento principal. Por ello mismo, si bien su lectura no es imprescindible puede satisfacer el deseo de una mayor y más profunda explicación.

⁵¹ Algunos términos que nosotros no traduciremos, si bien trataremos de buscar en ocasiones un equivalente, son “*Queer*”, “*performativity*” y “*performance*”.

⁵² Otro problema para el lector hispano parlante es causado por la falta de palabras equivalentes a *feminine* y *female*. En español sólo hay un adjetivo para “mujer”, “femenino”, mientras que en inglés hay dos adjetivos para “mujer”: “*female*” y “*feminine*”. Ha sido reconocido desde hace bastante que se emplee la palabra “*feminine*” para representar construcciones sociales (género) y reservar “*female*” para aspectos puramente biológicos (sex). El problema es que esta distinción política fundamental se pierde en español.

CAPÍTULO 2

Los medios de masas según Woolf

Woolf según los medios de masas

“Pero los creadores de películas no parecen satisfechos con esas obvias fuentes de interés [...]. Ellos desprecian el vuelo de las gaviotas, los barcos en el Támesis [...]. Ellos quieren mejorar, alterar, hacer un arte propio [...] y así, muchas artes parecen estar preparadas para ofrecer su ayuda. Por ejemplo, ahí estaba la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus perfectamente conocidos personajes y sus famosas escenas pedían, parece ser, aparecer en el cine. ¿Qué podría ser más sencillo y fácil? El cine cayó sobre su presa con increíble rapacidad, y hasta el momento subsiste sobre el cuerpo de su desafortunada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambas.

[...] Ninguna de estas cosas tiene la más mínima conexión con la novela que Tolstoi escribió, y es sólo cuando dejamos de conectar las imágenes con el libro que adivinamos por alguna escena accidental [...] lo que el cine podría hacer si se dejara con sus propios dispositivos. [...] Los contrastes más fantásticos podrían ser disparados ante nosotros con una velocidad que el escritor puede sólo perseguir en vano; [...] (la fantasía que) nos visita a veces en sueños o se instaura a sí misma en cuartos en penumbra, podría darse ante nuestros despiertos ojos. [...] Ninguna fantasía puede ser demasiado improbable o insustancial. [...]

Y, a veces, en el cine, en medio de una inmensa destreza y una habilidad técnica enorme, la cortina se corre y vislumbramos, alguna belleza desconocida e inesperada.”

“The Cinema”, Virginia Woolf.

1. INTRODUCCIÓN

Estos fragmentos procedentes del ensayo de Virginia Woolf “The Cinema” (1926) evidencian la compleja relación entre ésta (y los intelectuales modernistas en general) y el cine (y los medios de masas, en general). La autora sostenía opiniones contradictorias que iban desde la defensa de la superioridad de la literatura hasta la búsqueda de nuevas técnicas narrativas inspiradas por la experiencia cinematográfica. En el texto, ella acusa al cine que actúa como parásito de la literatura -es decir, a las adaptaciones cinematográficas- al mismo tiempo que alaba las cualidades técnicas del medio. De hecho, creía que éstas podrían ayudarla en su intento de renovación de la escritura.

La experiencia cinematográfica de Woolf tuvo lugar en un momento en el que ella estaba luchando por lograr una nueva forma narrativa para la novela, y parece que el cine le proporcionó la inspiración que la habilitaría para proceder a dicha renovación. Entre otros, el cine tenía la habilidad de representar tanto momentos temporales simultáneos como la conciencia de los personajes: pasado, presente,

futuro, tiempo imaginario...⁵³ No obstante, su discurso acerca del cine se produjo desde una postura elitista que favorecía a la literatura por encima de aquel. Ella elogia al cine, y también a la pintura, tan sólo cuando éstos no tratan de competir con la literatura en su calidad narrativa. Es decir, los valora cuando representan lo que Woolf considera patrimonio de estas artes: lo puramente visual, lo abstracto, como generador de emociones. En este sentido, Woolf aborrece tanto la pintura narrativa - "los pintores pierden su poder directamente cuando intentan hablar [...] una pintura narrativa es tan patética y ridícula como un truco hecho por un perro"⁵⁴-, como las adaptaciones cinematográficas -"los resultados son desastrosos."⁵⁵

2. REVOLUCIÓN EN LA NARRATIVA/ EXPERIMENTOS VERBALES VISUALES

Cuando Woolf estaba siendo testigo del crecimiento y la evolución de las artes visuales -en forma de cine, fotografía o pintura (post-impresionista)- ya se encontraba profundamente decepcionada con la tradición literaria anterior y con las técnicas disponibles hasta ese momento. En su actividad ensayística, desde época muy temprana (años veinte del pasado siglo) Woolf verificó la importancia de romper con el realismo y de desafiar la centralidad y coherencia del sujeto humano, asuntos que ella creyó esenciales en su propia obra. Por ello, trató de modificar en sus novelas una narrativa tradicional que era incapaz de representar a un sujeto fluido. Woolf se resistía a presentar situaciones lógicas e individuos unitarios pues, según ella, la propia realidad era compleja y contradictoria. Igualmente, concebía la estructura narrativa como algo constrictivo y llegó incluso a subrayar la importancia de una literatura capaz de comunicar un poder emocional y psicológico inexpresable con palabras. En "Craftmanship" (originalmente concebido como un serial radiofónico titulado "Las Palabras me fallan" ["Words Fail Me"]), manifestó su opinión de que el idioma inglés ya no estaba equipado para sugerir los matices de la visión psicológica y emocional propios de la vida moderna. Para ella, el significado estaba en el lado más lejano del lenguaje ["the meaning is just on the far side of language"].⁵⁶ El problema al que se enfrentaba el artista contemporáneo era aquel de encontrar los modos de visualizar y transcribir nuevos asuntos de interés: "[el escritor] tiene que tener el coraje de decir que lo que le interesa a él, ya no es 'esto'

⁵³ Esto es a menudo alcanzado a través de convenciones bien establecidas que señalan el *flash-back*, imágenes de ensueño, distorsiones de las imágenes, o incluso tal vez un *fast-forward*.

⁵⁴ "Pictures" (1925) en *The Moment and Other Essays*. Hogarth Press, Londres, 1947. p.142. Edición uniforme 1952.

⁵⁵ "The Cinema" en *The Captain's Death Bed and Other Essays*. (CDB) The Hogarth Press, Londres, 1950. p. 168.

⁵⁶ En *The Common Reader. First Series*. Hogarth, Londres, 1925. Pp. 31-2.

sino 'aquello'... Para los modernos, 'aquello', el foco de interés, es muy seguro que yazca en los lugares oscuros de la psicología.”⁵⁷ En “Modern Fiction”, Woolf indicó que el resultado de los cambios contemporáneos era la fragmentación del sujeto humano; de ahí la importancia para el novelista contemporáneo de reconocer la necesidad de prestar atención a la vida introspectiva de sus personajes, más que a la vida social o material. Una faceta importante es su énfasis en la conexión entre la estructura de la novela y el proceso de escritura: si la mente del escritor parece imposible de aunarse bajo una definición estable, así mismo ocurrirá con el personaje ficticio. Sus novelas y personajes nos resultan contradictorios como ella misma. Woolf criticó a sus predecesores (A. Bennet, H. G. Wells y J. Galsworthy) por su asunción de que el sujeto humano podía ser descrito en términos de *materia minutiae* y, en “An Unwritten Novel” y “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, consideró que la vida de una persona no podía ser descrita solamente a través de una observación precisa, sugiriendo en su lugar que la ficción debería aceptar el desafío de aquello que reflejara sus propias limitaciones a este respecto.⁵⁸ Woolf veía las técnicas del realismo y naturalismo del siglo XIX –con su énfasis en la representación acertada del mundo exterior– como inadecuadas para expresar la complejidad de la “realidad”.⁵⁹ Las perspectivas del inconsciente ofrecían nuevas estructuras y modelos de pensamiento y visión, y representaban un punto de vista alternativo de la mente subjetiva, en contraste con los retratos de los personajes ofrecidos por escritores precedentes.⁶⁰ Por contraste, Woolf produce complejos modelos narrativos que permiten la combinación de “lo interior y lo exterior”⁶¹ y la construcción de una relación entre los seres o identidades. Por último, ella concibe la posibilidad de una literatura que, construida a partir de fragmentos, se constituyese como un

⁵⁷ (*The Common Reader* 1, 156).

⁵⁸ En “Mr. Bennet and Mrs. Brown” (1924) ella acusa a Arnold Bennet de ver sólo a medias luces. Estaba demasiado preocupado con describir y analizar detalles transitorios; por tanto, en sus novelas aquello que es eterno, llamémoslo, “el espíritu por el que vivimos, la vida en sí” se escapa. (En *CDB*, 111).

⁵⁹ Ella alaba a Turgenev en tanto que “Turgenev is among those who hold that the right expression, which is of the utmost importance, is not to be had by observation, but comes from the depths unconsciously. You cannot find by looking. But then again he speaks of the novelist’s art, and now he lays the greatest emphasis upon the need of observation [...] he must observe perpetually, impersonally, impartially. And still he is only at the beginning. [...] for he is asking the novelist not only to do many things but some that seem incompatible. He has to observe fact impartially, yet he must also interpret them. Many novelists do the one; many do the other – we have the photograph and the poem. But few combine the fact and the vision; and the rare quality that we find in Turgenev is the result of this double process.” Así mismo, comenta más adelante: “The connexion is not of events but of emotions, and if at the end of the book we feel a sense of completeness, it must be that in spite of his defects as a storyteller [...]” (“The Novels of Turgenev”, *CDB*, 55-56).

⁶⁰ Por ejemplo, en las novelas de M. Bennett, “we cannot hear her mother’s voice, or Hilda’s voice; we can only hear M. Bennett’s voice telling us facts about rents and freeholds and copyholds and fines.” En “Mr. Bennet and Mrs. Brown” (*CDB*: 103)

⁶¹ *The Diary of Virginia Woolf*. vol. 3. Ed. Bell, Anne Olivier. Hogarth Press, Londres, 1977; Penguin Books, 1979. p. 209.

todo unitario. Estas ideas en su conjunto pueden ser rastreadas en la crítica literaria de Woolf de *El Tunel* de Dorothy Richardson (1919).⁶² (**Ver Punto de encuentro I**).

2.1. UNA NUEVA ERA

Era evidente que el mundo a comienzos del siglo XX estaba cambiando a un ritmo trepidante y nuevos inventos técnicos ayudaron a alterar su visión global: la abundante circulación de automóviles, la invención del aeroplano, la generalización del uso de los trenes, de la fotografía (incluida la de Rayos-X), los avances en armamento militar, etc. Como artistas del momento, los escritores no podían permanecer ajenos a estos cambios. El periodo moderno fue eminentemente visual y la literatura estaba pidiendo a gritos una revolución similar.

La dialéctica entre modernidad y culturas visuales modernistas y literarias, es una cuestión peliaguda, enormemente discutida. Antes de comenzar a estudiar en qué sentido el modernismo se vio involucrado en las artes visuales, debemos tener en cuenta que la trayectoria del término “modernista” no está clara, al igual que no hay consenso crítico acerca de su datación histórica. Este trabajo se abstiene de entrar en dicha discusión. El criterio que este estudio emplea es cronológico; habla de modernismo y de artistas modernistas siguiendo la definición de M. H. Abrams, que apunta que “frecuentemente se aplica específicamente en la literatura escrita en inglés, al periodo desde la primera guerra mundial.”⁶³ Dicha época fue testigo de una transformación en la producción de lo visual más profunda si cabe que el descubrimiento de la perspectiva renacentista. El modernismo del siglo XX estaba ciertamente obsesionado con temas visuales y en sus años álgidos (las primeras décadas del siglo XX) nuevos enfoques visuales estaban transformando los textos literarios y culturales. La representación de nuevas formas de conocimiento, de nuevas formas de ver y conocer el mundo, se convirtió en el proyecto común de filósofos como Nietzsche, Schopenhauer y Bergson, escritores modernistas como Woolf, o Joyce, y de artistas como Picasso o Braque en sus períodos cubistas, o los expresionistas alemanes. La rapidez, la fragmentación, la expresión interior, el subconsciente, el inconsciente, la experiencia subjetiva, la relatividad, etc., eran asuntos que estaban siendo tratados por artistas y pensadores.

⁶² En *Contemporary Writers*. Hogarth Press, Londres, 1965. Pp. 120-2. Originalmente aparecido en *The Times Literary Supplement* el 13 de febrero de 1919, reimpresso en Woolf, Virginia: *Women and Writing*. Ed. Michele Barret. The Women Press, Londres, 1979. Pp. 188-91.

⁶³ Abrams (1985:108). En este sentido también lo utiliza, por ejemplo, Maggie Humm en su libro *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2003 (1ª Ed. por Edimburg University Press, 2002).

Parece improbable que los inquietos artistas e intelectuales no estuvieran al tanto de estas invenciones, teniendo en cuenta que fueron sujeto de múltiples atenciones de todo tipo de periódicos y revistas. En varios de los ensayos de Woolf, donde crítica a la “triada eduardiana” (A. Bennet, J. Galsworthy y H. G. Wells) -“Mr. Bennet and Mr. Brown”, “Character In Fiction” o “On Re-Reading Novels”- la noción de solidez mimética de los novelistas eduardianos es desafiada por una estética de fluidez y transparencia facilitada, de acuerdo con Michael Whitworth, por el descubrimiento de las fotografías capaces de revelar lo oculto, los rayos-X.⁶⁴ Según Humm, es innegable que Woolf estaba enormemente comprometida con la visión, tanto aparente como ‘invisible’. Tres críticos claves de la modernidad y las artes visuales -Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Henri Bergson- estudiaron en sus obras respectivas la relación entre las artes visuales y las nuevas “ópticas del subconsciente”, la forma reciente de observar, entender e interpretar la realidad. **(Punto de encuentro II).**

2.2. WOOLF Y LO VISUAL

Tan radical era su afán rupturista que Woolf perseguía encontrar un nuevo término para su obra: “pero mientras intento escribir, estoy haciendo *Al faro* -el mar ha de ser escuchado todo el tiempo. Tengo una idea [...] inventaré un nuevo nombre para mis libros para suplantar ‘novela’. Un nuevo _____, por Virginia Woolf. Pero ¿el qué? ¿Elegía?”⁶⁵ Y más adelante: “Dudo que vuelva a escribir otra novela tras *O. Debería inventar un nuevo nombre para ellas.*”⁶⁶ En noviembre de 1925 escribió a Vita pidiéndole que “invente(s) un nombre que pueda emplear en lugar de ‘novela’. Pensando en ello veo que no puedo, que nunca podré, nunca deberé, escribir una novela. ¿Cómo lo llamaré entonces?”⁶⁷ En ese momento, avista un más profundo y amplio alcance de la literatura en su contacto con las artes visuales, especialmente el cine. La nueva forma de arte (sin nombre) que Woolf proyectó, era un arte situado en la antesala del cine y la literatura. Sue Roe comenta, en alusión a sus estrategias narrativas, que Woolf era una experimentalista, siempre inventando nuevas maneras de decir cosas que la novela no estaba equipada para decir.⁶⁸ Por ello, abandonó las

⁶⁴ Whitworth, Michael: “Porous Objects: Self, Community, and the Nature of Matter” en Berman y Goldman (Eds.): *Virginia Woolf Out of Bounds. Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf (2000)*. Pace University Press, Nueva York, 2001. p. 153.

⁶⁵ (*Diary* 3, 34).

⁶⁶ (*Diary* 3, 176).

⁶⁷ *The Letters of Virginia Woolf*. Volume 3. Eds. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann. Ny, Hartcourt, 1956. p. 221.

⁶⁸ Roe: *Writing and Gender. Virginia Woolf's Writing Practice*. Harvester Wheatsheaf, Nueva York, 1990.

técnicas realistas características de sus predecesores y trató de encontrar modos de estructurar su trabajo de acuerdo con sus impulsos, los cuales eran análogos a los nuevos experimentos que se estaban dando, no sólo en el cine, sino en el campo de las artes visuales en general. Woolf describió así su proceso creativo:

“Y, por la palabra adecuada, estas equivocada... todo es ritmo...una visión, una emoción crea esta ola en la mente, mucho antes de que cree palabras para expresarlo; y, escribiéndolo (esa es mi creencia actual) uno tiene que re-capturar esto y organizar este trabajo (que no tiene aparentemente nada que ver con palabras) y, entonces, tal y como rompe y cae en la mente, crea palabras para expresarlo...”⁶⁹

Este fragmento evidencia cómo sus novelas comienzan con una emoción indescriptible que experimenta en términos visuales. Es decir, en primer lugar visualiza sus novelas; luego, aquello “indescriptible” debe ser puesto en palabras y de forma que mejor lo expresen. La emoción no podría, empero, ser descrita directamente. En su lugar, tiene que ser “sugerida y traída ante nosotros despacio, por medio de la repetición de imágenes, hasta que se exprese en toda su complejidad, completa.”⁷⁰ Según Woolf, el lector/espectador debe ser capaz de

“comprender lo que hay más allá de su significado superficial, agrupar instintivamente esto, eso, y lo otro –un sonido, un color, aquí una tensión, allí una pausa– la cual el poeta, conociendo palabras que son exiguas en comparación con las ideas, ha esparcido sobre su página para evocar un estado de la mente que ni las palabras pueden expresar ni la razón explicar.”⁷¹

Según Nancy Topping Bazin, Woolf quería crear en sus novelas la continua interrelación entre lo visible y lo invisible, lo evanescente y lo eterno. Esta visión dual y la necesidad de llevar ambos elementos hacia el equilibrio aparecen en todos los escritos de Woolf.⁷²

Panthea Reid explica que una década y media antes de escribir su ensayo “Pictures” (1925) Woolf creía que la pintura era un arte inferior y por tanto no tenía nada que enseñar a la literatura. Pero cuando escribe “Pictures” está convencida del dominio de la pintura (moderna) sobre la literatura, ya que ha mostrado a los escritores cómo trascender las apariencias con el objeto de presentar otras

⁶⁹ (*Letters III*, 247).

⁷⁰ (*Collected Essays IV*, 2).

⁷¹ (*Collected Essays IV*, 200).

⁷² Topping Bazin: *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey, 1973. p. 44.

“realidades” (más esenciales).⁷³ Woolf siente que, a menudo, la emoción deriva de “algo que no tiene nada que ver con la historia”, es “el efecto de esas combinaciones de línea y color.”⁷⁴ De este modo, cuando ve una de las pinturas de Cézanne, es el elemento no-representacional el que la estimula:

“No hay pintor más provocativo para el sentido literario, porque sus pinturas son tan provocativas y audazmente contenidas que el solo pigmento, dicen, parece desafiarnos, presionar cierto nervio, estimular, excitar. Esa pintura, por ejemplo, [...] remueve en nosotros palabras donde no creíamos existieran palabras; sugiere formas donde no habíamos visto nada sino fino aire” (pero) “los pintores pierden su poder directamente cuando intentan hablar [...] [porque] una pintura narrativa es tan patética y ridícula como un truco hecho por un perro.”⁷⁵

A pesar de su expresión puramente plástica, Cézanne parece comunicar algo abstracto, silencioso, procedente de su yo más profundo, que suscita en Woolf palabras y formas inesperadas. Woolf se refería a Cézanne como un pintor “silencioso”. Con ello quería sugerir que Cézanne expresaba aquellos sentimientos profundos e indefinidos que no pueden ser descritos directamente pero sí evocados a través de equivalentes simbólicos.⁷⁶ Con su silencio, la pintura estimulaba a los escritores a aventurar palabras sobre nuevas realidades. Esta misma contradicción entre su opinión de la literatura como arte superior y su reconocimiento de que las artes visuales estaban sintonizando mejor con los tiempos, la percibimos también en su disquisición acerca del cine.

3. WOOLF Y EL CINE

La relación entre Woolf, y los modernistas en general, con los nuevos medios de masas, como el cine, resulta altamente contradictoria.⁷⁷ Los críticos de hoy

⁷³ Panthea Reid: *Art and Affection: A Life of Virginia Woolf*. Oxford University Press, Nueva York, 1996. Pp. 279-80.

⁷⁴ (*Collected Essays II*, 242-3).

⁷⁵ (*The Moment and Other Essays*, 142).

⁷⁶ Desde comienzos de su carrera, Woolf estaba interesada en los profundos silencios del inconsciente, así, por ejemplo, Terence en *The Voyage Out* dice que quiere escribir una novela de silencio. Para estudiar la importancia del silencio en las obras y personalidad de Woolf ver: Harper, Howard M.: *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1982; y Laurence, Patricia Ondek: *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford University Press, Stanford y California, 1991.

⁷⁷ Andreas Huyssen explica cómo no existe todavía consenso acerca de la relación entre los y las modernistas y los medios de masas. Huyssen, Andreas: *After the Great Divide:*

consideran que el modernismo, con el advenimiento de las nuevas tecnologías de los medios de masas, se erigió a sí mismo como defensor de la alta cultura mientras despreciaba los nuevos medios. Sin embargo, la fascinación que sentían los modernistas hacia éstos, permitió el desdibujamiento de los límites entre alta y baja cultura. Así por ejemplo, existe un número considerable de casos de artistas del momento que se involucraron en un debate acerca de los nuevos medios.⁷⁸ Esta postura contradictoria entre el elitismo cultural y el interés por las novedades en materia de representación es fácilmente visible en Woolf, cuya respuesta es sugestivamente ambivalente.

En los años veinte, Woolf se hallaba literalmente inmersa en un activo debate crítico acerca del cine. Su ensayo debe, por ello, ser situado en un contexto más amplio de un interés cultural emergente hacia el cine, visible en los artículos, revistas, libros y sociedades cinematográficas que afloraron en los años veinte.⁷⁹ Ella no fue la única escritora que entró en el terreno de la estética cinematográfica. Este nuevo arte animó a los críticos de diversas disciplinas, siendo muchas las figuras literarias y artísticas involucradas (en diferente grado) en la teoría, crítica, y práctica cinematográficas. En el ambiente literario en general se manifestó un entusiasmo por el cine internacional vanguardista, a la vez que una desconfianza hacia la comercialidad de Hollywood. Según Humm, este terreno de libertad animó especialmente a las mujeres modernistas, que vieron en el cine un campo sin explotar donde poder experimentar con ideas estéticas y temáticas (**ver Punto de encuentro III**).⁸⁰ El interés de ciertas publicaciones por el cine corrió paralelo a la creación de los cine-clubs y de las sociedades cinematográficas por estas mismas

Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1986.

⁷⁸ Jane Garrity estudia las contribuciones que Woolf -y otros miembros de Bloomsbury- hicieron para la revista *Vogue*, especialmente en los años veinte. Esto demuestra que, a diferencia de lo que se puede pensar, este grupo de modernistas no estaba al margen de la cultura de masas, sino todo lo contrario. Garrity también encuentra interesante que una revista como *Vogue* fuera por esos años un "fascinante híbrido cultural" donde se daban cita incontables colaboraciones de miembros de la alta cultura. En "Virginia Woolf, Intellectual Harlotry, and 1920's British Vogue" en Caughie, Pamela L. (Ed.): *Virginia Woolf in the Age of Mechanical* Reproduction. Nueva York y Londres, Garland Publishing, Inc., 2000. Pp.185-218.

⁷⁹ En estos años se publicaron numerosas revistas especializadas en cine y arte. En Francia, la revista de cine *Le Film* fue fundada en 1914, en 1925 su número había subido a seis y, en 1929, a cuarenta y ocho. La revista de Ken Macpherson *Close-up*, que comenzó a publicarse en los primeros años de fundación de la Film Society (1925), pronto ocupó un lugar preeminente en los círculos vanguardistas europeos. Junto a críticas de películas nacionales y de nuevas técnicas cinematográficas, la revista atacaba la institución de la censura y promovía una red alternativa de *cine-clubs*, así como la necesidad de desarrollar una teoría cinematográfica. Para más información acerca de dicho fenómeno, acudir a Hoffman, Frederick; Allen, Charles y Ulrich, Carolyn: *The Little Magazine: A History and Bibliography*. Princeton University Press, Princeton, 1946.

⁸⁰ Humm (2003:131-2).

fechas (en Inglaterra la *Film Society* se fundó en 1925 y contó entre sus miembros con figuras de Bloomsbury como Roger Fry, Maynard Keynes y Clive Bell, y escritores como Bernard Shaw y H. G. Wells).⁸¹

Así como otros escritores y artistas, los Woolf eran aficionados al cine y estaban completamente al tanto de sus cualidades expresivas.⁸² Como figura vital de la cultura de su tiempo, Woolf estaba en la periferia de uno de los círculos intelectuales más activos en teoría cinematográfica. Algunos personajes cercanos a ella, todos ellos conocidos como el Bloomsbury Group, estaban interesados en el cine en diferente grado. Por ejemplo, Roger Fry y Maynard Keynes se encontraban entre los fundadores de la “Film Society” de Londres y el programa de sus actividades era anunciado y comentado en *Nation and Athenaeum*, del que Leonard Woolf era editor literario.⁸³ En el círculo de Woolf, las personas oscilaban entre el rechazo a las películas y su fascinación por el cine. Por ejemplo, Clive Bell infravalora las películas en general, en su artículo “Art and the Cinema” (aparecido en *Vanity Fair* en noviembre de 1922), advirtiendo del impacto de las mismas en el futuro de las artes visuales. Su argumento parece resumirse en el subtítulo del

⁸¹ En Inglaterra, Ivor Montagu e Iris Barry reprodujeron los cine-clubs de Francia fundando la *Film Society* en 1925. En ella no sólo se ofrecían espacios de exhibición de cine independiente sino también ejercicios prácticos tales como conferencias sobre técnicas cinematográficas, etc. Los programas de la Film Society compartían, todos ellos, una mezcla de vanguardia y cine popular. Fue el primer lugar donde se exhibió la mayor parte de las películas vanguardistas rusas, incluyendo *El acorazado Potemkin*; alemanas como *El gabinete del Doctor Caligari*; francesas como *Nana* de Renoir; *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer; o las películas de la americana Dorothy Arzner. Igualmente, la sociedad proyectaba en conjunción películas científicas en cada programa. Montagu afirmó, “Si pudiéramos conseguir una sociedad cinematográfica como la teatral [*stage society*] [...] una pequeña audiencia sería capaz de ver películas bajo las mejores condiciones posibles. En este sentido, podríamos poner nuestra atención en películas, artistas, escultores, escritores, quienes elevarían las, hasta entonces, desdeñadas películas. Éstas eran, en general, desdeñadas. Se suponían eran de gusto pobre. Esnobs intelectuales no tenían nada que ver con el cine pero, por supuesto, cuando estaba organizado en la línea de la Film Society, entonces se dejaban caer.” “Interview” (72), citado por Hankins en Gillespie (1993:158).

⁸² Sin embargo, de acuerdo con Hankins, a pesar de que Woolf mostró siempre interés por el cine, hay escasas evidencias de que fuera una ávida asidua al cine. Humm recopila ejemplos concretos -de sus diarios y cartas- en los que Woolf hace mención a su asistencia al cine: en su primer diario menciona ir al “Picture Palace” en 1915; en 1927 describe haber visto una película con “una escena de gran seducción en China”; en 1931 una película francesa – *Le Million*, escrita y dirigida por René Clair– cuyos experimentos con distorsiones espaciales y temporales afectaron las propias técnicas de la escritora; tener “butacas para una noche de *Wuthering Heights* [*Cumbres Borrascosas*]; y cuando visitaron a Vita Sackville-West y Harold Nicolson en Berlín en 1929, vieron *Storm Over Asia* de Pudovkin -prohibida en Inglaterra- cuya captación de fenómenos y acumulación de asociaciones a través del montaje características del cine ruso le abrieron a Woolf todo un mundo de posibilidades. Cit. Humm (2003:76).

⁸³ Leonard, como editor de *Nation and Athenaeum*, estaba al corriente de la mayor parte de las publicaciones sobre cine que se estaban editando en Francia por estos años, que contenían artículos sobre todo tipo de películas del momento. Hankins hace un recuento de libros de cine aparecidos en un número especial de *Cinéma* que Leonard cita el 2 de enero de 1926. Para aquellos interesados en conocer los detalles de dicha lista acudir a Gillespie (1993:162).

artículo –“A Prophecy that the Motion Pictures, in Exploiting Imitation Art, Will Leave Real Art to the Artist”– en el que señala cómo...

“podemos dirigirnos hacia la posesión de un nuevo arte semi-mecánico, pero el arte personal será llevado más y más cerca de ese baluarte que es inaccesible para el profano. En su insistencia en imitar al arte, el cine lo único que logrará es agrandar el abismo existente entre el arte superior y el arte inferior.”⁸⁴

Sin embargo, a semejanza de Woolf, Bell sentía un auténtico entusiasmo por el “cine artístico” [*high cinematic art*], por lo que elogió elocuentemente películas vanguardistas como *Entr’acte* de René Clair.⁸⁵ Por su parte, los Woolf eran conscientes de la importancia del cine y decidieron publicar en la Hogarth Press un texto fílmico de Eric White: *Parnassus to Let: An Essay About Rhythm in Film* (1928). Éste no sólo influyó en los artistas en su variación de técnica narrativa sino también en su concepción temática. Este tipo de películas fueron objeto de discusión entre los amigos de Woolf y, de acuerdo con una carta destinada a Vita el 13 de abril de 1926, ella disfrutaba enormemente de dichas conversaciones acerca del cine y otras artes.⁸⁶ Las películas proveían al círculo de Woolf de un terreno para el intercambio de ideas acerca de la teoría y práctica estéticas en general. Hankins insiste en que “Woolf estaba menos interesada en la historia del cine o en películas particulares que en el potencial estético y teórico del nuevo medio. Eran sus técnicas y posibilidades expresivas, más que las películas en sí, las que estimularon su interés y la animaron a adaptar dicho arte visual, móvil, a la literatura”.⁸⁷ En este sentido podríamos tomar de André Bazin su idea de que la influencia del cine sobre los escritores no se produjo a partir de películas concretas sino de la idea de lo que el cine suponía según estos. Así lo comenta Bazin: “estamos hablando de la influencia

⁸⁴ Gillespie (1993:153).

⁸⁵ Hankins apunta acertadamente cómo la influencia de esta película surrealista de René Clair en Woolf parece evidente, no sólo por el modo en que Clair subvierte la noción de “fin” de la película, sino por la sorprendente y poderosa manipulación de René Clair de las expectativas del espectador a través de un provocativo cambio de género presentado cinematográficamente. En un momento de clímax de la película aparece una imagen inolvidable: después de numerosos planos cortos voyeurísticos que observan a través de una ventana las piernas y el tutú de una bailarina, el plano corto pasa a un plano largo, revelando que es un hombre barbudo el dueño de tales piernas y tutú. Gillespie (1993:154). Este juego con las expectativas de los espectadores, a través de la sorprendente inversión de género en *Entr’acte*, parece el telón de fondo de una técnica literaria paralela que Woolf utiliza en *Orlando*. El cambio de sexo del/a protagonista desorienta definitivamente al lector.

⁸⁶ “Mi mente esta siempre inundada con varios pensamientos; mi novela; tú; ¿podrías llevarme conduciendo al mar?; el cine; y más; cuando la puerta se abre y Dadie entra. Una desganada conversación se extiende: ...Bell llama, Eddy viene. El teléfono suena. Duncan va a venir. Todos tomamos el té juntos. Hacemos tostadas [...] todos charlamos, sobre música [...] muy interesante: comparamos películas y óperas...” (*Letters III*, 254).

⁸⁷ Hankins, en Gillespie (1993: 149)

de un cine no existente, un cine ideal, un cine que los novelistas producirían si ellos fueran directores de cine, o un arte imaginario que todavía estamos esperando.”⁸⁸

3.1. THE CINEMA

Aunque compartiera algunos elementos con otras discusiones acerca de la estética del cine -¿Cuál es el futuro del cine? ¿Cómo debería ser, en relación a las otras artes? “¿Hay algún lenguaje secreto?” ¿Cuáles son entonces sus dispositivos? -, el objetivo estratégico de “The Cinema” era radicalmente distinto a éstas.⁸⁹ Woolf habla del cine para exaltar el poder de la literatura en contraste con éste. En su discurso no había lugar para el enaltecimiento del cine si ello implicaba un desvío de intereses de la literatura hacia el cine.⁹⁰ Sin embargo, el atractivo que Woolf encontró en el cine impregnó inmediatamente sus escritos. Imaginaba que ciertos experimentos cinematográficos aplicados a literatura podrían suponer una renovación y modernización del arte verbal. Es decir, lo que Woolf esboza en “The Cinema” tiene menos que ver con el cine en sí que con su propio proyecto literario: “Woolf utilizó el espacio libre de la teoría cinematográfica para desarrollar herramientas y estrategias que sirvieran de revulsivo al estancamiento crítico de las artes verbales, y salvar a la literatura de lo literario”, dice Hankins.⁹¹ Para la Woolf de 1926, un campo abierto para trabajar sobre una estética espacial y emocional era especialmente valioso porque dichos asuntos eran prioritarios en sus proyectos literarios de entonces. En el primer párrafo ya nos está indicando el nivel desde el cual habla, desde la superioridad del terreno del intelectual, del literato. Según ella, las personas que acuden al cine y están convencidas de estar viendo una obra de arte son, en cierta medida, como los salvajes:

⁸⁸ Él habla del caso concreto de la influencia de las técnicas cinematográficas en la novela modernista americana. Bazin, André: "Pour un cinéma impur: Défense de l'adaption" en *Que-Est-Ce Que Le Cinéma?*. 1958-1965. Traducido al inglés por Hugh Gray como "In Defense of Mixed Cinema." [Pp. 53-75] en *What Is Cinema? Essays Selected and Translated By Hugh Gray*. University of California Press. 1984. Pp. 63. El libro de Bazin ha sido traducido al castellano como "A Favor de un Cine Impuro" por José Luis López Muñoz en *¿Qué es el cine?* Ediciones RIALP, 1999. Pp. 101-127.

⁸⁹ Ello, a pesar de que Woolf se parece a los formalistas en tanto que admira la técnica, y a Eisenstein por sus principios del montaje y la unidad de la obra final. Para conocer las intervenciones teóricas más importantes de la época consultar Andrew, Dudley J.: *The Major Film Theories. An Introduction*. Oxford University Press, Nueva York, 1976.

⁹⁰ Este escrito ha sido objeto de análisis profundos y exhaustivos por parte de Maggie Humm (2003) y Leslie Hankins (Gillespie, 1993) y "The Doctor and The Woolf: Reel Challenges- The Cabinet of Dr. Caligari and Mrs. Dalloway" en Hussey y Neverow-Turk (1993:41-7).

⁹¹ Gillespie (1993:159).

La gente dice que el salvaje ya no vive en nosotros, que estamos al final (*fag-end*⁹²) de la civilización, que todo ha sido dicho ya, y que es demasiado tarde para ser ambicioso. Pero, estos filósofos han olvidado las películas. Nunca han visto a los salvajes del siglo XX viendo películas. Nunca se han sentado enfrente de la pantalla y pensado que aunque con todas esas ropas en la espalda y alfombras en los pies, no mucha distancia los separa de aquellos hombres desnudos de ojos brillantes que golpeaban dos barras de hierro y escuchaban en ese estruendo, un anticipo de la música de Mozart. (166)

Según Woolf, el cine se materializa de forma tan potente que es imposible escuchar nada claramente. Se nos presenta tal caos de “fragmentos [...] (que) es extremadamente difícil escuchar nada distintivamente. Todo es parloteo confuso [*hubblebubble*] [...]” (166). Y continúa: “A primera vista el arte del cine parece simple, incluso estúpido”, el espectador es un agente pasivo que recibe las cosas sin pensar. Porque el cine “provee al cerebro con juguetes y chucherías para mantenerlo tranquilo, y puede confiarse que se comportará como una niñera competente hasta que llegue a la conclusión de que es hora de despertar.” (166-7)

Su comparación de los aficionados al cine con niños proviene de una postura elitista, la cual también modificó a lo largo de su vida. Un ejemplo de dicha postura es la resistencia de Woolf a la idea del escritor como producto de consumo; si bien, cada vez era más consciente del carácter de “mercancía” de la posición intelectual. Por ello, a la par que levantó una crítica devastadora de la industria cultural (con la imagen de escritores como bienes de consumo), comenzó a vislumbrar las ventajas de hacer de la literatura un terreno más accesible, afirmando que la burguesía intelectual nunca podría ser revolucionaria a menos que sus miembros bajaran de sus “torres de privilegios”, y que los trabajadores deberían reclamar un territorio común de educación (“The Leaning Tower”, *Tres Guineas*...).⁹³ Woolf asociaba comercialismo, producción de masas y accesibilidad, con una especie de vulgaridad que no dependía de la clase a la que se perteneciera; y rechazaba el discurso de lo

⁹² De acuerdo con el Diccionario Cambridge, la palabra *fag-end* denomina a “la última parte de un período de tiempo, normalmente la menos interesante o excitante”.

⁹³ De este modo, por ejemplo, hizo numerosas declaraciones acerca de la vergonzosa proliferación de revistas de consumo popular y la participación de escritores en ellas (repudiando a aquellos que consideraba extremadamente comerciales, como Katherine Mansfield); al mismo tiempo que publicó en *Vogue*, por ejemplo, cinco artículos entre 1924 y 1926. “The whole of London does nothing but talk about bringing out magazines”, revistas que son sobre “ladies’ clothes and aristocrats playing golf” (*Letters III*, 479/ 154). Mencionado por Garrity en Caughie (2000:191). El dinero también supuso un punto de contradicción en Woolf. Su participación en este tipo de revistas y el efecto en la venta de sus novelas, la proveyó con un excedente de dinero que no había poseído hasta ese momento. Para Woolf, hacer dinero era tanto un acto subversivo en tanto que era mujer, como una forma de contaminación, en tanto que exponía las bases económicas de su producción literaria.

popular -con su interés en dirigirse a un público general- para centrarse en su lugar en la recepción individual. No obstante, se percata de que a través de sus páginas el público puede aproximarse a obras de calidad cultural más elevada. De manera interesante, cuando un crítico comentó que Woolf estaba bajando el listón de sus intervenciones culturales, ella expresó a Vita Sackville-West su enojo en los siguientes términos: “Mejor ser prostituta que... copular... tímida y respetablemente con el *Times*”⁹⁴ y, no obstante, en *Tres Guineas* pidió a las escritoras que no se prostituyeran, que no vendieran su imagen y sus ideas baratas.⁹⁵

Para Woolf, el cine suponía el ejemplo más claro de que el arte había sucumbido al poder de la sociedad de consumo. En “The Cinema” argumentó que casi ninguna película merecía la pena, precisamente porque consistían en lo que algunos críticos -como Walter Benjamin o Iris Barry- aprueban: reproducciones reducidas accesibles a todo el mundo.⁹⁶ Woolf se quejó de que grandes obras de la literatura eran expresadas en fragmentos fácilmente “leíbles” (por ejemplo, una taza rota es celos) por un “populacho iletrado”.⁹⁷ Para ella, lejos de conducir al pueblo a cuestionar a la autoridad -como Benjamin veía, por ejemplo, en las películas de Chaplin- estas imágenes tan sólo permitían a la audiencia salir del cine habiendo sido entretenidos. Sin embargo, de acuerdo con Michael Tratner,⁹⁸ Woolf parece haber cambiado de opinión ente 1926 y 1938, encontrando eventualmente valor en la reproducción de grandes obras de la literatura para su “fácil” consumo, pero

⁹⁴ (*Letters III*, 200).

⁹⁵ “Debemos pedirle (a una mujer que publique) que no permita que su rostro privado sea publicado, y que tampoco lo sean los pormenores de su vida privada; que no se aproveche, en resumen, de ni siquiera una de las formas de prostitución de la mente que con tanta insidia proponen los alcahuetes de la trata de mentes; que no acepte ni siquiera una de esas etiquetas y distintivos con los que se anuncian y certifican los méritos mentales, las medallas, los honores y los títulos; y nos vemos en el caso de que los rechace terminantemente, ya que todos ellos son clara muestra de que la cultura ha sido prostituida y de que la libertad intelectual ha sido vendida y sometida a esclavitud.” (*Tres Guineas*. Lumen, España, 1999. p. 167).

⁹⁶ El interés básico de Iris Barry, co-fundadora de la *Film Society* de Londres, era culturizar a todo el mundo para que pudiera disfrutar más ampliamente del nuevo arte, poniendo al alcance del “espectador común” todas las herramientas para sacar el máximo beneficio del visionado de las películas. Benjamin veía en los nuevos medios de masas un instrumento potencial para la educación del pueblo, es decir, fue un entusiasta de la socialización del arte. Sus obras más conocidas al respecto son “La obra de arte en la época de su reproductividad mecánica” (1936) (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) y “Breve historia de la fotografía” (*A Short History of Photography*) en *Screen*. Vol. 13. N° 1. 1972. Pp. 5-26.

⁹⁷ Por otra parte, su posición elitista es compartida por otros muchos escritores, como D. H. Lawrence o George Orwell, para los cuales el cine era el enemigo: homogeneizaba la cultura popular; subrogaba el arte a la industria y al más bajo común denominador del gusto de la masa; minaba al libro y desgastaba a la literatura.

⁹⁸ Tratner, Michael: “*Why Isn't Between the Acts a Movie?*” en *Caughie* (2000:127).

dejando clara una importante distinción entre la obra copiada y la interpretación.⁹⁹ Es decir, hace una distinción entre dos tipos de películas: aquellas que contienen valores educativos -pero que deben ser conscientes de sus carencias artísticas- y aquellas que resaltan sus cualidades distintivas, como *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene (1919). Woolf era partidaria de estas últimas.

La escritora era consciente de que es difícil expresar la naturaleza de la realidad que observamos en pantalla ya que “nuestro vocabulario es miserablemente insuficiente.” Sin embargo, se percató de tales diferencias de naturaleza con respecto a otras expresiones artísticas y de que el cine tenía su valor en el campo de la experiencia (poseía cierta belleza). Woolf se preguntaba si el cine, con su limitado vocabulario, podía representar una realidad “diferente de aquella que percibimos en la vida diaria”, “más real”, concluyendo que la realidad que vemos en pantalla es aquella que se da...:

“cuando nosotros no estamos. Vemos la vida tal y como es cuando nosotros no tomamos parte en ella. Cuando miramos parece que somos apartados de la insignificancia de la existencia. El rey no nos cogerá las manos. Las olas no mojarán nuestros pies. Desde esta situación ventajosa [...] tenemos tiempo para sentir pena y diversión, para generalizar, para dotar a un hombre de los atributos de la raza. Viendo al barco navegar y la ola romper, tenemos tiempo para abrir nuestras mentes a la belleza y registrar, sobre todo, la extraña sensación de que esta belleza continuará, y esta belleza florecerá tanto si lo avistamos como si no. Es más, todo esto pasó diez años atrás, se nos dice.” (167)

Pero, de acuerdo con su opinión, los cineastas no se conforman sólo con registrar la belleza, incluso del pasado. Quieren alcanzar un estatus artístico, poniéndose a la altura de otras artes como la literatura y, para ello, buscan los medios para dotar de dignidad a su arte. Es ahí donde Woolf lanza su crítica más feroz, la cuestión de las adaptaciones literarias:

⁹⁹ En sus primeros años, el cine era alabado por algunos, no sólo por sus innovaciones técnicas, sino también por la promesa de aculturación de su audiencia. De hecho, el crítico Stephen Bush sugirió en *The Moving Picture World* en 1911, que la principal misión del cine podría ser la de introducir a las masas en las grandes obras de la literatura: “...después de todo, la palabra ‘clásico’ tiene su significado. Implica la aprobación de las mejores personas de los tiempos más iluminados. Sus méritos... son apreciados por, comparativamente, unos pocos. Es la función del cine hacerlas conocer por todos.” Del mismo modo, Jack London pensaba que podía proveer de “educación universal”: “las mentes más grandes”, escribió en *Paramount Magazine* (1915), “han transmitido sus mensajes a través del libro o la obra de teatro. El cine lleva las novelas a la pantalla, donde todo el mundo puede leer y entender —y disfrutar.” Ambos ejemplos citados en Lupak, Barbara Tapa (Ed.): *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1999. p. 3.

“Pero los creadores de películas no parecen satisfechos con esas obvias fuentes de interés [...]. Ellos desprecian el vuelo de las gaviotas, los barcos en el Támesis [...]. Ellos quieren mejorar, alterar, hacer un arte propio [...] y así, muchas artes parecen estar preparadas para ofrecer su ayuda. Por ejemplo, ahí estaba la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus perfectamente conocidos personajes y sus famosas escenas. [...] ¿Qué podría ser más sencillo y fácil? El cine cayó sobre su presa con increíble rapacidad, y hasta el momento subsiste sobre el cuerpo de su desafortunada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambas.” (168)

Woolf atacó la “rapacidad” del cine que, en busca de cierta dignidad y de temas que representar, “cae sobre su presa con inmensa rapacidad y subsiste hasta el momento sobre el cuerpo de su desafortunada víctima”. Según ella, el “resultado es desastroso para ambos.” ¿Por qué? Woolf responde:

La alianza es antinatural. [...] El ojo dice "aquí esta Anna Karenina." Una mujer voluptuosa vestida con terciopelo negro y perlas aparece ante nosotros. Pero el cerebro dice, "Esa no es más Anna Karenina que la reina Victoria." Porque el cerebro conoce a Anna casi enteramente por el interior de su mente –su encanto, su pasión, su desesperación. Todo el énfasis del cine yace sobre sus dientes, sus perlas, y su terciopelo. Entonces, "Anna se enamora de Vronsky"- es decir, la mujer de terciopelo negro cae en los brazos de un hombre con uniforme y se besan con gran arrebato [...] en una biblioteca extremadamente lograda, mientras que un jardinero corta el césped. Así, vamos tambaleándonos a través de una de las novelas más famosas del mundo. Así las describimos con palabras de una sola sílaba, escritas también en forma de garabatos de escolar iletrado. Un beso es amor. Una taza rota son celos. Una sonrisa es felicidad. Muerte es un coche fúnebre. Ninguna de estas cosas tiene la más mínima conexión con la novela que Tolstoi escribió, y es sólo cuando dejamos de conectar las imágenes con el libro que adivinamos por alguna escena accidental –como la del jardinero cortando el césped– lo que el cine podría hacer si se dejara con sus propios dispositivos. (168)

Para ella, el cine había sido incapaz, hasta la fecha, de representar la vida interior de los personajes, interpretados por actores y actrices cuyas características físicas no responden a la idea que tenemos en nuestra mente de los personajes literarios –y que bien podrían estar interpretando a Anna Karenina como a la Reina

Victoria.¹⁰⁰ Por otra parte, el cine funciona en términos simbólicos, por lo que grandes emociones han de ser representadas por medios cinematográficos económicos que simplifican la experiencia emocional enormemente, llegando a convertir las grandes obras de la literatura en reproducciones cuyo lenguaje se asemeja al de un escolar todavía iletrado. De este modo, cualquier parecido entre el original y la película es pura coincidencia. André Bazin apoyará esta opinión acerca de la homogeneización y simplificación de los grandes hitos literarios. En su penetrante examen del género de las adaptaciones literarias -"Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation"- dio a entender que las obras maestras de la literatura llevadas al cine transmitían una impresión de despersonalización de cada una de ellas, ya que todas eran tratadas de igual manera, siguiendo, reproduciendo, los mismos mecanismos.¹⁰¹ La constante repetición de estilo dio lugar al establecimiento de una serie de convenciones que el público pronto asimiló.

Entonces, Woolf llama la atención sobre la autonomía del arte, de las posibilidades expresivas del cine, preguntándose:

"Pero ¿cuáles son sus dispositivos? Si cesase de ser un parásito ¿cómo caminaría derecho? Hasta el momento presente, es sólo a través de indicios que uno puede hacer conjeturas."

Para Woolf, la relación parasitaria entre literatura y cine no tenía futuro, por lo que sugirió que el cine debía explorar sus propias formas, sus propias cualidades; debía evitar representar aquello que pertenecía al terreno de las palabras, de la literatura. Woolf compartía, en este sentido, una opinión que ya estaba gestándose dentro de la cultura cinematográfica: el cine debía escapar a la tentación de copiar otras artes. Numerosos artículos que configuran una estética cinematográfica en los años veinte, enfatizaron la necesidad del cine de afirmar su independencia con respecto a las otras artes, buscar su naturaleza esencial y abandonar el peso muerto de otras tradiciones (**Ver Punto de encuentro IV**). Para Iris Barry, cofundadora de la *Film Society* de Londres, el cine no tenía necesidad de depender de las otras artes:

"[...] a pesar de que la imagen móvil tiene sus afinidades con las respetables musas, no es sustitutiva para ninguna de ellas, sino uno de los fenómenos por el que nuestra época será recordada: un nuevo arte nació dolorosamente y sin gloria, como no dudamos las otras artes también

¹⁰⁰ Según Humm, aunque había ocho versiones cinematográficas de Anna Karenina disponibles en 1926 es muy probable que esté describiendo la adaptación Americana de la Fox dirigida en 1915 por J. Gordon Edwards. Humm (2002:181).

¹⁰¹ Ya citado en la nota 87. Bazin (1984:53-75).

nacieron en su ya olvidado día – un arte más nuevo de lo que pensamos, en tanto que cuenta una historia sin utilizar la forma literaria; que siendo un medio pictórico es igualmente uno dramático y, sin embargo, sus intereses no son como los del teatro y sus problemas muy diferentes a aquellos a los que se enfrentan los pintores.”¹⁰²

También desde el terreno de la actividad cinematográfica muchos directores eran contrarios a la tiranía de la narrativa tradicional y las formas realistas, como por ejemplo Germaine Dulac¹⁰³:

“Las películas narrativas pueden hacer uso de la plasticidad y continuar por sus caminos elegidos. El público, sin embargo, no debe ser erróneamente conducido: ésta es una forma de cine pero no el verdadero cine, que debe encontrar sus emociones a través del movimiento artístico de líneas y formas.”¹⁰⁴

En sus escritos teóricos, Dulac argumenta que el cine debe ser leal a sus elementos visuales únicos y utilizar éstos -más que utilizar palabras- para componer arte y capturar el alma interna.

A continuación, Woolf comienza a hablar de las posibilidades que el cine tiene, como aparato visual novedoso, por medio de la película *El gabinete del Doctor Caligari*.

Por ejemplo, en la representación del Dr. Caligari el otro día, una sombra con forma de renacuajo apareció de repente en una esquina de la pantalla [...]. Por un momento pareció dar cuerpo a alguna enfermiza imaginación monstruosa del cerebro de un lunático. Por un momento pareció como si pudiera ser transmitido por su forma más efectivamente que con palabras. El

¹⁰² Barry, Iris: “Progress Is Being Made” en *Spectator*. 14 de febrero, 1925. p. 235. Cit. Hankins (Gillespie, 1993:164).

¹⁰³ Curiosamente ambas mujeres compartían las mismas ideas acerca de la creación artística y de cuál debería ser la dirección del cine. Como Woolf, Dulac buscaba un lenguaje cinematográfico capaz de expresar visualmente sentimientos y pensamientos; y lo encontró en la “superposición (que) es pensamiento, la vida interna...” [Dulac: “The Expressive Techniques of the Cinema” (1924). (Trad. al inglés por Stuart Liebman) en Abel, Richard (Ed.): *French Film Theory and Criticism. Volume 1: 1907-1929*. Princeton University Press, Princeton, 1988. p. 311]. Y, como Woolf, Dulac argumenta que la sensibilidad del director puede expresarse a sí misma través de la superposición de luz y movimiento, la visión de lo que conmoverá al alma del espectador. [Dulac, Germaine: “The Essence of the Cinema: The Visual Idea” (1925) (Trad. a cargo de Lamberton Robert) en *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York University Press, Nueva York, 1978. (Pp. 57-66)].

¹⁰⁴ Dulac: “The Aesthetics, the Obstacles, Integral Cinegraphie” (1927). (Trad. a cargo de Liebman, Stuart, en *Framework* 19. 1982. Pp. 6-9. Cit. Hankins en Davis y McVicker: *Virginia Woolf and Her Influences. Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf* (1997). Pace University Press, Plymouth, 1998. p. 31.

monstruoso renacuajo tembloroso parecía ser el miedo en sí mismo, y no la afirmación “tengo miedo”. De hecho, la sombra era accidental y el efecto no intencionado. Pero, si una sombra en un preciso momento puede sugerir más que los gestos y palabras de hombres y mujeres en estado de terror, parece evidente que el cine cuenta con innumerables símbolos a su alcance para expresar las emociones que han fracasado, hasta ahora, de encontrar expresión.” (168-169)



Figura 1: La imagen que impresionó a Woolf: Werner Krauss como *Doctor Caligari*.¹⁰⁵

En este sentido, Woolf también está en línea con los críticos cinematográficos: una vez que estuvieron de acuerdo en que el cine tenía su propio lenguaje sentaron los componentes de dicho lenguaje, o su sintaxis gramatical. Los ensayos de estos críticos argumentaban que movimiento o distorsión de espacio y relaciones espaciales, eran esenciales para el nuevo medio o lenguaje y afirmaban que el lenguaje cinematográfico debía enfatizar el objeto y el movimiento por encima del sujeto teatral o literario. El potencial de conducir las emociones a través de las imágenes móviles fascinó a los críticos y teóricos de los años veinte debido a su novedad. En este fragmento, Woolf hace referencia a este concepto de fusión de emoción con movimiento, reconociendo que este último tiene un poder emotivo inherente. El momento central de “The Cinema” es esta respuesta de Woolf (como espectadora) a su encuentro visual con el *Gabinete del Doctor Caligari* y sus distorsiones estilizadas de formas y espacios. (Pudiera ser que Woolf también se

¹⁰⁵ Imagen publicitaria de la película, procedente de Robinson, David: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. BFI Film Classics, Londres, 1997. p. 18.

hubiese visto atraída por el contenido ideológico de la misma. Observamos ciertos paralelismos entre ésta y *La señora Dalloway*. **Ver Punto de encuentro V**).



Figura 2: Alucinación de Caligari. El mundo de los sueños, las alucinaciones, parecen haber encontrado su forma ideal en el cine. *El Gabinete* indicó, en 1920, nuevas ambiciones estéticas para el nuevo arte.

A pesar de que desinfla su hipérbole con la afirmación de que “la sombra era accidental y el efecto no intencional”, recupera su argumento al sugerir que dicha sombra dijo más acerca del potencial del cine que las formas reales empleadas en el cine hasta la fecha. Del mismo modo que los teóricos cinematográficos tuvieron en consideración el potencial del cine de capturar emociones a través de sensaciones subliminales motivadas por el movimiento, Woolf examinó el complejo potencial emocional del cine como una de sus posibilidades más excitantes.

“¿Hay, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos, pero nunca mencionamos y, si es así, podría ser esto hecho visible para el ojo? ¿Hay alguna característica que el pensamiento posea que pueda ser hecha visible sin la ayuda de palabras? Tiene rapidez y ralentización; dirección como un dardo y circunlocución vaporosa. Pero también tiene, especialmente en momentos de emoción, el poder de las imágenes, la necesidad de levantar y pasar su carga a otro sustentador. La apariencia del pensamiento es, por alguna razón, más bella, más comprensible, más accesible, que el pensamiento en sí. Como todo el mundo sabe, en Shakespeare, las ideas más complejas forman una cadena de imágenes a través de las cuales nosotros montamos, cambiando y girando, hasta que alcanzamos la luz fugaz. Pero, obviamente, las imágenes de un poeta no deben ser recogidas en bronce o trazadas con lápiz. Ellas son compuestas

por miles de sugerencias, de las cuales, la visual es la más obvia o predominante. [...] Todo esto, que es accesible a las palabras y sólo a las palabras, el cine debe evitarlo. Sin embargo, si muchos de nuestros pensamientos y sentimientos están conectados con la vista, algún residuo de emoción visual, el cual no sirve ni para el pintor ni para el poeta, puede todavía esperar al cine". (169-170)

El primer pensamiento que nos asalta al hablar de imágenes es precisamente su pertenencia al terreno visual: esas "cadenas de imágenes" son como las imágenes procuradas por el montaje cinematográfico. A su vez, el cine utiliza palabras, diálogos o narraciones en *over*. Pero Woolf, lo que está defendiendo es la idea de un lenguaje puramente visual, hecho de imágenes que la literatura no ha explotado con palabras. El cine no debería inmiscuirse en el terreno de las "palabras". Este vituperio a la narración en las artes visuales y la idea de un lenguaje concretamente visual como estímulo de emociones –y su anhelo por trasladar esto a la literatura– ya fue formulado por Woolf con respecto al arte post-impressionista en "The Pictures", como recordaremos. Hay ciertos elementos visuales que no son recogidos ni por el pintor ni por el poeta, y son éstos por los que el cine debería interesarse.

En el siguiente fragmento Woolf comienza a delinear el potencial artístico del cine. Insiste en que el cine debería interesarse por la abstracción, una abstracción que se ayudase lo mínimo de música y palabras para hacerse inteligible.

"Que tales símbolos serán diferentes a los objetos reales que vemos ante nosotros es altamente probable. Algo abstracto, algo que se mueve con un arte consciente y controlado, algo que pide una mínima ayuda de palabras o música para hacerse, a sí mismo, inteligible [...]. Entonces, cuando el cineasta encuentra un nuevo símbolo para expresar pensamiento, tiene una enorme riqueza a su disposición." (170)

La riqueza que el cineasta tiene a su disposición es la posibilidad de utilizar símbolos que le permitan manipular emociones a través del movimiento y del montaje. Woolf hace referencia a una serie de imágenes que, al colisionar, producen dichas emociones. Quería que el cine disparase la óptica inconsciente del espectador al moverle fuera de la representación mimética de sensaciones. Es decir, si las películas tienen "algún símbolo nuevo para expresar el pensamiento" en "algún objeto" y "si muchos de nuestros pensamientos y sentimientos están conectados con la visión", entonces nuestros recuerdos inconscientes se volverán conscientes. El

montaje cinematográfico -el cual utiliza estilísticamente fracturas en el tiempo- al yuxtaponer emociones, ofrece a los espectadores un mecanismo por el cual poder activar la memoria.¹⁰⁶ Las fugaces representaciones pueden plasmar los procesos del pensamiento, “los cuales pueden prestarse visibles al ojo sin la ayuda de palabras.” Según Woolf, el verdadero significado de una película no derivaba de su contenido narrativo, sino de los procesos por los cuales el cine conectaba más abstractamente con los pensamientos y los recuerdos conscientes e inconscientes. Debía ofrecer una especie de montaje psíquico dialéctico. A través de la yuxtaposición de imágenes, el montaje cinematográfico sugería realidades contradictorias y emociones asimétricas dentro de la diégesis de la película. Al analizar estos procesos, Woolf entiende que si la memoria es configurada iconográficamente a través del montaje de objetos fílmicos que representan emociones, entonces tales objetos pueden proveer un principio cognitivo tan unitario y convincente como cualquier narrativa lineal: “el pasado podría ser desenrollado [...] podríamos tener la continuidad de la vida humana ante nosotros por la repetición de algún objeto.”

El ensayo de Woolf sostiene en este punto, significativamente, paralelismos con la teoría del montaje de Eisenstein: el modo en que las colisiones fílmicas pueden crear identificaciones en el espectador. Lo que Woolf está describiendo claramente es a lo que Eisenstein se referiría más tarde como “montaje fílmico”, el cual podía conectar escenas por medio de “algo abstracto, algo que se mueve”, en palabras de Woolf. En “Principles of Film Form”, Eisenstein señala cómo el jeroglífico es una imagen vital que encapsula tanto el proceso de composición como el concepto de pluralidad (carencia de lecturas únicas) por lo que el jeroglífico requiere un espectador activo. Del mismo modo, el montaje presenta imágenes instantáneas que acabarán formando un todo por medio de la asociación.¹⁰⁷ Woolf consideraba que los espectadores se involucran en las películas por medio de las asociaciones, el montaje y la repetición. Éstos experimentan un proceso visual dinámico que libera recuerdos enterrados y sueños. Para Woolf, a semejanza de Eisenstein, el cine que realmente merece la pena es aquel que, alejado de las asociaciones literarias, ofrece tales placeres. (**Ver Punto de encuentro VI**).

“Deberíamos ver cambios violentos de emoción producidos por su colisión.

Los contrastes más fantásticos podrían ser disparados ante nosotros con

¹⁰⁶ El recuerdo, como aspecto del inconsciente, no se conforma con una noción lineal del tiempo.

¹⁰⁷ Debido a que el montaje rompe con el tiempo lineal y el espacio tradicional, se asemeja a las ideas acerca de la “realidad fragmentada” presente en el arte y la filosofía modernistas.

una velocidad que el escritor puede sólo perseguir en vano; la arquitectura soñada de arcos y almenas, de cascadas que caen y fuentes que elevan, la cual nos visita a veces en sueños o se instaura a sí misma en cuartos en penumbra, podría darse ante nuestros despiertos ojos. Ninguna fantasía puede ser demasiado forzada/improbable o insustancial. El pasado podría ser desenrollado, las distancias aniquiladas, y los abismos que dislocan las novelas [...] podrían ser suavizados.” (171)

Woolf elogió la extraordinaria capacidad del cine de alterar la percepción del espacio y el tiempo y de alcanzar cualquier cosa perteneciente al reino de la imaginación. A través de los recursos expresivos del cine se podía materializar lo imaginario.

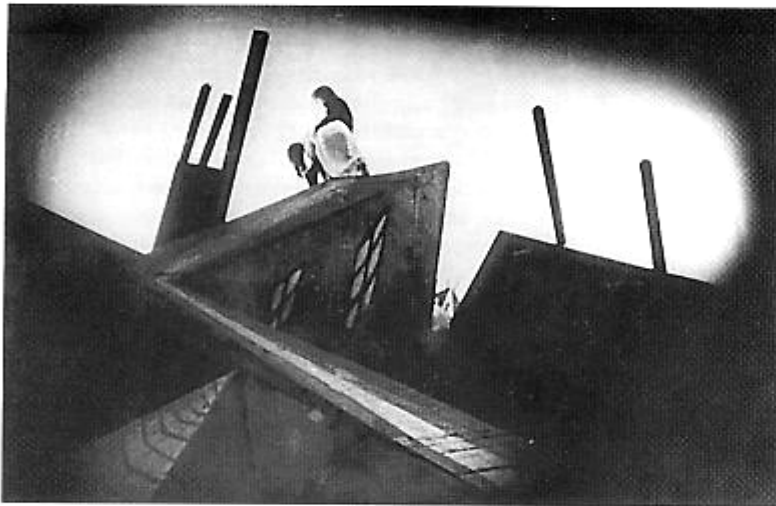


Figura 3: Cesare secuestrando a Jane. Arquitecturas imposibles para narraciones fantásticas. Woolf veía en el cine un interesante aparato para mostrar cosas pertenecientes al reino de la imaginación.

Sin embargo, según ésta, el cine no había sido capaz todavía de emplear todo su potencial, por lo que sugirió para su futuro una estética visual en la cual el movimiento de formas abstractas comunicase poder emocional. Ella entendía que el potencial del cine yacía en su habilidad de producir constantes “impactos”, los cuales no ocurrían a menudo en las películas populares. De esta forma, describe algunas escenas en las que ese efecto podría alcanzarse:

“Cómo puede ser todo esto logrado, nadie por el momento puede decirlo. Sólo logramos indicios en el caos de las calles, quizá, cuando una unión momentánea de color, sonido y movimiento, sugiere que hay una escena esperando un nuevo arte para ser transfigurado. Y, a veces, en el cine, en

medio de una inmensa destreza y una habilidad técnica enorme, la cortina se corre y vislumbramos, alguna belleza desconocida e inesperada.” (171)

En “The Narrow Bridge of Art” Woolf ofrece, nuevamente, una serie de ideas que según ella todavía no han sido satisfactoriamente empleadas por el novelista y que, sin embargo, “juegan un amplio papel en la vida”, y que tal vez los cineastas podrían intentar, como:

“el poder de la música, los estímulos de la vista, el efecto en nosotros de la forma de los árboles y el juego del color, las emociones suscitadas por las multitudes, los oscuros miedos y odios que llegan tan irracionalmente, en ciertos lugares o desde ciertas personas, las delicias del movimiento, la intoxicación del vino. Cada momento es el centro, y lugar de encuentro, de un extraordinario número de percepciones que todavía no han sido expresadas. La vida es siempre, e inevitablemente, más rica que aquellos de nosotros que tratamos de expresarla.”¹⁰⁸

Para Woolf, el cine es un arte con gran potencial que hasta la fecha no ha sabido emplear sus posibilidades, ha nacido con demasiadas virtudes y poca enseñanza acerca de su utilización:

Ya que algo extraño ha ocurrido, mientras que las otras artes nacieron desnudas, ésta ha nacido toda vestida. Puede decirlo todo antes de tener nada que decir. Es como si en una tribu salvaje, en lugar de encontrar dos barras de hierro con las que jugar, encontrara dispersas en la orilla del mar, violines, flautas, saxofones, trompetas, y pianos de Erard y Bechstein, y hubiera comenzado, con increíble energía, pero sin saber una nota de música, a golpear todos ellos al mismo tiempo.” (171)

Woolf era consciente de que el cine tenía una estética independiente y viable, tan sólo necesitaba explotar sus propias posibilidades.

Woolf sitúa su ensayo sólidamente dentro de un discurso cinematográfico internacional, plantea los puntos clave (del diálogo) necesarios para la creación de una teoría y una práctica cinematográficas. En otros sentidos, el ensayo de Woolf ni pretendía, ni estaba a la cabeza de una vanguardia crítica cinematográfica; estaba más interesada en los asuntos teóricos y conceptuales suscitados por el cine como medio que en crítica.

¹⁰⁸ *Granite and Rainbow*. The Hogarth Press, Londres, 1958. p. 23.

Rupturas [con el espacio y el tiempo]. Fragmentos.

La práctica cinematográfica ofreció ciertos desafíos teóricos a las otras artes con su énfasis en revitalizar el arte, forjando un nuevo lenguaje, explorando un discurso específico y expresando emoción a través del movimiento. El compromiso de Woolf con la teoría cinematográfica en su estadio formativo le permitió elegir cómo trabajar, a través de dichos desafíos, de la forma más productiva para su propio arte. Del mismo modo que la agilidad y volatilidad del nuevo arte lograron excitarla, las limitaciones del lenguaje lograron, a menudo, frustrarla. Esto no implica, sin embargo, que Woolf considerara que la literatura no podía traspasar sus propias barreras y fuera capaz de reflejar la complejidad de su momento. Ella aseveró consistentemente la primacía del arte literario por encima de las artes visuales que tanto la inspiraron a la hora de desafiar los cánones literarios del momento.

Habiendo dado tanta importancia a estas cuestiones de renovación de la narrativa, Sue Roe apunta como no es de extrañar que se concentrara, en su propia obra, en experimentar especialmente con el tiempo, al percibir que las nuevas perspectivas temporales podrían ofrecer nuevas formas de crear contrastes estructurales en la narrativa. La experimentación con la noción de tiempo podría brindar una manera de trabajar con nuevas perspectivas narrativas y nuevos modos de construir a los personajes. De este modo, sus novelas no participan del discurso temporal lineal habitual. Por ejemplo, en *La señora Dalloway* la estructura aparente muestra la vida de una serie de personajes en un día y, sin embargo, el pasado y el mundo de las alucinaciones se entremezclan para dar una sensación de disolución temporal. En *Al faro (To the Lighthouse)*, el primer y último capítulo se desarrollan en una sola tarde y una mañana, mientras que el capítulo intermedio es un trepidante repaso a diez años. *Orlando* se extiende trescientos cincuenta años; etc.

Hankins, por su parte, recuerda que no podemos desdeñar el interés parejo de Woolf por el espacio. Según Hankins, Woolf “construía paradigmas espaciales para pensamientos en espacios dialécticos móviles.”¹⁰⁹ En sus obras se percibe una superación de la narración lineal y un creciente interés en la narrativa dinámica y

¹⁰⁹ Para un extenso análisis de la importancia de las teorías espaciales en Woolf, acudir a Hankins, Leslie: “Virginia Woolf’s Spatial Art and Critique: *Tresspassageways* for the Twentieth Century and Beyond”. Disertación depositada en la Universidad de Carolina del Norte, 1991.

multidimensional.¹¹⁰ Un ejemplo claro es *La señora Dalloway*, en la que pareció desarrollar una nueva técnica a base de “túneles” (“tunnelling process”) que conectaban a los personajes bajo la superficie (“excavo bellas cuevas detrás de mis personajes: creo que eso provoca exactamente lo que quiero: humanidad, humor, profundidad. La idea es que las cuevas conecten y que cada una salga a la luz en el momento presente”.¹¹¹) La manera en que está construida esta novela la dota de una complejidad estimulante: diferentes historias, entrelazadas entre ellas de diferentes maneras, parecen ir formando el sentido global de la obra. Son como redes concéntricas que parecen confluir en diferentes puntos. Hechos del presente y pasado se mezclan con pensamientos, opiniones, también del presente o del pasado, creando una compleja estructura que parece confluir en cierto punto, o puntos. Es una historia que se dirige hacia adelante pero que va construyéndose a partir tiempos, lugares y sentimientos que intersecan. Hablando en términos cinematográficos, la historia se construye por medio de *flashbacks*, digresiones mentales, simultaneidad de historias, paralelismos, evocaciones, etc. Todo ello espléndidamente hilvanado y en cuyo entramado no hay lugar para un solo desliz. Las cuevas revelan los pasados de los personajes mientras que se toma nota de sus reacciones hacia el presente. En opinión de Topping Bazin, Woolf se liberó, gracias a esta técnica, de la necesidad de revelar factores acerca de las vidas de sus personajes en orden cronológico. Podía hacerlo a través de las conexiones entre sus “cuevas”.¹¹²

La técnica que Dorothy Richardson emplea en su obra *El túnel* -construir una sensación de narrativa unitaria a través de fragmentos, detalles, insinuaciones- fascinó a Woolf, como evidencia la reseña que le dedicó, ya que respondía a su idea de la representación de la complejidad del ser humano. Para 1925, la época en la que Woolf escribió *La señora Dalloway*, sintió que el proceso de recopilación de detalles era un aspecto importante en el intento de forjar el carácter de sus personajes. Son las voces de los personajes las que ayudan al lector a reconstruir la psicología de los mismos, más que cualquier tipo de voz del autor. De esta forma, logró desarrollar con éxito una técnica que supondría la culminación de sus experimentaciones con el tiempo y la subjetividad, y que impulsaría a los críticos a considerar a Woolf como una de las principales representantes del ‘*stream of consciousness*’.

¹¹⁰ Podría argumentarse que el entendimiento de Woolf del poder emocional de las distribuciones espaciales encaja con los experimentos modernistas de los años veinte y treinta del siglo XX, tales como los montajes de Eisenstein, como ya indicamos.

¹¹¹ (*Diary*, 60).

¹¹² Bazin (1973:34).

4. WOOLF EN LA CULTURA DE MASAS

“La forma es, en un sentido, tan perfecta, en otro, tan quebrada. [Las novelas de Turgenev] tratan sobre Rusia en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, y sin embargo, son sobre nosotros mismos en este momento presente.”

Virginia Woolf, “The Novels of Turgenev”¹¹³

Como dice Leslie Hankins, “la protéica inmortalidad de (Walter Benjamin y) Virginia Woolf en la cultura de finales del siglo XX, es algo ante lo que maravillarse” y suscita la necesidad de interrogarnos acerca de ello.¹¹⁴ Es a partir de la última década del siglo XX que las adaptaciones cinematográficas, teatrales y televisivas, basadas en la vida y obra de Woolf se han disparado, así como la utilización de su imagen como icono contemporáneo. En los años noventa se llevan *Orlando* y *La señora Dalloway* a la gran pantalla; en el 2002, *Las horas* toma su figura y una de sus novelas como acicate para la acción; y en 1993 Bass Ale emplea su rostro en carteles publicitarios (**ver figura 4**). Por no mencionar que su imagen es vendida en forma de carteles, marca páginas, camisetas y tazas ¿Por qué se ha producido este repentino interés en ver su vida y obra en diferentes medios artísticos? Trataremos de responder a esta pregunta a continuación y en los apartados centrales dedicados a las adaptaciones cinematográficas de *Orlando*, de Sally Potter, *La señora Dalloway* de Marlene Gorris y *Las horas*, de Stephen Daldry. Sin embargo, no está de más que tengamos una visión general acerca del lugar que ocupa Woolf en el mundo de los medios de masas y cuándo comenzó, de hecho, a ser recuperada por y para los mismos.¹¹⁵

¹¹³ (CDB, 54).

¹¹⁴ Hankins, Leslie: “Virginia Woolf and Walter Benjamin Selling (out)siders” en Caughie (2000:3).

¹¹⁵ No sólo se ha producido la recuperación de su figura, especialmente a través de su obra, sino que su propia efigie -en forma de póster o cartel- ha aparecido en diferentes medios, como la serie *Murphy Brown* o en la película de Stephen Frears, *Sammy y Rosie se lo montan* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987); su foto aparece en la habitación de la hija de Dolores Claiborne en *Eclipse Total. Dolores Claiborne* (Taylor Hackford, 1995), protagonizada en 1995 por Kathy Bates; y la protagonista de *Sous le sable* (François Ozon, 2000) es una profesora que enseña a Woolf en su clase de literatura (y alude y cita fragmentos de *The Waves*), por mencionar algunos ejemplos.



Figura 4: Woolf a principios del siglo XX en un anuncio de Bass Ale a finales del mismo siglo.

Desde su muerte en 1941 hasta los años sesenta y setenta, Virginia Woolf ha sido prácticamente ignorada por investigadores y público. Habrá que esperar a que los movimientos postestructuralistas, feministas y lesbianos la rescaten como inspiradora de sus preceptos y sensibilidades. Dichos movimientos ofrecieron un paradigma de estudio alternativo para la interpretación de sus obras, y manifestaron un nuevo interés en su persona pública y privada, motivado este último por la publicación de su biografía, cartas y diario, en los años setenta.¹¹⁶ Estos documentos más personales, que mostraron a una escritora llena de contradicciones, animaron a los críticos a hacer nuevas lecturas más complejas de sus ideas.¹¹⁷ Su recuperación

¹¹⁶ Su biografía fue recogida por Quentin Bell (por encargo de Leonard Woolf) en 1972. Las cartas fueron compiladas en seis volúmenes, en 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980; y el diario apareció en 1977. En castellano la biografía de Woolf de Bell se publicó en 1980 (trad. Marta Pessarrosa) por la editorial Lumen (Barcelona).

¹¹⁷ Su notoriedad creció con el renovado interés por el grupo de Bloomsbury, al que pertenecía, y en concreto por la representación teatral de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*), estrenada por primera vez en 1962 (Albee), y por la película homónima de Mike Nichols (1966). Curiosamente ninguna de estas dos obras tienen que ver

encontraría el punto álgido en la última década del siglo XX. En los noventa se han multiplicado las adaptaciones cinematográficas (y teatrales) de sus obras, y este interés ha permanecido hasta nuestros días. Actualmente, su casi simultánea aparición y popularidad suscita debates sobre temas como el feminismo, el género, la sexualidad y la androginia, en lo que se ha dado en llamar, no sin polémica, un momento *queer* o 'posfeminista'. La razón de su popularidad revela muchos de los deseos y preocupaciones contemporáneas.

4.1. UNA NUEVA SENSIBILIDAD POSMODERNA/ UNA NUEVA PERCEPCIÓN: FEMINISTA/ UNA REALIDAD FACTIBLE QUEER.

Woolf parece entroncar mejor, en muchos sentidos, en el pensamiento posmoderno (para profundizar en el pensamiento de dos de sus principales pensadores, Jean-François Lyotard y Michel Foucault, **Ver Puntos de encuentro VII y VIII**).¹¹⁸ Primero, en tanto que ella creía que la Historia y el mundo de la biografía habían estado basados, hasta entonces, en la vida de unos cuantos protagonistas y que, curiosamente, no se hablaba en ellos de la vida y actos de más de la mitad de la población (femenina). Segundo, porque para ella, la Historia estaba formada por numerosas subjetividades y los "hechos" en sí no existían, sólo la interpretación de los mismos. En su ensayo "The New Biography", Woolf comenta cómo el problema fundamental de la biografía tradicional (aquí podemos incluir la tradición historiográfica basada en "grandes personalidades") es que su propósito declarado de hacer una verdadera presentación de la personalidad es, en sí, contradictorio. Para ella, la verdad es tangible y estable como el "granito" -y se transmite a través de hechos visibles-, mientras que la personalidad es como el "arco iris" -pertenece al mundo de lo inestable, lo intangible y lo subjetivo.¹¹⁹ Por tanto, el biógrafo y el historiador deberán elegir entre resultar aparentemente objetivos y mostrar hechos (físicos, superficiales) en la vida de alguien, o resultar contradictorios y tratar de plasmar la fluida personalidad del biografiado:

"Y, es obvio, que es más fácil obedecer estos preceptos al considerar que la verdadera vida de tu sujeto se muestra a sí misma a través de la acción, la

con la obra de la escritora inglesa. Algunos autores consideran que el título hace referencia a la protagonista femenina, una figura castrante e inmadura, incapaz de tener hijos.

¹¹⁸ El postestructuralismo, el posmodernismo y la teoría del discurso, desestabilizaron las demandas tradicionales de la narrativa, enfatizaron el papel central del lenguaje, el discurso y la actuación en la construcción del conocimiento, el poder y la "verdad".

¹¹⁹ Woolf comenta cómo la "verdad" también puede ser manipulada en tanto que el biógrafo pasa por alto o incide especialmente en ciertos hechos.

cual es más evidente que esa vida interior de pensamiento y emoción la cual serpentea oscuramente a través de los canales ocultos del alma.”¹²⁰

La tradición eligió el camino más fácil: “una vida era una serie de hazañas.” Ésta fue “sorprendentemente elocuente en tumbas, monumentos conmemorativos [...] batallas y victorias.” Por el contrario, Woolf considera que dicha visión de la historia y la biografía no es sostenible (“ya no podemos mantener por más tiempo, esa vida que consiste sólo en acciones y obras”), se debe expresar “no sólo la vida exterior de trabajo y actividad, sino la vida interior de emoción y pensamiento.”¹²¹ Se podría argumentar que sus opiniones no la convierten en posmoderna. Mary Alemany-Galway apunta como la “sospecha de la existencia de una verdad objetiva e identificable ya está presente en el modernismo”, y continúa, “El modernismo, con su foco de atención en la duda epistemológica, se caracteriza por la puesta en escena de un punto de vista subjetivo sobre la realidad.”¹²² La diferencia radica en que las narrativas posmodernas van más allá del punto de vista subjetivo sobre la realidad (modernista) al yuxtaponer diferentes discursos. Eso es precisamente lo que Woolf hará en *La señora Dalloway*, y sobre lo que teorizará en *Una habitación propia*, donde volverá al asunto en un contexto más amplio, el de la supresión de las mujeres de la historia.

La Historia había sido escrita parcialmente y en ella solo se tenían en consideración las grandes batallas o los cambios de sistemas económicos, los miembros femeninos de la sociedad había sido ignorados, las mujeres reales nunca habían sido sujetos de la Historia (sino acompañantes, en el mejor de los casos):¹²³ “Lo que encuentro deplorable [...] es que no se sepa nada de la mujer antes del siglo XVIII. No dispongo en mi mente de ningún modelo que pueda considerar bajo todo sus aspectos.” (65) Ella no habla de sustituir una historia por otra, sino de complementar la parte existente, revisando el papel y la forma

¹²⁰ (*Granite and Rainbow*, 150).

¹²¹ (*Granite and Rainbow*, 151).

¹²² “Introduction: A Postmodern/Poststructuralist Cinema” en Alemany-Galway, Mary y Willoquet-Maricondi, Paula (Eds.): *Peter Greenaway’s Postmodern/ Postestructuralist Cinema*. Scarecrow press, Lanham, MD, 2001. Pp. xiv-xv.

¹²³ Virginia acomete la creación de una historia diferente a la tradicional en “The Journal of Mistress Joan Martyn” (en *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. The Hogarth Press, Londres, 1985): “The critics have always threatened me with two rods; first, they say, such digressions are all very well in a history of the time, but they have nothing to do with the system of mediaeval land tenure [...]”, que nos recuerda a las ideas de Althusser de la creación de conjuntos de historias locales. De acuerdo con ella, sufrimos de una gran negligencia por parte de la disciplina de la Historia: “If we were to spend a tithen of the sums that we spend yearly upon excavating Greek cities in excavating our own ruins what a different tale the Historian would have to tell!” (35)

de la Historia.¹²⁴ Woolf plantea una conquista de la educación por parte de las mujeres, quiere que ellas hagan una revisión de la Historia y que la cuenten sin omitir aquellos personajes que fueron también protagonistas:

“Sería ambicioso a más no poder, pensé buscando en los estantes libros que no estaban allí, sugerir a las estudiantes de aquellos colegios famosos que re-escribieran la Historia. Confieso que, tal como está escrita, a menudo me parece un poco extraña, irreal, desequilibrada; pero ¿por qué no podían añadir un suplemento a la Historia, dándole, por ejemplo, un nombre muy discreto para que las mujeres pudieran figurar en él sin impropiedad? Se las entrevé un instante en las vidas de los grandes hombres, desapareciendo en seguida en la distancia.” (62)

Para ello, sugiere a las estudiantes del futuro algunas posibles líneas de investigación a seguir: “un elaborado estudio de la psicología de la mujer por otra mujer”; un estudio de las razones de los hombres para impedir la emancipación de la misma; una investigación de las vidas de las mujeres en diferentes periodos históricos; “el valor que los hombres le dan a la castidad de la mujer”, entre otras. Las mujeres deben rescribir la historia, modificando los criterios acerca de la importancia o relevancia de los hechos, desafiando las historias “estándar” de guerras y campañas que han estado formando en espléndido aislamiento. El desafío a lo que Woolf considera la historia masculina (grandes, guerras, grandes naciones, grandes hombres) anticipa los principios y prácticas de un enfoque explícitamente feminista y se sitúa en paralelo al desarrollo del estudio de la historia social. Es una gran coincidencia que el giro hacia la historia social moderna comienza, según algunos, alrededor del año de publicación de *Una habitación propia*, con la fundación de la revista francesa *Annales* en 1929. La Posmodernidad nos ha enseñado a entender la Historia como algo parcial e ideológico, en el que no existen hechos verdaderos ni puntos de vista preeminentes, sino “versiones” o “interpretaciones ideológicas” de los mismos.

No obstante, es arriesgado asumir que Woolf se integra mejor en las ideologías del postestructuralismo, el posmodernismo y la teoría del discurso que en las del modernismo. De nuevo debemos tener en cuenta la contradicción de su

¹²⁴ En principio, indica que ha habido mucha literatura (masculina) centrada en figuras femeninas: Lady Macbeth o Cleopatra... -“En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más, según algunos. Pero ésta es la mujer de la literatura.”- ... pero que pertenecen al mundo de la literatura. Y ¿qué ocurre con la Historia de las mujeres?

pensamiento, o de nuestros propios aparatos críticos, así como la innegable pertenencia de Woolf a un momento histórico concreto. En primer lugar, existen problemas acerca de la periodicidad y características definitorias de estos fenómenos, no existe consenso entre los críticos. Las características que se señalan comúnmente como posmodernas parecen haber encontrado cabida ya a comienzos del siglo XX en artistas vanguardistas como Woolf.¹²⁵ En general, cada vez más autores (defensores de la existencia de la posmodernidad) encuentran una continuidad, en lugar de una ruptura, entre ambos fenómenos culturales, es decir, ven la posmodernidad como una extensión lógica de la modernidad. Si el mundo es tan diferente hoy día al de hace setenta y cinco años, también es notablemente similar.¹²⁶ Además, algunas autoras, como Minow-Pinkey, consideran que la escritura de las mujeres modernistas difiere de la de los hombres.¹²⁷ Según Minow-Pinkey, éstas escribían desde una posición de “destierro”, cuyas características son fácilmente asimilables al posmodernismo: contradicción, fragmentación, relatividad, etc. Uno de los primeros críticos en articular esta idea fue Craig Owens en “The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism” (1982).¹²⁸ Owens argumenta que el discurso de las mujeres es en sí posmoderno, en tanto que sus voces han sido históricamente silenciadas hasta el advenimiento de este movimiento, el cual exalta precisamente el valor del discurso de las minorías. Estos detalles nos pueden ayudar a entender por qué Woolf es considerada paradigma de los escritores modernistas a la vez que precursora del pensamiento posmoderno.

Otro de los factores importantes en la recuperación de Woolf fue la reactivación del movimiento feminista a partir de los años sesenta y setenta. Uno de los principales intereses del feminismo, comenzando con la propia Woolf, era recuperar una historia, un pasado en el que las mujeres fueran también protagonistas. Como propugnara la autora británica, las mujeres debían trazar sus árboles genealógicos en busca de sus madres. Ella se convirtió en una de esas madres con derecho propio que el feminismo de los sesenta y setenta recuperó, ya que todas las ideas que defendían -por muy contradictorias que fueran- ya se

¹²⁵ Cuando los modernos miraban dentro de la conciencia, lo que encontraron no fue siempre unitario, como los posmodernistas nos han hecho creer. Era, a menudo, “desconectado e incoherente” (Virginia Woolf, “Modern Fiction”, 107). Así, el famoso sujeto posmoderno fragmentado, descentrado, tiene una gran deuda con escritores como Woolf, Proust o Joyce, que comenzaron el trabajo de transformar al sujeto a través de la introspección.

¹²⁶ Por ejemplo, en 1927 Woolf escribe acerca del sentido de carencia de orden y significado en la sociedad moderna, un sentido que todavía hoy es común. Esta carencia de significado surge de los opuestos: “la belleza es parte fealdad; entretenimiento parte desagrado; placer parte dolor... En la mente moderna la belleza está acompañada no sólo de su sombra sino también de su opuesto” (“The Narrow Bridge of Art”, 22-23).

¹²⁷ Minow-Pinkey (1987).

¹²⁸ En Foster (1983:57-83).

encontraban en ésta. Dentro del feminismo existen diferentes filosofías, respuestas a problemas que sí eran comunes (principalmente hasta finales de los años ochenta); la contradicción y fragmentación mencionadas más arriba son evidentes no sólo en la cuestión del feminismo de Woolf sino del movimiento feminista y su evolución, en general. Existen tantos desacuerdos entre las feministas acerca de su filosofía -y estrategias políticas- y lecturas de Woolf, como en las ideas de la propia escritora. Hay desacuerdos entre aquellas que enfatizan la igualdad y aquellas que reivindican la diferencia, un debate en el cual todas las partes reclaman a ésta como su autoridad, localizando sus políticas feministas en la suya. De este modo, comenta Silver: “estos debates presentan territorios de tensión cultural y Woolf ha sido reclamada por casi todas las posiciones.”¹²⁹

¿Cuál es la auténtica Virginia Woolf? ¿Es aquella que puede situarse dentro del feminismo, donde la heterosexualidad y el binomio igualdad/diferencia son las normas ideológicas?, o ¿del posfeminismo (o de *queer*), donde dicho binomio es en sí subvertido? Como el postestructuralismo, la posmodernidad y Woolf plantean, no hay historia que cuente como “la verdadera.” Por ello, no había mejor momento para adaptar sus obras que finales del siglo XX y comienzos del XXI, en el que movimiento feminista, las intervenciones lesbianas y la dialéctica sexo-género, tres de los niveles en los que la propia Woolf se mueve, se han agrupado notoriamente en la práctica teórica del denominado en ocasiones posfeminismo. El motivo: la fascinación por la multiplicidad, la “otredad”, la deconstrucción del pensamiento normativo (incluido el feminista). Como apunta Brenda Silver, la imagen de Woolf está en todas partes pero sus significados permanecen sin decidirse; “las batallas para nombrarlos o desnombrarlos, congelarlos o ponerlos en movimiento, están unidas a instituciones e ideologías específicas, dentro de nuestra cultura y nuestra sociedad.”¹³⁰ La Woolf situada dentro de esta ideología posfeminista es la que parece encajar en las más recientes adaptaciones cinematográficas de su vida y obra.¹³¹

¹²⁹ Silver, Brenda: *Virginia Woolf Icon*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992. p. 212.

¹³⁰ Silver (1992: xvii).

¹³¹ Por otra parte, el crecimiento del pastiche y el eclecticismo en los años noventa, supuso un renacimiento/*revival* de períodos anteriores. El grupo Bloomsbury, como modelo de intelectualidad y de genio británico, ha sido el depositario de la recuperación más entusiasta en Inglaterra.

4.2. GÉNERO SEXUAL Y GÉNERO LITERARIO: LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE. LA CREACIÓN DE LAS MUJERES.¹³²

Este apartado pretende ofrecer al lector un panorama a partir del cual comenzar a entrever las razones por las que Woolf se ha convertido en figura esencial del feminismo y la posmodernidad, y en qué medida las ideas que poseía acerca de la forma y el contenido de obras literarias la convierten en una personalidad tan atractiva y cercana a nuestro pensamiento. En general, las ideas de la escritora acerca de la forma de la novela están íntimamente relacionadas con aquellas de contenido: género literario y género sexual eran indisociables. En opinión de Woolf, las condiciones materiales y las expresiones intelectuales o artísticas son inseparables. Por ello, su definición del género -la cual nunca fue estática- funciona como parte integral del desarrollo de su estética. Sus teorías feministas (nótese que empleamos el plural) están claramente involucradas con el tema de la creatividad. Woolf escribió extensamente, y de una forma altamente feminista y polémica, acerca de la relación entre la mujer y la ficción y argumentó que el escritor/a era producto de sus propias circunstancias, donde las condiciones materiales en las que trabajaba eran de crucial importancia. Sin embargo, no debemos llevarnos la falsa impresión de que, por el hecho de que todas sus obras compartan estos intereses, sus ideas mantengan una unidad o coherencia. Lejos de ello, sus ideas cambian de novela a novela, de ensayo a ensayo, oscilando entre la idea de una práctica femenina diferente a la masculina y la del ideal del artista de mente andrógina capaz de combinar cualidades supuestamente de ambos sexos; la existencia real de hombres y mujeres, y la deconstrucción de un sujeto sexual perteneciente al esquema binario del pensamiento occidental (**Punto de encuentro IX**). A continuación revisaremos las ideas presentes en algunas de sus novelas y ensayos, haciendo especial mención a *Una habitación propia* y *Tres guineas* -considerados como ensayos de teoría feministas *per se*.¹³³

Según Woolf, el hecho de la ausencia de una coherencia de sus ideas proviene de su propio estatuto de individuo excluido (mujer). Ella ve la dislocación del sujeto femenino como efecto paralelo al poder masculino y su influencia en las esferas de la educación, la política e incluso la escritura. “Yo”, advierte en la

¹³² A partir de ahora, todas las páginas de las obras citadas aparecerán en el propio texto entre paréntesis (consultar bibliografía para los detalles editoriales). En el caso de *Una habitación propia*, *Tres guineas*, *Orlando* y *La señora Dalloway*, las ediciones son en castellano.

¹³³ Elaine Showalter disiente. Considera -en *A Literature of their Own*- que ambas fracasan en cuanto ensayos feministas en tanto que eluden la posición de un sujeto-mujer coherente. (Princeton University Press, Nueva Jersey, 1977. Pp. 263-297).

segunda página de *Una habitación propia*, “es sólo un término conveniente para alguien que no tiene realmente ser” y, cuando se aplica esto a una mujer, el intento de construir un texto específicamente femenino resulta en una saturación de imágenes inconexas carente de forma, de la cual, está claro, no es muy probable que “ella” emerja. En “Professions for Women” (1931) reitera:

“¡Ah! Pero ¿qué es “ella misma”? Quiero decir ¿qué es una mujer? Os aseguro que no lo sé. No creo que vosotras lo sepáis. No creo que nadie lo pueda saber hasta que ella se haya expresado en todas las artes y las profesiones abiertas a las capacidades humanas.”¹³⁴

De nuevo, en la descripción que hace de su libro *Una habitación propia* al comienzo, se siente capacitada para confirmar las necesidades materiales de las mujeres –“una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas”– pero sin embargo, no lo está para responder acerca de la “verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela” – “He faltado a mi deber de llegar a una conclusión acerca de estas dos cuestiones; las mujeres y las novelas siguen siendo, en lo que a mí respecta, problemas sin resolver.” (8)

Si bien Woolf vivió mucho antes de que la distinción formal entre sexo y género se teorizara, dicha distinción se presenta implícita en sus novelas y ensayos. Su análisis feminista tiene distintivamente inclinaciones materialistas y una conciencia del papel de la historia, la cultura y el lenguaje en la producción de entendimientos culturales acerca de los que significa ser hombre o mujer. En *Una habitación propia*, por ejemplo, ella presta atención al legado literario femenino y masculino. Éstos, expone, no tienen nada que ver con diferencias esenciales o fundamentales entre hombres y mujeres, sino a lo que ella denomina “condiciones materiales.” Las oportunidades y talentos de las mujeres están limitados y circunscritos, asevera, por el acceso desigual a la educación, la profesionalización, la política, el tiempo libre y las condiciones de vida adecuadas. En “Women and Fiction” Woolf va a la British Library en busca de la verdad acerca de las “mujeres”. No obstante, la “verdad sobre las mujeres” es plural, contradictoria y evasiva, dispersa a lo largo de textos y años de narraciones. La “mujer” resulta ser una construcción cultural proteica, obsesivamente creada y debatida por una serie de discursos o “ficciones”. Woolf analiza las construcciones culturales variables de “mujer” desde el contexto del modernismo británico. A finales del siglo XX, los teóricos posmodernos han hecho un llamamiento a tal escepticismo hacia la existencia de verdades o esencias naturales, transhistóricas, transculturales.

¹³⁴ Reproducido en Woolf: *Women and Writing*. Ed. Michèle Barrett. The Women’s Press, Londres, 1979 (Pp. 57-63) p. 60.

Las condiciones materiales y la educación de las mujeres

“El valor de la educación es uno de los más grandes valores humanos.”

Virginia Woolf. *Tres guineas* (43)

Virginia Woolf se hizo eco de la tendencia general del feminismo de entreguerras y analizó en profundidad las condiciones materiales de las mujeres, así como su exclusión de la educación o la vida política de Inglaterra, todo ello elementos necesarios para el desarrollo de la creatividad femenina. Según ella, las mujeres han sido excluidas de la vida pública -por lo que no tienen una expresión cultural propia- e insta a romper con estas condiciones desfavorecedoras para la creación femenina. Para ello, las mujeres deben tener dinero, no estar relegadas al matrimonio y la maternidad, recuperar una tradición artística femenina y desarrollar una estética propia. Como estrategia, deben matar al ángel de la casa y rescribir el cuerpo, es decir, devolver al cuerpo femenino su presencia real, no a través de los ojos del hombre, sino de las mujeres:

“Lo maté lo mejor que pude. Mi excusa, si debiera tener alguna frente a un tribunal, sería que actué en defensa propia. Si no lo hubiera matado, ella me habría matado a mí. Hubiera arrancado el corazón de mi escritura. Porque, como he descubierto [...] una no puede ni siquiera criticar una novela sin tener una mente propia, sin expresar aquello que crees la verdad acerca de las relaciones humanas, la moralidad, el sexo. Y todas estas cuestiones, de acuerdo con el Ángel de la casa, no pueden tratarse abiertamente y libremente por las mujeres: ellas deben agradar, conciliar, ellas deben – para decirlo llanamente – decir mentiras si quieren tener éxito.”¹³⁵

En *Una habitación propia* la escritora se pregunta: “¿qué tiene esto que ver con una habitación propia?” (7)¹³⁶ Woolf alude aquí a lo que ella denomina “las condiciones materiales de la escritura”. En primer lugar, crítica el hecho de que las mujeres tengan menos dinero y posibilidades de involucrarse en las mismas actividades profesionales que los hombres:

¹³⁵ En “Professions for women” (Barrett, 1979: 59-60). Aquí Woolf introduce a un personaje victoriano llamado “el ángel de la casa” cuya tarea es estar en casa, perpetuando las virtudes femeninas y sacrificándose, en cada aspecto, por el hombre. Los libros de Woolf dan numerosas descripciones de esta mujer confinada. La frase proviene del título del poema *best-seller* de Coventry Patmore del siglo XIX. Woolf hace referencia a que la escritora necesita alejarse de las imágenes estándar de la feminidad (actuales entonces) de la literatura masculina: mujeres comprensivas, encantadoras, desprendidas, siempre sacrificándose por los otros y cumpliendo los deseos de los demás. Barret (1979:60).

¹³⁶ Este libro está basado en dos conferencias impartidas por Woolf en octubre de 1928 cuyo tema era “las mujeres y la novela.”

“Pensando en todas mujeres que habían trabajado año tras año y encontrado difícil reunir dos mil libras y no habían logrado recaudar, como máximo, más de treinta mil, prorrumpimos en ironías sobre la pobreza reprensible de nuestro sexo. ¿Qué habían estado haciendo nuestras madres para no tener bienes que dejarnos? ¿Empolvase la nariz? ¿Mirar los escaparates?” (31) “Hacer una fortuna y tener trece hijos, ningún ser humano hubiera podido aguantarlo. Primero hay nueve meses antes del nacimiento del niño. Luego nace el niño. Luego se pasan tres o cuatro meses amamantando al niño [...]” (33)

“[...] en primer lugar, no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado. [...] porque en todos los siglos anteriores su dinero hubiera sido propiedad de su marido [...]” (34)

“¿Por qué los hombres beben vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte?” (37-38)

Aquí vemos implícitas las ideas acerca de las limitaciones profesionales y económicas de las mujeres, las cuales están destinadas básicamente a la esfera privada (casarse y tener hijos). De este modo, la cultura pública se convierte en territorio masculino, situación que hace que la mujer artista o creadora se convierte en una contradicción. Woolf expone claramente en sus novelas que la falta de educación, la sumisión de la mujer al matrimonio y la falta de medios económicos son las trabas al arte femenino -y su expresión en general – y los causantes de enfermedades sociales como la guerra. Mientras que en *Una habitación propia* hablará principalmente del proceso creativo, en *Tres guineas* se decantará por los efectos sociales. En *Una habitación propia* exhorta:

“Dejadme imaginar, puesto que los datos son tan difíciles de obtener, lo que hubiera ocurrido si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada, llamada Judith, pongamos.” (66) Shakespeare logró el éxito, “entretanto, su dotadísima hermana, supongamos, se quedó en casa. Tenía el mismo espíritu de aventura, la misma imaginación, la misma ansia de ver el mundo que él. Pero no la mandaron a la escuela. No tuvo oportunidad de aprender la gramática ni la lógica, ya no digamos de leer a Horacio ni a Virgilio.” (67) “Pronto [...] planeaban casarla con el hijo de un comerciante de lanas del vecindario. Gritó que esta boda le era odiosa”. (67) Como podíamos esperar, “nunca dejó su huella en el papel.” (69)

Si hubiera sido cierto que la hermana de Shakespeare existió tampoco lo habríamos sabido, ya que como dice Woolf:

“cualquier mujer nacida en el siglo XVI con un gran talento, se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera [...] Porque no se necesita ser un gran psicólogo para estar seguro de que una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, de que la demás gente le hubiera creado tantas dificultades y la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y la razón.” (70)

La educación es un terreno exclusivamente masculino. Las facultades universitarias de *Una habitación propia*, que no admiten miembros femeninos, simbolizan el monopolio masculino en cada aspecto de la autoridad cultural. En *Tres Guineas*, Woolf desarrollará con más detalle los argumentos acerca de las maniobras de las instituciones sociales para mantener a las mujeres fuera del ámbito público/cultural, aunque en esta ocasión cambia su propia perspectiva. Si en *Una habitación propia* ella intenta entrar en la facultad, en la biblioteca y su pretensión es llegar a formar parte de esa cultura, en *Tres Guineas* duda que la mujer quiera participar en dichas estructuras masculinas (que conducen, entre otras cosas a las guerras): “quizá era peor que le encerraran a uno dentro” (177). En consecuencia, en su diario apunta como:

“niños pequeños haciendo castillos de arena. Esto hace referencia a Herbert Read; Tom Eliot; Santayana; Wells. Cada uno está cerrado herméticamente, y da protección a sus ocupantes...Pero yo soy el mar que demuele estos castillos [...] su ser que construye el Castillo es, para mí, destructor de su arquitectura. [...] ¿Cuál es el valor de una filosofía que no tiene poder sobre la vida? [...] Continúo, mientras leo, con la idea de mujeres descubriendo, como los racionalistas del siglo XIX, agnósticos, que el hombre ya no es Dios. Mi posición es, habiendo cesado de aceptar la religión, bastante diferente a la de Read, Wells, Tom o Santayana. Es esencial permanecer fuera; y darme cuenta de mis propias creencias: o, al menos, no aceptar las suyas.”¹³⁷

Al final de su vida, Woolf puso énfasis en el proyecto que había ocupado su mente a lo largo de ella: la construcción de una cultura narrativa que deconstruiría la historia y las tradiciones que habían dado el poder a los hombres de actuar como

¹³⁷ (*Diary 5*, 340).

dioses, cuyas religiones y creencias amenazaron el futuro de la civilización en sí. En *La señora Dalloway* asistiremos a la crítica de los dioses – “que nunca perdían la menor oportunidad de herir y contrariar a los hombres y de malgastar vidas humanas” (89) – y de la religión – “cruel y destructora” (143).¹³⁸ En la narrativa de Woolf, las mujeres, que habían sido forasteras y agnósticas en relación a las instituciones y creencias que constituían la versión oficial de la cultura, podían escribir una nueva. Porque “el deseo de recibir educación es hasta tal punto innato en el ser humano [...] y existe también en las mujeres” (*Tres guineas*, 47), Woolf va recorriendo la universidad, su biblioteca (*Una habitación propia*) y poco a poco va enfrentándose a que:

“no se admite a las señoras en la biblioteca más que acompañadas de un ‘miembro’ o provistas de una carta de presentación. Que una famosa biblioteca haya sido maldecida por una mujer es algo que deja del todo indiferente a una famosa biblioteca. Venerable y tranquila [...] nunca volveré a despertar estos ecos, nunca solicitaré de nuevo esta hospitalidad, me juré bajando furiosa las escaleras.” (14)

“[...] y pensé [...] en las puertas cerradas de la Biblioteca; y pensé en lo desagradable que era que le dejaran a uno fuera; y pensé que quizá era peor que le encerraran a uno dentro; y tras pensar en la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que achacaban al otro y en el efecto en la mente del escritor de la tradición y la falta de tradición [...]. Se sentía uno solo en medio de una sociedad inescrutable.” (85-86)

Siguiendo la línea de razonamiento, el acceso diferencial a los lugares de autoridad social y a la cultura da lugar a diferentes maneras de pensar. De nuevo, en *Una habitación propia*, se pregunta si el sexo del novelista puede influir en su integridad, que ella considera la “columna vertebral del escritor” (101). Según Woolf, el rencor, el odio, la cólera, ejercen su fuerza sobre la escritura de Charlotte Brönte por ejemplo. En ella percibimos una acidez resultado de la opresión.

“Pero muy a menudo, es evidente, los valores de las mujeres difieren de los que ha implantado el otro sexo [...] no obstante, son los valores masculinos los que prevalecen [...] y estos valores son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura” (101)

¹³⁸ Esa misma religión, la Iglesia, que condena la educación: “‘me fue dicho que el deseo de aprender en las mujeres era contrario a la voluntad de Dios...’ (*Tres guineas*. Nota 20: *The Crystal Cabinet* de Mary Butts) (47).

Cada sexo tiene sus propios valores y, sin embargo, los valores 'creados' por uno predominan sobre aquellos del otro -son considerados mejores. Este pasaje asume la diferencia fundamental y natural entre los sexos, pero reclama que las mujeres deberían tener su lugar, diferente, pero igualmente considerado. Para ello, es necesaria la recuperación de una tradición artística femenina.

Tradición artística femenina.

"Me parece indisputable que las condiciones que hicieron posible que Shakespeare existiera fueron que debía haber tenido predecesores en su arte, un grupo donde el arte es libremente discutido y practicado, y haber tenido él mismo la más absoluta libertad de acción y experiencia. Quizá en Lesbos pero nunca después han formado parte, las mujeres, de dichas condiciones."¹³⁹

Woolf estudió con avidez las vidas y escritos de mujeres en busca de alternativas a las normas culturales prevalecientes. Sus afectuosos ensayos acerca de mujeres novelistas, poetas, periodistas y escritoras epistolares, revelan su necesidad de definir su propia identidad literaria en relación a sus predecesoras. De este modo, imaginó y reconstruyó "una comunidad de mujeres" anteriores a ella a la que recurrir en busca de ejemplos y apoyo. La novelista menciona algunas escritoras notables en *Una habitación propia*, por ejemplo, Lady Winchilsea que nació en 1661:

"era noble tanto de cuna como por su matrimonio; no tuvo hijos; escribió poesía y basta abrir el libro de sus poemas para verla hervir de indignación acerca de la posición de las mujeres [...] ("¡Qué bajo hemos caído! Caído por reglas injustas, necias por Educación más que por Naturaleza; privadas de todos los progresos de la mente; se espera que carezcamos de interés, a ello se nos destina; y si una sobresale de las demás, con fantasía más calida y por la ambición empujada, tan fuerte sigue siendo la facción de la oposición que las esperanzas de éxito nunca superan los temores.") (82) "Tiene que animarse a escribir suponiendo que lo que escribe nunca se publicará". (83)

Cuando empezamos a tener noticia de estas escritoras es, según Woolf, en el siglo XVIII. A finales del siglo XVIII se produce un cambio radical: la mujer de clase media comienza a escribir *Orgullo y prejuicio*, o *Cumbres borrascosas*, etc.¹⁴⁰

¹³⁹ (*Diary 2*, 341).

¹⁴⁰ En su ensayo "Women Novelist", Woolf se pregunta: "¿Cuál, por ejemplo, fue el origen de la extraordinaria explosión, en el siglo XVIII, de novelas escritas por mujeres?" (Barrett, 1979:69). Procede a analizar el contexto cultural de las escritoras en busca de la respuesta.

Sin estas predecesoras, “ni Jane Austen, ni las Brönte, ni George Elliot, hubieran podido escribir [...] porque las obras maestras no son realizaciones individuales y solitarias, son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa.” (91) Woolf rinde homenaje a estas escritoras:

“Porque si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres. Es inútil que acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda, por más que acudamos a ellos en busca de deleite.” (104)

Las escritoras necesitan mujeres escritoras como ejemplos: si van a escribir como mujeres necesitan ver lo que las mujeres han escrito. De hecho, Woolf se ha convertido en sí en madre predecesora para numerosas generaciones de feministas. Ella fue una de las pioneras en el descubrimiento y recopilación de la escritura femenina que anteriormente había estado oscurecida, encubierta, por el peso de la tradición masculina. Escribió ensayos sobre Aphra Behn, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, George Eliot, Dorothy Richardson, etc. Woolf reta: “cierra con llave tus bibliotecas, si quieres, pero no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente.” (104)

Para Woolf existe una conexión definitiva entre la diferencia sexual y el lenguaje, por tanto, la identidad precede al lenguaje. La aparente asimetría entre la situación gramatical de los dos sexos merece un atento análisis. El lenguaje pertenece al hombre -debido a la falta de tradición literaria de las mujeres, de voz-, ella, por contraste, se sitúa en un lugar pasivo en relación al único lenguaje disponible (el de él), el cual es inapropiado para su uso. Esta discrepancia indica un acceso diferencial al medio del lenguaje. La frase de la mujer simplemente no existe, no está al alcance para su empleo. No obstante, según Woolf, algunas mujeres estaban exentas de la frase del hombre. Por ejemplo, Austen encontró una frase construida especialmente para su uso propio, y Richardson “ha inventado una frase que podríamos llamar la frase psicológica del género femenino.”¹⁴¹ Si ambas fueron capaces de articular su propia frase, eso parece lanzar una duda acerca de la incapacidad de la mujer para escribir. De acuerdo con Woolf, si éstas pueden

Llega a la conclusión de que el acto de escribir provino del ambiente que las rodeaba que las estimuló intelectualmente.

¹⁴¹ En su reseña de *Revolving Lights* de Dorothy Richardson (*Times Literary Supplement*, 19 mayo 1923) en Barrett (1979:191).

fabricar con éxito un lenguaje amoldado a ellas, entonces, debe de haber cierta inseguridad acerca de la supuesta universalidad del lenguaje.¹⁴²

Woolf aprendió la lección de sus antecesoras y, al mismo tiempo, creó dicho lenguaje específicamente femenino. Libró una gran batalla contra un poderoso antagonista, la tradición cultural y literaria, para encontrar palabras que se ajustaran a la imaginación femenina, para ampliar sus argumentos y guiones.¹⁴³ El 26 de Julio de 1922, hizo su famosa declaración de (autoafirmación) de autoría: “no hay duda en mi mente de que he encontrado cómo empezar a decir cosas con mi propia voz, y que me interesa tanto que puedo seguir adelante sin alabanza.”¹⁴⁴ En “The Narrow Bridge of Art” (1927), podemos rastrear algunas de las estrategias de las que hablamos un poco más arriba:

“La novelista ha sido propensa a limitar la psicología a la psicología del trato personal; anhelamos a veces escapar del incesante análisis de enamorarse y desenamorarse, de lo que Tom siente por Judith y Judith siente o no por Tom. Anhelamos una relación más impersonal. Anhelamos ideas, sueños, imaginaciones, poesía.”

El lenguaje, el estilo, la trama, las convenciones narrativas, el tema principal, todo está sujeto al escrutinio de la novelista, ya que los valores imperantes de la ficción son androcéntricos, devaluadores de las experiencias femeninas. La carrera de Woolf como novelista dibuja dos grandes líneas argumentales entorno a ello: la formación de estrategias narrativas que expresen una identidad de la mujer más “impersonal” por medio de la ruptura con el lenguaje tradicional y con las tramas de romance heterosexual. Si la mujer trata de crear ficción deberá transformar críticamente las estructuras narrativas. En “Women and Fiction”, escribe:

“En tanto que los hombres son árbitro de las convenciones [sociales], en tanto que han establecido un orden de valores en la vida, del mismo modo, en tanto que la ficción está largamente basada en la vida, estos valores prevalecen aquí en gran medida. Es probable, sin embargo, que tanto en la

¹⁴² Dorothy Richardson y Katherine Mansfield fueron las autoras contemporáneas que más atrajeron la atención de la escritora. ésta consideraba que, al igual que ella, ambas trataban de romper significativamente con las convenciones tradicionales de la literatura.

¹⁴³ Por esta evolución también pasará la teoría y práctica cinematográfica feminista a partir de los años setenta: primero analizando la cuestión del lenguaje masculino luego aventurándose a encontrar un vocabulario femenino específico, y después asimilando el “placer de la narrativa” y adoptando el lenguaje y reutilizándolo en su interés (cambiando los temas). Como dijo Monique Wittig en 1969: “Recuerda. Haz un esfuerzo para recordar. O, si fallas (no lo encuentras), invéntalo.” *Les Guerrilleras*. NY. Viking, 1969. p. 89.

¹⁴⁴ (*Diary 2*, 186). El contexto era una respuesta al entusiasta elogio de Leonard Woolf de *La habitación de Jacob*.

vida como en el arte, los valores de las mujeres no sean los valores del hombre. Así, cuando una mujer escriba una novela, encontrará que está perpetuamente deseando alterar los valores establecidos –hacer serio lo que le parece insignificante a un hombre y trivial lo que para él es importante.”¹⁴⁵

Por ejemplo, *The Voyage Out* (comenzada en 1908 pero publicada en 1915) traza, según Christine Froula, la propia trayectoria de Woolf hacia la autoría artística. Esta novela parece haber sido concebida como trama de iniciación femenina “reformada” en tanto que conduce a la heroína no hacia el amor y el matrimonio sino a una identidad dentro de la historia y la cultura.¹⁴⁶ Las tramas de matrimonio y maternidad que gobiernan el destino femenino son desafiadas y modificadas. En *Night and Day* critica las narrativas de amor, matrimonio y búsqueda (de la protagonista) del siglo XIX cuyo epítome son *Emma*, *Orgullo y Prejuicio* o *Jane Eyre*. A partir de estas dos novelas, el romance heterosexual será siempre desplazado de su posición privilegiada; nunca más aparecerá como el único centro narrativo; nunca más asumido sin cuestionárselo. Como apunta Du Plessis, *La señora Dalloway* critica varias formas de amor romántico; *Al faro* idealiza al mismo tiempo que juzga el romance; y *Orlando* y *Flush* cierran el asunto del amor heterosexual al cambiar drásticamente en sus definiciones.¹⁴⁷ Tanto en *La señora Dalloway* como en *Al faro*, la novelista expande la noción de romance al proponer alternativas como los lazos emocionales lesbianos o las díadas madre-hija (especialmente tras el fracaso de todas las parejas propuestas en *Al faro*) y la expresión de la necesidad de creación de lazos femeninos en ambas obras.¹⁴⁸ En *Orlando* Woolf rompe con todas las convenciones que rodean al género, la identidad sexual, la sexualidad y la narrativa.¹⁴⁹ **(Ver Punto de encuentro X: Nuevas temáticas. El matrimonio, la muerte del alma).**

¹⁴⁵ (*Granite and Rainbow*, 81). También reproducido en Barrett (1979:43-52).

¹⁴⁶ La iniciación femenina, tradicionalmente, instituye la ausencia femenina de la cultura de la esfera pública -que es masculina. Los ritos de pasaje masculino y femenino preservan con éxito la dicotomía entre cultura ‘masculina’ y naturaleza ‘femenina’. (Froula, Christine: *Out of the Chrysalis: Female Initiation and Female Authority in Virginia Woolf's The Voyage Out*. En Homans, Margaret (Ed.): *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, Nueva Jersey, 1993. p. 140.

¹⁴⁷ DuPlessis, Rachel Blau: “Amor Vin –”: Modifications of Romance in Woolf” en Homans (1993:116).

¹⁴⁸ Diana Swanson explora en “Subverting Closure: Compulsory Heterosexuality and Compulsory Endings in Middle-Class British Women’s Novels” la forma en la que ciertas escritoras británicas, desde mediados del siglo XVII hasta comienzos del XX, subvirtieron la trama tradicional del amor romántico. En Wolfe y Penélope (Eds.): *Sexual Practice, Textual Theory. Lesbian Cultural Criticism*. Blackwell, Cambridge y Oxford, 1993a.

¹⁴⁹ Asimismo, Woolf desplaza el interés en el romance de un personaje y convierte a su protagonista en coral. Este protagonista -una gran familia, un grupo de amigos, una audiencia- contiene diferentes lazos de unión e incluye a miembros de diferentes edades y orientaciones sexuales.

El amor entre mujeres

Una renovación del arte que incluya a las mujeres se debe producir tanto en el nivel sintáctico como en el semántico. Los cambios que introdujo Woolf en la temática fueron diversos, especialmente en aquella que se suponía territorio de la escritora: el romance heterosexual. El desplazamiento, en la narrativa de Woolf, del amor heterosexual (y la forma institucional del mismo) está íntimamente ligado al desarrollo de dos lazos femeninos fundamentales, el amor lesbiano y la relación de *mentoraje* (madre-hija no natural). La ficción de Woolf provee muchos retratos de mujeres que aman a otras mujeres, enfatizando a menudo una comunión idealizada, sagrada. En sus novelas (como en su propia vida privada) los personajes femeninos se vuelven a otras mujeres en busca de amistad, amor y ayuda para definir sus identidades sexuales. Las protagonistas de los libros de Woolf desarrollan complejas relaciones emocionales con otras mujeres: Rachel Vinrace con Helen Ambrose (*The Voyage Out*), Katherine con Mary (*Day and Night*), Lily Briscoe con la señora Ramsey (*Al faro*), Clarissa Dalloway con Sally Seton y Miss Killman con Elizabeth (*La señora Dalloway*), Lucy Craddock por su pupila Kitty en *The Years*, etc.

La relación de Woolf con el lesbianismo fue largamente ignorada hasta hace relativamente poco y, sin embargo, hoy día nos sorprende la obviedad de la misma.¹⁵⁰ Una de las primeras discusiones acerca de las tramas lésbicas de Woolf aparece en el estudio de lesbianas en la literatura occidental de Jeannette Foster titulado *Sex Variants Women in Literature*, publicado en 1956, pero dicha intervención parece flotar en un vacío teórico general.¹⁵¹ Diecisiete años más tarde, Topin Bazin apunta en su Introducción a *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* que Woolf “sugiere la experiencia lesbiana al describir la respuesta sexual de Clarissa hacia Sally” en *La señora Daloway*.¹⁵² En el plano personal, uno de los primeros trabajos en tomar en serio la significación de la relación de Woolf con Vita Sackville-West fue *The Jessamy Brides: The Friendship of Virginia Woolf and V. Sackville- West* de Joanne Trautmann, publicado en 1973. Otro ejemplo que muestra

¹⁵⁰ El editor de las cartas de Virginia Woolf, Nigel Nicolson, aunque trató de protegerla de acusaciones de lesbianismo, apunta que algunas de las cartas pueden ser consideradas “calientes” [hot] y da como ejemplos la número 91 y la 296. Podrían ser citados otros: por ejemplo, Woolf se dirige en sus cartas a Violet como “mi mujer” o “mi amada mujer” o a Vita: “for it ever a woman was a lighted candle stick, a glow, and illumination ...it was Vita.” (*Letters III*, 226). En los últimos treinta y cinco años de investigación académica, autoras como Jeannette Foster, Joanne Trautmann, Phyllis Rose y Jane Marcus entre otras, se han centrado en el estudio del lesbianismo en la vida y obra de Virginia.

¹⁵¹ Foster, Jeannette H.: *Sex Variant Women In Literature* (1956). Tallahassee, Fla, Naiad Press, 1985. p. 287.

¹⁵² Topping Bazin (1973:5).

el papel desempeñado por Woolf en la historia de la literatura del lesbianismo moderno y que conecta su feminismo con su sensibilidad de “mujeres identificadas” es “‘Women Alone Stir My Imagination’: Lesbianism and the Cultural Tradition” de Blanche Wiesen Cook (1979). Cuando las cartas y diarios de la novelista comenzaron a aparecer a principios de los años setenta, muchas personas encontraron fuera de toda duda el tema constante de “mujeres que se identifican con/como mujeres” [*woman-identified woman*]¹⁵³ (ver **Punto de encuentro XI**). Woolf no deja de hablar con ternura, amor y deseo sexual de muchas de sus amistades femeninas.

Los primeros estudios que se realizaron dentro del mundo académico con una orientación lesbiana se centraban, básicamente, en detectar pruebas biográficas del amor de Woolf por otras mujeres, especialmente por Vita Sackville-West. Es sólo a mediados de los noventa que empezó a manifestarse un interés generalizado en el estudio de la posible narrativa lesbiana en sus obras. Autoras como Wiesen Cook, Louise DeSalvo, Jeannette Foster, Sherron Knopp, Jane Marcus, Patricia Cramer, Suzanne Raitt, Jita Allan, Suzanne Bellamy, Eileen Barrett, Leslie Hankins, Jane Lilienfeld, Toni McNaron, Annette Oxidine, Patricia Smith, Ruth Vanita, Lise Weil y Janet Wilson, trataron de desvelar en sus ensayos una temática ‘lesbiana’ en la obra de Woolf. El resultado de estos estudios fue *Virginia Woolf. Lesbian Readings* editado en 1997 por Eileen Barrett y Patricia Cramer, el cual se compone de una serie de investigaciones entorno, tanto a la experiencia (privada y pública) de Woolf, como al reconocimiento de la influencia del amor entre miembros del mismo sexo en sus escritos.¹⁵⁴

¹⁵³ En los años setenta el lesbianismo era inseparable del impulso feminista del momento. Según Sheila Jeffreys, una energía similar impregnó al movimiento feminista de finales del siglo XIX y principios del XX, muchas de cuyas líderes tuvieron relaciones con otras mujeres. (*The Spinsters and Her Enemies: Feminism and Sexuality, 1880-1930*. Pandora Press, Londres y Boston, 1985). Woolf estuvo inmersa en la historia de dicho movimiento y en su militancia política. El lesbianismo de Woolf es inseparable de su feminismo, como demuestra la misma relación entre Sally y Clarissa: discuten “sobre los derechos de la mujer” (83), como querían reformar el mundo y “fundar una sociedad que aboliera la propiedad privada” (41), etc. [La cuestión de las relaciones entre el feminismo y el socialismo, en toda esta época, es increíblemente compleja y, en esta ocasión, no nos interesa enormemente meternos en ella. Tan sólo comentar que el feminismo materialista entendía la “revolución de las mujeres” como una extensión del proyecto de reforma social a gran escala (por tanto, el derecho a voto era visto por éstas como una finalidad social, más que como un derecho individual)].

¹⁵⁴ Múltiples ensayos son estudios comparativos entre las obras de Woolf y de otras autoras - como Katherine Mansfield, Gertrude Stein, y Nella Larsen- todas ellas miembros del denominado (por algunos) ‘modernismo lesbiano’. Algunos estudian las reacciones de Virginia frente a las definiciones de lesbianismo dado por los sexólogos de principios de siglo, y otros discuten la relación que Virginia mantenía con otros autores que codificaban igualmente en sus escritos temas gays y lésbicos. La mayor parte de ellos se centran en desvelar – hacer visible para el lector – complejos códigos lésbicos inaccesibles para lectores no familiarizados con la crítica lesbiana, transmitidos a través de estrategias como la utilización de metáforas o alusiones literarias. A medida que el contenido lesbiano se

Las mujeres han sido siempre el tema central en la vida y obra de la novelista. Vivió en un entorno que incluía multitud de lesbianas y homosexuales, y tuvo relaciones apasionadas con diferentes mujeres: Violet Dickinson, Vita Sackville-West y Ethel Smith. Según las autoras de *Lesbian Readings*, es posible que amar y haber sido amada por estas mujeres permitió a Woolf, en el aspecto profesional, definir y clarificar muchos de sus postulados literarios y políticos, y afrontar una revisión de escritoras que desafiaron la educación victoriana, como Charlotte Brönte.¹⁵⁵ Es decir, le enseñó a leer “entre líneas” en la tradición literaria femenina anterior y a desarrollar un intrincado estilo, de múltiples facetas, para expresar dichas pasiones. Familiar con la tradición literaria que manifestaba amor entre miembros del mismo sexo y con la existencia de las “amistades románticas” de finales del siglo XIX y principios del XX, Woolf creó un lenguaje especial que expresase el amor entre mujeres.¹⁵⁶ A finales de los años veinte, se refería a sí misma como “portavoz del safismo” (“the mouthpiece of Sapphism”).¹⁵⁷ Las atracciones lésbicas de Woolf eran del conocimiento de sus amigos íntimos y familiares.¹⁵⁸

La novelista conoció a numerosas mujeres que vivían con otras mujeres en distintos grados y naturaleza de compromiso. Tal atracción hacia las mujeres la lleva

convierte en algo cada vez más evidente y familiar, descubrimos que el lesbianismo de Woolf es central, y no secundario, en su política, su experimentación narrativa, en la escritura en diferentes niveles y el estilo alusivo por el que es tan famosa. Woolf es, claramente, una de las lesbianas mejores conocidas del siglo XX.

¹⁵⁵ De acuerdo con Jane Lilienfeld, la imagen que tenemos de Brönte es muy diferente a la de Woolf. El ser parte de esta tradición de amor entre mujeres le abrió los ojos hacia lenguajes ocultos, cifrados, movimiento que simbolizo su deseo de excavar y establecer otra tradición literaria. (Jane Lilienfeld. “The Gift of a China Inkpot’ Violet Dickinson, Virginia Woolf, Elizabeth Gaskell, Charlotte Brönte, and the Love of Women in Writing.” en Barrett y Cramer (1997:38).

¹⁵⁶ A pesar de que *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America* de Carol Smith-Rosenberg (Oxford University Press, 1985) trata de las “amistades románticas” en América, el análisis y la manera de trabajar de la autora arroja luz sobre el tipo de relaciones que se establecían entre estas mujeres.

¹⁵⁷ (*Letters III*, 530).

¹⁵⁸ Su seductora correspondencia con Violet Dickinson incluye confesiones tales como “soy tan susceptible a los encantos femeninos, de hecho, ofrecí mi corazón ampollado a una en París, o tal vez a dos” (*Letters I*, 69-70), etc. Financieramente independiente, Dickinson - mentora de Virginia y su primer amor lesbiano- no tuvo que trabajar o casarse. Su sexualidad, independencia y estatura, amenazaban tanto como causaban admiración. En una carta a Violet, Woolf califica su relación de “amistad romántica” (*Letters I*, 75). Tales relaciones eran aceptadas entre las mujeres en el siglo XIX en América o Inglaterra. Por supuesto, no se sabía nada acerca de la naturaleza física de dichas relaciones pero Faderman y Smith Rosenberg sostienen que, a menudo, eran físicas. Consultar Faderman: *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From the Renaissance to the Present*. William Morrow, Nueva York, 1981. Pp. 18-19, 328-331. Las cartas de Woolf dirigidas a Dickinson inauguran una tradición epistolar basada en juegos amorosos y alusiones sexuales hacia otra mujer que continuará con su correspondencia con Vita, en “Friendship Gallery” y culminará en *Orlando*, calificada como la carta de amor más larga jamás escrita. Aun casándose con Leonard, su interés en la heterosexualidad no se selló con la consumación sexual.

a escribir: "Prefiriendo mi propio sexo, como así hago,...pretendo cultivar una sociedad de mujeres enteramente en el futuro. Todos los hombres están en la luz: con las mujeres nadando en el silencioso crepúsculo."¹⁵⁹ La relación lesbiana de Woolf que ha trascendido más notoriamente es la que sostuvo con Vita Sackville-West, de la que hablaremos cuando analicemos *Orlando*.¹⁶⁰ "Ella es una safista pronunciada", describió con excitación Woolf después de su primer encuentro, "y puede, piensa Ethel Sands, que me haya puesto el ojo encima a pesar de mi edad."¹⁶¹ Y, más adelante: "Para ser sincera, quiero incitar a mi señorita a fugarse conmigo."¹⁶² Vita escribió un diario de un viaje que hizo a Francia con Woolf en septiembre de 1928, año en que publicó *Orlando*: "hemos tomado el desayuno en mi habitación, y entrado en una calurosa discusión acerca de hombres y mujeres. Virginia es curiosamente feminista. A ella no le gusta la posesión y el ansia de dominación de los hombres. De hecho, a ella no le gustan las cualidades masculinas. Dice que las mujeres mueven su imaginación, por su gracia y su arte de la vida."¹⁶³

El 1 de noviembre de 1924 escribe en su diario: "Si una pudiera ser amistosa con las mujeres, que placer –una relación tan secreta y privada comparada con las relaciones con hombres. ¿Por qué no escribir sobre ello? ¿Honestamente?"¹⁶⁴; y, en *Una habitación propia* vuelve a sugerir...

"¿No hay ningún hombre presente? Me prometéis que detrás de aquella cortina roja no se esconde la silueta de Sir Charles Biron?¹⁶⁵ Me aseguráis que somos todas mujeres? Entonces, puedo deciros que las palabras que a continuación leí eran exactamente éstas: 'A Chloe le gustaba Olivia...' No os sobresaltéis. No os ruboricéis. Admitamos en la intimidad de nuestra propia sociedad que estas cosas ocurren a veces. A veces a las mujeres les gustan las mujeres. 'A Chloe le gustaba Olivia', leí. Y entonces me di cuenta de qué

¹⁵⁹ (*Letters III*, 164).

¹⁶⁰ En la introducción a la recopilación de ensayos de 1997, Barrett afirma que la dinámica creativa entre ambas mujeres parece más importante que el deseo que compartieron. Muchas de las novelas (además de las cartas destinadas a Vita) suponen legados educativos feministas para Vita. (Barret, 1997:6)

¹⁶¹ (*Diary 2*, 235).

¹⁶² (*Letters III*, 156).

¹⁶³ "Diary of a Journey to France with Virginia Woolf in 1928." Holografía sin firmar de fecha 24-30 de septiembre de 1928 (5 páginas con una nota identificativa de Nigel Nicolson). Berg collection, New York Public Library. Citado por Bellamy en Barrett y Cramer (1997:26).

¹⁶⁴ (*Diary 2*, 320)

¹⁶⁵ Cuando Woolf menciona que si no está delante Charles Biron, o ningún otro hombre, nos dirá que a Chloe le gustaba Olivia, según Jodie Medd, hace explícita referencia a Sir Charles Biron y Sir Archibald Bodkin, que eran el presidente magistrado y el fiscal en el juicio por obscenidad de la novela de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* (momento en el que Woolf estaba escribiendo *Una habitación propia*). Los nombres de estos hombres invocan un momento judicial concreto que condenaba públicamente las relaciones entre mujeres como peligrosamente perversas. Medd: "Re-Inverting Stephen Gordon: Rhoda Talks Back To Radclyffe Hall". Davis y Mcvicker (1998:118); y Marcus, Jane (1987:166).

inmenso cambio representaba aquello. Era quizá la primera vez que en un libro, a Chloe le gustaba Olivia. A Cleopatra no le gustaba Octavia. Y qué diferente hubiera sido *Antonio y Cleopatra* si le hubiese gustado! [...] Pero qué interesante hubiera sido si la relación entre las dos mujeres hubiera sido más complicada. Todas las relaciones entre mujeres, pensé recorriendo rápidamente la espléndida gallería de figuras femeninas, son demasiado sencillas. Se han dejado tantas cosas de lado, tantas cosas sin intentar. [...] casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con hombres. “(113) “Y ésta es una parte tan pequeña de la vida de una mujer...” (114)¹⁶⁶

Uno de los modelos de escritura femenina considerado por Woolf incidía en el sujeto de la ficción; orientar la literatura en dirección a los valores de las mujeres podía producir nuevos espacios y posibilidades para ésta. Woolf reitera en *Una habitación propia* que no es seguro que sea la primera novela que hable del amor lesbiano, pero sí la primera en permitir la existencia de la amistad entre mujeres. La expansión en el campo de la escritura sobre la mujer está ligada a la transformación y alteración de las normas en los valores femeninos y masculinos: “Porque si a Chloe le gusta Olivia y Mary Carmichael sabe expresarlo, encenderá una antorcha en esta gran cámara donde nadie ha penetrado todavía. Allí todo son medias luces y sombras profundas.” (116) Woolf siente curiosidad por ver como Mary...

“se las arreglaba para captar esos gestos jamás plasmados, estas palabras jamás dichas o dichas a medias, que se forman, no más palpables que las sombras de las polillas en el techo, cuando las mujeres están solas y no las ilumina la luz caprichosa y colorada del otro sexo.” (116)

Y dice más adelante “Todas estas vidas infinitamente oscuras todavía están por contar...” (123) La escritora inglesa trato de aportar su granito de arena. (**Ver Punto de encuentro XII**).

Escribiendo el cuerpo

Woolf -del mismo modo que harán Simone de Beauvoir y las defensoras de la *écriture féminine*- contempla la carencia de representación del cuerpo femenino en la literatura como algo que necesita ser remediado. Para la escritora, su ausencia es producto de la represión/supresión por parte de la sociedad patriarcal. La escritura

¹⁶⁶ ... como demostrará *La señora Dalloway*. Igualmente veremos como Peter ocupa el lugar de Sir Charles Biron, “detrás de la cortina” y sorprende e interrumpe la escena amorosa entre Clarissa y Sally.

femenina, que es definida precisamente como “aquello que no puede ser representado”, debe permanecer siempre en otro lugar -sumergida en una región anterior o más allá del lenguaje- lo que convierte al proceso de escritura del cuerpo en algo arduo y doloroso, ya que tiene que superar una tradición de “vergüenza” de muchos siglos.¹⁶⁷

Cuando Woolf concibió por primera vez en 1931 la secuela de *Una habitación propia*, ella imaginó que este nuevo trabajo iba a proponer “la vida sexual de las mujeres”¹⁶⁸, un tema que según ella poseía un potencial incendiario: “estoy ansiosa por escribir mi – como ha de llamarse? – ‘¿los hombres son así?’ – no, eso es demasiado obviamente feminista: la secuela, entonces, ya que he coleccionado suficiente pólvora como para volar St. Paul.”¹⁶⁹ Su intención de ‘volar San Pablo’ con la pólvora es la de hablar de la sexualidad femenina, pero al margen de la heterosexualidad y la maternidad.¹⁷⁰ En consecuencia, por ejemplo, en los últimos momentos de su vida comenzó a escribir algo que pretendía ser sus memorias: “A Sketch of the Past.” El aspecto más notable es su preocupación por intentar recuperar una historia sexual, la cual no pretendía anteriormente documentar (o carecía del modo de hacerlo). Woolf tenía claro que ‘decir la verdad acerca del cuerpo’ debería constituir un aspecto vital de la autobiografía de una mujer.¹⁷¹ En una carta dirigida a Ethel Smyth el 24 de diciembre de 1940, Woolf opina que Ethel debería ser la primera en decir tales verdades. Había estado pensando, escribe, que nunca había habido una autobiografía femenina, al menos “nada comparado con Rousseau”. Supone que la “castidad y la modestia” han sido las responsables, así como la censura propia y la impuesta. De esta forma, insta a Ethel a que cuente sus experiencias sexuales:

¹⁶⁷ De Beauvoir fue una de las primeras pensadoras feministas en discutir aspectos tabú de la vida de las mujeres, como la menstruación o la sexualidad, las cuales discute con una franqueza sin precedentes en un trabajo académico serio.

¹⁶⁸ (*Diary* 3, 6).

¹⁶⁹ (*Diary* 4, 77).

¹⁷⁰ Moran, Patricia: “Gunpowder Plots: Sexuality and Censorship in Woolf’s Later Works” en Berman y Goldman (2001:6).

¹⁷¹ Sabemos por “A Sketch of the Past” que cuando tenía alrededor de seis o siete años recuerda que le gustaba contemplarse frente a un espejo cuando nadie la observaba (por el sentimiento de vergüenza y culpabilidad que conllevaba). Ella explica que este sentimiento de culpa y pudor no la prevenía de sentir “éxtasis, espontánea e intensamente y sin ninguna reserva o... culpabilidad. Y así detecté”, continúa, “otro elemento en [este sentido] de vergüenza... debía de haber estado avergonzada o asustada de mi propio cuerpo.” También descubre la memoria de sentarse en las piernas de su hermanastro: “comenzó a explorar mi cuerpo. No puedo recordar el sentimiento de su mano situándose bajo mi ropa... recuerdo como deseaba que parase, como me ponía rígida y luego me retorció cuando su mano alcanzaba mis partes privadas. Pero no paró...recuerdo rechazarlo, no gustarme”, y concluye que “esto parece mostrar como ciertos sentimientos acerca de ciertas partes del cuerpo; cómo no deben ser tocadas;... debe ser instintivo”. *Moments of Being* (1985:79-80).

“¿no deberías ser la primera en decir la verdad sobre ti misma? ... Me gustaría un análisis de tu vida sexual [...] me interesa que no puedas escribir acerca de la masturbación. Eso lo entiendo. Lo que me intriga es cómo esa reticencia cohabita con tu habilidad de hablar abiertamente, libremente acerca –digamos, H. B.... mucho de la vida es sexual– o eso dicen –limita la autobiografía si ésta es censurada. Debe ser, sospecho, para muchas generaciones, para las mujeres, porque es como romper el himen –si ese es el nombre de la membrana– una operación dolorosa y, supongo, conectada con todo tipo de instintos subterráneos. Todavía tiemblo de vergüenza con la memoria de mi hermanastro, situándome en la cornisa, alrededor de los seis años, y explorando mis partes privadas. ¿Por qué debía de sentirme avergonzada entonces?”¹⁷²

Woolf no puede explicar su sentido de vergüenza, simplemente lo experimenta. La represión aparece en el momento de nombrar la experiencia sexual femenina. Woolf habla, aparentemente, como mujer asexual cuya experiencia ha sido censurada, como refleja su personaje en-ocasiones-alter-ego Clarissa en *La señora Dalloway*. Para muchos lectores, es verdad que la escritora puede resultar reservada y asexual, y opinan que difícilmente se puede encontrar una escena abiertamente sexual en sus novelas. Sin embargo, como muchas críticas actuales han comentado, Woolf poseía sus propias estrategias narrativas para hablar de sexualidad, a través de metáforas, símiles, alusiones literarias y toda una simbología muy estudiada. Ella era consciente de su carencia de pasión sexual en sus novelas. En “Professions for Women” expone su problema en el contexto victoriano de la época y admite que no ha resuelto la dificultad de “decir la verdad acerca de mi propio cuerpo”. Duda que ninguna mujer lo haya resuelto todavía, los obstáculos contra ella son todavía intensamente poderosos y muy difíciles de definir.

La censura de la sociedad patriarcal ha impuesto silencio sobre las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres. Woolf escribió acerca de éstas en un momento en que estaban siendo objeto de escrutinio público, gracias a la utilización de estrategias de vedamiento que le ofrecían un territorio a salvo de los tribunales de censura. De acuerdo con el influyente paradigma de Eve Kosofsky-Sedgwick, una característica definitoria del modernismo gay y lesbiano es la producción de un código homosexual que restringe la información a contextos en los

¹⁷² (*Letters* IV, 453). Ellas entraron en una breve correspondencia acerca de esto. El 12 de enero, Woolf expresa su interés acerca de la reticencia de Ethel de hablar de la masturbación. (*Letters* IV, 459-60).

que la legibilidad depende de la capacidad de identificación de una minoría.¹⁷³ De este modo, las oclusiones textuales, incluyendo aquellas que ostensiblemente no tienen nada que ver con sexualidad, apuntan oblicuamente hacia ejemplos, bien culturales o individuales, de crisis de identidad sexual. A través de este lenguaje codificado la autora revela las identidades lesbianas reprimidas que siempre se han encontrado en ejemplos tempranos de literatura (lesbiana). Como Julia Penélope y Susan Wolfe han indicado, la invisibilidad es parte de la construcción social de la identidad lesbiana.¹⁷⁴

El ideal andrógino

El tema de la androginia -presente en múltiples de sus obras- es la que ha provocado algunas de las más calurosas y elaboradas críticas tanto de indignación como de conmemoración. Dentro de la crítica woolfiana, los defensores de la androginia han encontrado en esta teoría el modelo para una personalidad armoniosa, equilibrada, que aúna los dos lados de la psique humana tradicionalmente divididos y distribuidos en cuerpos diferentes, mientras que los detractores consideran que, en su defensa de la androginia, Woolf traiciona al feminismo.¹⁷⁵

Tras afirmar en *Una habitación propia* que la mujer tiene una forma de escribir particular que corresponde en gran medida a una educación diferente, y que debemos incidir en la diferencia de las mujeres para no caer en una igualdad que implique la supremacía y unicidad de los valores masculinos, de repente Woolf da un giro de trescientos sesenta grados y declara que los mejores escritores no son conscientes de su sexo cuando escriben. Para la escritora, la psique está compuesta de dos partes, una masculina y otra femenina y sólo cuando las dos encuentran el equilibrio la mente puede producir arte. La fijación del género, según Woolf, es represivo, una barrera en la comunicación de ideas:

¹⁷³ Kosofsky-Sedgwick: *Epistemology of The Closet*. Berkeley, Calif, University of California Press, 1990. Pp. 71-73.

¹⁷⁴ Wolfe y Penélope (1993a.:23). Una de estas estrategias fue la utilización de alusiones literarias. La literatura le puso al alcance un lenguaje cifrado que le permitiría hablar de ciertos temas sin necesidad de que todo el mundo lo entendiese. Como ya estudiaremos, *La señora Dalloway* y *Orlando* abundan en alusiones literarias homosexuales. Para nosotros es interesante conocer dichas alusiones literarias porque su utilización es una estrategia más compleja y significativa que otras formas como la metáfora o la analogía.

¹⁷⁵ Cora Kaplan define la androginia como “el espacio estética donde las mentes masculina y femenina se encuentran y casan.” en “Pandora’s Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism” en Greene, Gayle y Kahn, Coppelia (Eds.): *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Routledge, Nueva York, 1985. p. 171.

“Es funesto para alguien que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser ‘mujer con algo de hombre’ u ‘hombre con algo de mujer’. [...] porque cuando se escribe con esta parcialidad consciente está condenado a morir.” (148)

Siglos de práctica social han dividido efectivamente a la humanidad en dos grupos separados (en masculino y femenino), agrupando en esferas separadas funciones y roles y, en consecuencia, separando modos de comportamiento y pensamiento. Tales dicotomías inevitablemente limitan la percepción individual e inhiben, deforman y falsean el arte. Para romper con estas barreras, para lograr la androginia mental, a Woolf le urge destruir las construcciones de género tradicionales, pero también las construcciones de sexualidad sobre las que se apoyan dichas nociones. Woolf propone una metáfora sexual para explicar su concepto de androginia. Mientras observa a una pareja entrar en un taxi, siente que su mente:

“tras haber estado dividida, se había reunificado en una fusión natural. La explicación evidente que a uno se le ocurre es que es natural que los sexos cooperen. Tenemos un instinto profundo, aunque irracional, en favor de la teoría de que la unión del hombre y de la mujer aporta la mayor satisfacción, la felicidad más completa. Pero [...] también me hicieron preguntarme si la mente tiene dos sexos que corresponden a los dos sexos del cuerpo y si necesitan también estar unidos para alcanzar la satisfacción y la felicidad completas. Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer (y viceversa). El estado de ser normal y confortable es aquel en el que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. [...] Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizá una mente puramente masculina no pueda crear, pensé, ni tampoco una mente puramente femenina. (135) Coleridge quiso decir quizá que la mente andrógina [...] es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa. De hecho, uno vuelve a pensar en la mente de Shakespeare como prototipo de mente andrógina...” (136)

Topin Bazin, en uno de los primeros estudios sobre Virginia Woolf y la visión andrógina -*Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (1973)- designa como andróginos a aquellos personajes que son biológicamente de un sexo pero

manifiestan características del otro.¹⁷⁶ Según ésta, para Woolf, el sexo corporal no parece determinar el sexo mental. Es decir, Bazin entiende el concepto de androginia de Woolf como la unión de masculinidad y feminidad, por lo que estos conceptos retienen su carga esencial completa de significado. Decir que las mentes masculinas pueden ser 'femeninas' o 'masculinas' no hace sino reconocer el dualismo femenino-masculino. Irónicamente, entonces, una de las implicaciones de este modelo de androginia podría ser el reforzamiento más que la desintegración de la habitual separación de caracteres sexuales. Esta idea es completamente opuesta a la visión de la androginia como la deconstrucción de la dualidad que poseen las entusiastas contemporáneas.

El concepto de un androginia –completo equilibrio y dominio de un abanico de emociones que incluyen elementos masculinos y femeninos– ha sido criticado porque implica un rechazo de la subjetividad femenina, borrando la diferenciación, que debería ser en su lugar valorada y enfatizada. Entre estas críticas se encuentra Elaine Showalter. Ésta comienza su capítulo dedicado a Woolf criticando el libro de Carolyn Heilbrun *Toward Androgyny* (1973)¹⁷⁷, la cual describe la androginia como un concepto de naturaleza "ilimitada y así fundamentalmente indefinible." Showalter argumenta en contra de la idea de celebración de la androginia en Woolf, y considera que "fue el mito que la ayudó a evadir la confrontación con su propia feminidad dolorosa y la permitió reprimir su enfado y ambición."¹⁷⁸ Para Showalter, su rabia estaba asociada a la locura, su enojo era producido por una crisis de identidad femenina: la decisión de los doctores y Leonard de que no tuviera hijos, la menopausia, etc. El concepto de androginia no resulta entonces tan liberador como parece a primera vista. Dice Showalter: "[los conceptos de androginia y de una habitación privada] tienen un lado oscuro que es la esfera del exilio y del eunuco."¹⁷⁹ La 'locura' y la androginia se encuentran relacionados, ambos como diferentes maneras de articular el resentimiento y la rabia. Es decir, para Showalter, Woolf apela a la ésta como modo de liberación de los problemas femeninos. No obstante, debemos situar la interpretación de Showalter en su contexto: ella se ve claramente influenciada por el espíritu feminista de los años setenta que contemplaba la apropiación de cualidades que eran entendidas como 'masculinas' como símbolo de

¹⁷⁶ Bazin sostiene que la idea de Woolf acerca de la androginia (su deseo de contener dos impulsos opuestos en un solo ser) procede de su condición de maniaco-depresivo. Según Bazin, esta precaria situación mental podría provocar, o al menos favorecer, cierta inestabilidad o contradicción en los sentimientos y pensamientos de Woolf. Multitud de estudios tratan acerca de la salud mental de Woolf pero aquí no se discutirán.

¹⁷⁷ El capítulo "Woolf and Androgyny" de Carolyn Heilbrun –extraído de *Toward Recognition of Androgyny* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1973. Pp. 151-167)- puede ser ojeado en Beja, Morris: *Critical Essays on Virginia Woolf*. G. K. Hall & Co., Boston, 1985.

¹⁷⁸ Showalter (1977:264).

¹⁷⁹ Showalter (1977:285).

traición. Como apuntaremos al hablar de la androginia en *Orlando*, podemos ofrecer interpretaciones más acordes con nuestro tiempo, como hace Sally Potter en 1992 en *Orlando*.

4.3. ADAPTACIONES

El contexto histórico es fundamental en la recuperación de una importante figura de la literatura y de la cultura en general. Hemos visto como una sensibilidad posmoderna y posfeminista ha sido el fermento apropiado para tal fenómeno, y que las lecturas que se han hecho en esta época no pueden por menos que reflejar dicha sensibilidad. También el contexto histórico es determinante en la interpretación de sus escritos y de su vida. Por ello, las películas aquí analizadas lo serán bajo la luz de estos paradigmas de pensamiento. En nuestra opinión, las adaptaciones cinematográficas son lecturas posmodernas de los escritos e ideas de Woolf. De todas sus novelas, son *Orlando*, *La señora Dalloway* y *Una habitación propia* las que han atraído un mayor número de adaptaciones; y de su vida privada, su relación con Vita Sackville-West. Este estudio se centra en las adaptaciones de *Orlando* y *La señora Dalloway*. (En **Punto de encuentro XIII** se aportan otros ejemplos de adaptaciones: en teatro, televisión y cine).

Las adaptaciones de las novelas -y su recepción -dependen de su contexto histórico y geográfico y no del contexto histórico de las novelas ya que, en las adaptaciones, tenemos una conjunción de elementos. Uno de ellos es la novela pero hay otros de carácter coyuntural, como la visión propia del director o las expectativas del público. Si las lecturas que se hacen de Woolf pueden ser diversas y dependen en gran medida del momento en que se producen las mismas, entonces podemos concluir que la elección de la política sexual y de género será determinada por la lectura coyuntural y subjetiva de la directora (en conjunción con la producción y distribución del producto). Eso implica, que en las adaptaciones actuales de las obras del pasado habrá una discriminación acerca de lo que se pretende recuperar de dichas obras. En el caso de Woolf reiteramos una y otra vez las políticas sexuales y de género, mientras que le prestamos una atención menor a otro tipo de políticas, en la medida en que éstas han desaparecido casi totalmente –o su importancia se ha matizado– en las versiones contemporáneas, como es su crítica a diferentes tradiciones literarias (en *Orlando*), o a la institución psiquiátrica (en *La señora Dalloway*). Parece ser que son las políticas sexuales y de género las que han permanecido más evidentemente a lo largo de sus adaptaciones; y éstas, por ello, pueden ser entendidas como versiones que contribuyen a crear debates culturales

acerca del feminismo, la androginia, el género y la sexualidad. No es accidental que muchas de las adaptaciones de Woolf logren la atención del público en general, y tengan un cierto éxito comercial, ya que formulan algunos de los asuntos más actuales de nuestro tiempo.¹⁸⁰

Orlando

Ninguna novela de Woolf ha sido tan adaptada al cine, teatro o arte performativo como *Orlando*, si bien, la versión más conocida es la que Sally Potter produjo en 1992; que ganó numerosos festivales y se convirtió en éxito en el *box office* en Europa e Inglaterra. La de Potter es sólo una entre varias adaptaciones cinematográficas realizadas en las dos últimas décadas. Ya en 1981 Ulrike Ottinger dirigió *Freak Orlando*, descrita como una “historia de una sociedad ‘deformada’, de sus ‘freaks’ [anormales], en cinco épocas estructuradas por el/la andrógino/a trotamundos Orlando”. Orlando es retratado/a de varias formas: como Orlando Zyclopa (cíclope), Orlando Orlanda, Orlando Capricho (aquí el escenario es la Inquisición Española), Herr Orlando, Frau Orlando, y Freak Orlando.¹⁸¹ La directora alemana hace igualmente referencia a esta novela en *Madame X-An Absolute Ruler* (1977), donde un personaje y un barco llevan el nombre de Orlando. En cuanto a adaptaciones teatrales de la novela, uno de los ejemplos más interesantes es la adaptación teatral *Orlando* de Robert Wilson, protagonizada tan sólo por una actriz. A pesar de que su producción tuvo diferentes versiones en Europa (se exhibió en Berlín en 1989 y posteriormente en Suiza y Francia entre 1993 y 1994) no fue hasta 1996 que Wilson preparó la versión inglesa para el festival de Edimburgo. Según Steven Putzel, en ninguna de las versiones de la obra de Wilson hay “cartas entre Vita y Virginia, veladas Bloomsbury, vestuario extravagante o música sobre explotada.”¹⁸² En esta adaptación, el público debe construir el significado ya que Wilson es capaz de emplear metáforas que funcionan dentro de su obra.¹⁸³ Es un teatro en el que la obra no es conducida por la trama y que no intenta rellenar el

¹⁸⁰ Curiosamente, la popularidad de Woolf parece deberse más a la masiva circulación de reproducciones de su imagen que a la circulación y recepción de sus textos. De acuerdo con Jane Garrity, siendo radical como era en sus ideas, en la actualidad se ha convertido en una imagen de modernidad, fuerza e independencia propia de las mujeres de comienzos de siglo, es decir, de feminismo moderado y “políticamente correcto”. (Por ejemplo, en la popular serie Beverly Hills 90210, Andrea -que es la chica más “progresista” y políticamente correcta de la serie- sugiere a Dylan -el chico “interesante”- que se una a su clase de literatura en el instituto, para que sepa quién era Virginia Woolf). En Caughie (2000:194).

¹⁸¹ Para la descripción de la película ver Grisham, Therese: “An Interview with Ulrike Ottinger” en *Wide Angle*. Vol.14. Nº2. Abril de 1992. p. 31.

¹⁸² Putzel, Steven: “Virginia Woolf and ‘The Distance of the Stage’” en *Women’s Studies*. Vol. 28.1999. p. 454.

¹⁸³ En opinión de Putzel, los espectadores deben ser ‘lectores’ activos de las palabras, los sonidos, las luces, los gestos, los colores y el movimiento, que ofrecen múltiples posibilidades para crear diferentes significados.

espacio entre el escenario y la audiencia. Por tanto, comenzamos a acercarnos a un estilo que provee un equivalente teatral a la prosa *stream of consciousness* de Woolf. Menos conocida que la producción de Wilson, pero no menos exitosa, fue la producción de la Fevered Sleep Company, dirigida por David Harradine y presentada en junio de 1997 en el teatro Tabard de Londres. Su aproximación minimalista al texto de Woolf probó ser eficaz. En ella, Orlando era interpretado por un actor y una actriz. En la primavera de 1988, la Guildhall School of Music and Drama presentó una versión musical con orquesta. En esta producción, así como en la versión semi-musical de la Red Shift Theater Company unos años más tarde, la opinión de la crítica fue desfavorable, entre otras cosas porque entremezclaba la ficción con las cartas enviadas a Vita por Virginia. La música, el vestuario y el material biográfico eran los únicos intereses de la compañía. La Red Shift Theater Company (dirigida por Robin Brooks) estrenó esta adaptación en el festival de Edimburgo de 1992 sin éxito ya que la compañía no pudo encontrar el modo de representar la voz omnipresente del narrador sobre el escenario. La presencia de la propia Woolf en el escenario como sarcástica narradora que observa la acción y explica el “significado” explícito, impedía la participación activa del espectador. En esta adaptación participaban no sólo ella, sino también Vita Sackesville-West, Violet Trefusis y Harold Nicolson en el escenario, interpretando los personajes reales al mismo tiempo que sus personajes en la ficción. Además, existe un libreto de ópera de Angela Carter llamado *Orlando: or, The Enigma of the Sexes*, que permaneció inacabado a la muerte de Carter en 1992 pero que aparece en la colección de sus obras dramáticas.¹⁸⁴

¿Qué tendrá *Orlando* que es susceptible de tan numerosas adaptaciones? Orlando nunca ha sido una historia simple; explora, a menudo irónicamente, cuestiones como el tiempo, la biografía y la historia, la literatura inglesa, la crítica literaria, el imperialismo, el ‘espíritu de una época’, los roles sexuales, la sexualidad y la androginia. Orlando no es el único personaje de la novela que parece mutar y, por tanto, escapar a la categorización. Durante el curso de la novela, Orlando, así como el narrador, meditan acerca de lo que significa ser hombre o mujer, a menudo tratando de la cuestión de lo que constituye nuestra sexualidad o género y el papel que en ello desempeña la indumentaria. El libro evoca explícitamente la significación cultural de la vestimenta y su relación con la subjetividad y el género. No es sorprendente que *Lesbians Talk Queer Notions* (1992), por poner un ejemplo, tome de Orlando el siguiente pasaje: “No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro,

¹⁸⁴ Carter, Angela: *The Curious Room: Collected Dramatic Works*. Chatto & Windus, Londres, 1996. Pp. 155-82.

y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o hembras, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista” (141), inmediatamente después de las definiciones de *queer* en el diccionario.¹⁸⁵

El contraste entre el éxito de Potter y la escasa recepción de otras adaptaciones subraya el papel que poseen las versiones, no sólo en revelar actitudes culturales conflictivas, sino también la cuestión de cuáles desestabilizan más, socialmente. Incluso reconociendo que el vehículo de Potter, una película comercial, asegurara una más amplia audiencia que la obra de teatro vanguardista de Robert Wilson o la película vanguardista de Ulrike Ottinger, hay algo más funcionando detrás. La obra de Wilson y la película de Potter parecen encomiarse a un propósito común: “la cuestión de la diferencia sexual ha sido superada completamente”, haciendo de ellas unas posibles versiones ideológicamente atractivas para aquellos que creen que hemos alcanzado un positivo “posfeminismo”. El problema de las versiones de Wilson y Ottinger, es que eran demasiado vanguardistas. Los críticos y el público prefirieron el despliegue de fantasía de Potter de alguien que viaja en el tiempo y cambia de sexo. La película de Ottinger –aunque fuera distribuida en Alemania comercialmente, donde Ottinger es una figura reverenciada– fue tan sólo exhibida mundialmente en retrospectivas y festivales de cine, y recibiendo sólo reseñas en revistas especializadas de cine.¹⁸⁶ Es muy difícil imaginar *Freak Orlando* acaparando la atención del público ‘común’ ya que su tema central no es el juego de la androginia sino la exhibición de un abanico de personajes extraños, fuera de lo común [freaks: fenómenos/ monstruos/ anormales]: “un grupo formado por un hombre, una mujer, seres anormales hombre/mujer, gemelos siameses, una mujer con dos cabezas, una combinación de enano/perro de blanco y negro (dálmata), una mujer Barbuda, un [¿niño/a?] hermafrodita, entre otros, al igual que las identidades divididas corporeizadas en la figura de Orlando”. A diferencia de la “normalización” de la androginia de Potter, la película de Ottinger presenta un proceso cultural y estético de “monstrificación”, un estado en el cual, Susan Stewart anota como el “monstruo fisiológico representa los problemas de los límites entre el ser y el ‘otro’ (gemelos siameses), entre masculino y femenino (hermafrodita), entre el cuerpo y el mundo fuera del cuerpo (el monstruo *par excellence*) ... a menudo referidos como ‘monstruos de la naturaleza’”; Susan

¹⁸⁵ Smith, Cherry: *Lesbians Talk Queer Notions*. Scarlet Press, Londres, 1992. p. 5.

¹⁸⁶ Las retrospectivas de Ottinger se dieron en Gran Bretaña y Estados Unidos a comienzos de los noventa y en España en junio del 2004 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

nos recuerda que “el monstruo, el fenómeno anormal, debe ser enfatizado, es un *freak* de la cultura”.¹⁸⁷

La película de Potter es mucho más convencional que *Freak Orlando*. Por muy controvertida que la película de Potter pueda parecer en términos de género/sexualidad, no va más allá de la implicación de que Orlando tiene un “ser esencial”, aunque andrógino, y de que este ser esencial es, o puede ser, independiente de un género social culturalmente producido, lo que podría restringirla políticamente (pierde sus propiedades) pero no la desplaza de la sociedad establecida. *Orlando* de Potter es todo menos un monstruo; no se ha desplazado a los márgenes, donde ella produciría cierta crisis y amenazaría con la deterritorialización. Su transformación de hombre a mujer no provoca ningún tipo de reacción. Por contraste, *Freak Orlando* provee una poderosa representación, no sólo del estatus de “marginal social” o “abyecto” de Orlando y otros “fenómenos” -su exclusión y persecución-, sino su encuentro con otros personajes históricos ‘normales’, acto que descompone el concepto en sí de centro y margen. Para Ottinger, está claro que el proceso social de exclusión (que se ha dado a lo largo de la historia) es todo menos benigno -somos testigos de la inquisición, el fascismo, y la psiquiatría normativa- esforzándose en el tiempo en asimilar (esto es, borrar) al anormal, el otro, la realidad, el futuro.¹⁸⁸ Otra diferencia significativa entre las dos películas reside en el reconocimiento de *Freak Orlando* como una película lesbiana,¹⁸⁹ mientras que Potter declaró que quería volver a la “política suave” de Woolf, dejando atrás la violencia de la política de género contemporánea donde “la gente tienen que izar la bandera de su sexualidad para reclamar su identidad.”¹⁹⁰

La señora Dalloway

Una novela especialmente desafiante para adaptar es *La señora Dalloway*, ya que, en palabras de Hankins, “fusiona una reluciente superficie de lenguaje poético y un diseño narrativo intrincado, con una crítica cultural revolucionaria.”¹⁹¹ Su agenda ideológica es ambiciosa: “En este libro tengo casi demasiadas ideas. Quiero

¹⁸⁷ Stewart, Susan: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984. Pp. 109-110.

¹⁸⁸ Laurence Rickels, en una línea foucaultiana, observa como “bajo el fuego de la persecución y explotación, ellos [los anormales] tenían acceso, aunque fuera como atracciones en los márgenes, al escenario de la visibilidad (y ello implica cierto tipo de inclusión de su otredad).” Rickels, Laurence: “Real Time Travel” en *Artforum*. Invierno, 1993. p. 83.

¹⁸⁹ En parte, por su exhibición en festivales de cine gay y lésbico y, en parte, por su representación física del lesbianismo.

¹⁹⁰ Indiana (1993:89).

¹⁹¹ Hankins, Leslie Kathleen: “‘Colour Burning on a Framework of Steel’: Virginia Woolf, Marleen Gorris, Eileen Atkins, and *Mrs. Dalloway*” en *Women’s Studies. An Interdisciplinary Journal*. 1999. Vol. 28. Pp. 367-377.

dar vida y muerte, cordura y demencia; quiero criticar al sistema social y mostrar como funciona, en su mayor intensidad.”¹⁹² Existen tan sólo dos versiones de *La señora Dalloway*, la producida por Marlene Gorris en 1996 y el vídeo dedicado a la figura de Woolf y *La señora Dalloway* en “The Modern World: Ten Great Writers” dirigida en 1988 por Kim Evans con fines académicos.

Es provocativo considerar que la película de Gorris responde ideológica y estéticamente a las aspiraciones de Woolf. En cuanto a la ideología, la crítica social de Woolf expone las dinámicas de poder reguladoras -a través de rituales sociales y convenciones (desde el matrimonio hasta la política imperial) que frustran el deseo lesbiano, coaccionan los pensamientos disidentes; y a través del control económico y psicológico- que conducen la sensibilidad a la locura. Las críticas se producen en dos niveles, uno sutil y otro estridente. Woolf tenía que ejercer parte de su denuncia de manera subliminal para esquivar los posibles ataques de la censura (como en la codificación del lesbianismo y la homosexualidad). Pero hay, ciertamente, momentos abiertamente reprobadores. Sutil o estridente, el terreno común es que todos los sistemas de opresión –patriarcado, guerra, imperialismo, sistema económico, heterosexismo y homofobia– están inextricablemente unidos.

¿Por qué *La señora Dalloway*? ¿Qué lectura podemos extraer de la novela que responda a las inquietudes de 1996? En cierta medida se podría argumentar, como ha hecho Hankins, que se trata de una película nostálgica que responde al dicho “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Realmente se asemeja a los *revival* de las “películas de época” en la línea de las producciones de Merchant-Ivory –*Una habitación con vistas*, *Howard’s End* o *Tom y Viv* (en la que aparece la propia Woolf). Es cierto que la crítica radical al cortejo y al matrimonio y la celebración del amor lesbiano, las afirmaciones acerca de la experiencia a través de celebración de la menopausia, la crítica de clase, la acusación al sistema imperial y patriarcal (de dominación y sumisión), etc., parecen haber desaparecido. Debemos formularnos lo siguiente ¿qué ocurre con la ética de la novela cuando es convertida en una producción cultural popular? ¿Qué narrativas, qué verdades, son privilegiadas y construidas y cuáles desechadas por las interpretaciones? ¿Tiene algo que ver la comercialidad de la película con los dramáticos cambios, del radicalismo de la novela al convencionalismo de la película? Estas preguntas se vuelven más y más inminentes debido al hecho particular de que la directora, Marleen Gorris, es conocida dentro de los círculos feministas y lesbianos como una directora valiente

¹⁹² (*Diary*, 248).

que ha cuestionado las “leyes del patriarcado” en más de una ocasión, en más de una película, lo que requiere una cuidadosa atención.

La serie “Modern World: Ten Great Writers” (1988) dedica uno de sus videos a la figura de Woolf y en especial a su novela *La señora Dalloway*. Dirigido por Kim Evans y escrito por él mismo y Gillian Greenwood, el vídeo –a diferencia de la más reciente *Señora Dalloway* de Gorris– no dramatiza enteramente el texto. En su lugar, alterna información biográfica y comentarios explicativos de Hermione Lee con dos tipos de segmentos dramatizados: lecturas del diario de Woolf –por Eileen Atkins, ataviada y en escenario– y la recreación de algunas escenas de la novela en sí.¹⁹³ A pesar del inevitable énfasis visual, los directores tratan de comunicar la interioridad del texto de Woolf utilizando diferentes técnicas que desvirtúan ligeramente, según Dianne Gillespie, el texto de Woolf.¹⁹⁴

Bio-pics

Este término alude a la recreación de la vida de un personaje importante o que ha alcanzado el estatuto de icono por algún motivo. El *bio-pic* es un género que ha existido desde los comienzos del cine. Este estudio incluye el análisis de una especie de *bio-pic* (es realmente un pastiche), *Las horas* de Stephen Daldry, basada en una novela de Michael Cunningham cuya inspiración procede de la vida de Woolf en el momento de su vida en el que estaba escribiendo *La señora Dalloway*. El Punto de encuentro XII ya trataba algunas de las representaciones teatrales o cinematográficas que recurren directamente a elementos de la biografía de Woolf. Muchas de ellas también mezclan elementos de la ficción de Woolf con intervenciones personales (de su vida) paralelamente. Ese era el caso, por ejemplo, del capítulo dedicado a Woolf de la serie “Modern World: Ten Great Writers”. A la hora de analizar este tipo de adaptaciones denominadas *bio-pics* debemos tener en mente un tipo diferente de “políticas de adaptación”.

El atractivo que las películas y la biografía tienen en común puede ser explicado, de acuerdo con Neil Sinyard, con una palabra: *voyeurismo*.¹⁹⁵ Los sujetos de las biografías son estrellas, y la biografía es una manera de satisfacer la curiosidad de la gente ordinaria acerca de una personalidad excepcional. De algún

¹⁹³ Hermione Lee está ampliamente familiarizada con Woolf, de hecho, publicó un libro acerca de ésta en 1997, *Virginia Woolf*. Knopf, Nueva York.

¹⁹⁴ Gillespie, Diane F.: “‘Human Nature Is on You’: Septimus Smith, The Camera Eye, and the Classroom” en Davis y McVicker (1998:165).

¹⁹⁵ “Bio-Pics: The Literary Life on Film” en Sinyard, Neil: *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. St. Martin’s Press, Nueva York, 1986.

modo, es una forma de llegar a conocer a una persona, un sustituto del conocimiento personal. ¿Cuáles son las posibilidades en este tipo de retratos? ¿Cómo puede ser la historia contada? La biografía ha tomado tradicionalmente la forma de una narrativa lineal realista, la vida del sujeto narrada en orden cronológico, desde la cuna hasta la tumba (aunque seamos habitualmente, como en el caso de *Las Horas*, primero testigos de su muerte). Hay dos problemas particulares en este tipo de estructura (que Woolf ya denunció que sucedía en la disciplina biográfica). El primero es el peligro de convertir la vida interior de un sujeto en una serie de eventos exteriores, ofreciendo una versión simplista de la realidad como algo externo. El segundo es que simplemente incluye la suma de una serie de logros sociales y/o artísticos sin definir la compleja individualidad del personaje. Woolf había señalado los inconvenientes de las “biografías” que...

“se tropiezan con esos miserables impedimentos denominados hechos; si él nació en tal día, si el nombre de su madre era Jane o Mary; después, la aventura con la sirvienta ha de ser suprimida por deferencia a los sentimientos de la familia [...] he aquí las trescientas o cuatrocientas páginas de compromiso, evasión... irrelevancia y falsedad, las cuales llamamos biografía.”¹⁹⁶

Conectado a ello está el peligro de sobreexplotar los logros personales al coste de la negligencia hacia un marco social y político en el cual el personaje se encuentra. Un correcto equilibrio entre lo individual y lo social, lo privado y lo público, es la esencia de una biografía exitosa, algo difícil de lograr.

En opinión de Sinyard, “la otra alternativa es acudir no tanto a la vida del sujeto como al espíritu.”¹⁹⁷ El acercamiento alternativo comienza por la proposición de que la biografía es una ficción igual a la ficción de una novela y ello implica selección, omisiones, énfasis e interpretaciones que podrían reflejar al final, en conjunto, los valores del biógrafo más que aquellos del sujeto. El *bio-pic* es una extraña forma híbrida que cae entre la ficción y el documental y es complicado evitar caer en lo predecible de su estructura –la cual ve la vida del sujeto como una serie de éxitos o fracasos mayores o menores. Las dificultades se intensifican cuando el cine trata de la vida literaria de una personalidad. La capacidad del cine de filmar el pensamiento se ve muy limitada, puede visualizar el producto de tal pensamiento pero la germinación de una idea es difícil de plasmar a través de imágenes, como sugiere Bluestone. En el caso de *Las Horas*, Cunningham en su libro y Stephen

¹⁹⁶ “Walter Sickert” (CDB, 176).

¹⁹⁷ (1986:143).

Daldry en la película, han tratado de plasmar la manera en que una idea puede estar fermentándose. No han elegido la estructura común del *bio-pic*.

¿Cuáles son las razones para intentar llevar las vidas literarias a la pantalla? Generalmente, de coyuntura social. Sus vidas pueden resultar útiles socialmente para transmitir ciertos valores e ideas. Aunque sean personalidades de épocas pasadas, contienen un mensaje para la actualidad. En el caso de *Las horas* se sugiere una directa relación entre la vida y los escritos, y éstos y el efecto en los lectores. En este caso entre un momento específico de su vida y la creación de una obra en concreto y la influencia en las vidas de personas de diferentes coyunturas históricas.

5. CONCLUSIÓN

En su declaración principal acerca del cine –contenida en su ensayo “The Cinema”– Woolf criticó a las adaptaciones cinematográficas de la literatura al mismo tiempo que exaltó el potencial técnico y estético del cine. Woolf desafió la dependencia del cine de la literatura haciendo un llamamiento, en su lugar, a la emancipación del cine de la narrativa. La escritora argumentó que el poder del cine residía en su poder anti-mimético. Las alteraciones en el sentido tradicional del espacio y el tiempo, la belleza visual lograda a través de *fragmentos*, el rítmico fluir de imágenes y la necesaria participación de un espectador-intérprete que Woolf anhelaba reproducir en su obra, se encontraban en el nuevo arte que Woolf criticó en 1926.

Es decir, por un lado, situó a la literatura en un nivel superior al del cine pero, por otro, el simple hecho de proceder a la comparación indica la noción de igualdad de términos en la discusión; y finalmente, a pesar de su consideración de la inferioridad del cine, fue éste el que le ofreció las herramientas para replantear su estilo narrativo e incluso le abrió los ojos hacia nuevos territorios temáticos. Es interesante que a través de la comparación de la literatura y el cine, a pesar de que Woolf defiende la posición de su arte dentro de la discusión entre las artes, Woolf está provocando tres fenómenos. El primero, la comparación entre las artes y la defensa de una de ellas en base a su artisticidad esta sugiriendo que dichas fronteras estaban en peligro, desfigurándose (debían ser defendidas). El segundo, Woolf, como figura intelectual importante del momento, al interesarse por el cine, además de legitimizarlo como elemento de consideración para la alta cultura en Inglaterra, estaba contribuyendo a la creación de una cultura y una teoría

cinematográfica *per se*. El tercero (y en apoyo a la intención fundamental de esta tesis), replantea un nuevo territorio multidisciplinar, a comienzos del siglo XX, en el que confluyen la literatura y las artes visuales.

Irónicamente, Woolf ha probado ser una de esas personalidades que ha atraído la atención de los medios de masas, convirtiéndose en producto de consumo y protagonista de varias adaptaciones cinematográficas. La razón de ello debemos buscarlas en el momento coyuntural en el que dichas adaptaciones se han producido. Lo que el director quiere capturar o fijar en su realización particular del texto nos dice más acerca de los valores del momento histórico de la adaptación que acerca de la captación de una “auténtica” Woolf. Este capítulo ha tratado de presentar algunas claves para entender las motivaciones de la recuperación de Woolf en la cultura de masas, relacionadas con las nuevas políticas posmodernas, (pos)feministas y (lesbianas) *queer*. Éstas han encontrado en Woolf el germen de sus propias ideologías.

CAPÍTULO 4

Una elección personal para *La Señora Dalloway* de Marleen Gorris.

“Luego, al pasar junto a un jarrón de piedra en el que se habían colocado flores, Clarissa disfrutó del momento más exquisito de toda su vida. Sally se detuvo, cogió una flor y besó a Clarissa en los labios. ¡Fue como si el mundo se hubiera puesto cabeza abajo! Los demás desaparecieron; Sally y ella estaban solas. Tuvo la seguridad de que se le había hecho entrega de un regalo, cuidadosamente envuelto, con el mensaje de que lo guardara sin abrirlo: un diamante, algo infinitamente precioso, bien envuelto, que, mientras paseaban, ella descubrió, o cuyo resplandor traspasó el envoltorio y se produjo la revelación, el sentimiento religioso; aunque en aquel preciso momento se tropezaron con el Viejo Joseph y con Peter. – ¿Mirando las estrellas? – dijo Peter. ¡Fue como tropezarse con una pared de granito en la oscuridad! ¡Espantoso, horrible! [...] sintió la hostilidad de Peter, sus celos.”

“A veces era incapaz de resistir al encanto de una mujer [...], no había la menor duda de que sentía entonces lo mismo que sentían los hombres.”

Virginia Woolf, *La señora Dalloway*.

1. INTRODUCCIÓN

Este primer extracto de la novela de Virginia Woolf *La señora Dalloway*, escrita en 1925, no ha desaparecido afortunadamente de la versión cinematográfica homónima dirigida por Marleen Gorris en 1997.¹⁹⁸ Y sin embargo, Gorris, aun siendo una directora con una trayectoria feminista asentada, parece haber pasado por alto las críticas sociales, sexuales y de género más tenaces planteadas por la novelista. La aceptación de trasladar esta novela a la pantalla cinematográfica indica que, seguramente, el propósito de Gorris era el de participar en una empresa cultural que iba a tener algo que decir acerca del feminismo, teniendo en cuenta el icono feminista que Woolf es. Por ello, a primera vista el resultado final nos deja perplejos por su forma de eludir las políticas más radicales de *La señora Dalloway*. Las razones podrían ser de naturaleza diversa: que el guión de Eileen Atkins resulte relativamente conservador; la complejidad inherente en la novela que dificulta su interpretación; la propia especificidad del medio cinematográfico que limita los pequeños detalles sobre los que esta construida la historia; o todo ello al mismo tiempo. ¿Qué es lo que ha sucedido en el proceso de adaptación? ¿Qué interpretación se nos da de la novela? ¿En qué medida la película responde a políticas de la posmodernidad? Este apartado comenzará mostrando la crítica a la adaptación cinematográfica que se ha lanzado desde el mundo académico, de la mano de Leslie Hankins, en términos de su comparación con la fuente literaria; y los

¹⁹⁸ En este capítulo haremos continuas referencias a esta novela y a *Una habitación propia* en sus versiones en castellano, por ello hemos decidido anotar el número de página entre paréntesis detrás de la cita. Asimismo, no existe hasta la fecha el guión publicado de la película por lo que no haremos referencia al número de las escenas sino al metraje en minutos.

comentarios por parte de diferentes revistas culturales acerca de los supuestos mensajes que la película intenta transmitir. Acto seguido plantearemos nuestra propia teoría al respecto, tratando de situar constructivamente a *La señora Dalloway* de Gorrís. Para ello, se verá brevemente la trayectoria cinematográfica de ésta y se analizarán las políticas expresadas por la película, utilizando para ello el paradigma de la posmodernidad.

Woolf desplegó en lo que ella consideraba “su novela más perfecta”, no sólo la forma más adecuada que encontró de escritura femenina -acomodada a sus intereses-, sino también su crítica social en su máximo apogeo. De esta forma, escribió mientras componía *La señora Dalloway*: “quiero criticar el sistema social y mostrarlo en su mayor intensidad.”¹⁹⁹ Y así lo hizo. La novelista va a poner bajo el punto de mira a las instituciones patriarcales del matrimonio, la heterosexualidad, el sistema médico, la guerra, la aristocracia y el imperialismo británico, entre otros. Todos los personajes sufren los efectos del sistema patriarcal; todos parecen ser, en cierta medida, víctimas de lo peor de una sociedad donde los valores masculinos destacan y se imponen. (Para seguir los eventos de la novela y la trama de la película, ver **Esquemas** en **Anexos 2-5**).

1.1. SETENTA AÑOS DEPUÉS...

¿Qué nos queda de todo ello en la versión cinematográfica de finales del siglo XX? Hankins hace una serie de preguntas temáticas a las que trata de responder críticamente. Según ésta, desde el mismo comienzo de la película existe un cambio dramático con respecto a la novela.²⁰⁰ Allí donde ésta empieza diciendo que “las flores las compraría ella” (7), la película muestra a un traumatizado Septimus que está siendo testigo de la muerte de su amigo Evans en las trincheras de la primera guerra mundial. En opinión de Hankins, este cambio no es tan sólo un pequeño cambio en el énfasis, sino que socava la visión feminista de Woolf invirtiendo su punto de vista al reinscribir como “más importantes” los valores tradicionales masculinos que ella rechaza en *Una habitación propia*: “Un escena en una batalla es más importante que una escena en una tienda –en todas partes y mucho más sutilmente la diferencia de valor persiste.” (101) Dicho cambio hace más dramático el contraste entre el mundo en las trincheras y la superficialidad de la vida burguesa de Londres; hace de Clarissa un ser superficial, ignorante, negligente y, hasta cierto punto, egoísta. Por su parte, Howard Harper opina que la primera

¹⁹⁹ (*Diary 2*, 24).

²⁰⁰ Hankins (1999: 367-377).

escena de la película presenta un comienzo más radical: “en retrospectiva somos capaces de identificar estos momentos como un *flashback* de la guerra, desarrollándose a cámara lenta, de la estilizada e intensificada memoria, evocada por el complejo de culpabilidad del superviviente Septimus, su fracaso en salvar a Evans y en sentir su muerte.”²⁰¹

¿Qué hay de la crítica radical al cortejo y al matrimonio y la celebración del amor lesbiano? Estamos de acuerdo con Hankins en que el guión reduce las complejas negociaciones del cortejo, la(s) sexualidad(es), la auto-preservación y la plenitud a un simplista “Ella tenía miedo” (comentario articulado por Sally casi al final de la película, cuando Peter le pregunta acerca de su fracaso con Clarissa). En la novela, Clarissa recuerda el beso de Sally, treinta y cuatro años más tarde, como el momento más exquisito de su entera vida. Nuestro acuerdo se apoya en el hecho de que la película añade otros besos heterosexuales -de los jóvenes Peter y Richard que también la besan-, restando valor al hecho de que el único beso que Woolf menciona es el de la protagonista y Sally; diluye su significación. Hankins explica cómo en la campaña de promoción de la película, el primer cartel publicitario con las caras de las dos Clarissas (la de McElhone extasiada tras el beso de Sally y la de Redgrave exultante en su fiesta) fue reemplazado por uno nuevo designado para llamar la atención sobre los amores de juventud en el que el joven Richard besa a Clarissa rodeados de un espacio campestre primaveral –una escena que ni siquiera se halla en la novela– mientras que en una esquina la adulta Clarissa mira sonriente (**Ver figuras 1 y 2**). La adulta Clarissa es reducida a mera espectadora de su pasado, en lugar de figura activa de su presente. El triunfo de la nostalgia y la juventud. En 1925 la censura requería la codificación del amor lesbiano, ¿qué opera en 1997? se pregunta Hankins.²⁰²

¿Cuáles son otros planteamientos ideológicos socavados? La novela de *La señora Dalloway* desafía la convención de que la vejez no es atractiva, fijando su protagonismo en una mujer de cincuenta y dos años. Es una celebración de una mujer menopaúsica que el guión transforma en una celebración de la juventud. El guión contiene pocas afirmaciones acerca del valor de la experiencia y muestra al envejecimiento como un proceso en el cual los arrepentimientos de toda una vida se acumulan (**Punto de encuentro I: La menopausia en los tiempos de Woolf**). En lugar de terminar como la novela, con un comentario de admiración de Peter hacia Clarissa a pesar de su edad: “¿Qué es este terror que siento? se preguntó. ¿Qué es

²⁰¹ Harper, Howard: “Mrs. Dalloway, The Film” en Davis y Mcvicker (1998: 168).

²⁰² Hankins (1999: 369).

este júbilo? ¿Qué es esto que me emociona tanto? Es Clarissa, dijo. Porque allí estaba.” (218), la película termina con un *flashback* de los jóvenes amigos (Peter, Sally y Clarissa) en Bourton.

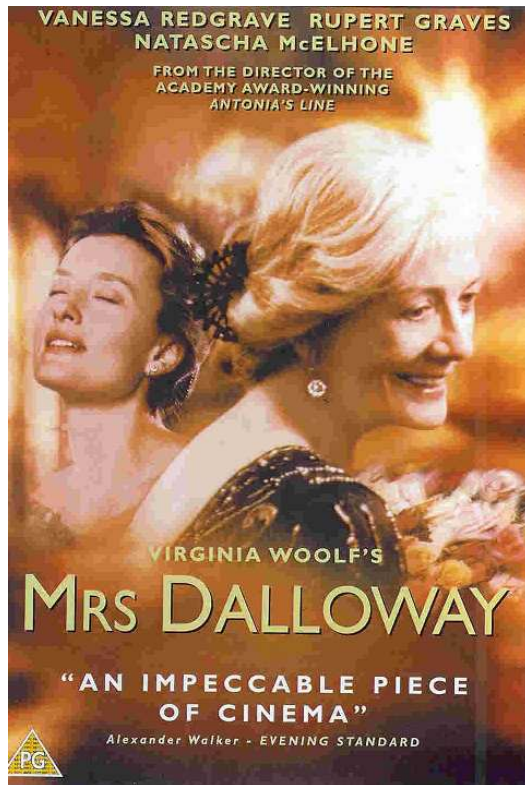


Figura 1: Cartel original de la película. En él se nos muestra radiantes a las dos Clarissa - joven (Natascha McElhone) y adulta (Vanessa Redgrave).

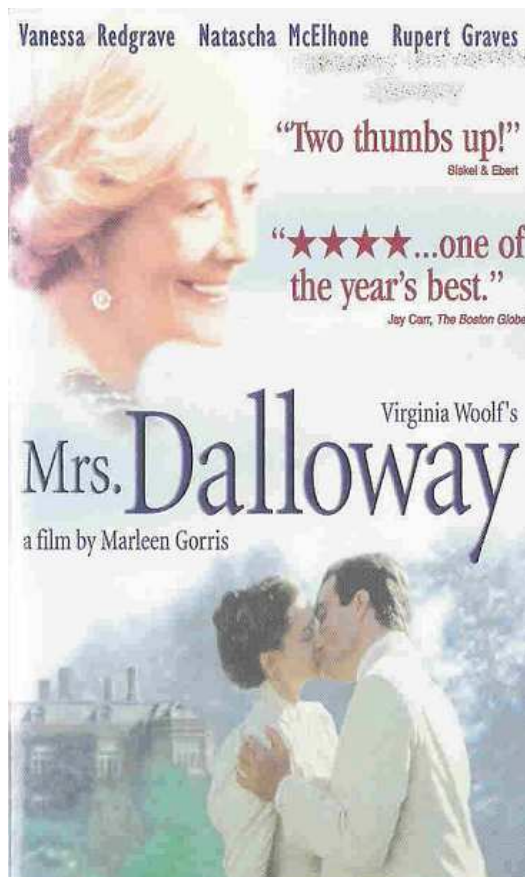


Figura 2: Cartel publicitario final. Clarisa Dalloway observa sonriente cómo ella, de joven, y Richard Dalloway se besan en un entorno idílico.

¿Qué hay de la crítica de clase? La película no desarrolla las ideas de Woolf que asociaban conciencia radical de clase con feminismo y que acusaban al sistema imperial y patriarcal de dominación y sumisión. Según Hankins, en la película, las negativas connotaciones asociadas a Hugh Whitbread y el doctor Bradshaw de la novela (“tales arrogantes especímenes de clase alta”), han sido moderadas. La película resta énfasis a las partes más desafiantes del análisis de Woolf, como la hostilidad de clase entre Clarissa y la señorita Kilman o la complicidad entre Peter y la sociedad que él tanto desdeña.

¿Qué sucede con la estética? ¿Es la película estéticamente tan atrevida como las proyecciones de la novela -o de Woolf- acerca del cine? Debido a que Woolf celebra el potencial del cine vanguardista, el convencionalismo de la versión de Gorris sorprende a Hankins: “¿Dónde están los ‘fantásticos contrastes’, esas ‘fantasías improbables’ (que Woolf alababa tanto en su ensayo “The Cinema”)? La película de Gorris hace menos uso de lo visual que la novela, lo cual resulta extraño. La velocidad y movilidad de la narrativa de la novela ofrece maravillosas oportunidades para un movimiento fluido y flexible de la cámara. Pero la cámara de Gorris parece enraizada al suelo [...], en lugar de ir explorando los parámetros elásticos del espacio cinematográfico.”²⁰³ De acuerdo con Hankins, experimentos cinematográficos como la abstracción, la animación, el montaje expresivo, la distorsión de las lentes, el movimiento fluido de cámara, los juegos de luces, la cámara rápida, etc., podían haber capturado tales revelaciones y visiones internas. Pero todo esto es eliminado en la película de Gorris, la cual se queda en la superficie, determinada, parece ser, a entrar lo menos posible en los mundos visionarios de sus personajes.²⁰⁴ La película carece de la riqueza estética visionaria de la novela, fracasando en explotar todo el potencial del cine para la adaptación literaria de la ficción experimental de Woolf.

²⁰³ Hankins (1999: 371-2).

²⁰⁴ Hankins relata que, en una entrevista telefónica con la guionista Eileen Atkins en 1999, ésta afirmó que no se habían seguido sus sugerencias de usar dichas técnicas cinematográficas para retratar momentos visionarios como el de los pájaros cantando en griego. Sin estas visiones internas, Septimus es más un personaje que suscita pena que un personaje poético de carácter mesiánico.

La guionista y actriz Eileen Atkins ya estaba familiarizada con las obras de Woolf -habiendo interpretado personajes en varias de las adaptaciones de sus novelas y escrito *Vita and Virginia* (basada en sus diarios)- cuando decidió, junto a Vanessa Redgrave, adaptar *La señora Dalloway*. Atkins terminó el guión en 1996, el cual recibió el premio Evening Standard al Mejor Guión. Ambas mujeres, Atkins y Redgrave, pensaron en la directora Marleen Gorris para llevarlo al cine.

Otras críticas

La otra cara de la moneda la presenta otro tipo de críticas que, en general, acogieron favorablemente a la película, críticas con las que también disentimos. Howard Harper comenta que en la *Séptima Conferencia Annual sobre Woolf* (1997), la mayoría de los asistentes -público versado en temas woolfianos- señaló que, a pesar de no responder cien por cien fielmente a la novela de Woolf, la película en sí era de gran calidad (se la comparó estéticamente a las producciones de Merchant-Ivory).²⁰⁵ Si nos paramos brevemente a leer las críticas que recibió (y a ver el video promocional de la película) nos daremos cuenta de que sus interpretaciones corresponden a la lógica del relato heterosexual (de cortejo y matrimonio), hacen hincapié en la visión nostálgica de una historia de amor romántico de juventud, como ya sucediera con la imagen que el cartel publicitario de la película transmitía.²⁰⁶

De acuerdo con Jamie Carr, éstas esencializan a Clarissa en base a su sexualidad; reclaman, implícita y explícitamente, conocer la verdadera esencia de Clarissa presentándola inequívocamente como mujer heterosexual en la encrucijada de decidir entre dos hombres.²⁰⁷ La novela, a diferencia de las lecturas de las críticas que hemos citado anteriormente, moviliza una identidad antidiscursiva para Clarissa; rechaza identificarla como “esto” o como “aquello” -al igual que Clarissa que “no diría de nadie, absolutamente de nadie, que era ésto o lo de mas allá” (13)- se niega a elaborar para ella una “identidad verdadera”, una identidad sexual metafísica, y así, tal y como Peter señala, a pesar de que “Clarissa era un libro abierto” (70), había en ella “una especie de impenetrabilidad” (70); “tan transparente en algunos aspectos y tan enigmática en otros” (89), así que todo lo que tenemos de ella “se trataba de un simple esbozo.” (89) De esta forma, Woolf apunta ya a comienzos de siglo algunos de los principales puntos en los que la posmodernidad ha incidido a su cierre: la inviabilidad de un sujeto coherente y unitario, y el desvelamiento de ‘las operaciones de incoherencia de la definición’ para emplear palabras de Eve Kosofsky-

²⁰⁵ Harper en Davis y Mcvicker (1998: 168).

²⁰⁶ Por ejemplo, *Newsweek* atrae a los espectadores con esta elucidación: “la Clarissa de treinta años atrás rechaza el febril idealismo de un pretendiente, Peter Walsh, por la seguridad nada excitante de otro, Richard Dalloway.” (en Kroll, Jack: “Down In the Upper Crust: Virginia Woolf’s Landmark Novel Dazzles on Screen” en *Newsweek*, 2 de marzo, 1998. p. 80). Otra reseña reduce la trama a “vemos al joven Peter pidiéndole a la joven Clarissa que se case con él y así romper con su vida mimada [...] vemos que opta, en su lugar, por el bastante convencional Richard.” (Kauffmann, Stanley: Crítica de *Mrs. Dalloway* en *The New Republic*. 9 marzo, 1998. Pp. 28-9). Finalmente, en una de las críticas más entretenidas, Clarissa “desecha a un joven aventurero llamado Peter Walsh en favor del seguro Richard Dalloway.” (Stuart, Jan: Crítica de *Mrs. Dalloway* en *The Advocate*, 3 de marzo, 1998. p. 55).

²⁰⁷ Carr, Jamie: “Novel Possibilities: Re-Reading Sexuality and ‘Madness’ In *Mrs. Dalloway*, Beyond the Film” en Berman y Goldman (2001: 20).

Sedgwick.²⁰⁸ *La señora Dalloway* fracasa deliberadamente en generar una identidad coherente para Clarissa. De hecho, la novela retrata críticamente una sociedad que regula violentamente los límites de la identidad social. Las críticas de la película participan, entonces, no de las políticas antidiscursivas de Woolf, sino de las “prácticas reguladoras” contra las que escribía Woolf. Participan en la producción de “identidades” y “normas de género” coherentes y la consecuente “heterosexualización del deseo”. Como explica Judith Butler, “la matriz cultural, a través de la cual la identidad sexual se ha vuelto inteligible, requiere que cierto tipo de ‘identidades’ no pueden ‘existir’ – esto es, [...] aquellas en las cuales las prácticas del deseo no ‘siguen’ al sexo o al género.”²⁰⁹ De esta forma, las críticas de la película participan de las narrativas normativas que Woolf trataba de criticar: cortejo, enamoramiento...

En definitiva, la película en sí ha recibido buenas críticas en tanto que producción cultural de calidad; algunas de éstas habían esperado una adaptación cinematográfica que respondiera más personalmente a las ideas de Woolf acerca de la técnica cinematográfica; y algunos estudios comparativos han detectado las diferencias argumentales, señalando que la película de Gorris es una versión “domesticada” de la novela de Woolf. La excepción la encontramos en Hakins, que presenta una crítica bastante destructiva de la adaptación cinematográfica de Marleen Gorris. No obstante, ninguna de estas disquisiciones termina de satisfacerlos. No podemos pasar por alto algunos hechos que nos acucian incesantemente. En primer lugar, Gorris no es famosa por su conformismo -a pesar de que su forma de filmar parece aquí muy convencional- lo que nos hace prestar una atención más cuidadosa al tema de la política de adaptación de la película. Y segundo, su trayectoria cinematográfica se ha movido, desde sus comienzos, en un ámbito feminista. Estos principios motivan nuestro recelo hacia el supuesto conformismo de la adaptación y nuestro análisis ideológico. Este estudio no discute las críticas estéticas de la película en tanto que comparte la opinión de que la película responde claramente al estilo de las ‘*Heritage Movies*’ inglesas (que en castellano podríamos –no sin reservas– denominar ‘de época’), sino que se adentra en el estudio del contenido ideológico de la versión proporcionada por Gorris.

²⁰⁸ Kosofsky-Sedgwick (1990). Tanto Sedgwick como Judith Butler (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999 [1ª Ed. 1990]) van a socavar la noción de “naturalidad” de las categorías estables, las formas coherentes de identidad. La identidad está constituida como ambigua o contradictoria. Hablaremos más de estas autoras y sus ideas en el capítulo dedicado a *Orlando*.

²⁰⁹ Butler (1999:17).

1.2. MARLEEN GORRIS

Marleen Gorris, una de las directoras holandesas más conocidas y reconocidas internacionalmente, debutó en el mundo del cine con *De Stilte Rond Christine M [A Question of Silence]* en 1982. En ella cuenta la historia de tres mujeres corrientes –un ama de casa, una camarera y una secretaria– que matan y mutilan, sin motivo aparente, al encargado de una tienda. Con ello, Gorris va a sugerir la escandalosa hipótesis de que hay motivos suficientes en la vida diaria de cada mujer que crean las condiciones necesarias para la ejecución de un asesinato. La narración de la película es, en ciertos aspectos, formalmente convencional; es el discurso de la película lo que se presenta como más perturbador para la audiencia. *De Stilte...* desafía la autoridad masculina y examina la carencia de poder y voz de las mujeres en la sociedad patriarcal. Se ha argumentado que la película apoya el separatismo femenino (**ver Punto de encuentro II: El feminismo cultural**). En *De Stilte...* las relaciones heterosexuales no son presentadas como placenteras para la mujer, no existen personajes masculinos positivos y, a pesar de que la relación entre las mujeres no es directamente exhibida en términos sexuales, se evidencia un entendimiento mutuo e íntimo. El asesinato que se describe en la película ha sido en alguna ocasión analizado como metáfora de la rebelión contra la opresión de la mujer, y puede ser visto como recurso o estratagema para mostrar el odio y la frustración femeninos.²¹⁰

Su segundo trabajo, *Gebrokene Spiegels [Espejos Rotos, 1984]* se centra en la interacción diaria de prostitutas y la abducción, tortura y asesinato de Bea -una ama de casa y madre- por parte de un asesino en serie. Si *De Stilte...* suscitó controversia y condena –fue tildada por la crítica de exagerada y anti masculina (‘típicamente femenina, histérica’)- Gorris parece insinuar en su segunda película, en palabras de Sinyard: “si no aceptas la metáfora de *A Question of Silence* como mi historia de cómo las mujeres se vengan del patriarcado, te enseñaré en términos más brutales, desde el punto de vista de la mujer, como el patriarcado opera realmente.”²¹¹ “Todos ellos son unos bastardos, incluso los buenos, no lo son”, dice la prostituta Dora en la película, y no hay nada en *Espejos rotos* que contradiga su juicio acerca de los hombres. “Estos hombres, al fin y al cabo merecen ser castrados.” Como quiera que en su primera película se ponga en marcha una investigación para dilucidar el crimen, en *Espejos Rotos* no hay indicios de esta investigación. El crimen lo perpetran los hombres, por tanto la sociedad no trata de

²¹⁰ Nelmes, Jill: “Women and Film” en *An Introduction to Film Studies*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999. p. 294.

²¹¹ Sinyard (1986: 112).

averiguar, reformar y/o castigar su actitud. *Espesjos Rotos* alcanzó igualmente cierta popularidad, fue la más vista de la televisión alemana y galardonada con el Premio a la Mejor Película en el Festival de cine gay y lésbico de San Francisco de 1985.

La tercera, *The Last Island* [*La última isla*, 1991] no fue exhibida comercialmente y pudo ser vista tan sólo en festivales de cine gay y lésbico. Continúa en muchos aspectos con la ideología de sus primeros proyectos. Es una especie de versión feminista de *El señor de las moscas*. Plantea la historia de un grupo de supervivientes de un accidente de avión que se encuentran en una isla del Pacífico –un gay, un militar y fanático religioso, un francés, un joven perturbado sexualmente, una mujer mayor y ‘la’ mujer. Lentamente descubren que podrían ser los únicos supervivientes de la tierra entera. La pregunta que surge es ¿quién hará que la raza se perpetúe? -cuestión central de la película. Los hombres lo harían gustosamente pero ¿qué sucede con la/s mujer/es? Los miembros masculinos del grupo comienzan inmediatamente a presionar a la única mujer fértil, una abogada, para aparearse y perpetuar la especie. “Decíais que queríais vida en esta isla”, grita desesperada al ver cómo se están destruyendo entre ellos, “así que ¿por qué no podéis simplemente vivir? ¿Es eso tan difícil?” Al final las únicas supervivientes resultan ser las mujeres. No obstante, la caracterización de los hombres es más compleja y favorable que en *A Question of Silence*.

Esta actitud continua en *Antonia's Line* [*Antonia*, 1995] -que ganó entre otros muchos premios el Óscar a la mejor película de habla no inglesa- en la que algunos de los personajes masculinos son amables, generosos y compasivos. Pero incluso aquí la acción es indudablemente dirigida por mujeres y vuelve a reflejar cómo éstas tienen poder sobre sus vidas y, particularmente, sobre su sexualidad. La película recorre cincuenta años de vida femenina en la familia de Antonia, su ‘línea de descendencia’. *Antonia's Line* muestra varias generaciones de mujeres, con su forma de entender la vida y ‘las responsabilidades sociales’ particulares. La película presenta el rechazo al matrimonio como regulador de las relaciones entre hombres y mujeres y a la creación de la familia tradicional, y plantea la posibilidad del lesbianismo como opción personal. Las mujeres de la película entienden las relaciones interpersonales de manera diversa: Antonia está viuda y comienza una relación secreta con un amante al que no deja dominar su vida; su hija decide tener una relación sexual ocasional con un hombre al que pagan para que la deje embarazada para, acto seguido, comenzar una relación lesbiana; la nieta posee una inteligencia extraordinaria, es independiente y fuerte, y sólo busca la compañía

masculina de un viejo filósofo que se quitará la vida. Significativamente, la única mujer que se casa (con un hombre bondadoso) es retrasada.

Las últimas películas de la directora holandesa -*The Luzhin Defense* [*Alexander y Natalia*, 2000] y *Carolina* (2003)- parecen, definitivamente, haberse vuelto menos polémicas, menos combativas. Ella considera que es parte de una evolución personal, de una progresión acorde con los tiempos.²¹² La primera es otra adaptación cinematográfica, esta vez de una novela de Vladímir Nabokov. Cuenta la historia del dilema que se le plantea a un excéntrico jugador de ajedrez (interpretado por John Turturro) entre estar junto a una mujer con una sensibilidad extraordinaria (Emily Watson) a la que ama, dedicarse al ajedrez (por el que siente pasión y por lo que es famoso) o abandonar cualquiera de estas dos pasiones en beneficio de su salud mental. *Carolina* es la historia de una chica que busca desprenderse de los efectos de una excéntrica familia en ella, pasar a engrosar las listas de los seres “normales” y encontrar al hombre perfecto. Aparentemente, tiene todos los ingredientes de una comedia romántica, pero Gorris añade su toque personal: la descripción de personajes femeninos fuertes (como la abuela de Carolina, interpretada por Shirley MacLaine) y el mensaje de que las mujeres no deben competir entre sí, sino apoyarse.²¹³

En términos generales, los críticos comparten la opinión de que existe una especie de relación de continuidad entre todas las películas de esta directora. Sus personajes son principalmente mujeres y las situaciones que se presentan parecen una respuesta al problema de la convivencia con el sexo masculino. No obstante, Gorris ha evolucionado desde una visión completamente negativa de los hombres a otra más compleja y variada. En este estadio es en el que podemos inscribir a *La señora Dalloway*.

²¹² En una entrevista de Gorris concedida a Augusta Palmer (en *People*) titulada “Seven Question with Marleen Gorris” se le preguntó: Has your point of view about male/female relations changed since the earlier films? “Antonia’s Line” and “Mrs. Dalloway” seem much less angry about women’s roles in society than your earlier films. A lo que Gorris contestó: For me it was a sort of natural progression from those first three films to “Antonia’s Line”. Only, I wanted to make my first three films first because they, at that moment in time, were the most important to me. And then I was ready to do “Antonia’s Line”. So, for me, it really was a very natural progression.” (Copia electrónica).

²¹³ Carolina Mirabeau (Julia Stile) vive marcada por su excéntrica familia: dos hermanas menores inmaduras, una abuela medio chiflada (Shirley MacLaine), un padre irresponsable y demasiado aficionado a la bebida y a las mujeres (Randy Quaid) y una tía en libertad condicional. Carolina desea escapar de la insólita y caótica vida familiar. Carolina se rebela contra su familia y logra convertirse en un miembro “normal” de la sociedad. Ahora trabaja en un concurdo de la televisión llamado *Conexión de Amor*, vive en un *loft* en el centro de Los Ángeles y tiene una gran amistad con su vecino Albert (Alessandro Nicola), secretamente enamorado de ella, pero sigue buscando a su hombre ideal.

Si nos atenemos a las trayectorias profesionales de Woolf y Gorris, descubriremos algunas líneas temáticas comunes. Parece que es posible encontrar un texto o subtexto homoerótico (presente en múltiples novelas de Woolf) en todas sus películas, especialmente en las primeras. Asimismo, las parejas homoeróticas se presentan a menudo yuxtapuestas a díadas hombre/mujer disfuncionales y pueden ser leídas como construcciones de relaciones alternativas (que se sitúan fuera de las estructuras heterosexuales). Una vez que Gorris abandona el interés por el sujeto masculino y la idea de su necesidad de complementar al sujeto opuesto, la directora es libre de investigar el tema de la “autosuficiencia” femenina. Como vemos, Marleen Gorris era una directora apta para afrontar la adaptación de una novela como *La señora Dalloway*, con la que comparte tantas pulsiones vitales. Por ello, es necesaria una lectura atenta de *La señora Dalloway* -libro y película- porque el tema del libro es la interconexión de los pequeños detalles, resonancias escondidas, repeticiones sutiles; y las convenciones cinematográficas complican la labor de desciframiento de todos estos detalles y sutilezas. El análisis de la película revelará qué discursos preferentes ha escogido la adaptación.

Este capítulo analiza la película de Gorris sin perder de vista la formación feminista de la directora y su evolución profesional, algunas de las ideas de Woolf, y el momento coyuntural histórico en el que la película fue producida. Marleen Gorris parece sostener en todas sus producciones una ideología feminista que podríamos identificar como una versión ‘posfeminista’ del ‘feminismo de la diferencia’ o ‘feminismo cultural’, como analizaremos en su momento. Ello no implica que la película haya creado completamente su propia ideología, más bien es una interpretación personal de la novela de Woolf, como trataremos de explicar a lo largo de todo este capítulo. A ello podríamos añadir que la especificidad del medio cinematográfico imposibilita el tratamiento de todas las pequeñas contribuciones ideológicas de la novela. La película se halla más ligada a nuestra época actual en su carácter posmoderno en tanto que, a un nivel narrativo, se trata de una exaltación de la libertad individual por encima de los compromisos. A ello debemos añadir, a nivel formal, una deconstrucción de la narrativa lineal y de un sistema de representación con una perspectiva monocular y de una “causalidad centrada en el personaje” el cual posee “consistencia”, para emplear las características que Thomas Elsaesser asocia con el cine clásico o moderno.²¹⁴ Como explica Degli-Esposti, “las películas posmodernas se convierten en textos con múltiples voces

²¹⁴ Elsaesser: “Specularity and Engulfment. Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula*” en Neale y Smith (Eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999 (1ª ed. 1998). p. 200.

gobernadas por perspectivas cambiantes”, haciendo que no exista una perspectiva o interpretación correcta de los eventos.²¹⁵

2. EL ATRACTIVO DE *LA SEÑORA DALLOWAY* PARA EL FEMINISMO Y LA POSMODERNIDAD.

Este estudio sostiene que la película de Gorris es una adaptación puesta al día de la novela de la autora británica. Si bien privilegia el contenido ideológico (su significación), no podrá dejar de hablar acerca de la técnica de escritura de Woolf que tanto la asemeja a las prácticas creativas posmodernas y la relación que se establece entre éstas y las políticas feministas, lo que nos ayuda a alcanzar nuestros objetivos finales: explicar el atractivo que una novela modernista puede tener en nuestra época y las políticas de adaptación seguidas.

2.1. IDENTIDAD SEXUAL Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN *LA SEÑORA DALLOWAY*

Woolf pretendía con *La señora Dalloway* poner en práctica todos los experimentos estilísticos sobre los que había estado cavilando mucho tiempo. Para Woolf, el interés estético y el narrativo corrían en paralelo: debía haber una renovación de la narrativa al completo.

La novelista sufría un desencanto hacia la tradición literaria anterior, y un interés por la renovación del arte literario. Paralelamente, estaba fascinada con la creación de una forma artística específicamente femenina. Ya se mencionó en el capítulo anterior cómo, en su reseña del libro de Dorothy Richardson *The Tunnel* (1919), Woolf anota la “genuina convicción de la discrepancia entre lo que ella tiene que decir y la forma provista por la tradición para decirlo.” Gradualmente, las teorías estéticas de Woolf fueron incorporando género (identidad sexual) al mismo tiempo que género (literario), feminismo a la vez que modernismo. En *Una habitación propia* (1929), ella enfoca específicamente el problema de la mujer novelista que tiene que revisar el lenguaje, la sintaxis, la estructura de la oración, las convenciones literarias, y el sistema de valores de las novelas creadas por hombres.

²¹⁵ Degli-Esposti: “Postmodernism(s)” en *Postmodernism in the Cinema*. Berghahn Books, Nueva York y Oxford, 1998. p. 9.

La señora Dalloway rompe en multitud de aspectos la forma tradicional de contar historias. En primer lugar, el relato no proviene de una voz en primera persona, tercera, o de un narrador omnisciente, sino de todas a la vez; la trama como tal desaparece (ésta no es una novela de hechos, sino de “pensamientos”); el protagonismo es coral (aunque Clarissa Dalloway sea la catalizadora); nada es real, sino que está tamizado por el punto de vista de alguien en un momento concreto de sus vidas; los personajes no son coherentes, cambian, se contradicen, se resisten a ser aprehendidos; la estructura ignora todas las convenciones de linealidad narrativa; la temática es valiente y su interpretación una cuestión de conocimiento, tiempo e ingenio.

La novela se desarrolla en un solo día -el 13 de junio de 1923- y sigue a Clarissa desde por la mañana hasta por la noche. Acaba de cumplir cincuenta y dos años. Su mente vuelve continuamente al pasado -a otro día de junio de 1889- cuando tenía 18 años. Está obsesionada con estas memorias, que se combinan con los recuerdos de otros personajes que compartieron dicha juventud con ella, como es el caso de Peter Walsh o Richard Dalloway.²¹⁶ Woolf entremezcla estas historias con una más extraordinaria: el suicidio de un joven perturbado, veterano de la primera guerra mundial, Septimus Warren Smith. Su historia, yuxtapuesta a la de la Clarissa y sus amigos, se entrecruza con la de éstos en la fiesta, cuando ella es hecha participe de la noticia de su muerte. Septimus y Clarissa son el uno reflejo del otro, las dos caras de la misma moneda.²¹⁷ La frontera entre la locura y la cordura, el hombre y la mujer, es así diluida. *La señora Dalloway* pretendía ser “un estudio de la locura y el suicidio; el mundo visto por el cuerdo y el demente, al mismo tiempo” (Woolf escribió “quiero dar vida y muerte, cordura y locura.”) En la novela, todo está organizado en una inclinación de contrarios, de elevación y caída. Estas nociones no son sólo opuestas, sino crípticamente similares. Todo es ambiguo, incluso las relaciones entre los personajes. Clarissa es la “doble” de Septimus, como Woolf señala en su prefacio, en tanto que ella posee lo que él carece, una imagen reflejada que le provee a él de un sentido de sí mismo, y viceversa. Estos polos no son tanto polos opuestos como imágenes complementarias. Cada una tiene el mismo diseño

²¹⁶ *La señora Dalloway* es una brillante exploración del funcionamiento de la memoria como forma de repetición. Posee una forma de círculo incompleto, el tiempo moviéndose hacia un cierre narrativo, el cual unirá pasado, presente y futuro como un todo perfecto.

²¹⁷ Como señala Naomi Schor en “Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference”, el feminismo posee una cierta insistencia en “doblar”, que bien puede ser el modo de subvertir el sujeto unitario: mimetismo (Irigaray), la doble e incluso la doble identificación de la espectadora femenina cinematográfica (Mulvey, Doane, De Lauretis), la escritura femenina como palimpsesto (Gilbert y Gubar), el fetichismo femenino (Schor), la elaboración de una doble estrategia de deconstrucción y construcción (Bidy Martin), son algunas de las variadas formas de esta insistencia en “doblar”. En Weed, Elizabeth: *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*. Routledge, Nueva York, 1989. p. 58.

elemental. En la película, la señora Dalloway va a mirar a través de los cristales de la floristería y la imagen-reflejo que se va a encontrar es el rostro de Septimus [08:23].

El hecho de elegir un tiempo y un espacio tan estrechos nos da indicación de la voluntad que mueve a Woolf: escribir acerca de la vida psicológica interior, más que de actividades de diferentes individuos. Este trabajo requiso una estructura más compleja y orgánica que Woolf denominó “el proceso de creación de túneles” [“the tunnelling process”]²¹⁸, uno de sus grandes descubrimientos técnicos, que muestra a cada personaje en una alianza interna con otros. Los modos similares en que piensan acerca de las cosas, la vida, la muerte, los une en este túnel o cueva por debajo de la superficie, en la cual puede que nunca se encuentren. La mayor conexión se da entre Clarissa y Septimus, sobre los cuales recae la mayor parte del interés. Es la muerte de este último lo que permite el encuentro ente ambos.

El título inicial del libro era *Las horas*. Según Hermione Lee, la decisión de cambiar el nombre respondería a la intención de enfatizar un personaje en particular, y señalaría sobre qué personaje recaería dicho énfasis. No obstante, en la cuidadosa estructura de la novela, la autora previene a una de las ideas de convertirse en predominante sobre las otras. Es decir, utiliza a Clarissa Dalloway como eje central de la narración pero trata cada una de las experiencias que también se dan como partes importantes de la historia.²¹⁹

Los personajes de Woolf no pueden ser descritos con unas cualidades definidas. La idea de Woolf del “ser”, nos recuerda Minow-Pinkey, niega la homogeneidad.²²⁰ Al componer *La Señora Dalloway*, la escritora aspira a ser “sólo sensibilidad”, “no tener que dibujar las partes diseminadas de un personaje.”²²¹ Era la voluntad de Woolf deshacer la idea de una personalidad coherente, inalterable y en 1923, nos recuerda Topin Bazin, Woolf descubrió otro modo de hacer a sus personajes más “abstractos” y “simbólicos”. Adoptó y, por supuesto, modificó para adaptarlo a sus propósitos, la técnica de Conrad de representar en diferentes personajes los seres de los que un ser total podría estar compuesto. Así, por ejemplo, Septimus es la criatura en la sombra de Clarissa, o Rezia, que está intrincadamente ligada a la misma, etc. En “Mr. Conrad: A conversation” Woolf

²¹⁸ (*A Writers Diary*, 59-60).

²¹⁹ Lee, Hermione: “Mrs. Dalloway” en Bloom, Harold (Ed.): *Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway*. Chelsea House Publishes, Nueva York, New Haven, Filadelfia, 1988. p.19.

²²⁰ Minow-Pinkey (1987:61).

²²¹ (*A Writers Diary*, 48).

escribió: “es cuando (los novelistas) ponen a estos seres en relación –cuando simplifican, cuando reconcilian a sus opuestos– que producen... aquellos libros completos que, por esa razón, podemos llamar sus obras maestras.”²²²

No obstante, las mismas convenciones para representar personajes estaban cambiando para su generación, al igual que el concepto de carácter y personalidad. La personalidad humana no era ya concebida como una entidad dada, fija, monolítica, sino como un conglomerado de impresiones y emociones oscilantes. Como apunta Elaine Showalter, el psicoanálisis estaba descubriendo varios estratos en el ser, en el cual los sueños, recuerdos y fantasías eran tan importantes como las acciones y los pensamientos. Los filósofos estaban describiendo al ser como un receptor de un tumulto de sensaciones; los artistas estaban experimentando con diferentes formas de percepción y realidad. La Hogarth Press de los Woolf comenzó a publicar las obras de Freud en 1921 y, aunque Woolf rechazaba abiertamente el psicoanálisis, desarrolló su propio método psicológico para expresar sensaciones, la memoria y la represión. Como Freud, Woolf creía que mucho de lo que se hallaba en la identidad de un adulto se formaba en la infancia.²²³ Vemos como en *La señora Dalloway* Woolf hace brillantes usos del *flashback* y presenta fragmentos de la experiencia adolescente, imágenes que han permanecido en el consciente del personaje, preservadas y congeladas, como fotografías que salen a la superficie en momentos inesperados. La técnica narrativa de *La señora Dalloway* es enormemente cinematográfica en este sentido. Woolf hace uso de dispositivos análogos al montaje, los primeros planos, los *flashbacks*, los *travelling* y los cortes rápidos para construir su historia tridimensional.²²⁴ Igualmente, la representación de acciones simultáneas, que se da a menudo en el cine, es evidente en esta novela: por ejemplo, las mismas campanadas que diferentes personas escuchan diferentes momentos de la narración.

A diferencia del tiempo histórico –que es externo, lineal y se mide en términos de distancia espacial– el tiempo psicológico es interno, subjetivo, y se mide por la relativa intensidad emocional del momento. Para Woolf, el hecho externo es significativo en tanto que suscita y libera la vida interior. Mientras que un incidente externo o percepción es tan sólo un breve destello de tiempo cronológico, su

²²² (*Collected Essays* I, 310).

²²³ Briggs (1994:131).

²²⁴ Ya vimos como a Woolf le impresionaron las posibilidades narrativas que la cámara ofrecía. Los mecanismos de transición de *La Señora Dalloway* muestran la efectividad con que Woolf aprendió del medio cinematográfico. Uno de los mecanismos de unión de escenas más cinematográfico es cuando un aeroplano pasa y es visto por la multitud en Buckingham Palace, por Septimus y Rezia en Regent's Park, y oído por Clarissa cuando cruza Victoria Street.

impacto sobre el consciente puede tener mayor duración y significación.²²⁵ Como otros escritores modernistas que experimentaron con la representación del consciente, Woolf estaba interesada en capturar el flujo de asociaciones aleatorias. Además, quería entender cómo las memorias medio enterradas y su interpretación creaban estados de ánimo. Igualmente importante para ella era afirmar que las personas son producto de su pasado a la vez que de su presente, las suma de diversas perspectivas sobre ellos, los modos en los que una variedad de personas les perciben. Woolf trata de mostrar a sus personajes desde diferentes puntos de vista más que desde la perspectiva única del narrador omnisciente. Rompe con el plano narrativo de igual forma que los cubistas rompieron con el plano visual. Al permitir al lector entrar en la mente de la mayor parte de los personajes en *La señora Dalloway*, la escritora encontró que su obra se había vuelto “más analítica y humana.” Los personajes son vistos desde diversos puntos de vista que, a su vez, parecen contradecirse entre sí, sus personalidades son complejas. De este modo, la autora comunica actitudes ambivalentes hacia sus personajes. Su propia estética está apelando a la vida, que es compleja, evanescente, sin forma. El fluir de los pensamientos y las impresiones contribuyen al diseño total de la novela, en tanto que este último es el que permite al lector experimentar “el efecto del libro como un todo en su mente.”²²⁶ De forma análoga, en relación con la representación del tiempo, Woolf superpone múltiples tramas que hacen desvanecer los constreñimientos de un plan unitario, ofrece un marco difuso cronológicamente de un solo día de junio.

Woolf insistió repetidamente en la existencia de diferencias entre la escritura femenina y la masculina, detectando la influencia del género en la creación de la voz ficticia y la trama. Para ella, las diferencias entre las experiencias de hombres y mujeres dan lugar, naturalmente, a formas distintivas de ficción, aunque afirme en alguna ocasión que la mente creativa debe ser andrógina, incandescente y libre de trabas por resentimientos personales:

“nadie admitirá que él puede posiblemente confundir una novela escrita por un hombre de la escrita por una mujer. En primer lugar, hay una enorme y obvia diferencia de experiencia...y finalmente... se alzan las consideraciones de la difícil cuestión de la diferencia entre la visión de un hombre y de una mujer de lo que constituye la importancia de cualquier sujeto. Este manantial,

²²⁵ Briggs (1994:132).

²²⁶ En la introducción de la propia Woolf a *Mrs. Dalloway* en *The Modern Library* (versión americana), Nueva York, 1928.

no sólo marca diferencias en la trama e incidente, sino infinitas diferencias en selección, método y estilo.²²⁷

La señora Dalloway supone un caso interesante, ya que la trama es sólo aparentemente femenina.²²⁸ No se habla de campos de batalla ni de múltiples escenarios de acción, sino que se desarrolla entre salones y tiendas, y substituye la necesidad de un argumento épico por el proyecto de dar una fiesta, construir armonía social a través de la afiliación más que el conflicto. No obstante, Woolf extiende su crítica a la forma tradicional de representar el amor romántico. Si la fase de cortejo de una novela femenina normalmente termina en matrimonio, en *La señora Dalloway* el matrimonio va a ser el final –en su sentido más apologético– del romance, no como culminación, sino como truncamiento. Además, la novela de Woolf no termina con este final romántico, sino que empieza a partir de él. Por otro lado, la trama romántica se da con una mujer. En opinión de Elizabeth Abel, Woolf rompe así con el modelo de narrativa tradicional femenina (cuya máxima representante es Jane Austen) al criticar la institución del matrimonio y desplazar el protagonismo de la trama heterosexual al amor entre mujeres.²²⁹ Esta es una de las principales diferencias entre película y novela.

En la novela, los recuerdos de Clarissa se centran en su vida en Bourton y la protagonista es Sally. El señor Dalloway está, significativamente, ausente de estos recuerdos, su cortejo es presentado exclusivamente a través de los ojos de Peter. Clarissa piensa en Richard sólo en el presente, no en el punto álgido de su relación romántica. No evoca ni su boda ni el nacimiento de su hija, momentos

²²⁷ “Women Novelists” (en *Women and Writing*, 71).

²²⁸ En este sentido, *La señora Dalloway* parece adscribirse a la categoría de texto típicamente femenino, de acuerdo con las características apuntadas por Gilbert, Gubar y Showalter. Sandra Gilbert y Susan Gubar (en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979) definen como texto típicamente femenino aquel que superpone argumentos “palimpsésticos”. Es decir, aquel en el que el argumento aparentemente principal (que se acomoda a la temática femenina) revela una serie de subargumentos que se hallan enterrados bajo dicha trama. Este carácter “esquizoide” de las novelas femeninas (en general) proviene del hecho de que en el terreno de la cultura los valores masculinos prevalecen, lo que desvía la visión de la mujer novelista, insertando una dualidad en la narrativa femenina. Esta perspectiva esquizoide es la que puede fracturar el texto femenino. De igual forma, Showalter (*A Literature of Their Own*, 1977) insiste en que un estudio más profundo de los textos femeninos revelará preocupaciones acerca de la “tradición perdida” de los lazos (“pre-édipicos”) de unión entre mujeres que coexiste con la orientación heterosexual hacia el padre y sus substitutos. Frecuentemente, las sutilezas de las alianzas femeninas son relegadas detrás de una trama dominante de romanticismo y cortejo. Según esta autora, en las novelas de ficción de los años veinte del siglo XX, una década particularmente fructífera para las novelistas, la trama de las alianzas femeninas comenzó a rivalizar repetidamente con la trama de amor heterosexual, como es el caso de *La señora Dalloway*.

²²⁹ Homans (1993: 109).

supuestamente más importantes para una mujer. No hay pasado anterior a su adolescencia en Bourton. Dentro de este esquema selectivo, los recuerdos más tempranos son homólogos al punto de partida de la narrativa convencional: la descripción de los años formativos, pero en esta ocasión los deseos de la adolescencia se hallan ligados a Sally. El recuerdo más temprano de Clarissa se centra en la llegada de ésta a Bourton, que infunde de vibrante energía femenina a la atmósfera represiva del lugar. La única descripción de sus años de infancia evoca pérdida: la muerte de la madre, de una hermana, un padre distante, y una tía severa y soltera. En la película no hay ninguna alusión a la infancia de Clarissa, a su menoscabo de las relaciones emocionales con otras mujeres. Su vida actual en Londres, significativamente, carece de lazos de unión femeninos.

La disolución de la identidad

La señora Dalloway parece una novela contenida, marcada por un intento de controlar impulsos centrífugos de disolución, explosión, dispersión, que están latentes. Todos los personajes sostienen grandes contradicciones, ninguno responde a la idea del sujeto coherente y somos prácticamente incapaces de aprehender ninguno de ellos. Clarissa lo expresa perfectamente en varias ocasiones; al igual que expresa su convencimiento de que la contención, la compostura, es necesaria para no ser, entre otras cosas, conducido a la locura o a la condena social.²³⁰ De esta forma, cuando está sentada frente a su espejo, se observa y piensa:

“Así era ella en realidad: intencionada, precisa, definida. Así era ella cuando algún esfuerzo, cuando la necesidad de ser ella misma, unía las partes, aunque sólo ella sabía hasta que punto era lejana, diferente, compuesta únicamente para el mundo, solidificada entorno a un centro, convertida en un diamante, una mujer que se sentaba en su salón y ofrecía así un punto de reunión, un resplandor que sin duda iluminaba algunas vidas sin relieve [...] había procurado ser siempre la misma, sin permitir que aparecieran nunca todas sus otras aristas: faltas, celos, vanidades, sospechas...” (45)

²³⁰ Este paradójico sentir (entre la imposibilidad y la necesidad y el deseo de lograr la unidad del ser) es a menudo articulado por Woolf (por ejemplo, es la base de *The Waves*) y puede resumirse en su siguiente afirmación: “Digamos lo que nos venga a la cabeza, repitámonos, contradigámonos, dejando volar el mas salvaje sinsentido, y sigamos la mas fantasiosa imaginación sin importarnos lo que el mundo hace o piensa o dice”. Sin embargo, en la frase con la que concluye este pasaje, ella recuerda la necesidad de equilibrio y sugiere lo difícil que es la tarea de encontrar: “porque nada importa excepto la vida; y, por supuesto, el orden” (*Collected Essays* III, 22).

Clarissa es incapaz de decir que alguien es “esto o lo de más allá”, “se sentía muy joven y, al mismo tiempo, increíblemente vieja.” (13), en estado de constante agrupación y disolución, no diría eso de Peter, no de sí misma, “yo soy esto yo soy lo otro”. Y poco más adelante piensa cómo sus partes, dispersas momentáneamente, se fusionan con los objetos que pasa cuando pasea y se vuelve ritmo, sonido, color, forma...:

“...estaba convencida de sobrevivir, de algún modo, en las calles de Londres, en el flujo y reflujo de las cosas, aquí, allí, y también en Peter, viviendo cada uno en el otro, ella formando parte de los árboles del hogar familiar, de la casa de allí [...] formando parte de personas que nunca había conocido; convertida en algo semejante a una niebla sobre las personas que conocía bien, que la alzaban sobre sus ramas como ella había visto a los árboles alzar la niebla, pero mucho más extendida, su vida, ella misma...” (14).

Incluso su sentido del cuerpo como un todo desaparece: “con frecuencia le parecía que el cuerpo que habitaba, aquel cuerpo con todas sus facultades, no era nada, nada en absoluto. Tenía la extrañísima sensación de ser invisible.” (15-16) Con el ser “muerto”, liberado de la identidad-ego, ya no hay muerte, sobrevive “aquí, allí, y también en Peter”, viviendo en cada uno de ellos, siendo parte de todo. Clarissa vuelve a sentir esta disolución del ser cuando está cosiendo y se convierte en uno con el ritmo físico de su ocupación manual:

“La paz se adueñó de Clarissa, haciendo que se sintiera tranquila y satisfecha mientras la aguja, estirando dulcemente la seda hasta el final de su sosegado recorrido [...] las olas se reúnen, pierden el equilibrio y caen, se reúnen y caen; y el mundo entero parece estar diciendo “eso es todo” cada vez con más fuerza, hasta que incluso el corazón del cuerpo que está tumbado al sol en la playa dice también “eso es todo.” No debes temer ya, dice el corazón, entregando su carga a algún mar que suspira colectivamente por todos los sufrimientos y renueva, comienza, reúne y deja caer. Ya tan solo el cuerpo escucha a la abeja que pasa, la ola que rompe, el perro que ladra, que ladra una y otra vez a lo lejos.” (47)

El ego se ha ido, sólo hay un cuerpo, movimiento, colores, sonidos, ritmos. Lo que para Clarissa es cierto, también lo es para otros personajes. Septimus, por supuesto, experimenta un estado de la mente similar, ya que su ego ha colapsado en psicosis. La imaginería marina que Clarissa evoca cuando esta cosiendo se

repite con Septimus y, de nuevo, la escena es rematada con las líneas de *La tragedia de Cimbélino* de Shakespeare “no debes temer ya...”:

“...junto con las olas llegaba el canto de los pájaros [...] y su mano yacía sobre el respaldo del sofá, como la había visto mientras se bañaba, flotando, por encima de las olas, mientras muy lejos, en la orilla, oía ladrar a los perros, lejos, muy lejos. No debes temer ya, dice el corazón dentro del cuerpo; no debes temer ya.” (157-8)

La capacidad de volver a la “forma” en determinados momentos es lo que diferencia la cordura y la locura. Clarissa ha de recordarse, constantemente, su unidad: “es extraño, pensó, deteniéndose en el descansillo, y reuniendo la forma de diamante, la persona única...” (45) Estos dos personajes no son los únicos que parecen incapaces de ser atrapados dentro de una personalidad coherente. Clarissa y Septimus, en tanto que son imagen-reflejo del otro, forman una idea clara de lo que esto significa; pero todos los personajes, sus sentimientos hacia los otros, sus interacciones con los demás, forman parte de una red constante de contradicciones.

Sin embargo, la disolución del ego tiene graves consecuencias para el sujeto femenino (**ver Punto de encuentro III: El problema del sujeto**): se le devuelve al estatus de invisible como expresa Clarissa: “(experimentaba) la extrañísima sensación de ser invisible; de que nadie la veía ni la conocía ...” No hace falta más que nos fijemos en el título elegido por Woolf, en última instancia: “*La señora Dalloway*”, “...aquel ser la señora Dalloway; ni siquiera Clarissa ya; tan sólo la señora de Richard Dalloway.” (16)²³¹ De este modo, Woolf dibuja nuestra atención sobre la manera en que el personaje femenino central es definido por su matrimonio y enmascarado por su firma marital por medio de su enfático uso de ‘señora’. Woolf era consciente, afirma Showalter, de que “el nombre del marido es una de las más fuertes insignias del poder patriarcal.”²³² Las dudas que surgen son: ¿es la señora Dalloway un triste ejemplo de cómo la mujer se ha convertido en invisible? ¿O es más bien una figura que ofrece un desafío al poder patriarcal? Los críticos no parecen ponerse de acuerdo.

²³¹ En inglés hay diferentes términos para señalar el estatus de la mujer, Miss sería señorita, Mrs. señora y Ms, no tiene parangón en lengua castellana, es utilizado cuando la persona no quiere que sea visible su estatus marital. Clarissa ya no es Clarissa ni Ms. Dalloway sino Mrs. Dalloway. La señora Dalloway exige de nosotros un juicio acerca de su heroína desde el momento en que accedemos a su título epónimo.

²³² Briggs (1994: 125). Sin embargo, ella adoptó el apellido de su marido Leonard, a diferencia de otras mujeres de la época, como Vita Sackville-West, que mantuvieron sus apellidos de solteras.

La unificación de los sujetos (Clarissa y Septimus)

En “Phases of Fiction” (1929) Woolf sugirió que para que la visión del artista fuera “esférica”, “comprensiva”, debía ser “doble”. El novelista debe ver los detalles evanescentes que existen en el tiempo e intuir el todo invisible que subyace, el cual no posee tiempo; debe ver las “dos caras de cada situación; una enteramente a la luz, de modo que pueda ser descrita con precisión y examinada lo más minuciosamente posible; la otra mitad en la sombra, de tal modo que puede ser descrita sólo en un momento de fe y visión, por medio de la metáfora.”²³³

Clarissa Dalloway podría ser esa cara que está a la luz y Septimus la que está en la sombra. Sabemos por la propia Woolf que ambos personajes actuaban el uno como alter ego del otro. Allí donde la vida de Clarissa es estable y protegida, la de Septimus se desintegra hacia la muerte. Para Topping Bazin estos dos personajes no son sólo uno, sino que reflejan las visiones masculinas y femeninas de la novela como sujeto, es decir, implican la androginia de la novela.²³⁴ Ambos parecen comportar las dos formas de ver y recrear el mundo, una masculina y la otra femenina. Clarissa es “sumamente femenina, con ese don extraordinario, ese don tan femenino de crear su propio mundo donde quiera que estuviese” (87). También trata conscientemente de evitar todos los hechos que ella asocia con la realidad masculina: guerra, política, conflicto, muerte (realidad de la que Septimus no pudo escapar por el hecho de ser hombre). Buscando un sentido de plenitud, Clarissa pretende crear un mundo propio, armonioso:

“como todo es un chiste detestable, hagamos, de todos modos, nuestra parte; aliviemos los sufrimientos de nuestros compañeros de prisión..., decoremos los calabozos con flores y cojines inflables, seamos todo lo decentes que podamos. Esos rufianes, los dioses, no se saldrán con la suya: la idea de Clarissa era que los dioses, que nunca perdían la menor oportunidad de herir y contrariar a los hombres y de malgastar vidas humanas, se desconcertaban mucho si de todos modos alguien se comportaba con dignidad.” (89) (En la versión inglesa se dice: “... were seriously put out if, all the same, you behaved *like a lady*.”)

²³³ (*Collected Essays II*, 97).

²³⁴ Para Bazin, los síntomas de depresión maníaca son evidentes en las personalidades de ambos, pero en diferente grado: Septimus se desvía considerablemente más que Clarissa del equilibrio. Clarissa es predominantemente femenina y “maníaca”, mientras que Septimus es predominantemente masculino y “depresivo”. Utilizando la terminología de Woolf, “vida” y “cordura” están asociadas con ella, mientras que “muerte” y “enajenación” están asociadas con él. Bazin (1973).

En este sentido, Clarissa no desarrolla sus relaciones con los hombres porque teme la invasión de su intimidad, prefiere ser la anfitriona perfecta para estar con todos en sociedad, pero no darse a nadie en intimidad. Por ello, no tiene tiempo para hablar más que unas pocas palabras con sus viejos amigos íntimos, Sally y Peter. A través de su fiesta puede superar parcialmente su soledad y su terror hacia la soledad última -la muerte- sin tener que aceptar los riesgos de la intimidad.²³⁵ Ella teme la amenaza que la intimidad supone para “la privacidad del alma” y tal situación provoca en ella su preferencia por el mundo banal, impersonal y superficial donde se siente a salvo.

La presencia de Septimus sirve para mostrar la precariedad de la frontera entre la estabilidad y la inestabilidad mental porque, aunque Clarissa parece “cuerda” y él “enajenado”, sus reacciones ante la vida son extremadamente similares. Por ejemplo, ambos se sienten culpables por su inhabilidad para sentir y dar amor; han compartido, asimismo, los mismos impulsos homoeróticos; y ambos desean proteger “la privacidad del alma” contra aquellos que la invadirían. Clarissa entiende los sentimientos de Septimus hacia el doctor porque ella había sido ya paciente suya. Finalmente, ambos aman la vida pero no a los humanos. Tal vez porque ella no ha estado sujeta a las mismas presiones (la guerra y la amenaza de recluirla en una institución mental), ha permanecido “en pie” mientras que él se ha “hundido” hasta su muerte. A pesar de que Clarissa no conoce a Septimus, sí que reconoce el parentesco/similitud: “por alguna razón era una catástrofe suya, una desgracia suya” (208) Numerosas palabras y frases aparecen repetidamente en los monólogos interiores de ambos personajes, enfatizando de este modo la similitud de sus pensamientos.

²³⁵ La culminación de la novela se produce con la muerte de Septimus y la fiesta de Clarissa. El contraste entre estos dos eventos (la ansiedad de Clarissa acerca del éxito o fracaso de ésta parece trivial en vista de lo que yace más allá) señala la inestabilidad de sus diferencias: cuando la novelista nos lleva a las mentes de los invitados vemos que sus fachadas de festividad ocultan un terror al envejecimiento -“pero los años iban dejando su huella; incluso a una sirena puede sucederle tener que contemplar en su espejo, en un atardecer muy luminoso, la puesta de sol sobre las olas” (195)- y la muerte -como la señora Hilbery, para la cual la risa es simplemente un modo de olvidar que “todos hemos de morir” (197). Algunos estudiosos consideran que la fiesta de Clarissa muestra la perpetuación de una sociedad moribunda. La actitud de Woolf hacia la clase alta en la sociedad inglesa es ambigua. Woolf retrata a Clarissa y a sus invitados como esnobs. El poder de Clarissa de reunir a multitud de personas parece paradójico con la frialdad -que es su reticencia a dejar invadir el área inviolable de privacidad (incluso se marcha de su fiesta para tener unos momentos de soledad, manteniendo la privacidad de su alma intocable), del mismo modo que es paradójico que la muerte invada un espacio de diversión que supone una fiesta. Por ello, Clarissa se resiente de que lady Bradshaw haya tenido que hablar de muerte en su fiesta. Todos los invitados piensan en ella, pero nadie habla de ello. Sin embargo, a pesar de la fascinación que la señora Dalloway siente por la muerte, ésta termina como comenzó, con un tributo a la perduración, la supervivencia y la alegría.

El lector se mueve entre dos polos, del mundo de Clarissa al de Septimus. Las ocho transiciones que son señaladas por algo oído o visto (coche, avión, autobús, ambulancia, el niño, la mujer mayor y el reloj y sus campanadas) son estratagemas que conectan las “cuevas” de los dos mundos y llevan los pensamientos al momento presente. **(Ver esquema general de la novela y película en Anexos 2-5)** Las campanadas del reloj marcan frecuentemente la oscilación de un personaje a otro y el transcurso del tiempo que lleva más cerca a Septimus de su muerte y a Clarissa de su fiesta. Éste se ve aislado –va a ser separado de su mujer– mientras que Clarissa va a reunirse con familiares, amigos y conocidos. Septimus cae mientras un hombre mayor le observa, Clarissa levanta su ánimo mientras observa a la mujer mayor de la casa de enfrente.

La tragedia de Cimbelino.

Como insiste Beverly Ann Schlack, *La señora Dalloway* ha sido considerada una novela de “tanta consistencia interior” que cada detalle arroja luz adicional sobre sus personajes y experiencias. En el mundo de *La señora Dalloway* los personajes son descritos no por sus acciones, sino por sus pensamientos y recuerdos. Por eso las alusiones literarias son una de las principales fuentes que contribuyen este método especial de caracterización de los personajes, temas y estructura de la novela.²³⁶ Éstas funcionan a menudo como amplificación de metáforas, provocando el tema central, revelando progresivamente la preocupación central de la novela.²³⁷ Se dan no sólo por cuestiones de estilo propio, como tributo a una tradición literaria anterior que la autora conocía perfectamente, sino también porque de esta forma era capaz de hablar de asuntos que pasarían desapercibidos para la censura.

Las referencias literarias más importantes que utiliza Woolf provienen del escritor que ella más admiraba, William Shakespeare. “No debes temer ya el ardor del sol/ ni del áspero invierno los furores” es una cita de *La tragedia de Cimbelino*, acto IV, escena 2. La cita es central en la estructura de *La señora Dalloway* y contiene en sí la llave de la mayor parte de las metáforas. Para apreciar la novela enteramente, según Schlack, necesitamos advertir la manera en la cual los nuevos significados se acumulan en las líneas, ya que éstas se repiten cinco veces a lo largo de la obra.²³⁸ La primera alusión se hace cuando Clarissa pasa por delante del escaparate de la librería *Hatchards*, al principio de la novela. De entre todos los

²³⁶ Schlack: *Continuing Presences. Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*. The Pennsylvania State University Press, University Park y Londres, 1979.

²³⁷ Schlack (1979: 76).

²³⁸ Schlack (1979: 64).

libros, le llama la atención uno en especial y lee dos líneas: “No debes temer ya el ardor del sol/ ni del áspero invierno los furores.” (14) Los dos conceptos opuestos en el imperativo de Shakespeare, en todas sus posibles variantes –calor-frío, verano-invierno, luz-oscuridad, pasión-frigidez– constituyen las metáforas fundamentales de la novela. Poco antes de leer estas líneas, Clarissa estaba meditando acerca del significado de la vida y de la muerte (13-14). Todos los sentimientos contradictorios se agolpan en su cabeza: “se sentía muy joven y, al mismo tiempo, increíblemente vieja. Lo atravesaba todo como un cuchillo y, al mismo tiempo permanecía fuera, mirando.”(13) En esta primera aparición de las líneas de *Cimbelino*, Clarissa teme la pérdida de la vida, el paso del tiempo y el envejecimiento.

La segunda cita se da cuando Clarissa, decepcionada por no haber sido invitada a comer por Lady Bruton, reacciona: “No debes temer ya’ -dijo Clarissa. No debes temer ya el ardor del sol; porque la sorpresa de que Lady Bruton invitase a Richard a almorzar sin contar con ella le había hecho estremecerse” (37), ya que ve reducido su territorio íntimo con Richard. La secuencia de la habitación del ático, de su sentido de haber fallado a su marido y de su amor por Sally siguen a esta cita catalizadora. Vemos como se siente “repentinamente marchita, proveya, sin pecho” y se retira “como una monja” a su habitación donde la “cama sería cada vez más estrecha”, y comienza a pensar como “sin duda a causa de aquella frigidez suya le había fallado” (38) (a Richard) o sería más bien que “era incapaz de resistir al encanto de una mujer”, de sentir “entonces lo que sentían los hombres” (39) y con Sally “¿acaso no había sido aquello amor...?” (40)

La tercera vez que se alude a las líneas de *Cimbelino* es cuando Clarissa está cosiendo su vestido verde de seda. En nuestra opinión la cita se da en un momento en el que ella ha trascendido su propia existencia y por ello ya no debe temer ya el ardor del sol, ni del áspero invierno los furores. Nada de la realidad puede alterar ese estado de ensimismamiento (“la paz se adueñó de Clarissa, haciendo que se sintiera tranquila y satisfecha”) que es su vida, su acto de coser el vestido.

La cuarta aparición de la alusión a la frase de *Cimbelino* se da en la mente de Septimus Warren Smith poco antes de su suicidio:

“no debes temer ya, dice el corazón dentro del cuerpo; no debes temer ya. No tenía miedo. A cada momento la naturaleza le indicaba por medio de algún indicio risueño [...] su determinación de dar a conocer – extendiendo

las plumas [...] rebosante de hermosura [...] y acercándose mucho para susurrarle al oído las palabras de Shakespeare – sus intenciones.” (158)

La quinta y última vez tiene lugar justo después de la secuencia en la que Clarissa reflexiona acerca de la muerte de Septimus, de su interpretación de la muerte de éste como desafío, como intento de comunicar, como abrazo; y de su aceptación de su desgracia y su castigo:

“Había una cosa que importaba; una cosa envuelta en parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, de la que se prescindía a diario en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones. El suicida la había conservado. La muerte era desafío. La muerte era – por parte de personas que sentían la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, se les escapaba, que vivían una proximidad convertida en lejanía, un éxtasis desvirtuado, que se quedaban solas – un intento de comunicar. Había un abrazo en la muerte” (207) “luego estaba el terror; la abrumadora incapacidad... había en lo más hondo del corazón de Clarissa un miedo terrible...Ella había escapado a la destrucción pero ese joven se había suicidado. Por alguna razón era una catástrofe suya, una desgracia suya. Era su castigo” (208).

En ese momento, Clarissa observa desde su ventana una mujer mayor en la habitación de enfrente y “le vinieron a la cabeza las palabras: no debes temer ya el ardor del sol” (209).

Cuando la recurrente frase de Clarissa se da en la conciencia de Septimus, la conexión que se fragua entre los dos personajes no es meramente formal, sino simbólica y temática. Ambos, Clarissa y Septimus comparten la alusión y el simbolismo de la cita de *Cimbelino*. La alusión compartida establece algo más importante que una contigüidad especial: establece sus lados psicológicos, una identidad virtual con Clarissa. Por medio de su muerte, Septimus se ha convertido en la luz que sirve para la iluminación propia de Clarissa. “No debes temer ya” sirve para revelar el deseo inconsciente de Clarissa de morir, conectándola con su doble. Los instintos de la vida y la muerte, de la vida muerta, de los mundos enajenado y cuerdo, están por tanto unidos.

La frase de *Cimbelino* se da en la película en la escena que sigue al comentario de Peter, cuando eran jóvenes, “pero debemos vivir peligrosamente”. Una Clarissa adulta que sube a su habitación del ático y dice: “No debes temer ya el ardor del sol/ ni del áspero invierno los furores. Eso ya ha terminado para mí, las

sábanas estiradas y la cama estrecha” (suenan las campanadas de un reloj). Los peligros han terminado para ella, y sus pasiones se fueron igualmente con ellos [15:45–16:45].²³⁹ Acto seguido (en tiempo real, pero en la película existe una escena de Bourton entre medias) se pregunta: “¿se ha acabado todo? He subido a la torre y he dejado todas las cosas marchitarse al sol” [18:10] y cuando reflexiona en soledad acerca de la muerte de Septimus. Y, en el caso de Septimus, tras sus visiones [16:06], cuando yace recostado en el sofá [59:46], y poco después, cuando besa a su esposa y le dice “No debes temer”, y antes de morir [01:04:33].

Por motivos de condensación -de tiempo- y su propia naturaleza artística, las alusiones literarias resultan más sutiles en la película. Conservamos las líneas de la *Tragedia de Cimbelino*, de *Otelo* (aunque el nombramiento de su fuente de procedencia ha desaparecido); sospechamos que el libro que Sally le está leyendo a Clarissa es de Emily Brönte;²⁴⁰ y Peter asimila, en más de una ocasión, la carencia de hábitos de lectura a ignorancia, falta de sensibilidad y casi villanía. No obstante, aquí se acaba la función de la literatura como creador de la personalidad de los personajes o sentimientos.

3. LA SEÑORA DALLOWAY SEGÚN GORRIS

A pesar de que *La señora Dalloway* de Gorris elimina abiertamente el lesbianismo, critica formas femeninas de masculinidad y otras manifestaciones entendidas hoy día como características de la posmodernidad en cuestiones de género, y que ensalza las relaciones matrimoniales, se erige como declaración posmoderna. La película defiende el valor de la elección individual en oposición a las grandes metanarrativas, en múltiples niveles (**ver Punto de encuentro VII del capítulo 2**). Por una parte, Clarissa defiende su derecho a no participar de las grandes ideas reformistas de Peter en tanto que no son suyas; por otra, la película cuestiona valores e instituciones que se erigen como “absolutas”, como la historia, la política, la religión, e incluso el beneficio social. Éstas sólo son, para Clarissa, instituciones de control y conversión, supresoras de cualquier impulso individual. Su crítica hacia ellas se produce principalmente a través de su relación con el personaje de Doris Kilman. Por su parte, Septimus es el personaje que más sufre las

²³⁹ El calor del sol de la frase de *Cimbelino* -que persigue a Clarissa a lo largo del día- representa la sexualidad, por una especie de florecimiento de la sexualidad femenina y termina con la furia de la vejez.

²⁴⁰ Peter Walsh le regalara a Sally “un ejemplar de Emily Brönte” (210-11).

imposiciones del sistema, primero teniendo que ir a la guerra y segundo, a manos de los doctores Holmes y Bradshaw. Como le dice Bradshaw: “Te enseñaremos a descansar y a recuperar el sentido de la proporción” [47:34].²⁴¹

Peter quiere que la protagonista participe de su vida alternativa, de su crítica social, quiere “convertirla”, que sea como él. Y Clarissa tan sólo quiere preservar la “intimidad de su alma”, ese espacio en el que es característicamente “ella” (y ¿quién es ella? si ni siquiera se ve capaz de definir cuando alguien es “esto o aquello”); ser femenina, no ser igual a él (hombre). Se casa con Richard porque la deja ser como es ella, le da espacio, la entiende y respeta (y la dota de una seguridad social y económica)²⁴²; mientras que Peter la fuerza, la insta a entrar dentro de su ideología, a amarle (para ello emplea la ferocidad verbal así como una violencia metafórica a través de una navaja con la que juega siempre, y que clava con furia en un árbol cuando Clarissa rechaza participar de sus intentos de “conversión”).²⁴³

Desde el comienzo, Peter trata de forma paternalista a Clarissa: la reta y provoca, infravalora y critica a la clase media-alta en la que ésta desea permanecer por la seguridad que le ofrece, y a sus intergrantes. Por ejemplo, de Hugh Whitebread dice: “Nunca ha leído, pensado, sentido. Sólo un país como Inglaterra podría crear a alguien como Hugh” [06:00] a lo que Clarissa responde que a ella le gusta, es amable con su madre y hermana; comentario que provoca que Peter le diga: “Eres tan sentimental, Clarissa.” [06:33] Continúa acosando-acusando a Clarissa: “serás la perfecta anfitriona” y la insta que podría ser mucho más (“¡podrías

²⁴¹ Septimus es homosexual y se suicida, yendo claramente en contra de la religión; Clarissa es una atea radical que no cree en la piedad de los dioses: “Curiosamente, era una de las personas más radicalmente escépticas que (Peter) había conocido nunca y, posiblemente (una teoría fabricada para intentar comprender a una mujer tan transparente en algunos aspectos y tan enigmática en otros), se dijera en su interior: como somos una raza sin esperanza, encadenada a un barco que se hunde [...] esos rufianes, los dioses, no se saldrán con la suya: la idea de Clarissa era que los dioses, que nunca perdían la menor oportunidad de herir y contrariar a los hombres y de malgastar vidas humanas [...] aquella etapa era consecuencia directa de la muerte de Sylvia, un trágico accidente. Ver a la propia hermana aplastada por un árbol.” (89) Ella está en contra de la religión porque todo lo aplasta: las pasiones, los seres humanos. Cuando Septimus se suicida Clarissa no emite jamás un juicio de que él esté pecando de algún modo, sino todo lo contrario, como si reconociera que su suicidio supone una rebelión contra la hipocresía. Pero el juicio del suicido como pecado sí existe en la novela y está formulado por los doctores.

²⁴² En *Day and Night*, Katharine Hilbery reflexiona: “To begin with, I’m very fond of William. You can’t deny that. I know him better than anyone, almost. But, why I’m marrying him is, partly, I admit [...] partly because I want to get married. I want to have a house of my own [...] It’s all very well for you, Henry; you can go your own way [...]” pero para ella es diferente. (202-3)

²⁴³ Aquí se produce una de las diferencias fundamentales entre la novela y la película, allí donde la mayor parte de los pensamientos de Clarissa y Peter son privados en la novela, la película los expone a modo de diálogo entre los dos. La película les va a permitir confrontar, a viva voz, sus deseos, ambiciones y negativas.

ser tantas cosas, hacer tantas cosas!”). La joven se resiste ferozmente a su intento de control: “y ¿quién quieres tú que yo sea?” [10:20]. A la respuesta de ella -“la vida me parece muy peligrosa”- él asevera: “pero debemos vivir peligrosamente.” Peter se presenta en la película como un depredador para ella, con ideales nobles pero impositivos. Cuando están bailando la arrastra afuera sin que ella desee (“quiero bailar otra”), la critica: “¿Eso es lo que quieres? permanecer aquí y asistir a fiestas”, “pero a mí me gustan las fiestas”, replica (Peter la calla besándola) [30:19-30:38]. Igualmente, desaprueba las muestras de afecto entre Sally y ella cuando las sorprende besándose en el jardín [20:42-21:12]. Peter la mira con reprobación y Clarissa se enfurece por la ofensa hacia su privacidad, el asalto a sus afectos. En la película no entendemos que las acciones de Peter supongan simplemente una coacción del desarrollo de un amor lesbiano, sino simplemente de cualquier muestra de expresión individual (separada de él) de la protagonista. Momentos más adelante mantienen la siguiente conversación:

Clarissa: Peter, me pides demasiado. No me dejas nada para mí. Tú quieres cada partícula de mí.

Peter: Bien, sí. Quiero que lo seamos todo el uno para el otro.

Clarissa: Pero, eso suena tan sofocante.

(Peter resopla y clava con furia varias veces su navaja en un árbol) [23:32-24:02].

Ellos parecen no tener nada en común. Peter critica los valores que Clarissa sostiene. En una conversación entre invitados de Bourton se habla de una mujer que había sido doncella de alguien y luego se había casado con él:

Sally: Probablemente pensó que todos lo sabían.

Clarissa: Sabíamos, ¿el qué?

Sally: Que había tenido un hijo antes de casarse.

Clarissa: ¡oh! No creo que pueda volver a dirigirle la palabra en toda mi vida.

Peter: ¡No seas ridícula, Clarissa!

(Clarissa le mira encendida, con menosprecio)

Señor Parry: Si eso es cierto, no deberíamos volver a recibirla.

Hugh: Opino que no. Si seguimos recibiendo gente así no podemos saber cómo acabaremos.

Sally: ¡Esnob! Tú representas lo más detestable de la clase media británica. Son hombres como tú los responsables de las prostitutas de Picadilly.²⁴⁴

Después de dicha conversación en la que la joven protagonista parece apoyar abiertamente los valores morales de la “rancia” sociedad, Sally y Peter salen al jardín y dialogan. Mientras que Sally trata de ser tolerante -“es como ha sido educada”- Peter dice que “(Clarissa) debería ver las luces más claramente” y Sally replica: “lo suficientemente claras como para casarse contigo, te refieres” [33:09].²⁴⁵ Cuando Richard entra en escena Peter vuelve a lanzarle a Clarissa el comentario: “sabía que ibas a ser la perfecta anfitriona” y ella replica que si va a estar insolente que no vaya (a remar con ellos) [37:14]. En la última evocación de Peter de sus conversaciones con Clarissa concernientes a su amor, se condensa todo el problema entre ellos: la presión que él supone para ella (“Tú quieres demasiado de mi, Peter. / Tú me pides demasiado. / Quieres demasiado de mí. No puedo dártelo”), la necesidad de seguridad de ella (“Él me hace sentir segura. / No puedo hacerlo. Tirarlo todo por la borda e ir alrededor del mundo contigo. No soy tan valiente.”), y de espacio (“Richard me deja espacio, espacio para respirar”), y la subsiguiente decepción de Peter (“¿Segura? ¿Es eso lo que quieres?/ Richard te mantendrá en una bella, perfecta, y segura prisión, llena de flores y de elegantes antigüedades; y tomará todas las decisiones por ti, y nunca tendrás que pensar ya más. / Clarissa, él es tonto, un tonto si imaginación, aburrido.” [01:08:40-01:10:33]) La ansiedad que Peter le produce a Clarissa durará toda la vida, hasta en el momento de su fiesta, en la que a éste todavía le molesta la falsedad, frialdad e inaccesibilidad de Clarissa y ella no puede evitar pensar que él la estará juzgando (“Me está criticando, acusándome de no ser sincera.” [01:22:01]).

En esta secuencia, se percibe un asunto que preocupó a Woolf y ha seguido preocupando a sucesivas feministas posteriores, como Gorris: el desplazamiento del discurso femenino en materia ginocéntrica. Es decir ¿qué validez tiene un discurso feminista proveniente de los hombres? ¿Dónde permanece la mujer mientras se está hablando de ella? Esta dialéctica no parece algo excepcional en la trayectoria profesional de Woolf. Por ejemplo, en *The Voyage Out*, Terence Hewet, el prometido

²⁴⁴ Sally recibe una breve reprimenda (“Sally, es suficiente”), y se marcha, mientras que Clarissa sigue bordando con la cara visiblemente enrojecida [31:00–32:44].

²⁴⁵ Este carácter impositivo no es tan evidente en la novela y, por tanto, el tema de la resistencia a la “conquista” es más velado y está teñido de otras implicaciones (homosexuales). En esta escena en concreto, Peter Walsh es el que se hace cargo de la educación que Clarissa ha recibido: “No es que Peter la hubiera culpado por escandalizarse, ya que, en aquellos días, una muchacha, educada como ella lo estaba, vivía en la ignorancia.” (69)

de la protagonista Rachel Vinrace, será el portavoz de las ideas feministas de la novela. Terence quiere que Rachel participe de éstas y de su entusiasmo, pero cuando habla de asuntos que conciernen a los derechos de las mujeres, no encuentra respuesta por parte de Rachel, sino silencio y evasión. Terence está convencido de que Rachel debería empatizar con asuntos concernientes a las mujeres pero ella sólo quiere que deje de molestarla (la novela enfatiza la carencia de un lenguaje en el cual contar la historia de la heroína. Rachel no es una gran articuladora de discursos). El problema yace en que encontramos un mayor potencial de ira femenina en las palabras de Terence, mientras que la heroína se abstiene de hablar, por lo que, al final, son los hombres los que se toman la libertad de contar la historia de la mujer por ella. Tal vez la historia que cuenten sea “feminista” pero de nuevo, como sucede desde el comienzo de la Historia según Woolf, se habla de la mujer pero sin la mujer. Woolf deja claro que la capacidad de Rachel para expresarse es desperdiciada porque el único lenguaje disponible para ella -el de la trama matrimonial- suprime, más que articula, su historia. Al igual que Peter, el “héroe” de la novela se presenta en una posición engañosa ya que parece apoyar la independencia de la heroína mientras, en realidad, representa el sistema que frustra, impide, estorba, su crecimiento. También *To the Lighthouse* ilustra la lucha de su protagonista (Lily Briscoe) por su realización personal. Para escapar de la imposición de asuntos sobre su persona, Rachel se quitará la vida, Clarissa explorará otras posibilidades de escapada (por frágiles que resulten), y Lily sacrificará una vida en compañía para lograrlo. En resumen ¿debemos entender la libertad individual de las mujeres como una postura feminista, aunque ésta vaya contra los postulados tradicionalmente entendidos como feministas, o debemos acatar estos últimos (por muy bien intencionados que sean) aunque sean formulados por otros, sin nuestra participación en su creación o su aceptación? En nuestra opinión este es el interrogante se encuentra claramente en la película de Gorris.

Hablamos de dialéctica, dilema, interrogante, en base a la carencia de consistencia en el carácter de los personajes (de acuerdo con la narrativa tradicional), no se muestran como “esto o aquello” y, por ende, nos es difícil emitir juicios de valor simplistas. En la película, Peter es un personaje difícil de calificar, sus intenciones parecen buenas -no se nos presenta con los atributos de villano- por lo que despierta simpatías en algunos espectadores. Incluso puede llegar a hacer que nos identifiquemos con él: es un personaje agradable, con una gran capacidad de amar, inteligente, liberal y crítico. No obstante, Peter puede ser contemplado como la exaltación (impositiva) de la masculinidad, la juventud y la virilidad. Siempre se le ve, le ven y se ve, en relación con el deseo que siente por diversas mujeres,

tanto en la novela como en la película. Posee una actitud desafiante, fantasea constantemente con aventuras sexuales, sigue a las mujeres por la calles. Incluso su sentido de los cambios sociales en Inglaterra, desde la guerra, es primordialmente sexual (los periódicos son más libres en su lenguaje, las mujeres utilizar maquillaje en público, y las parejas son vistas abrazadas). De joven rondaba a Clarissa; luego “se había casado con una mujer encontrada en el barco, camino de la India!” (13). Cuando va a visitar a Clarissa le dice que se ha enamorado (53-4); caminando por el parque, no puede evitar fijarse en una joven “¡extraordinariamente atractiva!” y comenzar “su persecución de aquella emoción, de aquella mujer” (62) que dura varias páginas del libro –el mismo se ve como “un aventurero sin escrúpulos.” (63) En la comida de Lady Bruton, Richard y Hugh Whitbread, los tres recuerdan a Peter en los siguientes términos: “cuan apasionadamente había estado enamorado” (121), y cuando Lady Bruton dice “tiene problemas con una mujer”, “todos sabían que algo así estaba en el fondo del asunto.” (122) Del mismo modo, algunos críticos señalan su constante afición a jugar con una navaja como señal del poder fálico que exhibe con dicha actuación.²⁴⁶ Sin embargo, en alguna ocasión, Peter piensa que a las mujeres les gusta por no ser demasiado masculino: “Era eso lo que le hacía atractivo a las mujeres, a quienes les gustaba la sensación de que no era del todo masculino.” (175), y no nos faltan ejemplos de muestras de sensibilidad asociadas tradicionalmente a las mujeres: el gimoteo y el llanto. Woolf vuelve, así, a cuestionar las ideas del género como algo natural y no como construcción social.

Thomas Elsaesser comenta cómo el cine posmoderno abre la “posibilidad de diferentes formas de sentirse identificado (el espectador), diferentes maneras de estar dentro y fuera, cuando se trata de identificación y participación” debido a la forma dividida del discurso y del destinatario.²⁴⁷ Esto se halla igualmente en la novela. Sue Roe comenta que en ella las voces sugieren historias pero se niegan a contarlas, es necesario que el lector sea capaz de interpretar sus palabras y sus acciones.²⁴⁸ Al igual que estas voces, los personajes son presentados para ser interpretados. ¿Nos posicionamos todos en favor de Clarissa? ¿O la vemos como una esnob atrapada en un matrimonio asexuado y sin amor -intoxicada por el prestigio social que le ofrece? ¿O como la perfecta anfitriona y mujer adorable? ¿Vemos todos a Peter como un abusivo manipulador que pretende la destrucción de

²⁴⁶ Peter también es muy contradictorio en la novela porque parece criticar todo el sistema dominante [*establishment*] inglés pero al mismo tiempo admira a esos muchachos marchando, que celebraban “el deber, la gratitud, la fidelidad y el amor a Inglaterra.”(60) Walsh complica profundamente el tema del nacionalismo, aunque ese no es el tema que más nos interesa en este momento.

²⁴⁷ Elsaesser en Neale y Smith (1999: 197).

²⁴⁸ Roe (1990: 28).

la protagonista? ¿Es Richard un pelele o un mal marido para Clarissa? ¿Qué hay del resto de los personajes, como Septimus -visionario o demente peligroso (habla de que Rezia y él se suiciden)- o Rezia (disfuncional o amante esposa), etc.?

Aquí Gorris está respetando lo que nos parece un tema central en la novela de Woolf. La decisión de Clarissa de no casarse con Peter Walsh, sino con Richard, supone un rechazo a la intimidad con el primero. Las palabras que Woolf escoge para expresarlo no dejan lugar a dudas.

“Ilegaba siempre a la conclusión de que había tenido razón –estaba completamente segura– no casándose con él. Porque en el matrimonio tiene que haber cierta flexibilidad, un poco de independencia entre dos personas que viven juntas día tras día en la misma casa; lo que Richard y ella se concedían mutuamente [...] pero con Peter, había que compartirlo todo [...].“
(12)

Más adelante vuelve a repetir la necesidad de independencia dentro del matrimonio:

“Hay una dignidad en la gente; una soledad; una distancia incluso entre marido y mujer; y eso hay que respetarlo, pensó Clarissa, viéndole abrir la puerta; porque tampoco ella renunciaría a aquel privilegio, ni se lo arrebataría a su marido contra su voluntad sin perder la propia independencia, el amor propio; algo, a fin de cuentas, inapreciable.” (135-6)

Además, casarse con Peter arrojaría a Clarissa a una situación heterosexual que podría recordarle el mundo de intimidad que Sally y ella habitan brevemente. Clarissa considera a Peter, en cierto modo, como un intruso. El momento exclusivo de conexión femenina -el beso entre ellas- es interrumpido por la presencia masculina. La percepción de Clarissa de los sentimientos de Peter (“sintió la hostilidad de Peter, sus celos; su deseo de interrumpir en su camaradería” (43) sugiere, según la lectura freudiana de Elizabeth Abel, una configuración edípica: el celoso macho intentando romper los lazos exclusivamente femeninos, insistiendo en la transferencia de ligazón al hombre, demandando heterosexualidad.²⁴⁹ Para la mujer esta configuración instituye una ruptura tan decisiva y dolorosa como tropezarse con un muro de granito (43). La intrusión de Peter, en efecto, reinstala la superioridad y el control de la sexualidad masculina y restablece el orden social

²⁴⁹ En Homans (1993: 101).

centrado en el hombre que las dos mujeres amenazan con subvertir. La venganza de Clarissa será negarse a casarse con Peter y elegir al menos exigente Richard para proteger una porción de su psicología donde guarda la memoria de Sally. Woolf somete a Peter a un acto de justicia poética al situarle en una transposición, una situación invertida de dicha escena crucial, cuando Elizabeth, años más tarde, interrumpe su reunión emocional con Clarissa al abrir inesperadamente la puerta, asegurando con su presencia la unión femenina. “Aquí está mi Elizabeth” (56), anuncia Clarissa al desconcertado Peter, el pronombre posesivo que tan extraño encuentra éste, acentuando la intimidad de la unión madre-hija. En la película es la doncella la que les interrumpe.

Gorris no sólo indica este rechazo de Woolf a las imposiciones patriarcales sobre las mujeres por medio del amor (a través de la relación entre Clarissa y Peter), sino también de la religión (a través de la relación entre Clarissa y la señorita Kilman). Clarissa rechaza el amor y la religión, “los cimientos tradicionales de la ley social y las máscaras favoritas de la voluntad autoritaria, como absolutos morales y éticos”, como define Di Battista.²⁵⁰ No es sólo que el amor y la religión, como todas las ‘causas’, hagan a las personas insensibles y crueles, sino que destruyen a través de la voluntad de universalizar” (del instinto de convertir a los demás) el único absoluto de Woolf: “la privacidad del alma” (“ese milagro, es ese misterio [...] era simplemente aquello: aquí había una habitación, allí otra. ¿Acaso la religión, o el amor, resolvían aquello?”)²⁵¹ El repudio de Clarissa de todos aquellos representantes de la voluntad dominante, del “amor y la religión”, está basado en este respeto por la soledad y la distancia.²⁵² Su odio hacia la religión encuentra salida en su desprecio por la señorita Kilman. Ella es otro gran objeto de crítica en *La señora Dalloway*. Ésta no sólo representa, como veremos, a la mujer encomendada a proyectos y/o meta narrativas masculinas (como la religión, la armada y la historia), sino también reacia a valores del hedonismo, la individualidad y la feminidad.²⁵³ En la película, el personaje de Kilman es criticado porque participa

²⁵⁰ DiBattista, Maria: “Virginia Woolf’s Memento Mori” en Bloom (1988:54).

²⁵¹ Clarissa piensa “y el misterio supremo que quizá Kilman dijera que había resuelto, o tal vez Peter, aunque Clarissa creía que ninguno de los dos tenía ni la más remota idea de cómo resolverlo, era simplemente aquello: aquí había una habitación, allí otra. ¿Acaso la religión, o el amor, resolvían aquellos?” (144)

²⁵² Para Clarissa la religión y el amor son “las cosas más crueles del mundo” porque son “dominantes, hipócritas, indiscretas, celosas, infinitamente crueles y sin escrúpulos” y convertirían a cualquiera (que es sexualmente diferente), “¿había tratado ella de cambiar alguna vez a alguien? ¿Acaso no quería que todos fueran, sencillamente ellos mismos?” (143)

²⁵³ También en relación a la señorita Kilman se nos plantea la siguiente cuestión: ¿cuál es la forma apropiada de ayudar al prójimo, a través de fiestas que hacen felices a las personas por unos momentos -“Dar a la gente una noche en la que todo parece encantado; cuando todas las mujeres parecen bellas y los hombres hermosos; y todo el mundo cree que son

de esos grandes discursos que suprimen las individualidades y, en cierta medida, de las formas masculinas de dominación. Es intransigente, como demuestra su apoyo al reverendo Whittaker en su labor de convertir. Y Clarissa no cree en el beneficio de convertir a nadie.

Clarissa: ¿No fue tal reverendo decisivo en su conversión?
Kilman: Sí, el me trajo al Señor.
Clarissa: Y ¿eso es parte de la lección de Historia?
Elizabeth: El reverendo es también historiador, madre.
Kilman: Él pone a la religión y la historia en la perspectiva adecuada.
Clarissa: Me pregunto qué es eso.
Nunca he tratado de convertir a nadie, espero. Sólo quiero que todo el mundo sea como quiera. Siempre he pensado que los fanáticos religiosos pueden hacer a la persona más bien insensible y cruel. (Mira a la señorita Kilman de arriba abajo).

[22:13 – 23:07]

La descripción visual del personaje nos pone sobre aviso acerca de su carácter estereotipadamente masculino: no se maquilla, no siente ningún interés en mostrarse bella, viste con colores apagados, ropas holgadas, etc. El modo en que Gorris retrata a la señorita Kilman la colocaría dentro del imaginario cinematográfico, en la categoría de lesbiana *butch* (marimacho) o depredadora. En relación con esa imagen masculina del personaje de la lesbiana, con un rápido vistazo a su apariencia física nos colocamos en posición de “reconocer” al personaje (**Figuras 3 y 4**).

Como defensora acérrima del pacifismo y de la igualdad, queda bastante claro en la novela que Woolf rechazaría cualquier forma de opresión masculina, ya fuera a manos de hombres o de mujeres.²⁵⁴ La escritora condena, por ello, aquella otra forma de lesbianismo en la que la mujer exhibe atributos masculinos.

muy entretenidos y... vuelven a casa pensando ¡qué divertido ha sido! ¡Qué tarde más maravillosa!” [55:39]- o a través de la religión y las labores caritativas?

²⁵⁴ Este aspecto es interesante ya que, si bien ella tenía una alta consideración acerca del amor entre mujeres no contemplaba con igual devoción la homosexualidad masculina. El desdén que Woolf sentía por sus amigos homosexuales provenía de la fuerte misoginia de éstos. De acuerdo con Jane Marcus, “para mujeres como Woolf, los homosexuales de Cambridge y Bloomsbury parecían ser, no las víctimas sufridas del prejuicio social heterosexual, sino la “aristocracia intelectual” en sí, una élite con una hegemonía virtual sobre la cultura británica.” Estos hombres, Marcus nos recuerda, rechazaron las causas feminista y lesbiana en favor del mantenimiento de su privilegio patriarcal, a expensas de las mujeres. “Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction” (Pp. 163-189) en *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Indiana University Press, Bloomington, 1987. p. 177.



Figura 3: Beryl Reid en *The Killing of Sister George* (1968) de Robert Aldrich, todo un clásico del cine de lesbianas. ¿Por qué será que su apariencia nos recuerda tanto a la de Doris Kilman? La indumentaria es extraordinariamente similar. Atención al graffiti de la pared detrás del personaje de George. Del mismo modo, Kilman es asociada a instituciones represivas como la religión.



Figura 4: *Caged* (1950) de John Cromwell. La prisión es un entorno favorecedor para las abusivas lesbianas *butch*, que aman y se aprovechan de las jóvenes.

Enamorarse de mujeres tiene una doble posición en la novela: la unión de Sally y Clarissa es vista de forma diferente a los lazos entre Kilman y Elizabeth - comparables con los de una pareja heterosexual, otra forma de intimidación. Si el lesbianismo es la forma dominante del componente erótico de su novela, la autora presenta otra versión del poder y el dominio, a los que satiriza, posicionándose de forma ambigua ante diferentes formas de lesbianismo. Woolf parece criticar las cualidades adscritas a la sociedad patriarcal, a las formas masculinas, bien sean asignadas a hombres como a mujeres (empleando una terminología reciente, a la lesbiana *butch*). Como Lady Bruton o Doris Kilman, en las que hay bastante cualidades marciales, la primera pareciéndose a un general de dragones, la segunda insistiendo en ir a los almacenes del Ejército y de la Marina. La señorita Kilman, a diferencia de Clarissa o Septimus, no hace ningún esfuerzo en negar o velar sus inclinaciones homoeróticas a través de intentos de asimilación en la heterosexualidad institucional o de otra forma (a través de un matrimonio deshonesto), ni se suicida, simplemente padece una tristeza crónica y desaparece de novela y película al mismo tiempo que Septimus.²⁵⁵ Es el instante en que Elizabeth la deja para marcharse a la fiesta de su madre, esto supone una victoria - al menos temporal- de los valores femeninos sobre los masculinos, de los valores de libertad sobre los mecanismos controladores.

La relación entre Clarissa y Kilman está llena de poder, sus constantes apelaciones de la una a la otra se repiten sin cesar. Se odian, se aman, todo al mismo tiempo. Gorris ha eliminado los sentimientos contradictorios entre ellas, motivados por el dilema entre respetar los valores de todas las mujeres (especialmente si son lesbianas) a pesar de resultar masculinos, o no. En la película, Clarissa aborrece su manera de absorber a Elizabeth, de apartarla de su lado; su manera de criticarla porque es superficial, de clase alta; su interés en la religión; su carácter espartano. Sólo en la novela se revela que, al mismo tiempo, Clarissa y Kilman comparten algo muy profundo (innombrable pero insinuado):

“A Elizabeth, en realidad, lo que más le importaba era su perro [...] en cualquier caso, mejor el pobre Gizzle que la señorita Kilman. [...] Mejor cualquier cosa, estaba tentada de decir. Pero quizá fuese sólo una etapa, como afirmaba Richard, una de esas *fases por las que pasan todas las chicas*. Quizá se estaba enamorando. Pero ¿por qué de la señorita Kilman? [...] En cualquier caso, se habían hecho inseparables.” (16-7)

²⁵⁵ Consecuentemente, ella transfirió sus antojos sexuales a otro modo de gratificación física, exceptuando Elizabeth, la comida era todo por lo que vivía. (146)

“nunca renunciaba a hacer sentir su superioridad y la inferioridad del otro; a hacer ver lo pobre que era ella y lo rico que era el otro; como vivía [...] corroída por aquella injusticia que tenía clavada en el alma, su despido del colegio durante la Guerra: pobre criatura desgraciada y amargada! Porque no se aborrecía a la señorita Filman, sino la idea de la señorita Kilman, en la que indudablemente se acumulaban muchas cosas que no eran ya la señorita Kilman, convirtiéndose en uno de esos espectros que se montan a horcajadas sobre nosotros y nos chupan la sangre, dominadores y tiránicos; porque sin duda, si los dados hubieran caído de otra manera, si hubiera predominado el negro sobre el blanco, *Clarissa habría amado a la señorita Kilman. Pero no en este mundo. No.*” (17)²⁵⁶

Clarissa no aborrecería a una mujer, a menos que se convirtiera en un espectro dominador, tiránico, que destruyera el mundo de armonía que con tanto esfuerzo y sacrificio ha levantado:²⁵⁷

“Le crispaba, sin embargo, oír removerse en su interior aquel monstruo brutal; oír quebrarse las ramitas y sentir el peso de las pezuñas en el bosque cargado de hojas que era el alma; no estar nunca del todo contenta, del todo segura, porque, en cualquier momento, la bestia se revolvería. [...] aquel odio que, especialmente desde su enfermedad, conseguía que se sintiera arañada, herida en la columna vertebral, conseguía que le doliera el cuerpo y lograba que toda satisfacción provocada por la belleza, la amistad, por sentirse bien, por ser amada y tener un hogar agradable se tambaleara, se estremeciera y se doblegara como si de hecho hubiera un monstruo arrancándole las raíces” (17-18)

Los avances conquistadores que Clarissa detecta en Kilman son ratificados por esta última:

“Pero la señorita Kilman no odiaba a la señora Dalloway. Mirándola con sus grandes ojos de color grosella, al contemplar su rostro, pequeño y sonrosado, su cuerpo delicado, su frescor y su elegancia, la señorita Kilman pensó: ¡Tonta! ¡Bobalicona! ¡No has conocido ni el dolor ni el placer! No has hecho más que malgastar tu vida! Y surgió en ella un deseo todopoderoso de

²⁵⁶ Cursiva mía.

²⁵⁷ La señorita Kilman representa para Clarissa todo aquello a lo que ella ha renunciado en pro de la adaptación social. Numerosos críticos señalan a ésta como alter ego de Clarissa: Kilman es una imagen informante de lo que Clarissa detesta y teme en sí misma. En este fragmento también se presenta la idea de la normalidad del sentimiento homoerótico en la juventud -Richard Dalloway considera la relación entre Kilman y su hija Elisabeth como “una de las fases por las que pasan todas las chicas” (16)-, pero cómo éste se convierte en una perversión con la edad madura.

dominarla, de *desenmascararla*. Si hubiera podido derribarla se habría sentido más tranquila. Pero no era el cuerpo; era *el alma mentirosa* lo que hubiera querido someter..." (141-2)

¿Qué es, sin embargo, lo que las une en dicha tormentosa relación? ¿Qué quiere desenmascarar Kilman de Clarissa? ¿Acaso su tendencia homosexual? Clarissa, a diferencia de Kilman, ha rechazado al amor al que ve como "¡pasión degradante! pensó, acordándose de Kilman y de su Elizabeth camino de los Grandes Almacenes del Ejército y de la Marina." (144) Al igual que Clarissa puede percibir los deseos sexuales de Kilman ¿percibe ésta la identidad lesbiana de Clarissa?.²⁵⁸ "Clarissa Dalloway se había reído de ella por fea y desmañada y había reavivado los deseos carnales, porque sí le importaba tener el aspecto que tenía cuando estaba al lado de Clarissa" (145) Kilman le guarda rencor a Clarissa por su reserva y su aparente habilidad para controlar sus propias pasiones lésbicas: "pero, ¿por qué tenía ella que sufrir cuando otras mujeres, como Clarissa Dalloway, se libraban?" (129) Mientras que los sentimientos de Clarissa salen a borbotones, se derraman y alivian su deseo, Kilman permanece atrapada en "ardientes y turbulentos sentimientos que hervían y se agitaban en su interior." (141)

La película de Gorris no parece reflejar la misma ambigüedad de sentimientos. En la novela Kilman no es un personaje monolítico. Según Minow-Pinkey, resulta políticamente poderosa, en tanto que encarna una de las más potentes imágenes de la subversión de la clase media; "es una utopista amenazante que construye esquemas cerebrales para la renovación total de la sociedad."²⁵⁹

"rodeada de tanto lujo, ¿qué esperanza había de que madurase? En lugar de tumbarse en un sofá -"mi madre esta descansando", había dicho Elizabeth-, Clarissa Dalloway debería estar en una fábrica, o detrás de un mostrador; ¡la señora Dalloway y todas aquellas damas tan exquisitas!" (140-1)

Kilman es un modelo de éxito profesional: "tenía su licenciatura, que se había abierto camino en el mundo y que contaba con unos conocimientos de historia moderna más que respetables" (149) y "siempre se había ganado la vida con su trabajo." (142) Es ella la que impulsa a Elizabeth a pensar en todas las posibilidades

²⁵⁸ La conversión requiere una batalla constante contra sus propias pasiones, como Doris se recuerda a si misma "era la carne lo que tenía que controlar" (145), se llega a "alcanzar la sabiduría por medio del sufrimiento y la negación de la carne" (146). Sus esfuerzos de conversión fallan finalmente en tanto que ella no puede trascender su deseo por Elizabeth.

²⁵⁹ Minow-Pinkey (1987: 75).

de realización personal a su alcance: puede ser lo que quiera sin necesidad de buscar un marido o de tener una familia:

“La abogacía, la medicina, la política, todas las profesiones estaban al alcance de las mujeres de su generación.” (147) Podía ser médico. O dedicarse a la agricultura...” (154)

“(A Elizabeth) en resumen: le gustaría tener una profesión. Se haría médico, cultivaría el campo, posiblemente iría al Parlamento si resultara necesario” (154)

“ella era una adelantada, una persona que no sabía dónde estaba, pero que exploraba, segura de si misma.” (155)

Elizabeth asume que tendrá una profesión, que jugará un papel activo en la sociedad masculina. Woolf no evalúa este nuevo desarrollo argumental, no evalúa sus pérdidas y sus ganancias, a dónde va a conducir a las mujeres del futuro. Woolf rodea al pasado con una aureola y apunta al futuro en silencio, como también hará en *Orlando*. Ella ofrece muy poco acceso a la conciencia de Elizabeth, insistiendo, en su lugar, en su estatus de enigma -sus ojos achinados, “porte oriental, su misterio inescrutable.” (148)

Sin embargo, Elizabeth siente que la educación y la postura de Kilman ante los asuntos de la vida, es represiva, asfixiante, como el amor que le profesa (a pesar de su admiración por la inteligencia de ésta):

“la señorita Kilman aplastaba las flores porque las apretaba demasiado: además no sabía hablar de cosas sin importancia...” (148) “era la tendencia a hablar siempre de sus sufrimientos lo que hacía tan difíciles las relaciones con su profesora de Historia” (153)

Y la señorita Kilman siente que la está perdiendo, ella, lo que más quiere en el mundo:

“La señorita Kilman no quería dejarla marchar. Era tan joven y tan hermosa aquella muchacha a la que amaba tan sinceramente!” (148)

“si pudiera agarrarla, si pudiera estrecharla, si pudiera hacerla suya por completo y para siempre y *después morir; eso era todo lo que deseaba*. Pero estar allí sentada, sin que se le ocurriera nada que decir; ver como Elizabeth

se volvía contra ella; sentir que también a ella le parecía repulsiva..., era demasiado, no lo soportaba.” (149)

En este fragmento se establece un paralelismo entre la señorita Kilman y la señora Dalloway, la recitación de las líneas de *Otelo* para expresar el éxtasis unido a la muerte, éxtasis producido por mujeres. La relación entre Elizabeth y la señorita Kilman es la contraposición del amor de Clarissa por Sally. Clarissa afirma “si tuviéramos que morir ahora, seríamos las más felices” del mismo modo que expresa la afición de Kilman por Elizabeth con las siguientes palabras: “Si pudiera agarrarla, si pudiera estrecharla, si pudiera hacerla suya por completo y para siempre y después morir, eso era todo lo que deseaba.” Clarissa camina con Sally por la terraza en Bourton del mismo modo que Kilman lleva a Elizabeth a las tiendas del ejército de salvación, un espacio comercial que ejemplifica la red de lazos sociales y militares. Por último, su nombre refleja la creencia popular de que las lesbianas odian a los hombres. No hay más que fijarse en las connotaciones de su nombre: “Kilman”, donde podemos encontrar el sentido de las palabras en inglés: to kill (matar) y man (hombre), transmitiendo una imagen de lesbiana depredadora en el sentido más clásico del término.²⁶⁰

En la película se refuerza este rechazo a todo aquello que supone una imposición sobre las mujeres, ya sea en forma de religión o disciplina moral, a través del personaje de Elizabeth. También ella mostrará su contrariedad hacia la señorita Kilman cuando ésta habla solamente del sufrimiento y critica a su madre por llevar el estilo de vida que lleva. Para Elizabeth, esta postura ataca profundamente las libertades individuales. La ambigüedad del personaje de Kilman es eliminada en la película, que ignora el valor positivo que la educación de ésta provee a Elizabeth (que le ofrece alternativas a casarse y tener hijos). Es decir, si bien Kilman mina la posibilidad de elección individual, por otra parte, insta a la confrontación de las limitaciones individuales de la sociedad (Kilman es una mujer represiva, pero la sociedad y sus instituciones no lo son menos). Igualmente, la película coarta las posibilidades que el futuro brinda a las mujeres de la generación de Elizabeth al mostrarla, al final de la película, bailando con un muchacho y perpetuando el rol que se supone las mujeres deben desempeñar en la sociedad.

Doris Kilman será uno de los objetivos de la crítica de Clarissa, pero no el único. Existen otros personajes femeninos que parecen reflejar cualidades entendidas como masculinas, como es el caso de Lady Bruton. Es cierto que ésta

²⁶⁰ El origen alemán de Doris Kilman podría estar asociándola con la sexología temprana alemana.

también está asociada a la fuerza de las mujeres Amazonas.²⁶¹ Las alusiones utilizadas por Woolf para sugerir su personalidad se ven reforzadas por su nombre y apellidos: su nombre Millicent posee connotaciones militares y Bruton nos recuerda al adjetivo “bruto”. Esta “mujer fuerte, de espíritu marcial [...] de impulsos decididos” (123) que “debería de haber sido general de dragones” a cuyas ordenes “Richard hubiera servido con gusto.” (119) La siguiente descripción de su persona posee reminiscencias de guerrera amazona:

“si había habido alguna vez una mujer que pudiera usar casco y lanzar flechas, dirigir tropas al ataque, gobernar con justicia inflexible hordas bárbaras y yacer después, desnarigada, bajo un escudo [...] o formar un montículo recubierto de hierba en alguna ladera primitiva, esa mujer era Millicent Bruton.” (203)

“Lady Bruton tenía fama de interesarse más por la política que por las personas; de hablar como un hombre.” (120) hasta el punto de considerar que...

“las mujeres con frecuencia eran un obstáculo en la carrera de sus maridos, impidiendo que aceptaran puestos en el extranjero, y a las que había que llevar a la playa en mitad de la sesión del parlamento para reponerse de la gripe.” (120)

Sin embargo, Woolf refuerza constantemente los lazos de unión femeninos entre las mujeres, incluso con Lady Bruton que era...

“una compañera casi silenciosa, cuyas manifestaciones marcaban el reconocimiento de una camaradería femenina, mucho más honda que los almuerzos con miembros del sexo masculino, y que establecía un lazo entre lady Bruton y la señora Dalloway, lazo singular, por cuanto se veían muy pocas veces y, cuando esto sucedía, daban la impresión de mirarse con indiferencia e, incluso, con hostilidad.” (120-1)

Podríamos pensar que Woolf no está dirigiendo su crítica hacia ella, sino exaltando sus cualidades pero, de nuevo, ésta resulta ambigua a la hora de dar juicios de valor. Sabemos que Woolf, como persona extremadamente culta que era, despreciaba la ignorancia. De este modo, por ejemplo, el nacionalismo de Bruton es muy diferente del amor a la civilización británica de Peter —el amor que Bruton profesa hacia su país excluye la comprensión de las figuras literarias más grandes

²⁶¹ Lady Bruton ejemplifica el término que Havelock Ellis definió como “mujeres invertidas capaces”.

de la nación (“Porque nunca hablaba de Inglaterra, sino de aquella isla hecha de de hombres, aquella tierra tan querida que llevaba metida en la masa de la sangre (aunque sin leer a Shakespeare)” (203). Lady Bruton es incapaz hasta de escribir sus propias cartas al *Times*; es representativa de esa clase alta que Woolf tanto critica en la novela. Es ignorante y no tiene sensibilidad literaria, lo cual es una seria deficiencia en el mundo de valores de Woolf. Es otro de esos personajes cuya vida y sexualidad parece alejarse de lo convencional: tiene una compañera, su secretaria, que vive con ella y a la que, en la película, trata con considerable desdén:

“Milly Brush, observadora implacable de los hombres y capaz de devoción eterna, a su propio sexo en particular, porque estaba mal hecha, era torpe y angulosa, y carecía por completo de atractivo.” (121)

Woolf parece estar ratificando una de las ideas estereotipadas -proveniente de la sexología de finales del siglo XIX y principios del XX- de que gran parte del lesbianismo es motivado, bien por una especie de incapacidad de jugar en el campo de la heterosexualidad, bien por un resentimiento debido a la falta de aceptación por parte del sexo masculino.²⁶² Diferentes personajes femeninos viven con otras mujeres en situaciones semejantes en *La señora Dalloway*. Por ejemplo, en la fiesta que organiza Clarissa, Ellie Henderson hace notas mentales de todo lo que contar a su compañera Edith.²⁶³ En la película de Gorris la atención hacia éstas es levemente menor, por lo que pasa desapercibido, pero todavía presente.

El otro personaje que se resiste a la regulación social es el *alter ego* de Clarissa, Septimus. Su personaje es, al igual que en la novela, el chivo expiatorio de todas las coacciones del sistema patriarcal -por razones en ocasiones diferentes, no obstante. Él ha sufrido todas las consecuencias: primero, de la guerra y, segundo, de la institución médica y mental. Septimus no tiene ningún respeto por las instituciones de dicha sociedad. A la pregunta de Bradshaw “¿serviste en la guerra con gran distinción?” responde: “¿guerra? La guerra europea (con grandilocuencia), una panda de niños jugando con pólvora.” [46:07] Su opinión de la institución médica no es mejor, así critica como el doctor Holmes desvía constantemente su atención hacia las antigüedades; le recomienda que coma avena cocida y que se busque alguna afición; y finalmente, Septimus dirá de él que es un impostor.

²⁶² En “Sexual Inversion in Women” (1895) Havelock Ellis enfatizó la división entre hombres y mujeres invertidos. La mujer invertida era una desviada social, más que sexual, que había sido rechazada por los hombres y empujada a los brazos de invertidas masculinas. Hablaremos más de la sexología y de Ellis en Punto de encuentro V.

²⁶³ (*La señora Dalloway*, 190/193/218).

Tampoco confía en todo aquello que es normativo. Como doble de Clarissa, rechaza cualquier tipo de excusa contra la individualidad y la responsabilidad propia:

Doctor Bradshaw: Todos somos responsables los unos de los otros.
Septimus: ¿Soy yo responsable del doctor Holmes? (Se ríe abiertamente).
¡Otro impostor! (hablando del doctor Bradshaw)

Doctor Bradshaw: Te enseñaremos a descansar...

[48:28]

Rezia: Los doctores dicen que debes aprender a descansar.
Septimus: Debo, debo, debo ¿por qué debo? ¿Por qué tienen derecho a decirme lo que debo?

[01:02:38–01:02:56]

Finalmente, Septimus se va a rendir, no aceptando las reglas, sino dejando de participar, escapando. “¿Quieres mi vida?”, le dice al doctor Holmes, “Yo te la doy.” [11:06:09] La defensa radical del individualismo en Clarissa es más evidente cuando al final de la película Septimus se suicida y ella aprueba su muerte. Según ella, es una opción posible. No le da pena el suicida, ha sido su manera de resolver sus cosas, ella en cambio va a seguir viviendo:

Clarissa: ¿por qué lo hizo? ... Él se había desprendido de la vida. Ellos seguían viviendo, se harían viejos, pero él siempre será joven. ¿Acaso he perdido aquello que importaba, una cosa envuelta en parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, de la que se prescindí a diario en favor de la corrupción, las mentiras, las vanas conversaciones?

[01:25:30]

Debo volver a mi fiesta. Con Sally y Peter. Ese joven se ha matado pero no me da pena. Soy feliz de que fuera capaz, me hace sentir la belleza... como él... menos temerosa.

[01:29:50]

La propia Woolf preguntó, desafiante, en una carta a Ethel Smith: “¿Cuáles son los argumentos contra el suicidio?”²⁶⁴ La de Septimus será la determinación de la propia Woolf en 1941.²⁶⁵

²⁶⁴ (*Letters IV*, 242). También en su diario pueden encontrarse otros ejemplos acerca de su opinión acerca del suicidio. Así por ejemplo, tras la muerte de Stratchey, encuentra al suicidio

Septimus sostiene gran parte del peso de la conciencia social de la novela y es el vehículo a través del cual Woolf explora algunos de los significados de sus propias recaídas de psicosis que correspondieron al periodo de la primera guerra mundial. Es por medio de él que la novelista articula sus críticas más ácidas hacia el sistema y su maquinaria. En su diario escribió cuando estaba componiendo *La señora Dalloway*: “Autobiografía puede ser utilizada.”²⁶⁶ Virginia sufrió una aguda opresión a manos de la psiquiatría y *La señora Dalloway* contiene, no sólo un espléndido ataque satírico a esta profesión (representado por Sir William Bradshaw), sino también una perspicaz representación de una mente que sucumbe al caos “imaginario” a través del personaje de Septimus.²⁶⁷ Woolf sentía un gran rechazo hacia estos psicólogos que prescribían “encerramientos” en casas de reposo.²⁶⁸ La indignada representación del tipo de consejo terapéutico que Septimus recibe de los doctores Holmes y Bradshaw emula su propia insatisfacción acerca de sus doctores. Ella había sido tratada con la “cura de descanso”, una terapia designada para mujeres nerviosas por el fisiólogo Silas Weir Mitchell, e importada a Inglaterra en los años ochenta del siglo XIX. Esta cura involucraba aislamiento, descanso completo en cama hasta de seis semanas, una dieta rica y una estimulación de la ganancia de peso, y la ausencia de todo tipo de actividad intelectual.²⁶⁹

como una posibilidad “bastante razonable” de mitigar el dolor (de Dora Carrington). (*Diary 4*, 83).

²⁶⁵ De acuerdo con Hillis Miller, el suicidio de Septimus anticipa la propia muerte de Woolf, en tanto que ella es, como la propia Woolf afirma en su prefacio de *Modern Library*, la “doble de Septimus”. Ambas muertes son un desafío, un “intento de comunicar”, un reconocimiento de que la auto aniquilación es el único camino posible para abrazar ese centro que uno evita en tanto se está vivo. Así, alcanzará la paz y escapará del sufrimiento, sólo en la muerte. (Miller, J. Hillis: “*Mrs. Dalloway*: Repetition as the Raising of the Dead” en Beja (1985).

²⁶⁶ (*Diary 3*, 209).

²⁶⁷ Septimus puede ser visto como el paralelo negativo a Clarissa, como vimos, la cual parece extirpar la amenaza de locura sólo al precio de reprimir sus pasiones y deseos, volviéndose una fría pero brillante mujer, altamente admirada en el contexto de la sociedad patriarcal. En este sentido, la novelista revela los peligros tanto de dejarse arrastrar por las pulsiones del subconsciente, como el precio pagado por el sujeto que preserva su cordura exitosamente, manteniendo así un equilibrio precario. Según N. C. Thakur, la autora sostiene la visión de Platón de que “hay también una locura que es un regalo divino...”; siente que el denominado mundo demente -que no es conformado bajo el sentido de proporción del mundo- a veces tiene una mejor concepción de la realidad y tiene algo útil que aportar. *Phaedrus, Dialogues of Plato*. Vol. 1. Londres, 1931. p. 449. Citado por Thakur: *The Symbolism of Virginia Woolf*. Oxford University Press, Londres, 1965. p. 62.

²⁶⁸ Eileen Barret cita la comparación que Roger Poole (1978: 143) establece entre Sir William Bradshaw y el doctor Henry Head, un fisiólogo a quien el matrimonio Woolf consultó en 1913. Head era conocido, como años más tarde Virginia remarcará en su diario, por su habilidad en convertir homosexuales (*Diary 3*, 193). Cit. Barrett y Cramer (1997: 164).

²⁶⁹ Showalter considera esta cura “una parodia siniestra de la idealizada feminidad victoriana: inercia, privación, narcisismo, dependencia.” Showalter apoya sus ideas en un estudio de las teorías de Mitchell de Ann Wood –“The Fashionable Diseases: Women’s Complaints and their Treatment in Nineteenth-Century America” (1974)- en el que dice que Mitchell “was an outspoken misogynist, whose methods punished ‘deviant’ and discontented women by forcing them into an allegedly therapeutic female role.” Showalter (1977: 274).

Consecuentemente, la sátira más agresiva en *La señora Dalloway* de Woolf está dirigida hacia la figura de estos doctores -como “dominadores”, con su identificación con el mantenimiento del orden civil y la prosperidad. El doctor de clase media, Holmes, insta a Septimus a adoptar una ‘conducta masculina’, incluyendo dosis de gachas de avena cocida y críquet –“el doctor Holmes tenía cuarenta años de experiencia a sus espaldas, y Septimus debía creerle cuando le decía que no le pasaba nada en absoluto.” (104) El doctor de clase alta, Bradshaw, reconoce la severidad del caso (“tan pronto como vio al marido tuvo la certeza de que se trataba de un caso extraordinariamente grave, un caso de depresión [...] sólo tardó dos o tres minutos en llegar a esa conclusión” (108) pero sus maneras arrogantes y frías, su costumbre de dar ordenes y su falta de empatía le hacen el menos indicado para ayudar a Septimus. El doctor le recomienda “descansar, descansar y descansar; una largo descanso en la cama. Había una deliciosa residencia en el campo donde cuidarían perfectamente de su marido.” (109)

La forma que Woolf eligió para caracterizar a los verdaderos villanos de la novela –los doctores Holmes y Bradshaw- es a través del desdén que muestran estos hacia la literatura: son inmunes, hostiles y agresivamente ignorantes en lo concerniente a literatura.²⁷⁰ El doctor Holmes, en una visita a la casa de Septimus “abrió Shakespeare (*Antonio y Cleopatra*) y lo apartó.” (104) En el doctor Bradshaw el filisteísmo es incluso más explícito: “se daba en él, que nunca había tenido tiempo de leer, un rencor muy hondo hacia personas cultivadas que [...] daban a entender a los médicos que [...] no son hombres educados.” (110-111) Finalmente, el ataque se produce de forma frontal:

“Sir William no sólo prosperaba sino que hacía prosperar a Inglaterra, ya que recluía a sus lunáticos, prohibía partos, penalizaba la desesperación e impedía a los incapacitados que propagaran sus ideas si antes no compartían su sentido de la medida: la suya, si eran varones, y la de Lady Bradshaw, si eran mujeres. [...] Pero la medida tiene una hermana menos sonriente [...] Su nombre es intolerancia y su alimento las voluntades de los débiles; ama por encima de todo impresionar e imponer, deseosa de ver sus propios rasgos grabados en el rostro del populacho.” (113)

²⁷⁰ Los personajes comprensivos leen literatura o al menos son respetuosos de su influencia –por ejemplo, Rezia trata de compartir el entusiasmo literario de su marido: “¿Acaso ella no podía leer también a Shakespeare? ¿Era Shakespeare un autor difícil?” (101). Aquellos personajes que no son comprensivos casi siempre son presentados como ignorantes (sobre literatura).

Los doctores, con su devoción a la ‘proporción’ y la ‘conversión’, son los enemigos de la libertad y la individualidad que novela y película aprueban, porque están lejos de la ideología general de Woolf, cuyas novelas tratan de la inestabilidad, la inseguridad de las cosas, la fluidez de las cualidades personales, la desintegración del individuo como ser unitario, etc. Valores como la proporción apelan a un orden rígido, estable, racional, y todo ello va en contra de la propia naturaleza de Woolf (¿cómo podemos estar seguros de nada?).²⁷¹ Esa devoción por el orden y el sistema, y su consecuente intolerancia, motiva que Septimus vea a los doctores como esa “naturaleza humana” que le ha castigado por el delito que ha cometido.

“pero, ¿cuál era su delito? No lo recordaba. [...] Amor, árboles, no existen los delitos... ¿cuál era el mensaje?” (111)

“...no existen los delitos; a continuación, amor, amor universal, murmuró, respirando con dificultad, temblando, sacando penosamente a la luz las verdades profundas que requerían, tal era su hondura, un esfuerzo inmenso para manifestarse, pero que iban a cambiar el mundo para siempre. No hay delitos, amor, repitió...” (78)

Como lectores, nos identificamos más íntimamente con el sufrimiento de Septimus y con la piedad de Rezia al protegerle; tendemos a considerar a Septimus como víctima del poder médico y su suicidio, un acto de desafío.²⁷² La incompetencia y tiranía de Holmes y Bradshaw conducen al impulsivo suicidio de Septimus. Cuando éste se produce, Clarissa reflexiona:

“También estaban los poetas y los pensadores. Supongamos que hubiera tenido esa pasión y se hubiese presentado ante Sir William Bradshaw, un gran médico, aunque para ella oscuramente malévolo, *sin sexo ni deseo carnal*, extraordinariamente cortés con las mujeres, pero capaz de algún desafuero indescriptible – de *forzar el alma*, de eso se trataba –; si aquel joven había ido a verlo y el poder de Sir William le había impresionado de aquella manera, no cabía imaginar que hubiera dicho (así lo sentía ella en

²⁷¹ La opinión de Woolf acerca de la ineptitud de los doctores también se encuentra en *Orlando* (y es resaltada en *Las horas*): “Los médicos, entonces, no eran mucho más sabios que ahora, y después de recetarle reposo y ejercicio, ayuno y superalimentación, compañía y soledad, régimen de cama y cabalgatas de cuarenta millas entre el almuerzo y la comida, sin perjuicio de los calmantes y excitantes acostumbrados, con adición ocasional de pócimas de baba de lagartija por la mañana y dosis de hiel de pavo real por la noche, lo abandonaron a su suerte y diagnosticaron que había dormido una semana.” (*Orlando*, 52-3)

²⁷² No obstante, Septimus quiere involucrar a Rezia en su muerte ritual –“Ahora vamos a matarnos”, y la miró con una mirada que ya había visto en sus ojos cuando pasaba un tren o un ómnibus; una mirada de fascinación” (76).

aquel momento): la vida se ha hecho intolerable, hombres así hacen la vida intolerable?" (208)

También el Doctor Bradshaw es el responsable de la "muerte del alma" de su esposa, una víctima más de la tiranía del patriarcado en forma de matrimonio y heterosexualidad:

"Lady Bradshaw, por ejemplo. Quince años antes había cedido. No era nada que se pudiera señalar con el dedo; no hubo escenas ni gritos; tan sólo el lento hundirse, como una embarcación que hace aguas, de su voluntad en la de su marido. Su sonrisa era siempre dulce e inmediata su sumisión [...]. Pero al alargarse la velada, una ligerísima tristeza, o quizá inquietud, un tic nervioso, una turbación, una torpeza y una confusión, indicaban, cosa que costaba mucho trabajo creer, que la buena señora mentía. Antaño, hacía muchísimo tiempo, la esposa de Sir William había pescado salmón en libertad, pero ahora, dispuesta a satisfacer el apetito de poder que brillaba con tanta unción en los ojos de su marido, se hacía pequeña, se encogía, cortaba, podaba, retrocedía, apenas asomaba..." (114)

En *La señora Dalloway* de Gorrís, lady Bradshaw es presentada como ser mezquino, ciertamente aniquilado o absorbido por su marido pero sin despertar ningún tipo de simpatía motivada por una especie de alianza (femenina) entre las vencidas.

La crítica hacia estos doctores se hace evidente en la película a través de la interpretación y la puesta en escena de los personajes, y los diálogos en los que Septimus los critica abiertamente. El poder de los doctores se construye a partir de la comparación entre estos y Rezia y Septimus. Mientras que estos últimos titubean, hablan sin seguridad y bajan la mirada repetidamente, el doctor Bradshaw habla con firmeza, en un tono elevado y tiene un porte altanero. Su amenaza para la pareja es perfectamente transmitida con su rotundidad y poder de determinar sus futuros. Asimismo, la crítica de la película al doctor Holmes proviene de la descripción del absurdo tratamiento que le prescribe a un suicida como Septimus y de su falta de empatía hacia sus pacientes.

3.1. UN MUNDO FEMENINO PARA LA SEÑORA DALLOWAY

Anteriormente habíamos calificado la producción de *Gorris* como una versión 'posfeminista' del feminismo cultural aunque dicha alianza nos resultara tan contradictoria.²⁷³ Es 'posfeminista' en tanto que defiende valores de libertad aunque ello implique acatar actos que, dentro del contexto del movimiento de mujeres, han sido considerados como característicos del heteropatriarcado. Sin embargo, mantiene el cordón umbilical con el feminismo cultural ya que la defensa de las libertades individuales se asimila al terreno femenino. Un terreno femenino preservado distintivamente dentro de las instituciones patriarcales como la sociedad, el matrimonio, etc. Es por ello, que las lecturas de la película pueden dispararse en todas direcciones. Clarissa nos resulta tremendamente conservadora y, sin embargo, lo único que pretende es mantener su individualidad dentro del residuo de libertad que el patriarcado le otorga, de la mano de Richard. La posibilidad de elegir, de ser libre, es la posibilidad de elegir un, en apariencia, "anti-feminismo". El mensaje feminista de la película tiene que ver con la posibilidad de las mujeres de elegir el camino y la vida que deseen, aunque éste sea claramente un "feminismo" muy posmoderno (o posfeminismo). (**Ver Punto de Encuentro IV**).

Desde este punto de vista, el comienzo de la película -la escena de las trincheras en contraposición a un luminoso día en Londres- se puede leer, no como ha apuntado Hankins (según ella, "socava la visión feminista de Woolf invirtiendo su punto de vista al reinscribir como 'más importantes' los valores tradicionales masculinos"), sino como inscripción de un tema muy concreto del feminismo. Acto seguido a la escena de las trincheras, Clarissa aparece frente a un espejo reflexionando (directamente en relación con la escena previa):

"Esos rufianes, los dioses, que nunca perdían la menor oportunidad de herir y contrariar a los hombres y de malgastar vidas humanas, se desconcertaban mucho si de todos modos alguien se comportaba como una dama. Por

²⁷³ Podemos resumir esquemáticamente la historia de la lucha feminista, a partir de las fuentes dedicadas al feminismo, en tres estadios. En primer lugar, las mujeres demandan la igualdad de acceso al orden simbólico (feminismo liberal, igualdad); se añaden a estas últimas aquellas mujeres que rechazan el orden simbólico masculino en el nombre de la diferencia (feminismo radical o separatista); y, por último, aparecen aquellas mujeres que rechazan la dicotomía entre masculino y femenino como metafísicas (feminismo cultural, feminismo materialista, feminismo deconstructivo o posfeminismo, son los diversos nombres que ha recibido). Es esta tercera postura la que ha deconstruido la oposición entre masculinidad y femineidad, desafiando necesariamente la misma noción de identidad. La relación entre la segunda y tercera posiciones requiere, por tanto, algunos comentarios. En la bibliografía podrán encontrarse múltiples fuentes que recogen la evolución del pensamiento feminista, por lo que no será necesario citar aquí ninguno en particular.

supuesto, pienso que si no existen los dioses no hay nadie a quien culpar. ¡Es tan peligroso vivir un solo día!” [02:00 -02:40]

Va descendiendo la escalera, menciona a Lucy que será ella la que compre las flores y, de esta forma, comienza a habitar/recrear un mundo femenino que le arranca del corazón: ¡qué emoción! ¡Qué zambullida!; al igual que la idea de la guerra y muerte le arrancó un sentimiento de temor hacia la vida, sus miedos más profundos.

La novelista mira con ojo crítico, como ya se ha visto, todas aquellas cualidades marciales que alejan a sus portadores/as de ese mundo femenino edénico, del que Woolf habla con nostalgia, previo a las instituciones patriarcales, cuyos principales ejemplos son la guerra, la profesión médica y psicológica y el matrimonio. En este sentido, la película respeta la combinación de contrarios que supone toda la novela. En nuestra opinión, Clarissa está sentando las bases para su argumento: la defensa de cualidades explícitamente femeninas que son las que evitarían, por ejemplo, una guerra. Clarissa aboga por una separación del ámbito masculino y el femenino; y no un respeto hacia ambos terrenos, sino una exaltación del femenino.²⁷⁴ Woolf establecerá una correspondencia entre el feminismo y el pacifismo, en su lucha contra la guerra como otra forma de opresión inherente al patriarcado.

Woolf relacionará magistralmente guerra, matrimonio y destrucción femenina por medio de sus alegorías literarias.²⁷⁵ La iconografía y trama de la novela retratan la guerra mundial como una vasta intervención histórica análoga a la intervención masculina en las vidas de las mujeres. De esta forma, “los dedos de la guerra europea” son tan “entrometidos e insidiosos” que hacen “añicos un vaciado en yeso

²⁷⁴ Esta idea es reforzada si tenemos en cuenta la conversación que Hugh y Clarissa mantienen en el parque. En la novela hablan de los problemas “femeninos” de la mujer de Hugh mientras que en la película hablan de los efectos devastadores de la guerra en las vidas de otras mujeres (específicamente de Lady Bexborough) quien en otro momento de la novela se nos dice: “con el telegrama en la mano que le anunciaba la muerte de John, su preferido.” (9)

²⁷⁵ Tal y como la historiadora Susan Kent argumenta, “la sociedad británica vio, en el establecimiento de relaciones maritales armoniosas, la resolución a las ansiedades y la confusión política causadas por la primera guerra mundial. (Kent, Susan Kingsley: “Gender Reconstruction after the First World War” en Smith, Harold, L. (Ed.): *British Feminism in the Twentieth Century*. Edward Elgar, Publishing Ltd., 1990. p. 71). (En el capítulo dedicado a *Las horas* se verá cómo este mismo fenómeno se dio tras la segunda guerra mundial). Woolf va a subvertir dichos presupuestos.

de Ceres” (98)²⁷⁶, diosa de la fertilidad, recuerdo de la fuerza y fragilidad femeninas. La novelista logra, con esta breve invocación a la diosa del maíz, establecer un opuesto simbólico a las cualidades estériles y destructoras de la guerra. La alusión es directamente relevante para la antítesis vida-muerte que invade la novela. El mito de Ceres/Demeter y su hija Proserpina/ Perséfone actúa en los antinomios de vida y muerte, tierra y profundidades, crecimiento y decaimiento, muerte y resurrección.

Al final de la película, cuando el doctor Brashaw y su esposa llegan a la fiesta y hablan de la muerte de Septimus. Clarissa se ofende terriblemente porque en su mundo –la fiesta– está tratando de introducirse ese horror (del patriarcado) que amenaza con desintegrar, romper, el precario equilibrio de la felicidad. Clarissa, en un proceso casi de trance, primero rechaza absolutamente el asalto a los principios de su fiesta y segundo, se marcha a reflexionar en soledad. Clarissa es una mujer extremadamente sensible, frágil, que solo busca la preservación de su mundo:

Clarissa: ¡para! ¡para! ¡No hables de muerte en el ámbito de mi fiesta!
No me gustas, nunca me gustaste. Oscuro, malvado. Un
joven va a verte al borde de la locura y tú fuerzas su alma.
Tú haces la vida intolerable.

[01:22:01]

Clarissa crea mundos que la permiten desempeñar el rol que desea. Como sugiere el siguiente pasaje de la novela, quiere un lugar donde sentirse plena y pura, a salvo de las divisiones y pasiones de “fuera”:

“El vestíbulo estaba tan frío como una catacumba. La señora Dalloway se llevó la mano a los ojos y, al cerrar la doncella la puerta y oír el frufrú de las faldas de Lucy, se sintió como una monja que, al regresar del mundo, advierte como la acogen en su seno los velos familiares y responde de inmediato a la cadencia de antiguas oraciones. La cocinera silbaba en la cocina. Se escuchaba el repiqueteo de la maquina de escribir. Era su vida, y se sometió a su influencia inclinando la cabeza sobre la mesa del vestíbulo, sintiéndose bendecida y purificada.” (35-36)

El lugar donde se siente bendecida es un lugar donde habitan Lucy, la cocinera; y todos los ruidos y objetos que la ligan a un espacio femenino. La

²⁷⁶ La frase continúa: “agujereó el macizo de los geranios y destrozó por completo los nervios de la cocinera en el hogar del señor Brewer en Muswell Hill.” Estas imágenes también tienen connotaciones femeninas; flores, macetas y una mujer, son también las aplastadas.

metáfora que emplea Woolf -sentirse como un monja- podría hacer referencia tanto a los sentimientos de pureza y bedición como al entorno exclusivamente femenino en el que se encuentran las monjas.

En la novela todo apunta hacia el establecimiento de lazos de feminidad que se ven constantemente amenazados. La crítica social que la novela sostiene está íntimamente ligada a las estructuras patriarcales. El precio que Gorris ha debido pagar para sostener este programa ideológico es la supresión de la homosexualidad latente de la mayor parte de sus protagonistas, y de la crítica radical al matrimonio.

La guerra

El espanto que la guerra producía en Woolf era enorme (sus periodos de depresión se volvieron más profundos y peligrosos tras el estallido de la segunda guerra mundial). Como bien indica Barbara Andrew, Woolf acusa que las tiranías privadas conducen a las tiranías públicas, y la dominación masculina provee el modelo para la dominación pública. Este modelo revela las condiciones psicológicas y sociales que reproducen dominación y violencia.²⁷⁷ Para Woolf, las construcciones de género promueven y participan en las condiciones psicológicas necesarias para que se produzcan enfrentamientos. *La señora Dalloway* nos hace reflexionar acerca de cómo la cultura, en su actuación de recuperación después de una guerra, complica la tarea de cambiar una sociedad fundamentada en parámetros de jerarquía, dominio y violencia, que conduce a nuevos conflictos. Ello es debido a que, tras una guerra, la sociedad pretende una vuelta a ese mismo orden que, en su estructura básica, ha provocado tal guerra. De acuerdo con Christine Darrohn, en la figura del soldado que regresa para acto seguido cometer suicidio, la escritora inglesa castiga sucintamente esta sociedad represiva, tan peligrosa para sus ciudadanos como la maquinaria mortal de la guerra moderna.²⁷⁸ Desde el comienzo de la novela se nos dice que “la guerra había terminado, excepto para algunas personas...” (9) y se pasa a describir la recuperación de la normalidad de la sociedad. La novela se desarrolla en un día de junio de 1923, cinco años después del final de la guerra. El hecho de que Woolf incida en ello es significativo de la importancia que los acontecimientos bélicos tienen en el desarrollo de la historia.

²⁷⁷ Andrew, Barbara: “The Psychology of Tyranny: Wollstonecraft and Woolf on the Gendered Dimension of War” en *Hypatia* (especial feminismo y paz). Vol. 9. Nº 2. Primavera 1994. Pp. 85-102.

²⁷⁸ Darrohn: “In a Third Class Railway Carriage: Class, the Great War, and Mrs. Dalloway” en Rigel Daugherty y Barret (1996: 102).

El personaje más afectado por la guerra es Septimus, participante activo en la misma, y que refleja todas las consecuencias más atroces de la participación en un acto semejante. Ésta trunca en Septimus el sentido de la realidad pero también de los sentimientos y la sexualidad. Para él, el momento traumático de transformación –que marcará una inflexión importante en su vida-, no lo produce el matrimonio (como en los personajes de Clarissa, Lady Bradshaw, Rezia, etc.), sino la guerra:

“Septimus, en lugar de manifestar alguna emoción o reconocer que aquello era el final de una amistad, se felicitó de no sentir casi nada [...] La guerra le había enseñado. Era sublime. Había pasado a través de todo, amistad, guerra europea, muerte, lo habían ascendido, no había aún cumplido los treinta y estaba destinado a sobrevivir. Seguía allí, pero los últimos proyectiles no lo alcanzaron. Los vio explotar con indiferencia. La paz lo encontró en Milán, alojado en la casa de un posadero, con patio, flores en macetas, mesitas al aire libre e hijas que fabricaban sombreros; se prometió con Lucrezia, la hija menor, una tarde que el pánico le dominaba, que no sentía ya nada.” (98-99)

En la película, Septimus confiesa al Doctor Bradshaw que ha cometido un pecado por el que la naturaleza humana le ha condenado a muerte [44:48]. Ese pecado es que mató a muchas personas y, a cambio, no sintió nada. La guerra le convierte en “tal bestia” [45:25] que le vuelve inmune al dolor, propio y ajeno.

La huida de ese mundo de horror, su redención por las vidas que se ha tomado -y por las que sorprendentemente la sociedad patriarcal le ha premiado- la encuentra en el mundo femenino que habita Rezia. La paz lo encontró en Milán, en un espacio doméstico cuyo carácter femenino se ve reforzado por el hecho de que allí solo hay “hijas”. La condena de Woolf a la guerra es reforzada por la descripción que hace de que ésta también destruye en placer que Septimus encuentra en la literatura.

Ciudadanas del mundo o exiliadas de los países

La crítica feroz de Woolf a la guerra, efecto de una sociedad patriarcal, no se produce tan sólo en *La señora Dalloway*, asimismo se convierte en el tema central de *Tres Guineas*. En general, en todos los escritos de Woolf las mujeres están unidas bajo una misma serie de circunstancias sociales que las afectan de modo semejante, pero su llamamiento más radical al separatismo de los hombres se da, definitivamente, en *Tres Guineas*, considerada hoy día la más poderosa crítica

feminista pacifista en lengua inglesa producida en el siglo XX.²⁷⁹ En ella, la autora cuenta cómo la “interpretación femenina de la palabra patriotismo difiere de la masculina” (12); las relaciones de las mujeres con Inglaterra difieren de las de los hombres, en tanto que desde todas las estructuras se fomenta dicha diferencia. Por ejemplo, la ciudadanía británica para las mujeres era contingente, si una mujer se casaba con alguien no-británico perdía inmediatamente la ciudadanía, y tampoco se le otorgaba la ciudadanía del marido. Woolf sabe lo que “el patriotismo significa para un hombre con educación, y de los deberes que le impone. Pero, ¿qué significa el patriotismo para la hermana del hombre con educación? ¿Tiene las mismas razones para estar orgullosa de Inglaterra, para amar Inglaterra, para defender Inglaterra? ¿Se puede considerar grandemente afortunada en Inglaterra?” porque “su posición en la patria de la libertad ha sido un tanto distinta a la de su hermano; y la psicología parece indicar que la historia no carece de efectos sobre la mente y el cuerpo. En consecuencia, es muy posible que la hermana del hombre con educación dé a la palabra ‘patriotismo’ una interpretación diferente.”(18) “Es evidente que, debido a aquellas diferencias, no podemos entendernos. Es evidente que pensamos de manera diferente, si hemos nacido diferentes.” Woolf, por supuesto, da la vuelta a esta inconveniencia al emitir un llamamiento por el principio de internacionalismo: si las mujeres “no tienen país”, su “país es el mundo entero” (139).

El libro se presenta como respuesta a una pregunta que se le formuló, como intelectual, acerca de cómo pensaba ella que se podría evitar la guerra. En respuesta, Woolf escribe un alegato sobre la separación de los sexos, insiste en los diferentes intereses de cada uno y crítica la carencia de educación y participación en la vida socio-política, económica y cultural de las mujeres. Para Woolf, la diferencia de educación es lo que genera las diferencias entre hombres y mujeres, de tal modo que...

“miramos las mismas cosas, pero las vemos de modo diferente” (11) “porque la educación es un factor diferencial. Para comprender las causas que conducen a la guerra es evidentemente preciso tener ciertos conocimientos de política, de relaciones internacionales, de economía. Incluso la filosofía y la teología pueden ser útiles. Ahora bien, quienes carecen de educación, quienes no han formado su mente, no tienen posibilidad alguna de tratar este tema” (12)

Y sabemos que las mujeres no han poseído dicha educación:

²⁷⁹ Referencia a las páginas de la edición española, tras la cita y entre paréntesis.

“el matrimonio, la única gran profesión abierta a nuestra clase desde el principio de los tiempos hasta el año 1919, el matrimonio (...) forzosamente nos habrá enseñado algo al respecto. Pero aquí nos tropezamos con otra dificultad. Ya que si bien es cierto que ambos sexos comparten, más o menos, muchos instintos, el de luchar ha sido siempre hábito del hombre y no de la mujer. Las leyes y las costumbres han desarrollado esa diferencia ya innata, ya ocasional” (13)

Por tanto,

“raro ha sido el ser humano, en el curso de la historia, que haya caído bajo un rifle sostenido por una mujer; la gran mayoría de los pájaros y las bestias han sido muertos por los hombres, por ustedes; y no por nosotras. Y es difícil enjuiciar lo que no compartimos. Por lo tanto, ¿cómo vamos a comprender su problema? [...] la contestación basada en nuestra experiencia y en nuestra psicología -¿por qué luchar?- carece de valor. Evidentemente, para ustedes en la lucha hay cierta gloria, cierta necesidad, cierta satisfacción, que nosotras jamás hemos sentido ni gozado.” (14)

Por otra parte, ¿por qué querrían las mujeres pertenecer, participar, contribuir a las instituciones masculinas como la guerra si la mujer ha sido apartada de la esfera pública?:

“la relación social entre hermano y hermana ha sido muy diferente a la relación privada. Sólo la palabra ‘sociedad’ basta para hacer doblar en la memoria campanas de siniestro sonido: prohibido, prohibido, prohibido. Prohibido estudiar, prohibido ganar dinero, prohibido tener propiedades, prohibido... Ésta es la relación social entre hermano y hermana, y así fue durante muchos siglos. [...] Inevitablemente consideramos que las sociedades son conspiraciones para anular al hermano privado, al que muchas de nosotras tenemos buenas razones para respetar, y hacer aparecer en su lugar un hinchado y monstruoso macho, de voz recia y puño duro, infantilmente ocupado en trazar rayas de tiza en el suelo, como místicos límites en los que encerrar, como en corral, a los seres humanos, rígidamente, separadamente, artificialmente; conspiraciones en las que, ataviado de rojo y oro, adornado como un salvaje con plumas, cumple místicos ritos y goza de los dudosos placeres del poder y del dominio, mientras nosotras, ‘sus’ mujeres, quedamos encerradas en la casa privada, sin participar en las muchas sociedades de que su sociedad esta formada.” (184-185)

“por estas razones [...] nos parece no solo racionalmente erróneo, sino también emotivamente imposible, rellenar su formulario e ingresar en su sociedad” (185)

Es entonces cuando la escritora hace un llamamiento a un separatismo radical. Esta vez las mujeres estarán separadas, pero no por decisión del hombre:²⁸⁰

“Pero esto, dirá usted [...] sólo puede significar que ustedes, las hijas de los hombres con educación, que nos han prometido ayuda positiva, se niegan a ingresar en nuestra sociedad, a fin de poder formar otra sociedad, integrada por ustedes. Y ¿qué clase de sociedad se proponen fundar, fuera de la nuestra, sino una sociedad que colabore con ésta, a fin de que ambas trabajen en pro de las finalidades comunes?”(186)

“Se llamará ‘sociedad de la extrañas’. No es un nombre grandilocuente pero tiene la ventaja de adecuarse a la realidad de la historia, las leyes, la biografía y quizá incluso a la realidad todavía oculta de nuestra todavía desconocida psicología.” (187)

La escritora británica concluye que la búsqueda de comunión podría tan sólo significar el retorno de la mujer a la dominación patriarcal. De acuerdo con Jacqueline Rose, cuando Woolf escribió que las mujeres son afortunadas por haberles sido negado el estigma de nación, que la mujer no tiene país, que su país es el mundo entero, ofreció una visión de la movilidad femenina, la cual es una tentadora solución a las enfermedades políticas del mundo contemporáneo.²⁸¹

3. 2. EL AMOR ENTRE MUJERES

En la adaptación de *Gorris*, la creación de un mundo de lazos femeninos no va tan lejos como para sugerir la eliminación (sexual) del elemento masculino. La

²⁸⁰ Mucho antes, Henry James, en el corazón de *Retrato de una dama* [*Portrait of a Lady*. (1881). Penguin, Harmondsworth, 1963.] presenta un diálogo entre la señora Merle e Isabel Archer (lo que parece ser no una afirmación de libertad, a diferencia de Woolf, sino una maldición): “Una mujer, me parece a mí, no tiene un lugar natural en ninguna parte; donde quiera que se encuentre, debe permanecer en la superficie y, más o menos, arrastrarse.” (1963:196). Más tarde, en la misma discusión, la señora Merle discutirá que una persona no es nadie fuera de los apegos y objetos que le unen al mundo. Ferozmente, y en contra de la degradante visión de la señora Merle, Isabel insiste en la independencia e inviolabilidad del ser.

²⁸¹ Rose: *States of Fantasy*. Clarendon Press, Oxford; Oxford University Press, Nueva York, 1996. p. 13.

relación homosexual que se produce entre Clarissa y Sally -que en la novela infunde una enorme energía creativa y renovadora- es reducida en la película a una cuestión de “caprichos de la edad” que no implica, en ningún momento, peligros de extenderse más allá de las normas sociales aceptables. *La señora Dalloway* de Gorris parece eliminar la importancia de la alternativa sexual que supone Sally Seton. En la película, Sally es sólo un elemento que participa de los recuerdos adolescentes de Clarissa pero el papel que desempeña es muy diferente al que la novelista le otorga. Parece ser una amiga muy especial, libre y salvaje, que le da afecto a Clarissa (poseen una clara complicidad). Pero la ausencia de las reflexiones de Clarissa acerca de lo que verdaderamente la mueve sexualmente -las mujeres- y de las conexiones homoeróticas entre Septimus y Clarissa, hacen que su relación con Sally se presente típicamente como amor de juventud e inmadurez.²⁸² (**Figuras 5 y 6**). No obstante, la homosexualidad está insinuada discretamente y su detección es una opción para el espectador. Debido a esta ausencia de comentario abierto acerca de la homosexualidad de la película de Gorris, el tema del alma (asociado al lesbianismo de la protagonista), del que hablaremos, ha desaparecido totalmente.



Figura 5: Clarissa y Sally a la edad de dieciocho años.

²⁸² Recordemos brevemente la estereotipada fase lesbiana por la que, se supone, pasan todas las mujeres en la adolescencia. Esta idea ha sido analizada por prácticamente todos aquellos libros que estudian las representaciones visuales del lesbianismo. Los estudios pioneros fueron, entre otros, Russo, Vito (1981): *The Celluloid Closet*; Tyler (1973): *Screening the sexes. Homosexuality in the movies*. En los años noventa se disparó la publicación de libros acerca de la representación del lesbianismo. Algunos ejemplos son: Bad Object-Choices (Ed) (1991): *How do I Look? Queer Film and Video*; Dyer (1990): *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film* y (1992) *Only Entertainment*; Weiss, Andrea (1992): *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*. Gever, Greyson, y Parmar (1993): *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*; Budge y Hammer (Eds.) (1994): *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*; Wilton (Ed.) (1995): *Immortal, Invisible. Lesbians and the Moving Image*; Darren (1996): *The Lesbian Film Guide*; Lewis y Horne (Eds.) (1996): *Outlooks. Lesbian and Sexualities and Visual Cultures*; Whatling (1997): *Screen Dream. Fantasising Lesbians in Film*; Kabir (1998): *Daughters of Desire*; Halberstam (1998): *Female Masculinity*. No citaremos en esta ocasión los artículos en revistas (acudir a la Bibliografía). El tema de los estereotipos lésbicos en el cine fue ya motivo de investigación en mi trabajo de fin de carrera titulado “Identidad y estereotipo: cine lésbico” dirigido por Dr. Valeria Camporesi.



Figura 6: ¿Es el amor entre Clarissa y Sally, en la película de Gorri, una fase común a las mujeres adolescentes? ¿O renuncia Clarissa a él simplemente por imperativos sociales?

Los primeros recuerdos del pasado de Clarissa (cuando va a comprar las flores) son dedicados a Sally. La segunda escena entre ellas tiene lugar en la habitación de Clarissa en Bourton, ambas se encuentran en pijama. Se trata de un momento de intimidad femenina cuya intensidad amorosa se diluye cuando, de modo complice, Sally le pregunta a Clarissa si quiere a Peter y ésta le responde que no lo sabe. En ese momento Sally la abraza por detrás y le dice: “pero tú me quieres”, para acto seguido salir corriendo desnuda por los pasillos [26:14]. La siguiente escena que muestra memorias de Bourton vuelve a centrarse en el personaje de Sally. Las dos jóvenes se abrazan, cuchichean, ríen... hablan de cambiar el mundo, de cómo el matrimonio es una catástrofe; Sally le pide a Clarissa: “prométeme que siempre estaremos juntas”, a lo que Clarissa responde que “siempre estarán juntas, cambiarán el mundo”. La culminación de estos recuerdos se produce cuando se besan en los labios en una fiesta. Después de ahí se irán haciendo cada vez más evidentes sus diferencias, se distanciarán, aparecerá

Richard... Clarissa se ve empujada a elegir entre la responsabilidad o el amor, las expectativas sociales o el deseo, entre el privilegio heterosexual o la marginalidad homosexual, elecciones que le sirven ampliamente como catalizador del “pánico lesbiano” del que hablaremos en breve.

Por contraste, en la novela los recuerdos a los que Clarissa vuelve una y otra vez aluden a su estancia en Bourton, con Sally. La relación de ambas ejemplifica el tipo de amistades románticas entre mujeres que se estaba dando en el cambio de siglos. Para nuestra protagonista, el punto más álgido en su vida fue el momento en el que Sally la besó (no el día de su boda o el día que su hija nació, que se supone son los momentos más felices en la vida de una mujer, de acuerdo con el discurso tradicional). Sally entra en su vida como una bocanada de aire fresco, como un torbellino que agita sus sentidos y sus sentimientos. Desde el momento en que la ve no “pudo apartar los ojos de Sally” (40):

“Su extraordinaria belleza era del tipo que más admiraba, morena, de ojos grandes, con una cualidad que, por no poseerla ella, siempre envidiaba: algo semejante a un abandono, como si fuera capaz de decir o de hacer cualquier cosa...” (40)

Es Sally la que la inicia dentro de la vida sexual y la conciencia social, ya que “Clarissa no sabía nada sobre relaciones sexuales; nada, tampoco, sobre problemas sociales” (40) Sally “era de una temeridad insensata; [...] montaba en bicicleta por el pretil de la terraza, fumaba puros. [...] su atractivo era irresistible...” (42), “corría desnuda por los pasillos” (204), apoyaba al movimiento sufragista y leía literatura radical. Sally “le regaló uno de los libros de William Morris (tuvo que ponerle un forro de papel marrón)”, un detalle que captura la represión del victorianismo. Es una joven en rebelión contra los límites convencionales de las generaciones anteriores y los valores de la clase media. Está llena de planes para “reformular el mundo” e “intenta fundar una sociedad que aboliera la propiedad privada” (41).²⁸³ Es cierto que la vida posterior de Sally y su matrimonio parecen un repudio aparente de su radicalismo juvenil. Woolf amplifica este hecho al hacer que Sally se case con alguien “que era dueño, según se decía, de industrias textiles en Manchester” (204),

²⁸³ “Se quedaban horas y horas charlando en su dormitorio en el último piso de la casa, hablando sobre la vida, sobre cómo iban a reformar el mundo. Se proponían fundar una sociedad que aboliera la propiedad privada, y de hecho llegaron a escribir una carta para la prensa, aunque no la mandaron. Las ideas eran de Sally, por supuesto, pero muy pronto Clarissa estaba tan entusiasmada como su amiga: leía a Platón en la cama antes del desayuno; leía a Morris; leía a Shelley sin descanso [...] siempre hablaban del matrimonio como una catástrofe.” (41)

una ironía especialmente apta, ya que Morris era un ferviente socialista con un profundo desprecio por la Inglaterra industrializada. Sus esperanzas en reformar la sociedad parece conducir a un final irónico en la señora Sally Rossiter [No obstante, “su marido era (Sally estaba orgullosa de ello) hijo de un minero. Había ganado todo lo que tenía con su trabajo.” (213)]. También Sally ha cambiado “algo infinitamente precioso” por la seguridad y estatus. Después de años sin verse, Clarissa descubre tristemente que también Sally está marcada por la pérdida:

“Pero a su voz le faltaba el antiguo calor; sus ojos ya no brillaban como en otro tiempo, cuando fumaba cigarros puros, cuando corría por los pasillos como Dios la trajo al mundo.” (204)

Sally, por su parte, pronto advierte que a Clarissa “le faltaba algo” (212), que “en el fondo de su corazón era una esnob” y es eso “lo que las separaba.” (213)

Todos los críticos parecen concordar que el personaje de Sally Seton está basado en la prima de Woolf, Madge Symonds. Cuando Woolf tenía quince años estaba enamorada de Madge. Quentin Bell describe cómo Woolf exclamaba para sí: “Madge está aquí; en este momento está en verdad bajo este techo”, del mismo modo que Clarissa exclama en voz alta “¡Está bajo este techo..., está bajo este mismo techo!” (42)

Cuando Woolf nos habla de la pureza y la integridad de sus sentimientos por Sally, estas palabras certifican un valor incalculable. Su lesbianismo latente es establecido, más allá de la duda, por las alusiones a *Otelo* de Shakespeare, al cual invoca para expresar sus sentimientos por Sally:

“recordaba el frío producido por la misma excitación y cómo se había peinado al borde del éxtasis [...] y cómo se había vestido y había bajado las escaleras, sintiendo, mientras cruzaba el vestíbulo que ‘si ahora tocara morir, ahora sería el momento más feliz’.²⁸⁴ Eso era lo que sentía, lo mismo que Otelo; y lo sentía, estaba convencida, con la misma intensidad con que Shakespeare imaginaba a Otelo sintiéndolo, ¡todo! ¡porque bajaba al comedor con un vestido blanco para reunirse con Sally Seton! [...] cuando se está enamorada (y ¿qué era aquello sino estar enamorada?), nada resulta tan extraño como la total indiferencia de otras personas.” (42)

²⁸⁴ *Otelo*, acto II, escena 1. En nota al pie de la traducción de *La señora Dalloway* de José María Valverde. p. 42.

Clarissa no recuerda quién estaba o quién no, porque “todo aquello era sólo el marco para Sally, que permanecía de pie, junto a la chimenea, hablando con aquella voz tan hermosa que hacía que todo lo que dijera sonase como una caricia” (43) Un hecho interesante es que Woolf nos da la cita y el autor, situando la alusión en un contexto completo. Cuando Otelo bese a Desdémona, Iago interrumpirá ese momento de intimidad entre ambos, del mismo modo que hace Peter Walsh: “¡Qué horror! se dijo Clarissa, como si hubiera sabido desde el primer momento que algo las interrumpiría, que algo vendría a amargar su momento de felicidad.” (44) (Porque, como ya afirmara Woolf en *Una habitación propia*, no se podrá hablar de las relaciones entre mujeres si algún hombre (como Biron) está detrás de las cortinas). Otelo, en ese momento, expresa su “alegría más absoluta”, que si hubiera que morir, lo haría “más feliz”. De este modo, dicha alusión refuerza el motivo de la convivencia vida-muerte en la novela. De acuerdo con Toni McNaron, la escritora británica es incapaz de extender la preciada plenitud que supone la escena del beso entre las dos mujeres, interrumpidas violentamente por la intromisión de dos hombres. Peter pregunta “¿mirando las estrellas?” y la magia se hace pedazos. Entonces Woolf crea una de sus más potentes imágenes de lo que una interrupción realmente significa: “¡fue como tropezarse con una pared de granito en la oscuridad! Espantoso, horrible.” (43)

McNaron resume así el futuro de éstas: “Eventualmente las dos mujeres hacen lo que se suponen deben hacer: casarse y criar familias. En el caso de Clarissa una hija, Elizabeth, que debe ser librada de los avances destructivos de la figura negativa de una lesbiana, la señorita Kilman. Más significativamente, Clarissa se embarca en una vida superficial interrumpida por retazos de memorias del pasado y cierta incapacidad para centrarse. Como Clarissa, Woolf permite a la cultura heterosexista interrumpir sus impulsos homoeróticos hacia otras mujeres.”²⁸⁵ McNaron está segura de que fue imposible para Woolf vivir como lesbiana, no solamente por lealtad a su clase -por miedo a las represalias-, sino por su extrema ambivalencia hacia la intimidad física y un cierto desagrado hacia su propio cuerpo debido a un incesto temprano.²⁸⁶

²⁸⁵ McNaron, Toni A. H.: “The Albanians, or was it the Armenians?: Virginia Woolf’s Lesbianism as Gloss on Her Modernism.” en Neverow-Turk y Hussey (1993).

²⁸⁶ McNaron está convencida que dicha interrupción en la persecución de la intimidad sexual con mujeres es un factor central subyacente en su frecuente elección de la fragmentación narrativa; y se podría añadir, de la contradicción -por una parte le gustan las mujeres y, por otro, reprime dichos impulsos.

La negativa de Clarissa a vivir de acuerdo con sus impulsos sexuales es definida por Patricia Juliana Smith como “pánico lesbiano”.²⁸⁷ Dicho pánico lesbiano se produce ante la negación o falta de aceptación de la homosexualidad femenina como modo de vida, como impulso natural, como opción válida. ¿Qué le sucede a la señora Dalloway? ¿Cuál es el motivo de su inquietud? ¿Por qué tiene instintos suicidas a pesar de llevar una vida aparentemente perfecta? Patricia Juliana Smith aventura una respuesta siguiendo el modelo de Eve Kosofsky-Sedgwick (*Epistemology of the Closet*) en su aplicación del “pánico homosexual” a autores masculinos. Smith explica que “en términos narrativos, el pánico lesbiano es la acción perturbadora o reacción que ocurre cuando un personaje -o un autor- es incapaz o reacio a confrontar o revelar su propio lesbianismo o deseo lesbiano.”²⁸⁸ Normalmente, un personaje femenino, temiendo el descubrimiento de su deseo lesbiano encubierto o inarticulado, arremete directa o indirectamente contra otra mujer,²⁸⁹ resultando en un daño emocional y/o físico hacia sí misma o hacia otros. Este impulso destructivo puede darse en forma de suicidio u homicidio, o tan sutil y vago como una ansiedad neurasténica. En cada ejemplo, el personaje es conducido por este pánico a cometer actos irracionales que, habitualmente, revierten en la desventaja o daño de ella misma u otros.²⁹⁰ No nos interesa ninguno de los síntomas físicos del pánico, pero en cuanto a aquellos concernientes a la actividad mental, es interesante observar los últimos síntomas: miedo a volverse loco o a hacer algo incontrolado -manifestaciones más comunes de pánico homosexual en la novela. La incertidumbre de la protagonista (y de su antagonista) acerca de su propia identidad sexual esta en el corazón de *La señora Dalloway*.

La muerte del alma de Clarissa

En la novela, será Peter el que declare cuando Clarissa sufrió “la muerte del alma”. Aunque él siempre supo que, anteriormente, “había un no se qué de frialdad

²⁸⁷ Smith: *Lesbian Panic. Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. Nueva York, Columbia University Press, 1997.

²⁸⁸ Smith (1997:2).

²⁸⁹ ¿La señorita Kilman?

²⁹⁰ Smith (1997:3). Patricia incluye, a pesar de advertirnos de que su libro no es un estudio psicológico, una definición de pánico que resulta de gran utilidad a la hora de explicar las ansiedades de Clarissa, así como su comportamiento. Utiliza esta definición de pánico casi como metáfora, más que como aplicación científica, en el estudio de ciertas novelas o personajes. Un ataque de pánico es definido como un periodo de intenso miedo o incomodidad en el cual la persona experimenta una disminución en la respiración; mareos, sentimientos de inestabilidad; desmayos, palpitaciones o aceleración del pulso; temblores o espasmos; sudores; sensación de ahogo; náusea o dolor abdominal; despersonalización; cosquilleos, ataques de calor interno o frío repentino; dolor en el pecho o incomodidad; miedo a la muerte y miedo a volverse loco o hacer algo incontrolado.

en Clarissa... siempre había tenido, incluso de muy joven, un componente de esa timidez que en la edad madura se transforma en convencionalismo” (58):

“(Fue) en Bourton, durante el verano, a principios de la década de 1890 [...] había muchas personas reunidas que reían y hablaban [...] se hablaba de un individuo [...] que se había casado con su doncella. Después, la había llevado a Bourton de visita, y la escena resultó espantosa. La mujer se había vestido de manera absurdamente espantosa, ‘como una cacatúa’ dijo Clarissa, imitándola. [...] Entonces alguien preguntó – fue Sally Seton -, si realmente tenía importancia que hubiera dado a luz antes de estar casada. (Por aquel entonces era una audacia decir una cosa así en presencia de personas de ambos sexos) Aún se acordaba perfectamente de cómo Clarissa enrojeció hasta la raíz del pelo, se encogió, por así decirlo, y exclamó: ‘nunca podré volver a hablar con ella.’ [...] No es que Peter la hubiera culpado por escandalizarse, ya que, en aquellos días, una muchacha, educada como ella lo estaba, vivía en la ignorancia, pero sí le molestaba el modo de hacerlo: su timidez, su dureza, su arrogancia, su mojigatería. “La muerte del alma.” (70-71)

Tras ese momento se precipitan los hechos: Clarissa se casará con Richard, Sally y ella dejarán de verse y Peter desaparecerá por un tiempo de su vida. Su “mojigatería” y su educación la empujan a abandonar su relación amorosa con Sally y a adoptar un estilo de vida social convencional, lo que supone la muerte de sus sentimientos más profundos y la aceptación de su papel social. Peter no dejará nunca de pensar que “es tan fría como un tempano” - para concluir que “las mujeres... no saben lo que es la pasión.” (92) Naturalmente, Woolf desacredita este punto de vista en una subtrama que implica pasión lesbiana, si bien era al mismo tiempo consciente de la naturaleza prohibitiva del imperialismo sexual y de la precaución requerida para expresar una sexualidad trasgresiva.

El término que Peter emplea remite a los estudios acerca de la homosexualidad desde comienzos de la Sexología, como disciplina de estudio, en el siglo XIX. Eileen Barrett está convencida de que Woolf hizo uso de la teoría del alma atrapada para mostrar el eroticismo lesbiano como centro de la esencia de sus personajes y, en algunos casos, para codificar el lesbianismo de sus personajes.²⁹¹ Según Barbara Fassler y Eileen Barrett, el grupo de Bloomsbury conocía las teorías de los sexólogos acerca de la homosexualidad (como John Addington Symonds o Edward Carpenter), por lo que es muy posible que Woolf hubiera leído y discutido

²⁹¹ Barret: “Woolf’s Lesbian Erotics of the Soul” en Davis y Mcvicker (1998:5-6).

con sus amigos acerca de las mismas.²⁹² En sus escritos de los años sesenta del siglo XIX, Karl Ulrichs introdujo la versión moderna de la teoría del *alma atrapada*. Desarrollando ideas platónicas acerca del homoeroticismo, Ulrichs teorizó que los hombres homosexuales tenían almas femeninas confinadas en cuerpos de hombres. Al traducir a Ulrichs para un público angloparlante, Symonds sugirió que el alma al que hacía referencia era “el elemento de instinto, emoción y deseo”, y explicó que el sexo del alma puede diferir del sexo del cuerpo contando, consecuentemente, con una atracción hacia miembros del mismo sexo. En una vena ligeramente diferente, Carpenter resume las teorías de Ulrichs para decir que “hay distinciones y gradaciones en el alma material en relación al sexo”; “había, por ejemplo, hombres, que podrían ser descritos como ‘alma femenina encerrada en un cuerpo masculino’... o, en otros casos, mujeres cuya definición sería la opuesta.” A comienzos del siglo XX, miembros del Bloomsbury Group, como Lytton Strachey y Goldsworthy Lowes Dickinson, estaban utilizando la iconografía del alma para describir la experiencia homoerótica. Barret aporta algunos ejemplos: en “Diary of an Athenian, 400 B. C.” Strachey se refiere al amor homosexual como “The Love of Souls”, y Dickinson compuso un diálogo en rimas que narra todos sus episodios homosexuales (incluyendo su apasionada amistad con Roger Fry) al que tituló “Body and Soul”. “Es algo curioso” escribió Dickinson en 1902, “tener un alma de mujer encerrado en un cuerpo de hombre pero ese parece ser mi caso.”²⁹³

En *La señora Dalloway* el tema del alma es recurrente. La utilización de la iconografía del alma podría estar identificando el deseo homoerótico de personajes como Septimus, Lady Bruton y Doris Kilman. La recurrente asociación de la pasión lesbiana de Clarissa con el alma, sugiere el esfuerzo de Virginia de abrazar una filosofía del lesbianismo (aunque inadecuada) influenciada por la teoría del alma atrapada de los sexólogos. Clarissa asocia su lesbianismo con la “privacidad del alma” -ese tesoro que Septimus muere protegiendo- el lugar donde ella puede sentir lo que los hombres sienten, donde puede reconocer a las mujeres como fuente de sus sentimientos eróticos principales. A través de su erotismo lésbico, Woolf desarrolla una estrategia narrativa que toma prestada del lenguaje de la homoerótica masculina para inscribir la pasión lesbiana a lo largo de su carrera. **(Ver Punto de encuentro V: La sexología de finales del siglo XIX y comienzos del XX)**. Es decir, este lenguaje codificado le es útil para expresar aquello que era censurado.

²⁹² Fassler: “Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury’s Androgyny” en *Signs Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 5. Nº 2. 1979. Pp. 237-51; Barrett: “The British Society for the Study of Sex Psychology: Bloomsbury and the Medicalization of Same-Sex Love” en Davis y Mcvicker (1998:111).

²⁹³ Strachey (Diary of an Athenian, 400 B. C., p. 141) y Dickinson (*Autobiography*, p. 111) Cit. Barret en Davis y Mcvicker (1998:5).

Barrett no hace comentarios acerca de “la muerte del alma” de Clarissa, pero su interpretación de la terminología utilizada por Woolf podría aplicarse. Peter es el que formula la idea, haciendo referencia al pasado de Clarissa, cuando ésta era vital y (con desconocimiento de Peter) sentía el amor lesbiano. La muerte del alma significa, por tanto, para Peter, renunciar a los ideales de juventud y haberse vendido a la comodidad y el conformismo.²⁹⁴

“Sally le suplicaba, medio en broma, por supuesto, que se llevase a Clarissa y la salvara de los Hugh y de los Richard y de todos los demás “perfectos caballeros” que le “amordazarían el alma”, convirtiéndola en una simple anfitriona y que fomentarían su mundanidad.” (86-7)

De este modo, Peter acierta cuando piensa que el alma de Clarissa ha muerto, pero, a diferencia de lo que él diagnostica, no es debido a su frigididad o frialdad, sino a esa adaptación a los convencionalismos sociales. Ella ha elegido un camino que la ha alejado de sus verdaderos deseos y acercado a su lugar social, sus privilegios. Desde entonces siente una constante insatisfacción y tristeza, debidos a la incapacidad de dar rienda suelta a su amor hacia las mujeres. Una lectura más atenta puede indicar que, de hecho, la muerte del alma también significa la castración de sus sentimientos eróticos por otras mujeres.²⁹⁵ En su eliminación del lesbianismo, Gorris refleja de forma metaficticia dicha muerte del alma.

Otras relaciones homosexuales

Pocas novelistas anteriores al movimiento de liberación gay y lésbico de los años setenta han estado tan intensamente empeñadas en explorar las posibilidades del lesbianismo en la narrativa como Virginia Woolf. Esa es la razón por la que su velamiento le ha valido a Gorris las mayores críticas. El 21 de enero de 1931, Woolf dio una conferencia sobre la experiencia de una escritora en el London National Society for Women’s Service. Su discurso, que luego resumiría en “Professions for Women”, incluye un escenario en el cual la escritora se enfrenta a su imaginación

²⁹⁴ El contraste entre Peter y Clarissa no sólo expresa el conflicto entre independencia y conformidad sino también la antítesis entre intuición y razón. Es, a través de los ojos críticos de Peter (y de Sally) que vemos las pretensiones, los valores superficiales, la insatisfactoria vida que Clarissa vive. Peter tiene mucho en común con Sally, que es vital, no-convencional y aventurera. Ellos poseen un sistema de valores en contradicción con el mundo de los Dalloway. (Peter Walsh le regalara a Sally “un ejemplar de Emily Brönte.” (210-11) Ellos valoran la libertad personal e intelectual, la espontaneidad y la honestidad).

²⁹⁵ Al final, la amargada Clarissa sucumbe a una forma elaborada del pánico lesbiano. Su “algo infinitamente precioso” ha sido descubierto por otros (Peter), lo que lo ha convertido, en su mente, en algo vergonzoso. Peter triunfa en establecer los “escrúpulos” que durarán todos estos años.

indisciplinada y juguetona, sin reglas; donde se da una auto-censura (que será pronto, sin embargo, suplida por sofisticadas estrategias de velamiento):

“La imaginación se ha ido corriendo; se ha ido a las profundidades; se ha hundido –sabe el cielo dónde- en esa piscina oscura de extraordinaria experiencia. La razón tiene que gritar “¡para!”. La novelista tiene que tirar de la línea e izar la imaginación a la superficie. La imaginación llega a la superficie en un estado de furia. ¡Cielo santo, grita – cómo te atreves a interferir!...y yo, esa es la razón – tengo que responder, “mi querida tú estabas yendo muy lejos. Los hombres deben de estar sorprendidos.” Cálmate, digo, cuando se sienta resollando... con rabia y desacuerdo. Sólo tenemos que esperar cincuenta años o así. En cincuenta años podré usar todo este conocimiento muy extraño [queer] que tú estás preparada para darme. Pero no ahora. Ves... no puedo utilizar lo que me has contado –sobre los cuerpos de las mujeres, por ejemplo – sus pasiones – y lo demás, porque las convenciones son todavía muy fuertes. Si tuviera que pasar por encima de las convenciones necesitaría el coraje de un héroe, y yo no soy ningún héroe [...] Muy bien, dice la imaginación, vistiéndose de nuevo con enaguas y faldas, esperaremos. Esperaremos otros cincuenta años. Pero me parece una pena.”²⁹⁶

Lyndie Brimstone especula que el lesbianismo presente en los textos de Woolf no ha sido ampliamente percibido porque muchos de sus personajes de ficción, al igual que “Vita Sackville-West, Violet Trefusis, Vera Britain y Woolf”, parecen mujeres “normales” que disfrutaran de relaciones lesbianas “entre-líneas” de sus respetables matrimonios.²⁹⁷ En *La señora Dalloway*, la autora introduce múltiples personajes –Clarissa, Sally, Septimus, Doris Kilman, Elizabeth (la hija de Clarissa), Lady Bexboroug, Lady Bruton e incluso Miss Pym (la florista)– que, de algún modo, se desvían de la norma heterosexual. Según Eileen Barrett, el retrato de Septimus expone las consecuencias de la más represiva actitud legal y médica que condena todas las formas de homosexualidad como crímenes contra natura y, añadiremos, Doris Kilman y otros personajes femeninos secundarios dan cuerpo a muchas de las características negativas adscritas a las lesbio-feministas, siguiendo las ideas de sexólogos tales como Havelock Ellis, Edward Carpenter y Stella Browne. Finalmente, el ambivalente retrato de Clarissa refleja el conflicto entre estas

²⁹⁶ En la versión temprana de este ensayo, reproducido en *The Pargiters*, editado por Mitchell Leaska. Hogarth Press, Londres, 1978. Pp. XXXVIII-XXXIX.

²⁹⁷ Brimstone, Lyndie: “Keepers of History’: The Novels of Maureen Duffy” en Lilly, Mark: *Lesbian and Gay Writing: an Anthology of Critical Essays*. Londres, Macmillan, 1990. p. 94.

descripciones divergentes de la pasión lesbiana.²⁹⁸ Clarissa rechaza la idea de que el amor entre mujeres sea un crimen contra natura pero proyecta en su opinión acerca de Kilman todos los estereotipos negativos y distorsionados acerca de las lesbianas.²⁹⁹ Las fantasías eróticas de Clarissa reflejan el ideal de las amistades románticas, pero Woolf ilustra también el poder de los sexólogos para pervertir el lenguaje erótico de las amistades románticas en un lenguaje homofóbico.³⁰⁰ Patricia Cramer señala que la novela de Woolf “presenta los tres finales característicos en narrativas de ‘coming out’ escritas antes de 1969 (pre-Stonewall)”³⁰¹ en el destino de tres de los personajes homosexuales: el matrimonio y la supresión de los sentimientos [homosexuales] (Clarissa); la soledad y el ostracismo (Miss. Kilman); y el suicidio (Septimus).³⁰²

Como antagonista de Clarissa, Septimus reproduce los mismos temas y cuestiones que rodean a ésta. No obstante, en la película, Septimus sólo sirve al proyecto de Gorris de mostrar las consecuencias sufridas por la participación en las instituciones patriarcales/metanarrativas como la guerra o la medicina y la psiquiatría. Su asociación con la homosexualidad, su complejidad, ha sido suprimida. En la novela, una cuidadosa lectura de Septimus revela paralelos llamativos entre su relación con Evans y la relación de Clarissa con Sally. Porque Septimus niega sus deseos homoeróticos hacia su oficial, que muere en la guerra, Septimus se vuelve incapaz de sentir nada por nadie. La bomba que mata a Evans supone un eco de la violenta intrusión de Peter en la escena de éxtasis entre Sally y Clarissa. Como resultado de estas interrupciones destructivas, ambos personajes renuncian a sus honestas emociones y se asientan en acuerdos heterosexuales que les proveerán una comodidad limitada y, virtualmente, una carencia de alegría.

²⁹⁸ Barret: “Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of Mrs.Dalloway” en Barrett y Cramer (1997:147).

²⁹⁹ Septimus, al igual que Clarissa, acepta la homofobia prevalente, contemplando su homosexualidad no como una “revelación sorprendente” sino como crimen contra la naturaleza humana: “Había cometido un delito espantoso...” (109). Su deseo de aceptar su condición se da a través de los momentos de locura. En ellos, recuerda su amor por Evans: “El secreto supremo ha de revelarse [...] no existen los delitos; a continuación, amor, amor universal [...] sacando penosamente a la luz las profundas verdades que requerían, tal era su hondura, un esfuerzo inmenso para manifestarse, pero que iban a cambiar el mundo para siempre. No hay delitos, amor, repitió.” (78)

³⁰⁰ Entre el momento en el que Sally besa a Clarissa (1890) y el momento presente de la novela (1923), la mayoría de los trabajos de los sexólogos aparecieron. Éstos sometieron al escrutinio a las amistades románticas entre mujeres, que habían sido previamente aceptadas, y las calificaron de desviación.

³⁰¹ Hace referencia a uno de los momentos de inflexión del movimientos gay y lésbico: la revuelta del bar Stonewall en 1969, en la que multitud de gays y lesbianas fueron encarcelados, y la consecuente revuelta masiva que se produjo en contra del opresivo sistema social. Las novelas o películas de *Coming Out* son aquellas en la que los personajes sufren un proceso de descubrimiento de su homosexualidad.

³⁰² Cramer, Patricia: “Notes from Underground: Lesbian Ritual in the Writing of Virginia Woolf” en Hussey y Neverow-Turk (1992: 180).

Septimus es el personaje de *La señora Dalloway* construido más excelsamente en base a las alusiones literarias. Su propio nombre merece un detallado análisis. La propia Woolf declara en la novela: “Londres ha devorado muchos millones de jóvenes llamados Smith, sin hacer el menor caso a nombres de pila tan fantásticos como Septimus, que los padres utilizan con la esperanza de distinguir a sus vástagos.” (96) Los lectores asocian el nombre de Septimus con el número sagrado ‘siete/séptimo’, número enormemente significativo en la tradición esotérica, mística, y enteramente apropiado como indicación de conceptos paganos y cristianos.³⁰³ Es, por ejemplo, como apunta Schlack, en el séptimo libro de *La República* de Platón donde las metáforas de la luz como conocimiento y la oscuridad como ignorancia están desarrolladas.³⁰⁴ Nos dice incluso más, el significado del número ‘siete’ en Dante, el cual Septimus lee obsesivamente. El descendimiento de Septimus a su particular *Infierno* es el resultado de su creciente fracaso en relacionarse con otros individuos. En tanto que Septimus está loco, él es literalmente uno de “los caídos / almas que han perdido la virtud del intelecto.”³⁰⁵ La alusión al *Infierno* de Dante aporta la explicación más reveladora acerca del extraño nombre de Septimus (por contraste, el nombre de Clarissa procede del superlativo en latín *clarissima/clarissimus* que viene a significar muy clara, brillante, reluciente).³⁰⁶ Detrás del uso de Dante del número siete encontramos el poder de los siete pecados, los siete sacramentos. El *Purgatorio* tiene siete terrazas ascendentes; el séptimo pecado en la terraza séptima es la lujuria/ el deseo, y es castigado con las llamas. Los sodomitas de Dante están alienados por la naturaleza humana; Septimus sintiéndose alienado hace a Shakespeare cómplice de su odio hacia la naturaleza humana -Holmes parece “representar para él algo espantoso... la naturaleza humana.” (159) Su homosexualidad (sodomía) provoca su recurrente convicción de que “había cometido un delito espantoso y había sido condenado a muerte por la naturaleza humana” (109):

“la sentencia de la naturaleza humana para un miserable como él era la pena capital [...] de manera que no había excusa; no le pasaba nada, con excepción del pecado por el que la naturaleza humana le había condenado a muerte: que no sentía. Ni siquiera le había importado la muerte de Evans; eso era lo peor [...] de cómo se había casado con su mujer sin quererla, de

³⁰³ Su nombre significa séptimo, una referencia al séptimo hijo del folklore, siempre afortunado o dotado de talento, a menudo con poderes ocultos y con un conocimiento instintivo de poderes restauradores. Funk and Wagna II: *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Cit. Fleishman, Aurom: “A Virgin Forrest in Each” en Beja (1985:124).

³⁰⁴ Schlack (1979:67).

³⁰⁵ (Dante, *Inferno*, 3.17-18). Cit Schlack (1979: 69).

³⁰⁶ Finalmente, cuando Septimus se suicida tirándose por una ventana, se convierte en la última expresión de su esencia dantesca.

cómo le había mentado, la había seducido [...] la sentencia de la naturaleza humana para un miserable como él era la pena capital.” (103)

Este interesante fragmento refleja algunas de las ideas que hacen que los personajes “woolfianos” resulten tan complejos. Aquí, Septimus nombra una serie de pecados que ha cometido: no siente y se casa sin amor.³⁰⁷ Y, sin embargo, Septimus se lamenta más por haberle fallado a Evans que a su esposa.³⁰⁸

Otra interesante alusión, en relación al personaje de Septimus, es su referencia a Keats y a Shakespeare que, para Woolf, eran los representantes de la mente andrógina por excelencia. Las alusiones literarias que se nos ofrecen aquí nos dan la clave de la transformación en el objeto del amor de Septimus que le conduce a la desesperación y al suicidio. De joven se enamora de “la señorita Isabel Poole que le daba clases sobre Shakespeare [...] ¿acaso no podía ser un nuevo Keats? Se preguntaba ella; y se preocupó de iniciarlo en *Antonio y Cleopatra*.” (97) Pero la Guerra destruye no sólo la importancia de Isabel Poole, también la de *Antonio y Cleopatra*, porque en la guerra Septimus establece un afecto homosexual hacia un oficial llamado Evans: “Septimus se hizo más hombre; ascendió y despertó, más que la atención, el afecto de su oficial apellidado Evans [...] tenían que estar juntos, compartirlo todo, luchar y pelearse entre sí.” (98)

Cuando regresa y trata de volver a leer *Antonio y Cleopatra*, “la borrachera con las palabras, ese placer juvenil -*Antonio y Cleopatra*- había perdido por completo su atractivo.” (101) Septimus ya no puede enfrentarse esta apasionada obra de teatro. “El mensaje escondido” en la obra es que Shakespeare “odiaba a la humanidad ¡vestirse, engendrar, la sordidez de la boca y el vientre!” (101) No hay tal mensaje en *Antonio y Cleopatra*, sólo está la desesperada necesidad psicológica de Septimus de justificar su inadaptación personal proyectándola sobre Shakespeare. Ha convertido a la obra en objetivo correlativo de su asco hacia la humanidad en general y la heterosexualidad en particular: “Para Shakespeare, el amor entre

³⁰⁷ Según Smith, tanto Clarissa como Septimus se casan apresuradamente y en pánico, con el objeto de encontrar cierto refugio o el ocultamiento del indecible deseo. Smith (1997:50).

³⁰⁸ De acuerdo con Freud, nos recuerda Topping Bazin, la ausencia de dolor puede ser causada por un conflicto previamente existente con la persona que ha muerto. La relación de Septimus con Evans ha sido la de “dos perros que juegan en la alfombra delante de la chimenea” (98) (“uno se pelea con un rejujo de papel, gruñe, lo intenta morder y, de cuando en cuando, da una manotazo a la oreja del perro de más edad; el otro, tumbado y somnoliento, contempla el fuego parpadeando, alza una pata, se vuelve y gruñe amistosamente.”) Bazin especula que tal vez Septimus se sintiera culpable por haber deseado que la relación se terminase de alguna forma. Su falta de dolor podría hacerle sentirse, de algún modo, semiresponsable por la muerte de Evans. Esto podría explicar por qué cuando Septimus está deprimido es perseguido por sentimientos de culpabilidad, y se considera un criminal que va a ser juzgado y condenado. (Bazin, 1973: 110).

hombre y mujer era repugnante. Consideraba la copulación una porquería. Pero Rezia quería tener hijos. Llevaban cinco años casados.” (101)

En la soberbia yuxtaposición que la novelista hace, vemos como el rechazo de Septimus hacia la señorita Poole y *Antonio y Cleopatra* encarna, sinecdóticamente, su rechazo de la heterosexualidad, lo cual implica su homosexualidad latente. La falta de adaptación sexual de Septimus encuentra su correlato en Clarissa, la cual emplea igualmente las alusiones a Shakespeare. La alusión de Septimus a *Antonio y Cleopatra*, como la referencia de Clarissa a *Otelo*, revela sus correspondientes conflictos sexuales y refuerza, subliminalmente, el amplio tema de la vida y la muerte que puebla la novela. Ambas obras de teatro se ocupan de la clásica oposición entre Eros y Tánatos. *Otelo*, *Antonio y Cleopatra* son todos suicidas y su destrucción es provocada por la pasión amorosa.³⁰⁹

Septimus (al igual que los sexólogos) asocia su amor por Evans con los griegos, imaginando que en la muerte su camarada vuelve a Tesalia (80). Privado del amor entre camaradas, Septimus acepta la homofobia prevalente, entendiendo su homosexualidad no cómo una “revelación sorprendente”, sino como crimen contra la naturaleza humana.

3.3. EL MATRIMONIO

El concepto de la “muerte del alma” de Clarissa, la castración del amor homosexual y la aceptación de los roles sociales de Clarissa y Septimus, son una de las grandes pérdidas de esta versión cinematográfica. Como es común en las novelas de Woolf, tanto el tratamiento del matrimonio como el del deseo sexual en *La señora Dalloway* desplazan al amor heterosexual del centro narrativo. Es más, Woolf compara los tratamientos coactivos prescritos por los doctores, que llevan a Septimus a su suicidio, con las redes del amor romántico (heterosexual) en el que Clarissa parece encontrarse, construyendo un ataque por medio de la comparación

³⁰⁹ Habiendo experimentado el éxtasis, Septimus con Evans, Clarissa con Sally, Kilman con Elizabeth, en cierta medida, uno da la bienvenida a la muerte como hace *Otelo* después de reunirse con Desdemona y, por ello, la frase se repite a lo largo del libro después de momentos extáticos: “if it were now to die/ twere now to be most happy”. Woolf estaba altamente interesada en esta línea de *Otelo* debido al sentido de cambio, de un extremo a otro en el ámbito de los sentimientos. Las emociones de *Otelo* se mueven desde un polo al otro, de la euforia a la depresión. De forma semejante, es interesante anotar que Septimus encuentra justificación en Shakespeare para sentir asco por las relaciones heterosexuales y la humanidad. Tales sentimientos de repulsión hacen de la muerte algo deseable.

entre las imposiciones del amor y el deseo de convertir, dominar e imponer.³¹⁰ En contraste, encontramos un radiante amor homosexual. El hecho de que Woolf asocie este amor romántico heterosexual a coacciones políticas y sociales significa que ya no está tratando al romance acriticamente, sino anexionándolo a un análisis más general del poder y la dominación.

Clarissa

La crítica al matrimonio y la exaltación de los lazos homosexuales, que sí que aparecían implícitamente en otras de sus películas, han sido reducidas considerablemente en la versión de Gorris:

Clarissa: Los hombres llevan unas vidas tan excitantes, pero las pobres esposas no parecen llevarlo tan bien.

Sally: El matrimonio es una catástrofe para las mujeres.

Clarissa: Pero es inevitable ¿no?

[19:37 – 19:48]

Esta convicción de Clarissa de la inevitabilidad del matrimonio hace que elija a Richard como persona que, al menos, le dejará espacio para “respirar”. Ni Clarissa, ni Septimus, ni Rezia, ni otros personajes secundarios, parecen arrepentirse de sus matrimonios; no lo ven como la “venta de su alma” a los condicionantes sociales. La película muestra a un Richard comprensivo, que no habla mucho, ciertamente tranquilo, del cuál escuchamos pocas veces expresar sus verdaderas ideas y opiniones -hasta el punto de que Clarissa no parece prestar atención a su verdadero nombre y le introduce a todos como Wickham. Parece capaz de compartir con su esposa momentos de entendimiento y amistad: los únicos comentarios que Richard parece hacer son de apoyo a Clarissa, de comprensión hacia sus inquietudes. Es una persona con mucho tacto que parece capaz de confortarla en todas ocasiones (si bien, también resulta una persona con poca iniciativa, conservador, ligado a lo más rancio de una sociedad rancia, poco expresivo, pusilánime).³¹¹

³¹⁰ En 1930 Woolf resumió su experiencia matrimonial a Ethel Smith en los siguientes términos: “Me casé con Leonard en 1912, creo, y casi inmediatamente estuve enferma por tres años.” (*Letters IV*, 151).

³¹¹ La propia Woolf había estado pensando en el matrimonio y no estaba completamente segura de ser absolutamente contraria. Su soledad la asustaba. Con el tiempo, ella se había vuelto más realista acerca de lo que el matrimonio podía ofrecer. (DeSalvo, Louise: *Conceived With Malice. Literature as Revenge in the Lives and Works of Virginia and Leonard Woolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes, and Henry Miller*. Plume (Penguin Group), Estados Unidos, 1994. p. 62). Woolf se casó en las mismas condiciones con Leonard, después de un intento fallido de casarse con Lytton Strachey. También para ella el matrimonio se convirtió en algo inevitable. Desde el matrimonio de Vanessa, su hermana, la gente había empezado a especular acerca de las posibilidades para Virginia. “El mundo está

En la novela el matrimonio de Clarissa y Richard supone una inflexión en su vida y en la trama de la novela. Clarissa se ve privada a lo largo de su existencia de lazos de afectividad femeninos: cuando era niña madre y hermana mueren; y con el matrimonio perderá definitivamente su unión con Sally. Ella será la que cambie, con esta acción, toda su vida de juventud llena de ideales, pasión y amor, por una vida convencional, fácil a primera vista (“me parece que la vida es muy peligrosa”). Eso produce la “muerte del alma” y de la individualidad (“ni siquiera Clarissa ya; tan sólo la señora de Richard Dalloway”). La escisión entre su pasado y su presente, su orientación y capacidades emocionales, es modulada por la oposición entre la relación de Clarissa con hombres y con mujeres. El deseo de juventud de Clarissa de “fundar una sociedad que aboliese la propiedad privada” da lugar con el transcurso de los años a ser mujer de un miembro conservador del parlamento y anfitriona de fiestas que siente placer en ser parte de la sociedad imperial. Peter, en la novela, la imagina mentalmente:

“Ahí esta, zurciéndose el vestido como de costumbre; ha estado ahí sentada todo el tiempo que yo he pasado en la India; zurciendo su vestido; siempre ocupada; asistiendo a fiestas; yendo y viniendo de la Cámara de los Comunes y todo eso, pensó irritándose cada vez más, excitándose progresivamente, porque para algunas mujeres no hay nada en el mundo peor que el matrimonio, pensó; y la política; y tener un marido como Richard, del partido conservador.” (49)

lleno de amabilidad y estupidez, ójala, nadie me dijera que me casara” le dice a Violet Dickinson, “¿Es la cruda naturaleza saliendo a la superficie? Yo diría que es desagradable”, un matrimonio entre una “safista” y un “sodomita” sería la forma más subversiva de responder a las presiones de la convención. [Cit. Holroyd, Michael: *Lytton Strachey* – convertido luego en la película *Carrington*. Vintage, Londres, 1995. p. 199). El matrimonio no poseía ningún atractivo para ella, como muestran numerosas de sus novelas. Finalmente, Strachey no se casará con ella debido a que: “fui conducido a ello por el horror de mi actual tambalearme y la imaginación de un paraíso de paz matrimonial. Sólo necesitaba el hecho de esta perspectiva para mostrarme, simplemente, que no hay alternativa al horror, que debo hacerle frente y de alguna forma sobrellevarlo o morir.” (Holroyd, 1995: 202) Por su parte, Leonard, acabó convirtiéndose con los años en un feminista incondicional, un socialista, pacifista, un ardiente crítico del imperialismo, genuinamente interesado en el bienestar de la humanidad. Después de una fase inicial de desprecio hacia las mujeres (como demuestra su novela *The Wise Virgins*), se vuelve uno de los más leales sustentadores de Woolf, el primer lector de sus obras, su co-editor, su compañero de alma, y su amigo. DeSalvo (1994:78/89). Detectamos otros aspectos de la vida de Woolf imbricados en la relación entre Clarissa y Richard. DeSalvo cuenta de nuevo como “Vanessa quería que Leonard supiera algo que posiblemente Virginia no le había confesado: ella y su hermana habían sido sexualmente íntimas; habían sido amantes desde su época en la enfermería...” (72). Vanessa le dijo a Leonard que Virginia nunca había sentido “pasión sexual por los hombres” (74). En la película, la voz en *off* de Richard hablando a Clarissa menciona como ella debería descansar, como le vendría bien quedarse en la habitación de arriba, separados (tras su enfermedad). Este detalle también anula el componente de independencia sexual de Clarissa de Richard y convierte su voluntaria “virginidad preservada” en una decisión matrimonial dictada por el marido.

Pero Clarissa también es consciente de lo que ha sacrificado, y piensa que...

“Si pudiera volver a vivir! pensó mientras atravesaba la calle, si hubiera tenido incluso otro aspecto! [...] más bien grande, se habría interesado por la política, como un hombre; tendría una casa en el campo; y toda su persona destilaría dignidad y sinceridad.” (15)

Más adelante, el mismo Peter vuelve a calificar al matrimonio de “perdición:”

“Pese a tener el doble de inteligencia que su marido, estaba obligada a ver las cosas con sus ojos, lo que constituye una de las tragedias de la vida matrimonial. Pese a tener una cabeza sobre los hombros, tenía que estar siempre citando a Richard. (88) [...] malgastaba el tiempo almorzando, cenando, organizando continuamente aquellas fiestas suyas, hablando de banalidades, diciendo cosas que no sentía, embotando el filo de su mente, perdiendo discernimiento.” (90)

Como emblema de la superficialidad de la sociedad, Clarissa carece de adulta de la fuerza y originalidad apropiadas, siente un absoluto desinterés por la vida intelectual, ella no es una persona muy cultivada (confunde constantemente a los armenios con los albanos) y le deja esa tarea a Richard. Se nos dice que ahora Clarissa “no sabía nada, ni idiomas ni historia; ya casi nunca leía libros, excepto memorias en la cama” (13) mientras que en su pasado sí tuvo interés por la literatura: de la mano de Sally Seton, ella leía a Platón, a Morris y Shelley.³¹² En la película, Peter critica indirectamente a la institución matrimonial cuando le espeta (a modo de premonición): “Richard te mantendrá en una bella, perfecta, y segura, prisión, llena de flores y de elegantes antigüedades; y tomará todas las decisiones por ti, y *nunca tendrás que pensar ya más.*”

Y, a pesar de ello, el matrimonio de Clarissa se presenta, tanto en la novela como en la película, como un acto de resistencia a un amor heterosexual más celoso y posesivo (de Peter), su colonización sexual y psicológica. Es decir, escoge un matrimonio heterosexual que le permite escapar del amor (hetero)sexual. El rechazo a éste es, por una parte, una elección de privacidad cuyo coste es la asexualidad. La distancia mutua y la independencia posible en el matrimonio con Richard Dalloway

³¹² Schlack estudia en profundidad la intrincada interconexión entre este trío de autores mencionados (que, además unen, de nuevo, a los personajes de Clarissa y Septimus). (Schlack, 1979: 59).

son ideales para ella porque la preservan de la destrucción emocional. La supresión de emociones profundas caracteriza el estilo de vida de Clarissa. Ella acepta la responsabilidad por la carencia de componentes sexuales en su matrimonio, siendo consciente de que Peter piensa que “la frialdad” era “lo más endiablado de Clarissa: la frialdad, la insensibilidad.” (70) El motivo de la frigidez de Clarissa, de su mojigatería, de su distanciamiento, se da a lo largo de toda la novela. Clarissa duerme sola desde su enfermedad (la menopausia): “la habitación estaba en el ático y la cama cada vez más estrecha [...] no era capaz de desprenderse de una virginidad preservada en el parto y que se le pegaba como un sudario.” (38) Ella, “sin duda a causa de esa frigidez suya, le (a Richard) había fallado”. Sin embargo, Clarissa no es una criatura asexual, no siempre fue así...Clarissa es bastante explícita hacia su desapasionada respuesta hacia los hombres, que percibe como fracaso y carencia, una preservación de su virginidad a lo largo de la maternidad y el matrimonio.³¹³ Su propia contención emocional y física es representada por su estrecha cama del ático -al que sube como una monja que se retira. Une su sexualidad adulta con la muerte, su cama estrecha es como un ataúd. Sin embargo, Woolf contrasta la descripción de la estrecha cama con las apasionadas respuestas hacia las mujeres y al ático sube, no sólo como una monja, sino también como un niño que explora una torre.³¹⁴

“Clarissa se daba cuenta de lo que le faltaba. No era ni belleza ni inteligencia. Era algo central que lo impregnaba todo; algo calido que subía, hirviente, y transformaba el frío contacto de hombre y mujer, o de dos mujeres. Porque eso lo percibía confusamente. Y le molestaba, tenía escrúpulos, adquiridos solo Dios sabía donde, o, como pensaba a menudo, enviados por la naturaleza (que es infaliblemente sabia); a veces, sin embargo, era incapaz de resistir al encanto de una mujer [...] y ya fuese compasión o la belleza de su interlocutora, o el hecho de que ella tenía más años, o algo accidental –como un aroma casi imperceptible, o un violín en la puerta vecina [...] - no había la menor duda de que sentía entonces lo mismo

³¹³ “Love is so physical” le escribió Woolf a Vita en 1928 (*Letters* III, 570). Numerosos críticos han hablado de las causas de la reticencia de la propia autora a involucrarse en relaciones amorosas heterosexuales. Todos ellos hablan de los abusos sexuales sufridos de niña a manos de su hermanastro George Duckworth. De la multitude de ensayos que tratan este tema podemos mencionar por ejemplo, Poole, Roger: “The Terrors of Engagement” en *The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 1978. Pp. 33-53.

³¹⁴ Estas dos imágenes expresan la ambivalencia del ático, el cual es un lugar de renunciación y muerte, pero también un espacio de una excitante nueva vida y descubrimiento. La propia Woolf se sentía como una monja, como le confiesa a a Ethel Smith: “but I was always sexual cowardly... My terror of real life has always kept me in a nunnery.” (*Letters* IV, 180). A Vita le cuenta que sus relaciones sexuales con Leonard habían sido “un terrible fracaso y fue abandonado muy pronto” después de su matrimonio. (DeSalvo, 1994: 71).

que sentían los hombres. Sólo durante un momento, pero bastaba. Era una revelación repentina, una ola semejante al rubor y que querría detener; luego, al extenderse, se cedía ante su avance, se corría hasta la posición más extrema y allí temblaba y se sentía el peso cada vez mayor del mundo, preñado de algún significado asombroso, de algún arrobamiento que empujaba hasta quebrar la delgada envoltura, hasta brotar y desbordarse, con extraordinario alivio, sobre grietas y llagas. Entonces, en aquel momento, había tenido una iluminación, un punto encendido en una flor, un significado oculto casi expresado. Y después..., lo que estaba cerca se alejaba, lo que estaba duro se ablandaba. El momento había terminado. Frente a tales momentos (y con mujeres!) surgía el contraste de la cama, del general Marbot y de la vela consumida a medias.” (39)

En este sentido, Woolf sugiere que el amor de las mujeres puede mediar entre estas dos cosas valiosas -el deseo y la privacidad.

En la película de Gorris, no se refleja esa ambivalencia sexual que se halla en la raíz de su personalidad. Clarissa ha fallado a su marido porque ha alcanzado la menopausia. Es Richard Dalloway el que la insta a dormir en el ático, en habitaciones separadas, siguiendo la opinión del doctor de que, tras su enfermedad, ella debería descansar y dormir sin ser interrumpida. Clarissa asciende las escaleras y al llegar a la altura del dormitorio conyugal se detiene. Una voz en *off* de Richard le informa de la decisión. Sigue subiendo y, después de abrir las cortinas, recita las líneas de *Cimbelino* y afirma que todo eso ha pasado para ella: “las sábanas estiradas y la cama estrecha.” [15:27-16:45] De esta forma, Richard es el que toma las decisiones acerca de sus relaciones sexuales, siguiendo las prescripciones sociales.

Dos alusiones literarias, en la novela, ayudan particularmente a iluminar el matrimonio de Clarissa, que es al igual que el de Septimus, de conveniencia emocional, no de pasión. Una de ellas ilustra la lógica emocional de su elección de un marido tranquilo (Shakespeare), y la otra muestra cómo, habiendo elegido la opción segura, ella no puede ser verdaderamente feliz con una vida emocional truncada (Wickham de *Orgullo y Prejuicio*). El señor Dalloway desciende del Dalloway que besó a Raquel Vinrace en *The Voyage Out*. Su obsesión por el éxito y el prestigio, y su conformismo permanecen. Su mujer dice que tiene una “simplicidad adorable, divina” pero él es inseguro y lejano (un hombre que duda de su propio gusto) e incapaz de expresar emoción, especialmente de carácter amoroso o sexual: “pero no pudo decirle que la quería” (134), “no le había dicho que la quería” (135). Dadas las inhibiciones sexuales de Clarissa, no es sorprendente que ella esté de

acuerdo con la opinión de Richard acerca de las “indecentes” relaciones amorosas sugeridas por los sonetos de Shakespeare. Parece ser que lo que Richard considera como “indecente” es la “trama” de los sonetos: con su situación de *menage a trois*, el encaprichamiento de Shakespeare con una mujer y su devoción a un amigo. No es sorprendente que la mente convencional del señor Dalloway se vea perturbada por lo que encuentra en tales poemas.³¹⁵ Richard no puede enfrentarse a estos “peligrosos” sonetos y debe rechazar leerlos, defenderse de ellos. Por ejemplo, Richard Dalloway reacciona negativamente ante *Antonio y Cleopatra* ya que esta obra está ligada indudablemente al amor sexual, a la pasión adulta que es desinhibida e incluso licenciosa, lo que la hace amenazante para los personajes.

En la actitud de Clarissa hacia su marido hay algo de menosprecio; desde el comienzo confunde su nombre y tarda bastante en rectificar: “aquella tarde, precisamente aquella, apareció Dalloway; y Clarissa lo llamó ‘Wickham’ [...] alguien lo había traído y Clarissa entendió mal su apellido. Se lo presentó a todo el mundo como Wickham. Finalmente el otro protestó diciendo: ‘me apellido Dalloway’.” (71) El error de Clarissa apunta hacia la escasa impresión que produjo en Clarissa. Y no se trata tan sólo de un error fonético, ya que ni el nombre ni el apellido suenan remotamente a “Wickham”. Tanto en la nota al pie de la traducción de *La señora Dalloway* como en el libro de Schlack, se apunta que el error denota una reacción más profunda hacia el caballero. George Wickham es el villano de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, que se fuga con Lydia Bennet y luego se resiste a casarse con ella.³¹⁶ Es más, como señala Schlack, el triángulo Peter-Richard-Clarissa evoca al de Elizabeth Bennet-Wickham-Darcy. Elizabeth también debe elegir entre estos dos hombres. Clarissa se queda con el “villano” tras rechazar a su “héroe”. Años más tarde, cuando Clarissa da la fiesta con la que se concluye la novela, Sally recuerda como Clarissa “se había puesto como una hidra y de hecho no habían vuelto a verse desde entonces” porque ella había llamado “Wickham” a Richard. (210)

Septimus

En cuanto a la visión negativa del matrimonio de Septimus y Rezia (para ambos), nada queda en la película. A diferencia de un matrimonio en el que el marido se casa sin amor y la esposa es arrancada de un mundo femenino idílico; la

³¹⁵ Académicos de todo el mundo continúan debatiendo acerca de la naturaleza exacta del amor del dramaturgo inglés por su amigo, y tratando de ofrecer interpretaciones factibles a sus sonetos individuales. Pero las conclusiones son menos importantes, incluidas las de Woolf, que el hecho de que los sonetos de Shakespeare son ejemplo de literatura provocativa. Sus sonetos revelan la madurez sexual, los miedos y los prejuicios sociales, revelando ciertas orientaciones sexuales latentes.

³¹⁶ Nota al pie de *La señora Dalloway*, 71; y Schlack (1979:61).

película muestra a un matrimonio destrozado por la locura del esposo, producida por la guerra, a la que contribuyen los doctores. Pero el amor entre ellos no falta: a menudo les vemos caminando agarrados [39:48]; Rezia insiste en que “¡Te separarán de mí!”, pregunta al doctor: “¿No le separarán de mí? [42:17] -“Voy contigo Septimus. No pueden separarnos contra nuestra voluntad” (mientras, él sonríe, la mira con ternura y le dice que parece un árbol en flor) [01:03:45]; y se besan en los labios varias veces [01:04:33/01:09:18]. Rezia se presenta como una esposa compañera de las vicisitudes de su marido. Éstos últimos insisten en no ser separados por los doctores y Septimus, poco antes de su suicidio, la besa con ternura varias veces –muestras de afecto que en la novela no existen. En la película, el matrimonio no se interpreta como una catástrofe, sino como una especie de bote salvavidas de los acontecimientos y peligros de la vida.

En la novela, Septimus apunta el desagrado que ella le produce en ocasiones: “¡Está bien! dijo con tono enfadado, como si su mujer le hubiera interrumpido.” (21), “¡Interrumpido una vez más! Siempre le estaba interrumpiendo.” (31). No siente nada cuando oye a Rezia llorar (103). Incluso agoniza por la decepción que su matrimonio Rezia les ha aportado a los dos. El matrimonio es, en definitiva, una quimera y no les produce más que desesperación, a ambos:

“Si se ponía el cuello de encaje, si se ponía el sombrero nuevo, su marido no se daba cuenta; y era feliz sin ella. ¡Ella nunca sería feliz sin él! ¡Nunca jamás! Septimus era egoísta. Como todos los hombres. Porque no estaba enfermo [...] El anillo de boda le bailaba en el dedo, de tan delgada como se había quedado. Era ella quien sufría..., pero no tenía a nadie a quien contárselo. ¡Qué lejos quedaban Italia, las casas blancas, la habitación donde su hermana hacía sombreros y las calles abarrotadas al atardecer con la gente que salía a pasear, que reía con toda el alma, y que no estaba viva a medias como los ingleses [...] ¡Estoy sola; estoy sola! [...] se hundió y ella se sintió caer y caer. Porque Septimus se había marchado, pensó.” (29-30)

“¿era porque se había quitado la alianza? ‘Se me han adelgazado mucho las manos’, dijo. ‘La llevo en el bolso’, añadió. Septimus le soltó la mano. Era el fin de su matrimonio, pensó, angustiado y aliviado al mismo tiempo. La cuerda estaba rota; se elevaba; era libre...” (77)

La adaptación de Gorrís no atiende a la importancia de Rezia Warren Smith mientras que en la novela es, tal vez, el otro personaje que establece conexiones con Clarissa. También ella sufre la pérdida, el dolor que supone estar alejada de un mundo femenino. Rezia se ve arrancada por el matrimonio de un mundo femenino

edénico con el cual ella no conserva contacto: “Todo el mundo renuncia a algo cuando se casa.” (76) Sus memorias alumbran la comunidad exclusivamente femenina de hermanas haciendo sombreros colectivamente en un escenario italiano que es pastoral, a pesar del contexto urbano de Milán. El cambio cultural de Italia a Londres, al igual que el cambio de Bourton a Londres, localiza esta idílica vida femenina en una era distante, antes de la guerra, antes del matrimonio.³¹⁷ Ya advierte la señora Dempster:

“Te casarás, porque eras suficientemente bonita, pensó la señora Dempster. Cásate, pensó, y ya te enterarás. Vendrán las comidas y las demás cosas. Todos los hombres tienen sus manías. Aunque no sé si yo hubiera escogido lo mismo de haberlo sabido, pensó la señora Dempster.” (33-4)

Los recuerdos de Rezia de Italia, lejos de la alienación de su matrimonio y de una cultura extranjera, proveen un motivo paralelo a las memorias de Clarissa de Bourton. Y la visión (pastoral) final de Rezia, inspirada bajo el efecto de la drogas administradas después del suicidio de Septimus, comienza significativamente con la “apertura de largas ventanas, dando un paso hacia algún jardín” (168)³¹⁸, recordando así los primeros recuerdos de Clarissa de Bourton, donde ella había “abierto las puertas con cristaleras que daban al jardín y se sumergía en el aire del campo.” (7) La muerte de su marido libera a Rezia, que vuelve con su imaginación a un pasado que comparte, implícitamente, con Clarissa: un mundo centrado en mujeres, anterior a los lazos heterosexuales. Después de este momento de regreso imaginativo, Rezia desaparece de la novela, habiendo cumplido la función de dar eco, delicadamente, al desarrollo de la heroína. La relación entre Clarissa y Rezia existe sólo para el lector, no para el espectador. La muerte de Septimus sirve, en este sentido, como elemento de unión entre estos personajes femeninos, liberando a Rezia -que vuelve imaginativamente al pasado- y a Clarissa -que trasciende dicho pasado.

³¹⁷ En la película, Septimus empieza a desvariar y Rezia se aleja de él unos instantes. En ese momento, dos mujeres pasan delante de ella comentando acerca de la belleza del parque. Rezia se inmiscuye para gritarles: “No habéis visto los jardines de Milán. Esos sí que son bonitos.” El sentimiento de nostalgia de Rezia hacia Milán, su pasado, se reduce a esta escena.

³¹⁸ “Se puso el sombrero y corrió por los maizales -¿de qué sitio podría tratarse?-, en alguna colina, en algún sitio cerca del mar, porque había barcos, gaviotas, mariposas.” (169)

4. UNA CONCLUSIÓN PARA UNA HISTORIA.

En este capítulo hemos tratado de analizar la adaptación cinematográfica de la novela de Virginia Woolf *La señora Dalloway*. Dos medios artísticos absolutamente diferentes -literatura y cine-, alrededor de setenta años de diferencia entre ellas y distintas artistas, han provocado dos producciones culturales autónomas. Hemos tratado de enunciar los discursos ideológicos que comparten, las políticas que movilizan; pero también aquellos que han socavado profundamente algunas de las visiones de Woolf. Nos hallamos en una época completamente diferente y los elementos que supusieron un atractivo para las impulsoras del proyecto de adaptar una novela de principios de siglo, de una de las escritoras feministas más relevantes, no son exactamente los mismos que los de ésta. O al menos, no todos.

Los elementos idiosincrásicos de la práctica literaria permiten una exploración más extensa de diferentes asuntos, mientras que el cine se ve reducido a la selección de los mensajes que las autoras consideran más relevantes. Y, ¿cuáles son éstos? Algunos críticos han considerado que las autoras de la adaptación no han entendido –o no respetan– la ideología que la novela pone en juego; otros han elogiado la adaptación cinematográfica en cuanto a su calidad artística y adecuación a los valores de Woolf. Este estudio no se ha decantado por ninguna de estas dos posturas. Si prestamos atención a la trayectoria artística de la directora y al momento histórico en el que nos encontramos, deberemos concluir que la película pone en movimiento una ideología de acuerdo con la libertad de opción individual por encima de cualquier discurso normativo. Ideología que también se encuentra en la novela de la escritora británica. Es decir, no emite juicios de valor acerca de las elecciones de los personajes principales, con todas sus implicaciones. El resultado es una película cuyo mensaje feminista, o posfeminista – como hemos querido llamarle – habla más bien del derecho a sostener una visión, actitud, postura femenina, aunque ello implique una aceptación del valor tradicional del matrimonio y un debilitamiento del poder del lesbianismo.

Aquí es donde se podría detectar una pérdida, la de todas las sutilezas y paradojas alrededor del tema del amor entre mujeres que es posible encontrar en un texto fundamental para el feminismo y el lesbianismo como *La señora Dalloway*. La novela es considerada por muchas críticas como no sólo la pieza de Woolf más específicamente lesbiana jamás publicada, sino la más explícita sexualmente. En ella, Woolf desvela la complejidad de las identidades sexuales y de género, del amor

y de la identificación sexual, especialmente dentro de una esfera pública concreta. No se trata de una defensa incondicional del lesbianismo como opción válida y positiva, ni de una condena estricta a aquellas mujeres que se integraron en la sociedad de su momento. Al fin y al cabo, Woolf, del mismo modo que otras muchas lesbianas del momento, estaba casada. La novela refleja la compleja relación entre los impulsos homosexuales (de una mujer o de un hombre) y el deseo de mantener los privilegios que el prestigio social rinde por medio del matrimonio. El mundo en el que Clarissa condena a Doris Kilman es un mundo convencional que ella ha elegido cuando dejó pasar la pasión que sentía por Sally para convertirse en la señora Dalloway - "invisible, desconocida...ni siquiera ya más Clarissa" - pero una exitosa anfitriona social sin identidad independiente y mínimo autorespeto - "¡si pudiera vivir la vida otra vez! Hubiera sido alta, morena, fuerte, asertiva..." Clarissa, después de su amor lesbiano adolescente, vuelve a la seguridad de las aguas poco profundas, superficiales y opta por un matrimonio amistoso con un hombre por el que no siente deseos sexuales. Con ello, logra reafirmar su libertad de elección por encima de los intentos de imposición de Peter, logrando defender un derecho, tal vez el único por aquel entonces, que se les estaba permitido a las mujeres.

Si bien el resultado es, según el feminismo heredero de la segunda ola feminista, producto también de las estructuras patriarcales, *La señora Dalloway* de Gorris, desarma cualquier metanarrativa que suponga una reducción de la individualidad a esquemas generales de pensamiento y práctica; nómbrense, la religión, la historia tradicional, la guerra, la institución psiquiátrica o el propio feminismo político. Y, sin embargo, Gorris rehusa desprenderse completamente de las ideas del feminismo cultural, el cual abogaba por un separatismo entre hombres y mujeres. Según éste, las mujeres son diferentes a los hombres y los mundos que (re)crean carecen de aquellas connotaciones negativas asociadas a los hombres (y la masculinidad en general): violencia, agresión, control. El matrimonio es una de estas instituciones consideradas patriarcales, pero también lo son la guerra, la medicina y la psiquiatría. Para Woolf y para Gorris es necesaria a veces, lamentablemente, la capitulación al orden social, y mejor hacerlo dentro de la estructura de un matrimonio tolerante, lo que permitirá la preservación de cierta intimidad e independencia.

CAPÍTULO 4

La deconstrucción del sexo y el género en *Orlando* de Sally Potter.

[...] Y Orlando se despertó. Se paró. Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos [...] Debemos confesarlo: era una mujer. Y Orlando quedó desnudo. 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. [...] Bástenos formular el hecho directo: Orlando fue varón hasta los treinta años, entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo. Que otras plumas traten del sexo y de la sexualidad; en cuanto a nosotros, dejemos ese odioso tema lo más pronto posible.”

“Después de todo, pensó, levantándose y yendo a la ventana, nada ha cambiado.”

Orlando, Virginia Woolf.

“En gran número de mitos, cuando la dualidad sexual es simultánea, estos seres desempeñan el papel de ‘arquetipos’, en los cuales los contrarios coinciden. La separación de estos contrarios permite la aparición progresiva del orden de las cosas con las que vivimos hoy día. Por otra parte, si su dualidad sexual es sucesiva, a éstos se les asigna el papel de ‘mediadores’. Con el objeto de establecer una relación entre opuestos que forman una pareja es necesario participar en ambos polos de la pareja.”

Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity, Luc Brisson.

1. INTRODUCCIÓN

La esencia de la novela de Virginia Woolf *Orlando* (1928), condensada en el fragmento que nos sirve de introducción, permanece en la adaptación cinematográfica de Sally Potter de 1992. A pesar de la distancia cronológica y de las diferencias entre los dos medios de expresión, ambas poseen múltiples cosas en común. La obra de Woolf fascinó a Potter porque, siendo una novela de principios de siglo, apuntaba lo que es hoy día uno de los debates posmodernos más interesantes: la cuestión de la deconstrucción de las identidades sexuales. Woolf planteó en *Orlando* que identidad social e identidad sexual estaban íntimamente unidos, proponiendo una lectura anti-esencialista: ‘hombre’ y ‘mujer’ son representaciones sexuales inevitablemente dibujadas en, y por, su efectivo lugar social. Sin embargo, de nuevo la novela parece más radical en sus planteamientos acerca de las identidades sexuales y de las relaciones lesbianas que la película. Como explica Stella Bruzzi, la novela está llena de momentos de verdadera deconstrucción y rebeldía y de “deseo sáfico” -para usar la expresión de la propia Woolf-, mientras que la película resulta más erótica y sensual: un retrato heterosexual de la androginia.³¹⁹ La supresión del amor entre mujeres, como

³¹⁹ Bruzzi, Stella: *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. Routledge, Londres y Nueva York, 1997. p. 196.

expresión de un sentimiento feminista más profundo, en la adaptación de Potter, provoca un interrogante acerca de qué discursos, de los propuestos por Woolf, ha privilegiado la directora. Especialmente si se tiene en cuenta, como ya sucediera con Gorris, que la trayectoria profesional de Potter tuvo sus comienzos dentro del feminismo cinematográfico. ¿Qué es lo que ha sucedido en el proceso de adaptación? ¿Qué interpretación se nos da de la novela? ¿En qué medida las ideas de la escritora son una respuesta a las inquietudes de Potter? ¿En qué medida la película responde a políticas de la posmodernidad? Y la última y más conflictiva ¿Qué relación se establece entre *Orlando* y el feminismo?

Woolf desplegó, en lo que ha sido considerada “la carta de amor más larga y encantadora jamás escrita”, no sólo una fantasía de dimensiones mitológicas sino también el potencial liberador de la destrucción de las categorías sexuales y de género. Como ya hiciera con *La señora Dalloway*, Woolf critica en *Orlando* el sistema social: se cuestionan valores aceptados, particularmente aquellos referentes a la clase aristocrática y el patrimonio; el sexo como determinante en asuntos sucesorios; y la separación tajante de las esferas masculina y femenina. La novelista pone bajo el punto de mira a las instituciones patriarcales que regulan la vida pública y privada de los seres en función de su sexo. De todas ellas, la idea del género como mito fue la que sedujo a Potter.³²⁰ A su vez, la fascinación por la idea de que las categorías sexuales no están tan claramente definidas, ha estado gestándose desde finales de los años ochenta y puede ser ampliamente rastreada en la nueva orientación que han adoptado algunos teóricos *Queer* de los últimos años acerca de la disolución de los sexos.³²¹ Podríamos decir que *Orlando*, como culminación de la trayectoria profesional de ambas creadoras, Woolf y Potter, configura el mapa teórico perfecto para entender el pensamiento feminista, lesbiano, *Queer*,

³²⁰ En este sentido nos es útil emplear el paralelismo que establece Bernice Hausman entre género y mito, utilizando para ello la noción de mito de Roland Barthes en *Mythologies*. (Trad. al inglés por Annette Lavers. Hill and Wang, Nueva York, 1972). Según Hausman, podemos aplicar los principios de Barthes para entender como funciona el género. Cita a Barthes, “mito es experimentado como discurso inocente [descriptivo, objetivo]: no porque sus intenciones estén ocultas –si fuera así no sería eficaz– sino porque son naturalizadas.” (Barthes, 1972: 131). Por tanto, la pérdida de historia en el mito está conectada a la ‘naturalización’ del mito: aquello que es ‘natural’ no necesita historia que explique su existencia. El género, en la cultura occidental, es resultado de esta forma mítica de significación. Al desprenderse de su historia fundadora, el signo mítico hace que la significación de segundo orden parezca de primer orden y original. Barthes escribe que “la semiología nos ha enseñado que el mito tiene la función de dar una intención histórica, una justificación natural, haciendo a la contingencia parecer eterna.” (Barthes, 1972: 142). Cit. Hausman: *Changing Sex. Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*. Duke University Press, Durham y Londres, 1995. Pp.186/187.

³²¹ Como Judith Halberstam, Eve Kosofsky-Sedgwick, Stephen Tropiano entre otros, y cuyas máximas representantes son Judith Butler y Monique Wittig.

posmoderno, post-estructuralista y deconstructivo de los últimos cuarenta años, de los que hablaremos ampliamente.

La propia evolución artística de Potter responde a los cambios teóricos y prácticos dentro del feminismo y su análisis sirve para comprender mejor su adaptación de *Orlando* —y las ambigüedades que suscitan sus siguientes películas dentro del movimiento feminista. Potter ha evolucionado desde las ideas del primer feminismo de los años setenta (para el cual Woolf era una figura inspiradora) a las de la integración/ disolución de los sexos de los noventa con *Orlando* —cuestiones que tal vez podríamos denominar posfeministas. Tras explorar brevemente su trayectoria, analizaremos las políticas expresadas por la película utilizando para ello el paradigma de la posmodernidad. Finalmente, habremos de considerar la naturaleza de la lectura de Potter de la obra de Woolf haciendo un análisis de los principios ideológicos de la propia autora. Potter espera “que, si no a la letra, estemos siendo fieles al espíritu del libro.”³²² Este estudio compara las premisas ideológicas tanto de la novela como de la película con la intención de arrojar luz acerca de la particularidad (o no) de un momento coyuntural posmoderno. Es decir, a través del análisis de los cambios en la adaptación de Potter pretendemos explicar la evolución de los planteamientos feministas desde los primeros setenta hasta nuestros días.

La película ha sido considerada, en más de una ocasión, como representante de la sensibilidad *camp* -que tiende a ser más asexual y andrógina que homosexual- y, tanto su construcción ideológica como su imaginería, responde a los postulados de la denominada “teoría *Queer*”, que celebra una identidad no suscrita a fronteras ni sociales ni sexuales.³²³ La teoría *queer* ha introducido, para explicar su noción de la inestabilidad de la identidad sexual, el concepto de “actuación genérica” (*gender performativity*) por la que ‘uno no es, sino que hace de’, criticando las presunciones heterosexistas y dando voz a nuevas políticas culturales.³²⁴ A pesar de que Rebecca

³²² Entrevista con Gary Indiana (1993: 89).

³²³ Booth, Mark: *Camp*. Quartet Books, Londres, 1983. p. 20. No obstante, no todos comparten esta opinión. Halberstam comenta el caso de Chris Straayer el cual encuentra la película de Potter poco *queer* ya que la androginia de Swinton enfatiza lo femenino sobre lo masculino. (Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press. Durham y Londres, 1998. p. 214). La propia Potter niega el carácter *queer* de su película pero ofrece una explicación inconsistente en su conversación con Penny Florence en *Screen*. Vol. 34. Nº 3. Otoño, 1993. Oxford University Press. Pp. 282-83.

³²⁴ Según múltiples autores, las raíces de esta política se hallan en Foucault y en su concepto de la “afirmación inversa”: “las categorías sexuales -creadas para reforzar el control social- al excluir y estigmatizar las minorías sexuales, se transforman en una política afirmativa capaz de poner en entredicho el sistema sexual.” (Foucault: *The History of Sexuality. An introduction*. (traducido al inglés por Robert Hurley) Penguin Books, Inglaterra y Estados Unidos, 1978, 1981, 1984, 1986, 1987, 1998. p. 111. En España contamos con los tres

Bell-Meterau no discute la película de Potter en concreto en su *Hollywood Androgyny*, sus ideas pueden aplicarse a ésta. La androginia es entendida como la mezcla perfecta de lo 'masculino' y lo 'femenino', es decir, como la creación de la armonía del género. El personaje de Orlando, gracias a esta combinación de experiencias como hombre y como mujer, descubre una vida más plena y sus placeres se multiplican por su afición a cambiar de indumentaria y de rol. Del mismo modo, la androginia ofrece también al espectador, según Bell-Meterau, "un sentido de posibilidades escondidas, de potencial de cambio y renovación. Las películas nos permiten entrar en los mundos prohibidos de la imaginación y cuando nos encontramos a nosotros mismos identificándonos con el otro sexo, aprendemos más acerca de lo que significa simplemente ser humano."³²⁵ Parece inevitable que esta historia fuera contada a través del género fantástico ya que, como afirma Jacqueline Rose en *States of Fantasy* es, a través del 'inocente' vehículo de la fantasía, como las ideas más radicales son permitidas en nuestra sociedad.³²⁶

1.2. SALLY POTTER Y TRES DÉCADAS DE FEMINISMO CINEMATográfico

De acuerdo con Teresa de Lauretis, la creación de un cine alternativo feminista estuvo ligada en sus comienzos a un objetivo político más amplio de transformación social, por lo que teoría y práctica cinematográfica se aliaron para crear una nueva estética feminista.³²⁷ Potter es, junto a Chantal Akerman, Yvonne Rainer y Marguerite Duras, una de las primeras representantes del feminismo cinematográfico surgido en los años setenta.³²⁸ No se puede ignorar que la práctica

volúmenes traducidos por la editorial Siglo XXI: *Historia de la sexualidad*. Vol. I. *La voluntad de saber*. (1978); Vol. II. *El uso de los placeres*. (1983); y Vol III. *La inquietud del sí* (1987). Volver a punto de encuentro VIII del capítulo 2.

³²⁵ Bell-Meterau: *Hollywood Androgyny*. Columbia University Press, Nueva York, 1993. p. 237.

³²⁶ Según Rose (1996), generalmente asumimos que la fantasía no forma parte de la retórica política porque no es seria ni real -es demasiado intangible- y por tanto no merece la pena preocuparse por ella. Pero la autora está en completo desacuerdo: "la fantasía es más densa de lo que pensamos ya que revela inquietudes verdaderas y profundas." (1996: 5) La fantasía contiene siempre una referencia histórica. Tal vez de ahí proviene su potencial revolucionario. Cualquier representación que provenga de la fantasía -y permanezca en su mundo- será bienvenida en tanto que supone una expresión-liberación inconcebible en la realidad. Por tanto, es capaz de liberar preocupaciones-deseos sociales- sin necesidad de que trascienda a la vida real. Woolf, y con posterioridad Potter, pudo contar la revolucionaria historia de Orlando y transmitir de esta forma su increíble crítica gracias a la utilización de dicho género.

³²⁷ En su ensayo "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" en De Lauretis (1987). De acuerdo con ella, "Our task as theorists is to articulate the conditions and forms of vision for another social subject, and so to venture into the highly risky business of redefining aesthetic and formal knowledge" (1987: 134).

³²⁸ A pesar de que nosotros vamos a centrarnos únicamente en su producción cinematográfica, no debemos pasar por alto que además Potter ha producido *The London Story* -musical en Technicolor para la televisión; el documental *Women in Soviet Cinema*

cinematográfica de éstas ha evolucionado, planteándose las mismas contradicciones que sus coetáneas en el terreno político y social. Este apartado hablará brevemente del desarrollo del feminismo cinematográfico, lo que permitirá entender la evolución artística e ideológica de la directora, desde los postulados feministas de los años setenta hasta sus recientes producciones (podemos rastrear una evolución paralela en la práctica cinematográfica lésbica, en **Punto de encuentro I: Cine lésbico y cultura popular**).

Desde sus comienzos -a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta- todas las discusiones procedentes de la teoría cinematográfica feminista han girado alrededor de lo visual y lo visible.³²⁹ En términos históricos el problema radicaba en la ausencia de voces femeninas o, mejor dicho, de un discurso o una estética femeninas (no podemos obviar la multitud de mujeres que trabajaron desde sus comienzos en la industria del cine), al mismo tiempo que, en términos de representación, parecía haber una visibilidad extrema.³³⁰ Las feministas hablan de una super-objetificación del cuerpo femenino al mismo tiempo que una carencia de subjetividad productiva. Las críticas de estos momentos iniciales se centraron en estudiar las ‘imágenes de mujeres’, es decir, de qué forma eran representadas en el cine.³³¹ Podemos decir que desde la década de los setenta, la mayor parte de la teoría cinematográfica feminista ha proporcionado una respuesta, implícita o explícita, a los asuntos planteados por Laura Mulvey y su *Placer visual y cine narrativo* (1975): la centralidad de la mirada, el cine como espectáculo, y la narrativa

(1988) y *Tears, Laughter, Fear and Rage* (1986) una serie de cuatro capítulos acerca de la política de las emociones.

³²⁹ Las principales fuentes dentro de la teoría cinematográfica feminista que tratan el tema del *cinéfeminismo* son: Humm, Maggie: *Feminism and Film* (Edinburgh University Press, Edimburgo, 1997); Mellencamp, Patricia: *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism* (Temple University Press, Filadelfia, 1995); Rich, Ruby: *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (Duke University Press. Carolina del Norte, 1998); Kuhn, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 1991). También resultan interesantes los capítulos de De Lauretis “Strategies of Coherence. Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer” y “Rethinking Women’s Cinema. Aesthetics and Feminist Theory” en *Technologies of Gender*. (Bloomington, Indiana University Press. 1987) y Alicia ya no. *Feminismo, semiótica y cine*. (Feminismos Cátedra. Madrid, 1992); o Ann Kaplan en *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (1983) (Feminismos Cátedra. Madrid, 1998). En su *Cinema Studies. The Key Concepts* (2001), Susan Hayward ofrece un resumen teórico y bibliográfico acerca de la teoría cinematográfica feminista.

³³⁰ Las numerosas imágenes de mujer que circulan continuamente en la cultura han sido una preocupación recurrente de la crítica feminista, la escritura y la práctica cinematográfica, que podemos decir comenzó con el pasaje de Woolf de *Una habitación propia*: “En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más según algunos. Pero ésta es la mujer de la literatura.” (62)

³³¹ Haskell, Molly: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) University of Chicago Press, 1987.

y el psicoanálisis como herramientas críticas, mostrando un mayor interés en el espectador y los instrumentos de identificación.³³² El espectador es un factor esencial para el cine feminista (a quién se dirige la película, quién y para quién busca representar, a quién representa realmente). Mulvey argumenta que la mirada en el cine (narrativo) es siempre una mirada masculina (*voyeurista*) que observa a su objeto de deseo: la mujer.³³³ La mujer es, de esta forma, recipiente pasivo de la mirada, se convierte en objeto erótico tanto para el personaje dentro de la trama como para el espectador. Las ideas de Mulvey han sido matizadas y contestadas por otros críticos -y por ella misma en su *Afterthoughts*- ya que éstas privan a la espectadora femenina de cualquier tipo de placer visual. Sin embargo, en los años setenta sus ideas supusieron una revelación para aquellas directoras que estaban buscando un cine particularmente feminista, que no respondiera, o fuera contrario, a la objetificación de la mujer. En este sentido, el paralelismo con la búsqueda del Woolf de un *parler femme* (como lo denominaría Luce Irigaray) es evidente.

A partir de aquí, las directoras feministas se dedicaron a elaborar estrategias creativas que tuviesen en cuenta este análisis. La solución de la eliminación total de la mujer de la pantalla no parecía viable. En su lugar, querían liberar a sus protagonistas femeninas de la carga seductiva, de su labor de satisfacer las necesidades de placer de otros; querían imágenes femeninas nuevas. Al mismo tiempo, algunas de estas directoras encontraron que la forma de evitar la naturaleza manipuladora de la cámara-mirada sobre el objeto-mujer, era por medio de la destrucción de los principios del cine narrativo y la utilización de nuevas estrategias. Las más trascendentales (compartidas por otros cineastas vanguardistas) fueron el distanciamiento, la eliminación de la suspensión de la credibilidad, la negación del ilusionismo, la llamada de atención acerca de la presencia de la cámara en la filmación, etc. Al igual que los cineastas de la *Nouvelle Vague*, estas autoras introdujeron digresiones en la trama (por medio de *collages*); consideraban el silencio como forma de comunicación; usaban tomas largas y cámaras estáticas que registraban las acciones, sin condicionar o forzar al espectador a asumir significados preestablecidos; etc. En estas primeras películas feministas la identificación con un personaje masculino es imposible. Por otra parte, estas cineastas eligieron a menudo el escenario del melodrama que, como se verá en el capítulo dedicado a

³³² Afortunadamente contamos con traducción al castellano de la editorial Episteme (Valencia, 1988). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" apareció originalmente en *Screen*. Vol.16. N°3. Otoño, 1975. Pp. 6-18.

³³³ En su ensayo, Mulvey utiliza el psicoanálisis lacaniano y la semiótica para explicar la naturaleza sexual del placer visual en el cine narrativo de Hollywood. Ella argumenta que el cine tradicional presupone un espectador masculino al que ofrece placer visual que puede ser explicado en términos de los procesos inconscientes de *voyeurismo* y fetichismo.

Las horas, ha sido considerado el género de mujeres por antonomasia (en él los dilemas femeninos dentro del patriarcado son exhibidos de manera más evidente).

Thriller (1979), primera película de Potter, se inscribe en esta corriente. Se trata de una lectura feminista de *La Bohème* de Puccini (1895) que critica las constricciones del patriarcado y la carencia de una voz femenina.³³⁴ Presenta a las mujeres como objeto y víctima y, en un nivel más profundo, conecta los problemas de representación de la mujer en el cine y su relación con la opresión social. Si bien *Thriller* ofrece una relectura de la “historia oficial”, resulta pesimista en su conjunto ya que no deja de ser un melodrama con final trágico.

Esta comunión entre teoría feminista y práctica cinematográfica no pareció durar mucho y pronto se produjeron ciertas disensiones. En los años ochenta se fue desarrollando una opinión favorable acerca de la búsqueda del placer, que sugería cambios menos radicales, como por ejemplo la utilización de heroínas positivas e independientes o la apropiación subversiva de géneros ‘masculinos’ como la ciencia ficción o el *western*. Así, directoras como Potter comienzan a reclamar “por favor, por favor, devuélveme el placer.” Esta petición aparece en forma de canción en *The Gold Diggers* (1983), la siguiente película de Potter.³³⁵ Sin embargo, a pesar de denunciar a la crítica radical contra el cine convencional, esta película continúa en la línea de *Thriller* y explora las relaciones entre mujeres y poder, dinero y patriarcado.³³⁶ Paralelamente, en el terreno de la crítica cinematográfica feminista se desarrollan dos líneas de investigación. Por un lado, se publicaron numerosos artículos y libros que prestaban atención a directores (Hitchcock, Sirk...) y géneros (terror, pornografía, melodrama) muy asentados en la cinematografía clásica y, por el otro, se revisaron los principios básicos de la crítica feminista anterior que no era

³³⁴ En *Thriller* la heroína es Mimi, una mujer de clase trabajadora que trata de investigar acerca de su propia muerte. En el transcurso de la búsqueda de pistas, deconstruyendo y reconstruyendo la ópera de Puccini desde la perspectiva de la víctima, Mimi se pregunta por qué su vida es sacrificada en lugar de, por ejemplo, la de Rodolfo. Información acerca de esta película puede encontrarse en Rich, Ruby: *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. (Duke University Press. Carolina del Norte, 1998. Pp. 227-28); y Nelmes (1999).

³³⁵ La interpretación y letra de la canción de la película pertenecen a Fowler, Catherine: “Cinefeminism In Its Middle Ages, or ‘Please, Please, Please Give Me Back My Pleasure’: The 1990’s Work of Sally Potter, Chantal Akerman, and Yvonne Rainer” En Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith; y Raoul, Valerie (Eds.): *Women Filmmakers. Refocusing*. Routledge, Londres y Nueva York, 2003. Pp. 56-7.

³³⁶ Nelmes comenta que la acogida de *The Gold Diggers* (1983) fue bastante fría, en parte por su complejidad narrativa que parece ejemplificar alguno de los problemas del arte y cine vanguardista a principio de los años ochenta. Fue filmada en blanco y negro, y es un film inhóspito y deprimente, que sugiere que las mujeres son reverenciadas o envilecidas. (1999:297).

capaz de explicar el masoquismo masculino, el placer visual de las espectadoras, o las diferencias de raza, clase o preferencia sexual.³³⁷

En esta línea, desde los años noventa se han tenido en consideración, cada vez más, las diferencias raciales y sexuales en el cine (se presta atención al “Otro”), fenómeno atribuido a una nueva sensibilidad posmoderna. En términos raciales, ha habido una explosión de obras dedicadas a los cines del tercer mundo, al cine colonial y post-colonialista, y de autores pertenecientes a una minoría racial dentro de un territorio determinado. En el plano sexual, la atención se centra en el cine gay y lésbico, al *queer*, y a la pornografía.

En esos mismos años, Potter matiza su pensamiento filosófico y estético. A un nivel ideológico comienza a declarar su negativa a ser etiquetada como feminista y, a un nivel estético, parece haber alcanzado su madurez expresiva.³³⁸ Su siguiente película, *Orlando*, en contraste con su cine anterior, estará llena de color y optimismo. Con ella, la directora volvió a interesarse por la narrativa. Así, declaró en una entrevista: “*The Gold Diggers* echó abajo todos los códigos del cine; en *Orlando* traté de levantarlos de nuevo.”³³⁹ Además, al contrario que en *Gold Diggers*, en *Orlando* el equipo de rodaje es mixto (no sólo femenino), el presupuesto es más alto y la técnica mucho más cuidada (da la sensación de ser de una película mucho más cara de lo que fue). Significativamente, Potter se disoció de sus raíces feministas y situó su película dentro de un clima posfeminista más comercial. Al comentario de Dowell –“Creo que usted ha dicho que esta película no debería ser interpretada como una declaración feminista”- Potter contestó:

“Yo estaba en contra del uso de la palabra feminista porque se ha convertido en una palabra degradada y la gente normalmente la utiliza para categorizar o para *quetizar* todo un área de pensamiento. Si por feminismo entiendes a favor de la liberación y la dignidad del sexo femenino, entonces es estupendo. Pero la mayor parte del tiempo cuando la gente lo utiliza se refiere a un movimiento con un atractivo limitado, con un cierto aroma rancio. Creo que la película es tanto para hombres como para mujeres, y se trata de celebrar ambos sexos.”³⁴⁰

³³⁷ Consultar Erens, Patricia (Ed.): *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, Bloomington, 1990.

³³⁸ Potter ha expresado en más de una ocasión su susceptibilidad hacia el término feminista. Por ejemplo en Dowell, Pat: “Demystifying Traditional Notions of Gender: an Interview with Sally Potter”. *Cineaste*. Vol. 20. Nº1. Invierno, 1993. Pp. 16-21.

³³⁹ Entrevista con Gary Indiana (1993: 88).

³⁴⁰ Dowell (1993: 16-7).

Potter considera que las ideas deben llegar a una amplia audiencia para que tengan cierta incidencia, y asume que “si la uso (la palabra ‘feminista’) la gente dejará de pensar, porque directamente se cerrarán a lo que tengo que decir. En general, su utilización da problemas, así que trato de encontrar otros modos de definir las ideas de modo más indirecto y apropiado.”³⁴¹ *Orlando* no se dirige tanto a explorar los problemas de las mujeres, de las identidades sexuales, como a disolverlas. Es realmente la historia de una persona que es primero hombre y luego mujer, y este cambio sirve “para demostrar indiferencia hacia la diferencia sexual.”³⁴²

Las siguientes películas de Potter, *The Tango Lesson* (1997), *The Man Who Cried* (2000), y *Yes* (2004) están inscritas plenamente dentro del cine narrativo. Sin embargo, a pesar de que Potter se ha movido desde la vanguardia hacia un cine más convencional, no utiliza una forma narrativa conservadora, todo lo contrario. Potter utiliza técnicas narrativas y formales ajenas a la práctica cinematográfica clásica: la intertextualidad, la metaficción, e interrupción o digresión. Se intercalan números de danza, autorreflexiones, fotografías congeladas; el espectador es interpelado por los personajes de la ficción (éstos miran a la audiencia a través de las lentes de la cámara); sus películas incluyen diferentes niveles de realidad. Por ejemplo, en *The Tango Lesson* Potter se interpreta a sí misma, mezclando realidad y ficción.³⁴³ En *Yes* se intercalan comentarios (por parte de la asistente), y especulaciones intelectuales y meditaciones en forma de poemas (de la protagonista). En estas dos películas, la directora -y su protagonista- no renuncian a ser miradas, todo lo contrario, son ellas las que son capaces de tomar control sobre su propia imagen y reclaman ser miradas en una época en la que eso no supone un peligro de objetificación.

A nivel narrativo, Potter ha recibido múltiples críticas por parte de algunas feministas, entre otras razones porque lo que motiva la acción de sus películas de los noventa son historias de amor: sus protagonistas se ven envueltas en romances heterosexuales pasionales y, a pesar de ser conscientes de las dificultades y contradicciones emocionales derivadas de las relaciones con hombres, se sumergen de lleno en ellas. En esta línea, Potter se halla más cerca del posfeminismo, que defiende la libertad individual y celebra las contradicciones: las mujeres independientes, trabajadoras, contemporáneas han hecho las paces con sus deseos

³⁴¹ Debate entre Potter y Penny Florence (1993: 279).

³⁴² Bruzzi (1997: 193).

³⁴³ La protagonista, Sally, es una directora de cine que está preparando una película y, en medio de esta, conoce a un bailarín de tangos. Le contrata para darle clases particulares y en el transcurso de sus lecciones de tango, sus interludios amorosos y un viaje a Buenos Aires, decide hacer una película sobre el tango que les utilice a ellos como protagonistas.

de comunión con el hombre, han aceptado la inevitabilidad de los sentimientos que tan reprimidos estaban bajo el raciocinio feminista. Las dificultades y paradojas se complican si tenemos en cuenta que sus últimas producciones añaden cuestiones de diferencia cultural y racial y las necesarias negociaciones dentro del amor entre personas de diferentes culturas.³⁴⁴

2. ¿ES ORLANDO POSMODERNA, POSFEMINISTA, POSHUMANA?

2.1. PELÍCULA...

¿Por qué ahora y sólo ahora ha sido adaptada *Orlando* a la gran pantalla? Pat Dowell parece responder cuando le comenta a Sally Potter en una entrevista, “el tema de la androginia está en voga ahora, al menos en los Estados Unidos,” (en lo que parecen estar de acuerdo Hollinger y Winterhalter³⁴⁵) a lo que responde Potter:

“En este momento creo que en todo el mundo, y Virginia Woolf estaba realmente adelantada a su época cuando escribió acerca de estos temas en 1928. Pero, curiosamente, son temas atemporales. [...] los encontramos muchos siglos atrás, en muchas culturas. Es simplemente que justo ahora parece que hay una especie de crisis de la masculinidad y la feminidad, al menos en Occidente. [...] creo que proviene de las dos últimas décadas del movimiento de mujeres y, a partir de sus planteamientos, el hombre se ha preguntado si quiere ser el tipo de hombre que se “supone” debe ser. Esto ha conducido a la confusión acerca de lo que es, realmente, ser un hombre o una mujer. Creo que la hipótesis de Virginia Woolf, que todos nacemos simplemente como seres humanos y que la forma en que somos moldeados y percibidos por los otros (más que lo que somos) es lo que crea las diferencias, esa hipótesis se sostiene bien.... La mayoría de lo que pensamos que es masculino o femenino es simplemente enseñado, es aprendido, es adquirido. Hay algunas diferencias físicas, por supuesto, pero éstas no justifican la extraordinaria mistificación de lo que supuestamente significa ser hombre o mujer.”³⁴⁶

En estos comentarios de Potter ya divisamos algunas características entendidas como posmodernas (y posfeministas) como son la coyuntura histórica en

³⁴⁴ En *The Tango...* la protagonista comienza una relación con el hispano (argentino) Pablo, en *The Man...* con un gitano, y en *Yes* con un musulmán; siendo todas estas culturas epítomes del machismo.

³⁴⁵ Éstas apuntan en “Orlando’s Sister, or Sally Potter does Virginia Woolf in a Voice of Her Own” (en *Style*, verano 2001. Copia electrónica) que, a diferencia de otras obras de Woolf, como *La señora Dalloway* y *Al faro*, *Orlando* no se ha puesto de moda hasta recientemente.

³⁴⁶ Dowell (1993: 16-17).

la que vivimos, o la fuerte noción de construccionismo social.³⁴⁷ En general, la película de Potter se inscribe dentro de la práctica del cine posmoderno cuyo asunto central es la puesta en escena de contradicciones y paradojas que cuestionan el *status quo* (de cualquier tipo). *Orlando* pone en teal de juicio los valores aceptados, especialmente aquellos referentes a la clase social, el patrimonio, el género y la sexualidad. En este sentido, Annette Kuhn califica a *Orlando*, novela y película, de ficción posmoderna por su juego con el género y el escepticismo acerca del realismo y los valores de la alta cultura.³⁴⁸ Por su parte, Cristina Degli-Esposti califica la película de Potter como neo-barroca por las siguientes características: su revisión de perspectivas, uso del *trompe l'oeil*, metamorfosis, parodia, carnavalización, múltiples auto-referencias y referencias a otras películas, el exceso de detalles de la puesta en escena, y en general, una estética pictórica que nosotros podríamos calificar de *tableau vivant*.³⁴⁹

La yuxtaposición en *Orlando* de eventos de la trama a través de los ojos de la misma persona que mira primero como hombre y luego como mujer, evidencia la inexistencia de una verdad única, es decir, no se puede separar la realidad de nuestra experiencia personal de los hechos, experiencia que está siempre condicionada culturalmente.³⁵⁰ Para ello, *Orlando* acude a la técnica de *mise en âbyrne*, es decir, al uso recurrente de referencias literarias como por ejemplo “la obra dentro de la obra”. Esta técnica ya fue usada en la novela (Woolf no sólo incluye una escena de *Otelo* de Shakespeare sino al propio autor).³⁵¹ Sin embargo, como sucede en el cine posmoderno en general, en la película de Potter los personajes no son conscientes de que la ‘obra’ actúa como espejo de su situación. Por ejemplo, cuando

³⁴⁷ El *construccionismo social* hace referencia a aquellas tesis que contemplan la educación y la cultura como los únicos factores determinantes en la formación de la personalidad humana. A pesar de que Potter comienza afirmando este principio, más adelante en la entrevista insistirá en la existencia de la “esencia humana” lo que nos crea problemas a la hora de definir cuál es exactamente su postura.

³⁴⁸ En Humm (1997: 151)

³⁴⁹ Degli-Esposti: “Sally Potter’s *Orlando* and the Neo-Baroque Scopic Regime” en *Cinema Journal*. Vol. 36. Nº1. Otoño, 1996. Pp. 75-93. Ella reconoce que trata de contribuir al debate, que comenzó a principios de los setenta, acerca de la definición del término neo-barroco, momento en el que Severo Sarduy lo emplea para colegir algunos aspectos de la cultura posmoderna. Para Degli-Esposti, las implicaciones del término en teoría cinematográfica no habían sido suficientemente exploradas. Linda Hutcheon matiza que el término neo-barroco, en lugar de posmodernista, fue empleado por Sarduy específicamente en el contexto hispano donde el significado de moderno es diferente. Hutcheon en Nicol (2002: 302).

³⁵⁰ Este hecho responde perfectamente al carácter multivocal del cine posmoderno. Los ejemplos acerca de la reconsideración de lo que consideramos como propio del sexo masculino o femenino abundan, mostrando no sólo la falacia de la naturalidad de los sentimientos y las acciones de los sexos, sino también de la imposibilidad de una ‘verdad’ acerca de las cosas. Todo es generado culturalmente.

³⁵¹ Ya su admirado Shakespeare había hecho uso de este recurso. Bruce Morrisette nos cuenta cómo el primero en denominar esta técnica fue Andre Gide al hablar de la labor de la obra de teatro dentro de *Hamlet*. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. University of Chicago Press, Chicago, 1965. p. 8. Agradezco a la Dra. Mary Almany-Galway la iluminación.

Orlando presencia la escena de la muerte de Desdémona en *Otelo* es incapaz de asociar la traición (inventada por Yago) de Desdémona con la de Sasha, y su desesperación con la de Otelo.³⁵² La intención de la técnica de *mise en âbyme* es mostrar que lo que vemos es una historia que ya ha sido contada con anterioridad. En última instancia, debería conducir al espectador a darse cuenta de que cualquier descripción de la realidad es una construcción -más que una 'verdad'. Además de la cita de *Otelo*, *Orlando* también extrae su mismo título de uno de los personajes de *As you like it* de Shakespeare, y del protagonista de *Le Chancon de Roland* -poema anónimo de un clérigo francés (alrededor del 1100)-, y está llena de implicaciones mitológicas, como el mito de Tiresias. El uso de mitología por su condición de arquetipo, desde nuestro punto de vista, provoca el mismo efecto que el *mise en âbyme*: revelarnos que la realidad es una construcción que se repite a lo largo de la Historia.

A pesar de que Sally Potter adapta una novela del pasado, y que su trama también recorre diferentes periodos históricos, *Orlando* no es una película nostálgica. Potter modifica ciertos asuntos de la novela que la hacen más contemporánea. No trata de recuperar un pasado idílico perdido, sino que celebra el advenimiento de un mundo mejor, liberado de las constricciones sexuales y de género. La propia Potter considera que *Orlando* posee “un sentido de pérdida (del pasado) a la vez que de alegría (de un posible futuro).”³⁵³ Por otra parte, como ya indicó Annette Kuhn, la película resulta antihistórica porque no respeta convencionalismos temporales de ninguna índole. Es decir, a pesar de que los diferentes episodios siguen un orden cronológico, no existe una narrativa lineal, ni se detiene un tiempo idéntico en cada episodio. Un mismo personaje es capaz de recorrer diferentes épocas, de las cuales sólo extraemos breves momentos y detalles. Esto se hace más evidente cuando Orlando va corriendo por el jardín y las épocas van pasando fulminantemente. Además, por momentos, parece una historia contada por un narrador omnisciente ajeno a la acción pero a menudo el/la protagonista se gira hacia la cámara para hacer breves incisos, con lo que el sentido cronológico es alterado ¿está siendo contado en tiempo presente, en pasado...? El propio protagonista resulta anacrónico, sus opiniones y acciones parecen afectadas por un conocimiento y experiencia fuera de su época. Por ejemplo, cuando ella se revela contra la opinión de Alexander Pope, Joseph Addison y Jonathan Swift, acerca de la mujer, ella responde de una forma mucho más moderna (para esa época) -o en las conversaciones que mantiene con Shelmerdine- ella siempre

³⁵² Desesperación causada por los celos irracionales, que conducen a Otelo a matar a Desdémona tras ser informado por Yago de que ésta ha mantenido relaciones con Casio.

³⁵³ Potter: Guión *Orlando*. Faber and Faber, Londres, 1994. p. xv.

parece desafiar a su tiempo. Dowell comenta como, por ejemplo, cuando Orlando está viendo la representación de *Otelo*, éste se gira hacia la cámara y dice "Terrific play", expresión que difícilmente responde a la forma de hablar de alguien del siglo XVII.³⁵⁴

La película de Potter subvierte la distinción entre objeto y sujeto, realidad y ficción, al hacer que el/la protagonista mire directamente a la cámara, participando en la narración de su propia historia. Orlando no es el objeto de nuestra mirada sino un sujeto que es capaz de devolverla. Según Maggie Humm, Tilda Swinton (la intérprete femenina de Orlando) es ambas cosas, tanto el objeto fetichizado de nuestra mirada (recipiente) como el sujeto que interpela a dicho espectador, asumiendo así un papel activo frente al mismo.³⁵⁵ Siguiendo esta interpretación, el personaje revela una importante complejidad: desestabiliza tanto las identidades sexuales como los roles cinematográficos tradicionalmente adscritos a dichas identidades y llama la atención acerca de la artificialidad de lo que estamos viendo, del proceso de filmación en sí. Al final de la película, en la misma línea, la hija de Orlando porta una cámara de video, ofreciendo (Potter) de esta forma, un metacomentario acerca de la creación cinematográfica en general y femenina en particular.

El uso de citas, alusiones, interpelaciones al espectador, que refuerzan la idea del carácter construido de nuestros relatos y discursos (que forman la realidad), la posibilidad de diferentes interpretaciones, el carácter abierto, todo ello requiere un espectador activo. Tilda Swinton declaró en una entrevista que "(hay elementos)

³⁵⁴ (Escena diecinueve según el guión de la película). Dowell, reseña (1993: copia electrónica).

³⁵⁵ Humm, Maggie: *Feminism and Film*. Edinburg University Press, Edimburgo, 1997. p. 151. Degli-Esposti sugiere que al dirigirse directamente a los espectadores la Orlando mujer se convierte también en autor del texto, una prerrogativa tradicionalmente masculina, y transmite una "interesting codification of Woolf's stream of consciousness [...] that not only explores the possibility of converting a literary expedient into a cinematic one [...] but also] creates a new space for the discourse of spectatorship and inveigles the viewer into the making of the text itself" (Degli-Esposti, 1996:78). Otras críticas indican que este mecanismo puede también ser entendido como un guiño a las espectadoras lesbianas. Para Hankins esta mirada a la cámara crea "conspiratorial lesbian exchanges which challenge the heterosexual veneer of the film" (Hankins: "*Orlando*: 'A Precipice Marked V' Between 'A Miracle of Discretion' and 'Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible'" en Barrett y Cramer (1997: 177). Hankins señala que aunque ni Swinton ni Potter se identifiquen como lesbianas, esta técnica empleada por la directora crea una situación que permite este intercambio lésbico y su extensión a las audiencias lesbianas. Para apoyar esta opinión, Hankins cita la descripción del método de preparación para la escena de Potter: "One of the ways we worked in rehearsal was to have Tilda address those speeches directly to me, to get the feeling of an intimate, absolutely one-to-one connection, and then to transfer that kind of address into the lens" (cit. Hankins en Barrett y Cramer, 1997: 177). En este sentido, y sin ser consciente, Potter materializa la idea que Woolf tenía de las relaciones íntimas entre mujeres, no sólo a través de la sexualidad física, sino también de la complicidad.

subjetivos que realmente dependen del uso que los espectadores le den” y más adelante insiste: “Repetiré aquí que los espectadores deben hacer de la película y del personaje lo que deseen.”³⁵⁶ Esta actividad del espectador es reivindicada directamente por el personaje que mira directamente a la cámara, nos interpela (reclama que opinemos sobre un asunto), nos involucra en lo que está sucediendo. Las obras posmodernas hacen un uso extensivo de referencias culturales, de guiños personales al espectador, y promueven una participación que no es homogénea y que depende del reconocimiento de dichos guiños por parte del público. En este sentido, parece revelador que el personaje de la reina Isabel en la película sea interpretado por Quentin Crisp, considerado irónicamente la *reina* por excelencia dentro del escenario *queer*.³⁵⁷ (Ver figura 1).

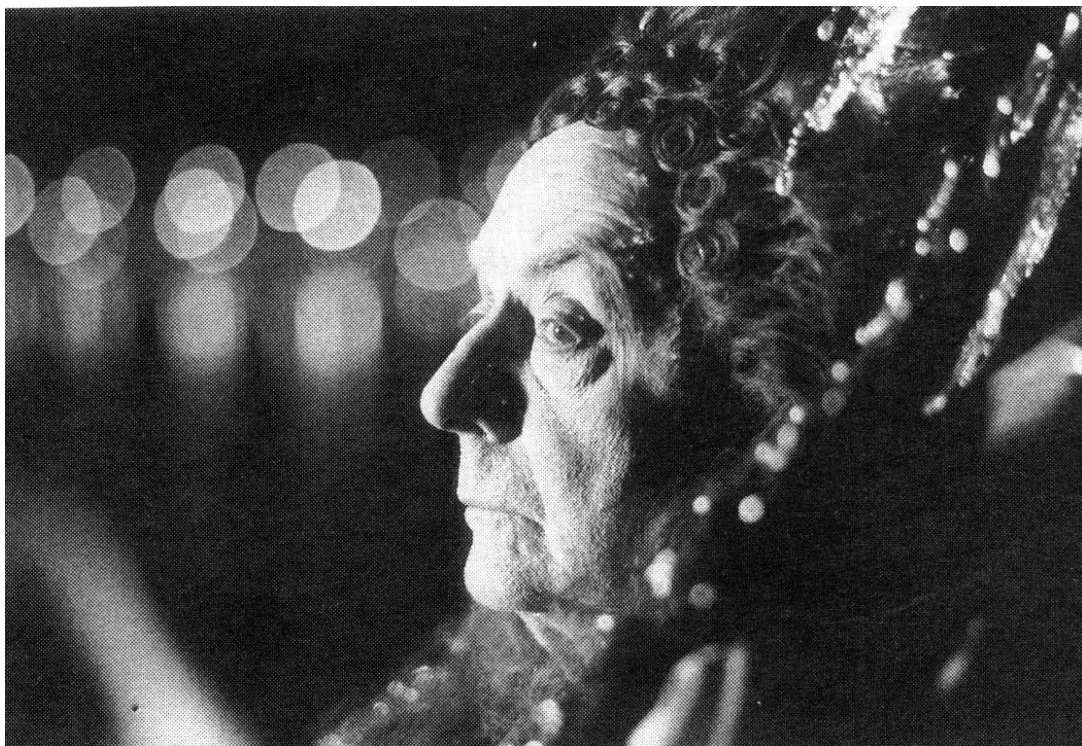


Figura 1: El actor y militante homosexual Quentin Crisp como Reina Isabel de Inglaterra.

³⁵⁶ Entrevista con Swinton en West, Dennis y Joan M.: “Achieving a State of Limitlessness: An Interview With Tilda Swinton”. *Cinéaste*. Vol. 20. Nº 1. Invierno 1993. Pp. 18-19.

³⁵⁷ Richard Dyer considera a Quentin Crisp como una de las figuras más importantes y cruciales del movimiento homosexual. Su vida pública como homosexual afeminado es vista como exhibición de un coraje ejemplar en su comportamiento como *reina* antes de que el movimiento homosexual alcanzara cierta fuerza. Aclamado en la televisión, logró poner en el punto de mira la actitud y estética *queen*, convirtiéndose al mismo tiempo en foco del debate acerca del valor de los roles. Para Crisp las tipologías *queen* (o *sissy*), o *dyke* o *butch* (marimacho) no deben ser ya vistas como necesariamente masculinas o femeninas, sino que suponen un rechazo de los rígidos roles sexuales. (*The Matter of Images. Essays on Representations*. Routledge. London y Nueva York, 1993. p. 37). Crisp tiene su propio espacio en el panteón gay británico como muestra la producción de Jack Gold “The Naked Civil Servant” (Thames TV), que recopila sus cincuenta años de lucha homosexual. (información recogida de Waugh, Thomas: *The Fruit Machine Twenty Years of Writings on Queer Cinema*. Duke University Press, Durham y Londres, 2000. Pp. 14-33).

Lo anterior nos pone en conexión con otro de los aspectos posmodernos de la película, la cuestión de la parodia. La película es principalmente paródica en su presentación de las ambigüedades sexuales de actores y personajes: Orlando es interpretado por la actriz Tilda Swinton, la reina Isabel I por el homosexual Quentin Crisp, el *falsetto* (*il castrato*) y el ángel son interpretados por Jimmy Somerville – conocido cantante homosexual. La caracterización de personajes de sexo contrario al del intérprete no es algo nuevo. Lo que sí resulta novedoso en la película de Potter es que Swinton nunca nos engaña (como espectadores) acerca de su sexualidad. (Ver figuras 2 y 3). Por ello, desde el comienzo de la misma cuando el narrador declara que “no hay duda acerca de su sexo a pesar de la apariencia femenina a la que todo joven de la época aspira ... y cuando él”, y Orlando mira a la cámara y dice “es decir, yo”, el espectador adquiere conciencia de que lo que va a ver es un relato acerca de contradicciones, de límites excedidos y metamorfosis, ya que Swinton es obviamente mujer pero es apelada como ‘él’, un ‘él’ con atuendo masculino.³⁵⁸

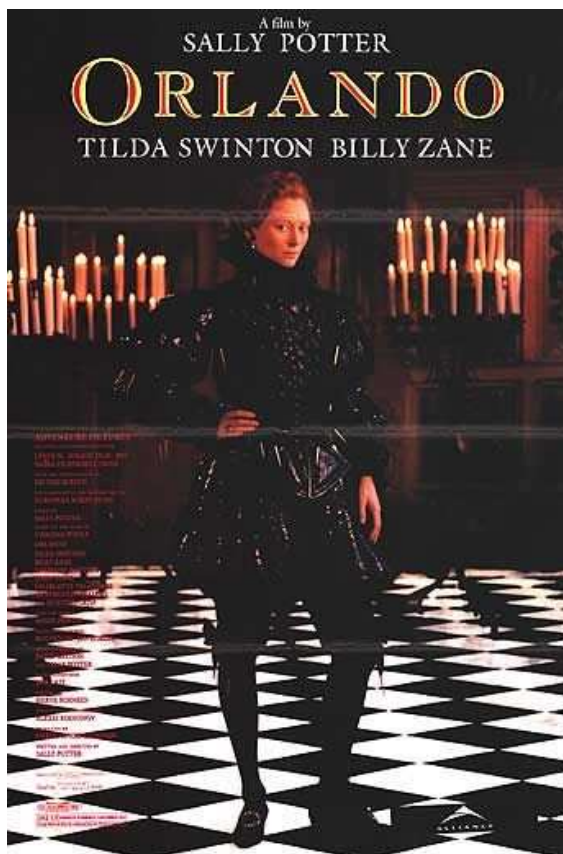


Figura 2: Tilda Swinton en un cartel promocional de *Orlando*. ¿Puede, acaso, engañarnos acerca de su sexo?

³⁵⁸ No es la primera vez que Swinton se enfrenta a la interpretación de personajes masculinos. Interpretó a Mozart en la performance *Mozart and Salieri*, que exploraba la androginia de genio. También participó en *Man to Man*, un espectáculo de mujeres con monólogo de Manfred Karge, un escritor de la Alemania del Este, que trata sobre una mujer en la Alemania de los años treinta que a la muerte de su marido tiene que adoptar su identidad para mantener su empleo, viviendo por el resto de sus días como hombre. Cuando leyó *Orlando* le pareció que podía ofrecerle otra perspectiva sobre el problema de la especificación del género. West y Joan (1993:18).

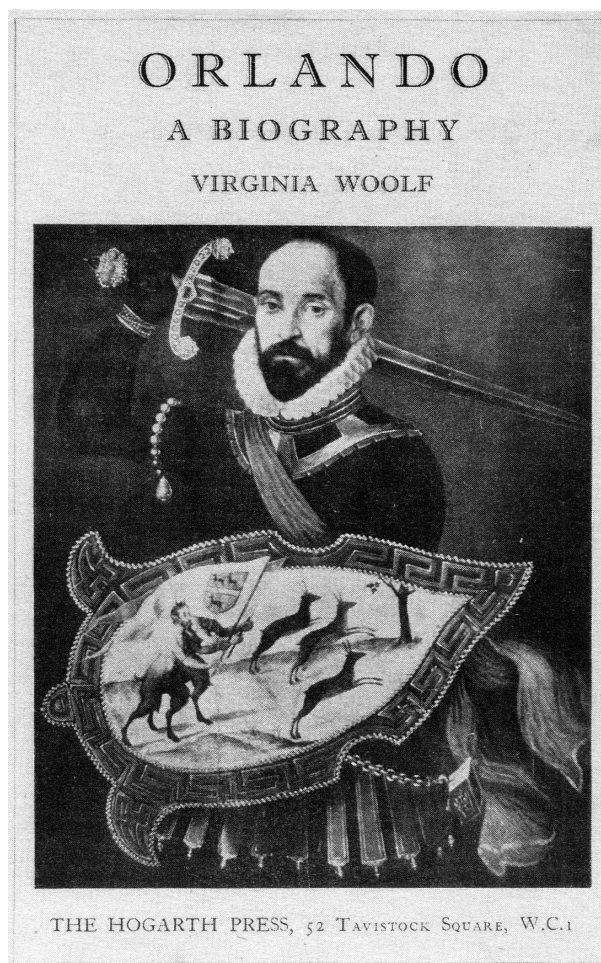


Figura 3: El retrato de un ancestro de Sackville de mediana edad decoraba la primera edición de la Hogarth Press de *Orlando*. Dicho personaje presenta cualidades marciales y viriles de las que el Orlando de Potter carece.

A lo largo de la película tenemos varios momentos en los que las constricciones de género son parodiadas. Por ejemplo, en la escena décima, Orlando observa un majestuoso retrato de sus padres antes de girarse para posar con su prometida Eufrosina frente a un pintor (al que no vemos). El espectador es capaz de reconocer que Orlando se halla en el lugar que ocupaba su madre en el retrato anterior y su prometida en el del padre, en clara referencia a la confusión de género que permea la obra.

Orlando presenta innumerables ejemplos de la inestabilidad de la identidad sexual. La transividad del sexo y la crítica visión de la heterosexualidad de Woolf, presagian la posmodernidad y sus textos que, de acuerdo con diversos críticos, trascienden a menudo el binomio de género. La diversificación de las prácticas, la subcultura e identidades sexuales son, como argumenta el historiador británico Jeffrey Weeks, características del momento presente.³⁵⁹ La historia de *Orlando* es esencialmente acerca de un viaje a la conciencia, viaje que trasciende los límites de género, y que ya propuso Woolf cuando desarrolló su idea de la androginia; propone una examinación interpretativa del concepto de realidad en los mundos femenino y

³⁵⁹ Weeks, J: *Sexuality*. Horwood & Tavistock, Londres, 1986.

masculino. Los temas acerca de la masculinidad, la feminidad o la androginia no son temas nuevos, son atemporales, se han escrito y retratado desde el comienzo de los tiempos como ya apuntó Potter, y sin embargo han recibido un nuevo impulso en nuestra época. Es en este nivel en el que el capítulo se centrará principalmente: se hablará del panorama actual en asuntos de género y sexualidad, de la destrucción de las nociones de sexo y género, de la construcción de un mundo post-humano donde las antiguas premisas de la existencia de los sexos han sido derribadas, un mundo posfeminista donde ya no existen mujeres que deban defender sus diferencias, un mundo en el que sus habitantes bien podrían ser *cyborgs*, y que bien podría explicar por qué *Orlando*, por qué ahora.

2.2. ... Y NOVELA

“Las técnicas de *Una habitación propia* son comunes a todas las obras de Woolf, particularmente en *Orlando*, escrita al mismo tiempo: repetición, exageración, parodia, capricho, y múltiples puntos de vista.”

Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*.³⁶⁰

Estas características que nos han servido para calificar a la película de Potter como posmoderna pueden ser no obstante rastreadas, en su mayor parte, en la novela homónima de Woolf. Sin embargo, debemos ser cautos al considerar a Woolf como posmoderna. Siendo conscientes de esto podemos analizar en qué sentido sus ideas resultan atractivas y coinciden con políticas de representación posmoderna. En primer lugar, Woolf acude al uso de la tradición literaria y mitológica para construir su ficción. Se ha hecho referencia a la postura contradictoria de la autora británica acerca de la importancia de respetar y valorar el pasado -la tradición- sin caer en la nostalgia. En general, Woolf sostenía una doble visión acerca de la tradición: por una parte se consideraba heredera de un legado cultural y artístico y por otro, como mujer, veía que algo fallaba en una cultura que permitía la marginalidad y exclusión de la mitad de sus miembros. Por ello, tan necesario era admitir esa herencia como romper con ella. En algún momento *Orlando* reflexiona:

“Aquí vivieron por más siglos que los que puedo contar, las oscuras generaciones de mi propia familia. Ni uno de esos Ricardos, Juanes, Anas, Isabeles ha dejado un testimonio individual. Pero todos ellos, colaborando con sus palas y sus agujas, sus amores y sus alumbramientos, han dejado esto.’ Nunca la casa le había parecido más humana, más noble ¿Por qué, entonces, había querido superar a sus antepasados? Parecía infinitamente inútil e

³⁶⁰ Showalter (1977: 282).

impertinente tratar de mejorar esa creación [...] los desconocidos señores y damas que la habitaron nunca se olvidaron de guardar algo para los que vendrían después [...] (Orlando declaró) que se proponía seguir sus huellas y agregar una piedra a su edificio.” (81-82)

Al mismo tiempo, la naturaleza nostálgica de los siguientes comentarios de Nick Greene hace que Orlando se escandalice:

“La actual época, dijo, se caracterizaba por lindezas alambicadas y por experimentos extravagantes -que los griegos no hubieran tolerado un solo momento. Por mucho que le doliera decirlo -porque él amaba a la literatura como su vida-, no veía nada bueno en el presente y no esperaba nada del porvenir. [...] cuanto más denigraba su propia época, más satisfecho estaba ... ‘Por consiguiente, mi querido señor’ [...] ‘no nos queda otro remedio que resignarnos, venerar el pasado y honrar a aquellos escritores -queda todavía unos pocos- que toman por modelo la antigüedad y escriben, no por dinero, sino por *Glor*’ (Orlando hubiera deseado un mejor acento). ‘La *Glor*’, dijo Greene, ‘es la espuela de las grandes almas. Si yo tuviera una pensión de trescientas libras al año pagada trimestralmente, me consagraría entero a la *Glor*. Me quedaría hasta el mediodía en la cama leyendo a Cicerón. Imitaría su estilo tan bien que ya no se sabría cuál es cuál.” (69)

Esta revisión y subversión de la tradición es lo que Linda Hutcheon ha descrito como parodia (la cual Jameson asocia a modernismo y Hutcheon a posmodernismo):

“Parodia posmoderna es una especie de revisión contestataria o relectura del pasado que confirma a la vez que subvierte el poder de representación de la historia. Esta paradójica convicción de la lejanía del pasado y la necesidad de tratar con ello en el presente ha sido denominada el ‘impulso’ alegórico del postmodernismo (Owens). Yo lo llamaría simplemente parodia.”³⁶¹

Orlando parodia los géneros de la biografía y la novela realista. Woolf reconoce en su prólogo la influencia de autores del pasado (“nadie puede leer o escribir sin estar en perpetua deuda con (ellos)” (9), pero eso no le impide desafiarlos. Aquí Woolf podría estar subvirtiendo la obra (y sistema) de su padre, Leslie Stephen, que curiosamente fue un autor famoso, entre otras cosas, por recopilar la vida de todos los hombres ilustres de Inglaterra en su *Diccionario Biográfico Nacional* (al que la propia autora alude en *Orlando*).³⁶² De esta forma,

³⁶¹ Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, Londres y Nueva York, 1989. p. 95.

³⁶² (*Orlando*, 224).

Orlando actúa como una revisión deliberada de las normas de la biografía tradicional victoriana. Por ejemplo, cuando el biógrafo hace inventario de objetos que adquirió Orlando, acaba prorrumpiendo: “Ya -es el efecto más común de estas listas- estamos bostezando” (83); o...

“Era entonces noviembre. Después de noviembre, diciembre. Luego enero, febrero, marzo, abril. Después [...] y ya estamos otra vez en noviembre, con un año entero cumplido. A pesar de sus méritos, este procedimiento biográfico es tal vez un poco árido y, si lo adoptamos para siempre, el lector puede alegar que él es muy capaz de recitar el almanaque sin nuestra ayuda y ahorrar el dinero que la Hogarth Press cobra por este libro.” (196)

E introduciendo sutilmente su opinión contra aquellos que piensan que sólo los grandes eventos históricos y batallas (géneros masculinos de acuerdo con ella en *Una habitación propia*) son dignos de relatar, que recogen las acciones y no los pensamientos (materia fundamental de la que está hecha la técnica del *stream of consciousness*):

“La vida, según convienen todos aquellos cuya opinión vale algo, es el único tema digno del novelista o del biógrafo; la vida, según esas mismas autoridades, nada tiene que ver con estar sentada en una silla, pensando. El pensamiento y la vida son polos opuestos. Por consiguiente -ya que sentarse en una silla y pensar es precisamente lo que ahora hace Orlando- sólo podemos recitar el almanaque, rezar el rosario, sonarnos las narices, atizar el fuego y mirar por la ventana, hasta que haya concluido.” (196)

Woolf no sólo arremete contra el género biográfico, sino también contra la novela realista. Se opone, de acuerdo con Susan Squier, “a la práctica novelesca tradicional, invirtiendo todas las técnicas de creación de personajes con el objeto, no de enfatizar la identidad sino de cuestionársela.”³⁶³ Por otro lado, la trama de la novela tradicional posee una lógica de causa y efecto mientras que en *Orlando* hasta el evento más importante, el cambio de sexo, no parece ser causado por ningún hecho previo. Woolf parodia igualmente las asunciones de las cualidades de género, transmitidas por la literatura y la historia tradicionales, como naturales:

“Aprovechemos esa pausa en su soliloquio, para reflexionar en la rareza de ver Orlando, apoyado con el codo, ese día de junio. Maravillémonos de que ese

³⁶³ Squier: “Tradition and Revision in Woolf’s *Orlando*: Defoe and ‘the Jessamy Brides’” en *Women Studies*. Vol. 12. 1986. p. 170.

muchacho magnífico, tan sano y bien dotado –sus mejillas y sus miembros así lo demostraban; un hombre listo a encabezar una carga o a batirse en duelo- fuera de tan letárgico pensamiento, y tan avergonzado de ese letargo, que en cuanto se trataba de poesía o de su capacidad poética, se cohibía como una niña detrás de la puerta de la choza.” (78)

¡Cómo es posible que alguien del sexo *que se llama tierno* haya tenido el valor!”
(cursiva de la propia autora, 98)

Y, para finalizar una interminable lista de ejemplos:

“Y al escribir la vida de una mujer, podemos, ya se sabe, sustituir la exigencia de la acción por la del amor. El amor, lo ha dicho el poeta, es toda la vida de la mujer. [...] (Orlando) ya que es una mujer hermosa [...] pronto abandonará este simulacro de escribir y pensar y pensará en un guardabosque, aunque sea (y con tal que piense en un hombre, a nadie le parece mal que una mujer piense). Y luego le escribirá una esquelita (y con tal que escriba esquelitas, a nadie le parece mal que una mujer escriba), y lo citará para el domingo al atardecer y vendrá al atardecer del domingo, y el guardabosques silbará bajo su ventana – lo cual, naturalmente, constituye la esencia de la vida y el único tema de la literatura. (197)

¡No me vengan ahora con que Orlando no hizo una sola de estas cosas! [...] ¿Tendremos que admitir que Orlando era uno de esos monstruos de iniquidad, que desconocen el amor? (197)

Pero el amor –según lo definen los novelistas de género masculino -¿y quién, después de todo, tiene mayor autoridad?- nada tiene que ver con la bondad, la fidelidad, la generosidad o la poesía. El amor es quitarse las enaguas y... Pero todos sabemos lo que es el amor. ¿Hizo eso Orlando? La verdad nos compele a decir que no, que no lo hizo. Por consiguiente, si la heroína de nuestra biografía no se resuelve ni a matar ni a querer, sino a pensar e imaginar, podemos deducir que no es otra cosa que un cuerpo muerto y abandonarla...” (198)

Según Orlando/Woolf, todas estas características (artísticas y de género) son convenciones, ya que no existen los hechos sino a través de su interpretación. La novela de Woolf promueve el trabajo intelectual del lector, incita a éste a extraer sus propias conclusiones: “nuestro deber es comunicar los hechos y dejar a juicio del lector las conclusiones” (51), ya que, como concluye Orlando -“No veo que una sea más verdad que la otra [...] y desesperé de resolver el problema de la poesía y de la verdad y cayó en un hondo abatimiento.” (78) En este sentido, ambos ya no creen en la verdad, en la realidad: “pues éste es uno de los casos en que no existe la

verdad. Nada existe. Todo es un espejismo, una emanación.”(143) Como dice Woolf en “Mr. Bennet y Mrs. Brown”: “si dices al público con suficiente convicción: ‘todas las mujeres tienen rabo y todos los hombres joroba’, aprenderá de hecho a ver a las mujeres con rabos y a los hombres con jorobas.”³⁶⁴ El respaldo positivista de la estética modernista (masculina) expresada en la formulación de que una imagen es real porque la conocemos directamente, de antemano -como la confianza en la existencia de dos sexos o de una sexualidad normal y otra anormal-, base de cualquier observación científica, es minado por Woolf (y otras escritoras modernistas).³⁶⁵ Para ella, las cosas no son lo que parecen.³⁶⁶

En el periodo moderno, recuerdan Harrison y Peterson, ornamento y artificio eran los enemigos del orden artístico -del mismo modo que la sexualidad ‘antinatural’ o ‘desviada’ era enemiga del orden natural construido alrededor de la díada heterosexual. El lenguaje ornamental estaba explícitamente unido a la “mascarada sexual amenazadora o trivializadora.” En *Orlando*, Woolf rechaza esta ideología de lo natural y, en su lugar, presenta tanto identidades como estilos como sucesivas mascaradas. Al igual que en las comedias de Shakespeare, la percepción errónea es la que motiva la acción y crea significado en *Orlando*. El tratamiento de Woolf del género y mascarada, en dicha novela, funciona para socavar “las metafísicas de la sustancia.”³⁶⁷ Woolf resulta atractiva para la posmodernidad porque ella no cree en esa visión positivista (lo que vemos es lo que es), cree en la actuación, la mascarada y los atributos aprendidos culturalmente. La acción y los personajes resultan ‘anti naturales’ por el artificio del travestismo (y la identificación con el sexo que representa éste), por lo que el espectador deja de estar seguro incluso de la verdad de la diferencia sexual.³⁶⁸ Woolf testimonia esta incertidumbre cuando pregunta “¿Por qué no hay un descubrimiento en la vida, algo sobre el cual alguien pueda poner las manos y decir ‘es esto’?”³⁶⁹

³⁶⁴ (*Collected Essays* 1, 332).

³⁶⁵ Harrison, Elisabeth Jane y Peterson, Shirley (Eds.): *Unmaning Modernism. Gendered Re-readings*. University of Tennessee Press, Knoxville, 1997. p. 179. Laura Marcus también comenta como Woolf veía las técnicas del realismo y naturalismo –con su énfasis en la representación acertada del mundo exterior– como inadecuadas para expresar las complejidades de la ‘realidad’. En *Virginia Woolf*. Northcote House & British Council, Plymouth, 1997. p. 27.

³⁶⁶ Potter parece mostrar irónicamente este principio cuando pone en boca del archiduque Harry la convicción de que “el estudio sistemático, la exploración y... la domesticación... es, ciertamente, la ocupación apropiada del hombre.” (Escena cincuenta y uno según el guión).

³⁶⁷ Tomo prestado este término de Butler (1999: 10).

³⁶⁸ En palabras de Brenda Silver, “la invitación a jugar con las identidades... es una distintiva posmoderna.” Silver (1992: 192-3).

³⁶⁹ (*Diary* 3, 62).

La novela de Woolf ofrece múltiples puntos de vista que provienen del cambio de sexo del protagonista (que le hace sostener diferentes visiones de la vida y la realidad) y de sus experiencias a través de la historia. De hecho, los cambios de sexo y cualidades sexuales se producen de acuerdo con los tiempos; cada momento histórico exige que hombres y mujeres exhiban diferentes características (para cada sexo), y cada época es considerada por Woolf como masculina o femenina (por ejemplo, la isabelina es una época predominantemente masculina mientras que la victoriana es más femenina). Todo ello hace que Orlando no se presente como individuo sino como símbolo del poeta, hombre/mujer, y político, en cada época. El propio Orlando es consciente de ello. En el momento en que la novela se acerca a su fin, se comienza a cuestionar la existencia de un único Orlando y la autora confiesa en el texto que “nuestra experiencia nos permite acumular las condiciones diferentes que exigen nuestros yo diferentes” y que “tenía muchos yo disponibles, muchos más que los hospedados en este libro, ya que una biografía se considera comprender seis o siete mil. Para no hablar sino de aquellos que han tenido cabida [...]” (226):

“[...] todos (los Orlandos) eran distintos, y pudo haber llamado a cualquiera de ellos. Quizá, pero lo que parece más cierto (*porque estamos ahora en la región ‘quizá’ y del ‘parecer’*)³⁷⁰ era que el requerido yo se mantenía a distancia, pues Orlando, a juzgar por lo que decía, se estaba mudando de yo con una velocidad no inferior a la de su coche –había uno nuevo en cada esquina [...]” (227)

“¿Cuántas personas diferentes no habrá -el cielo nos asista- que se alojan, en uno u otro tiempo, en cada espíritu humano? Algunos dicen que dos mil cincuenta y dos.” (225)

Toril Moi argumenta que Woolf ‘mina radicalmente la noción del ser unitario, el concepto central del humanismo masculino occidental.’³⁷¹ Y, en palabras de Frederic Jameson, “los temas que más fascinan a los teóricos posmodernos son aquellos relativos a la descentralización del formalmente centrado sujeto o psique.”³⁷² Los múltiples yos (Moi habla de *Una habitación propia*), son un aspecto central del desafío de Woolf al concepto humanista-masculino de una identidad humana esencial. Ciertamente, Woolf cuestiona la noción de un ser unitario en casi todas sus novelas (sucedió también en *La señora Dalloway*, a la que podemos añadir *Las olas*,

³⁷⁰ La cursiva es mía.

³⁷¹ Moi (1985: 7). Debemos mencionar que Moi está presentando una respuesta a la opinión de Showalter, para la cual dicho anti-humanismo también destruye la noción de mujer, lo cual la lleva al exilio o la tumba. Ver Showalter (1977: 263-297).

³⁷² Jameson, Frederic: “The Deconstruction of Expression” en Harrison y Wood (1993:1075).

etc.). También en *Orlando* percibimos en numerosas ocasiones el materialismo de Woolf y su anti-humanismo/esencialismo. Si el género es una construcción social que no coincide necesariamente con nuestra manera de ser, se crea este conflicto de identidad que hace que uno se comporte como se supone debería aunque no responda a sus instintos. Así se produce la crisis de identidad de Clarissa, Orlando, Rhoda, etc. El interés modernista de Woolf en la fragmentación del ser humano anticipa el momento posmoderno donde, como señala Butler, “el sujeto como auto-identidad ya no existe.”³⁷³ Orlando muestra ese estado subjetivo siempre disipado y fragmentado.

Pero la ambigüedad de su significado no procede tan sólo de la volubilidad del ser, sino también de la forma de escritura que Woolf desarrolló con el objeto de evitar problemas con la censura. Según Hankins, el complejo texto de *Orlando* está dirigido a numerosos lectores, no sólo al ‘lector común’ sino a su amada Vita, (desafiando) al censor, a lectores heterosexuales, a gays y a lesbianas. Y prosigue: “La tensión de tener tantos posibles lectores en mente provee a la novela de mucho de su ingenio, delicias y poder. Los elementos lesbianos de la novela, mensajes y estrategias toman forma por la incesante conciencia de la existencia de un censor, ningún texto en 1928 pasaba sin el juicio del aparato de censura.”³⁷⁴ El uso de alegorías y de lenguaje cifrado libró a la novela de problemas de destrucción al mismo tiempo que permitió la posibilidad de incontables interpretaciones. El significado de *Orlando* es tan enigmático y esquivo como demuestra su final: “¡Es el pato!’, Orlando gritó. ‘¡La desatinada empresa de cazar el pato salvaje!’” (241) La propia Vita, nos cuenta Carol Ellen Jones, se hallaba confusa acerca de la simbología del pato salvaje: “Por más que pienso sobre ello, más débil me resulta el final. Simplemente no puedo entender en qué estaba pensando. Las ocas salvajes ¿por que? ¿Fama? ¿Amor? ¿Muerte? ¿Matrimonio? Obviamente, una persona del intelecto de Virginia tenía algo en mente ¿Pero el qué? El simbolismo no se me aparece.”³⁷⁵ Leslie Hankins, Joanne Trautmann y Danell Jones, entre otras, piensan que el pato salvaje podría ser una referencia al lesbianismo –y en concreto a la relación entre ambas mujeres, Vita y Virginia.³⁷⁶ Si tenemos en cuenta que en inglés

³⁷³ *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993. p. 230.

³⁷⁴ Hankins (Barrett y Cramer, 1997:183). Hankins también cuenta que Vita era consciente igualmente de este clima de censura cuando escribió *Challenge* (1924), velada novela autobiográfica que habla sobre su relación amorosa con Violet Trefusis. Vita decidió amoldarse a los dictados de la censura y reescribió la novela cambiando el sexo de una de las amantes para ofrecer la tradicional pareja heterosexual.

³⁷⁵ En Jones: “The Flight of a Word: Narcissism and the Masquerade of Writing in Virginia Woolf’s *Orlando*.” en *Women’s Studies*. Vol. 23. 1994. p. 167.

³⁷⁶ Hankins (Barrett y Cramer, 1997:195), Trautmann (1973) y Jones, Danell: “The Chase of the Wild Goose: The Ladies of Llangollen and *Orlando*” en Neverow-Turk y Hussey (1993).

la expresión “chasing the wild goose” significa lanzarse a perseguir lo inalcanzable, esta interpretación puede resultar cuanto menos sugerente.³⁷⁷

Como ya apuntábamos, la biografía fantástica de Woolf rompe también con la linealidad de las narrativas tradicionales. Pocas veces menciona explícitamente en que año se sitúa la historia (el biógrafo habla desde el año 1928); percibimos que el tiempo pasa porque en ocasiones se alude al nombre de ciertas épocas -como la isabelina o la eduardiana- y a través de cambios climáticos (que parece ser, acontecieron entonces). Ocasionalmente se nos dice que Orlando tenía dieciséis años, treinta, o treinta y seis. Diferentes figuras literarias indican tanto el paso del tiempo como la relatividad de éste. En el siguiente fragmento encontramos testimonio de dicha atemporalidad:

“Y ahí entonces volvió, día tras día, semana tras semana, mes tras mes, año tras año. Vio dorarse las hayas y [...] cómo las cosas siguen como están por dos o tres siglos [...] ‘Pasó el tiempo’ (la cifra exacta podría ir entre paréntesis) y no sucedió nada.

Por desgracia, el tiempo que hace medrar y decaer animales y plantas con pasmosa puntualidad, tiene un efecto menos simple sobre la mente humana. La mente humana, por su parte, opera con igual irregularidad sobre la sustancia del tiempo. Una hora, una vez instalada en la mente humana puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental. Ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma no se conoce lo bastante y merecería una profunda investigación. (75)

³⁷⁷ Hankins, tras comparar la copia final de *Orlando* con el borrador, llega a la conclusión de que el significado del pato salvaje podría concretarse como el lesbianismo. En el borrador, los patos salvajes “V” sugieren la fuga o escapada lesbiana. Al borrar el detalle de la firma “V” reduce la imagen del pájaro salvaje a un enigma que aparece como inexplicable en el texto. Hankins también se apoya en otros hechos: que Orlando pierde su interés en Shelmerdine para hablar del pato salvaje (que está significativamente sobre la cabeza de éste); y que Virginia le dio a Vita la versión publicada junto a la versión original. Parece ser que Vita no captó (o pretendió no captar) el mensaje. En Barrett y Cramer (1997:195). Por su parte, Danell Jones cree encontrar quizá una respuesta al enigma de la última frase de Orlando: (más adelante veremos la relación de *Orlando* con las vidas de las señoritas de Llangollen retratadas por diferentes autores, por el momento sólo mencionaremos una versión de la historia titulada...) *The Chase of the Wild Goose* de Mary Gordon que la Hogarth Press publicó en 1936. En dicha novela las protagonistas declaran su devoción mutua comparándola con su intención de “cazar al pato salvaje.” En esta versión de la historia de las señoritas de Llangollen, Eleanor dice: “piensa en el coste de la libertad, será perder a nuestros amigos ... tal vez vivir en la pobreza ... deberé destrozar las esperanzas de mis padres y ellos nunca me perdonarán. Deberíamos ir a la caza del pato salvaje. ¿Podré conducirte a dicha vida? (53) y Sarah responde: “quiero oírte decir que yo puedo ir a la caza del pato salvaje contigo.” (53)

En tales cavilaciones pasó meses y años de su vida. No sería exagerado decir que salía con treinta años después de almorzar y volvía a cenar con cincuenta y cinco a lo menos. Hubo semanas que le añadieron un siglo, otras no más de tres segundos. En resumen, la tarea de estimar la longitud de la vida humana excede nuestra capacidad, pues en cuanto decimos que dura siglos, nos recuerdan que dura menos que la caída del pétalo de una rosa. De las dos fuerzas que alternativamente, y lo que es más confuso aún, simultáneamente, gobiernan nuestro pobre cerebro –la brevedad y la duración-, [...] La vida le parecía prodigiosamente larga. Sin embargo, pasaba como un rayo.” (76)

Y de nuevo:

“[...] pensó primero: ‘Es la Armada Invencible’, y pensó después: ‘No, es Nelson’, y luego recordó que ya habían pasado esas guerras y que los barcos eran atareados barcos mercantes” (183)

“‘Nada cambia’ y luego, en el término de tres segundos y medio todo había cambiado: se había roto el tobillo, se había enamorado, se había casado con Shelmerdine.” (193)

Y de la relatividad:

“[...] los que ejercen con más éxito el arte de vivir [...] se ingenian de algún modo para sincronizar los sesenta o setenta tiempos distintos que laten simultáneamente en cada organismo normal [...] La verdadera duración de una vida, por más cosas que diga el *Diccionario Biográfico Nacional*, siempre es discutible.” (224)

Finalmente, ya dijimos que *Orlando* se erige a partir de las citas, las alusiones y la participación de personajes reales en la ficción. Las alusiones literarias presentes en *Orlando* tienen un especial interés en cuanto parecen revelar las intenciones de la escritora.³⁷⁸ Schlack y Trautman indican que la alusión más evidente y directa que encontramos en *Orlando* es a la novela de Vita Sackville-West *Knole and the Sackvilles*.³⁷⁹ La descripción que se hace de la mansión de Orlando está casi enteramente extraída del libro de Vita, así como numerosos nombres de los empleados de la casa; las cincuenta y dos escaleras (semanas del año) y trescientas sesenta y cinco habitaciones de Knole (82), etc. La acumulación de tales detalles, sin embargo, es menos importante que el hecho de que Woolf utiliza

³⁷⁸ El conocimiento de Woolf de las obras literarias se remontaba desde la literatura griega hasta las obras contemporáneas, pasando por diferentes géneros, estilos e idiomas.

³⁷⁹ Schlack (1979) y Trautmann (1973). Knole es el nombre de la mansión de la familia de Vita Sackville-West.

alrededor de trescientos cincuenta años de la historia de la familia Sackville.³⁸⁰ El poema de Orlando “La Encina” -al cual pertenecen las líneas citadas al final- proceden, de hecho, de la sección “Primavera” de *The Land [La tierra]* de Vita Sackville-West; y cuando gana el “Premio Burdett Coutts Memorial”, éste representa el premio Hawthornden que ganó Vita por *The Land* en 1927.³⁸¹ Shelmerdine es Nicholson, su esposo, y Sasha Violet Trefusis, la amante de Vita.

Citar a otros autores, hacerles partícipes de la narración, no solo dejar sentir su influencia sino introducirles en la ficción, es parte de la práctica de la narrativa posmoderna, como indica John Barth.³⁸² *Orlando* incluye cameos de personajes reales, como William Shakespeare, la reina Isabel I, el rey Jaime, etc... De esta forma, Woolf puede construir un retrato de Orlando que tiene significación a nivel personal, nacional y cultural. Orlando da cuerpo a nada menos que a una familia inglesa, la historia de Inglaterra en sí y la literatura inglesa. Beverly Schlack considera, por ejemplo, que es Shakespeare al que Orlando ve sentado: “un hombre algo grueso, algo raído [...] tenía una pluma en la mano [...] parecía revolver y hacer rodar algún pensamiento para darle ímpetu y forma” (17) y su mente parece ser “un cúmulo tal de antagonismos – [...] del poeta raído y la gran Reina” (18): Shakespeare e Isabel.³⁸³ Por otra parte, el apellido del personaje de Nick Greene (el poeta contratado por Orlando) es compartido, no fortuitamente, por un autor crítico de los tiempos de Shakespeare -Robert Greene- conocido por haber difamado a éste.³⁸⁴

Orlando incluye, asimismo, en su ficción a escritores como Pope, Addison o Swift, así como citas literales de sus obras.³⁸⁵ Para construir a estos personajes, Woolf deja hablar a fragmentos de sus escritos *El rapto del rizo*, *El espectador*, o *Los*

³⁸⁰ Schlack (1979: 78); Trautmann (1973: 40-8).

³⁸¹ Schlack (1979: 95) y Trautmann (1973: 40-8).

³⁸² En “The Literature of Exhaustion” en Nicol (2002: 138-147).

³⁸³ Schlack (1979: 78) Y, más adelante, habiéndose iniciado en la composición literaria, “la memoria seguía presentándole la imagen de un hombre raído, con grandes ojos brillantes” (62), Orlando recuerda que esa “era la cara de aquel hombre mas bien gordo, raído, que estaba en el cuarto ... hace ya tanto años” (61); y cuando llegó a Inglaterra “le trajo aquel recuerdo tan antiguo y tan persistente, el hombre de la frente abovedada, en la pieza de Twitchett, el hombre sentado, escribiendo o más bien mirando. (122)

³⁸⁴ Schlack (1979:80). El ataque real a Shakespeare de Robert Greene encuentra paralelo en la convicción del ficticio Nick Greene de que Shakespeare plagió a Marlowe: “se rio sardónicamente. Shakespeare, concedió, había escrito algunas escenas tolerables; pero las había tomado de Marlowe.” (68) Woolf deja al propio Greene traicionar su propia estupidez con la predicción de que Shakespeare y toda la edad isabelina serían el gran periodo olvidado de la literatura inglesa. Al señalar que *Hamlet*, *El rey Lear* y *Otelo* “abundan en faltas” (70), Nick se convierte en una figura absurda.

³⁸⁵ De nuevo Schlack comenta como, en su asociación con esta trinidad de escritores más representativos del siglo, hay paralelismos con la historia de la familia Sackville: Charles Sackville fue patrón de Pope o Dryden. (1979: 92)

viajes de Gulliver. El rapto del rizo de Pope considera como asuntos femeninos la preservación de la castidad, el atuendo, las oraciones y la mascarada. Posteriormente hay una cita de Addison del *Espectador* igualmente anti feminista: “Pienso que la mujer es un animal romántico, que puede ser adornado con pieles y plumas, perlas y diamantes, sedas y metales... Todo esto le concedo, pero en cuanto a la falta de que hable, es inútil que insista.” (155-6) El tercer y último pasaje de Swift pertenece a *Los viajes de Gulliver*. Un escritor más es citado aquí, Lord Chesterfield. Su creencia es compartida por todos: “las mujeres no son más que niños grandes... El hombre inteligente sólo se distrae con ellas, juega con ellas, procura no contradecirlas y las adula.” (158) Woolf no está aludiendo a escritores desconocidos o a pasajes atípicos de la literatura para documentar su tesis feminista; alude a los verdaderos representantes de la literatura inglesa del siglo XVIII y descubre que todos ellos comparten una muy baja estimación del sexo femenino. Parte del ingenio de Woolf reside en su alusión a escritos de estos autores para documentar -y demostrar a sus lectores- la lamentable verdad de una de sus tesis: “Una mujer sabe muy bien que por más que un escritor le envíe sus poemas, elogie su criterio, solicite su opinión y beba su té, eso no quiere absolutamente decir que respete sus juicios, admire su entendimiento, o dejará, aunque le este negado el acero, de traspasarla con su pluma.” (158)

Woolf alude igualmente a la obra de teatro de Shakespeare *Otelo* sin mencionar ni al autor ni al título de la obra³⁸⁶:

“[...] se efectuaba una especie de representación. Un negro se agitaba y vociferaba. Había una mujer de blanco tendida en una cama. Aunque el escenario era tosco [...] la estupenda y sinuosa melodía de las palabras conmovió a Orlando como una música. [...] Una y otra vez le llegaba sobre el hielo una frase suelta que parecía arrancada de la profundidad de su corazón. El frenesí del moro era su propio frenesí, y cuando el moro estranguló a la mujer, la mujer estrangulada era Sasha.” (43)

Pero la mayor alusión literaria se produce en el nombre del propio protagonista. “Orlando” captura la esencia del héroe romance de la literatura francesa e italiana: *La canción de Roland* y *Orlando Furioso* de Ariosto. Comparte con estas obras su carácter de gesta medieval. Si bien no nos referiremos a todos aquellos fragmentos que emulan éste, si algunas de las palabras que utiliza Woolf en su retórica acerca de la familia de Orlando:

³⁸⁶ En la página 183 explicábamos la diferencia en la utilización de la técnica de *mise en abyme* entre la novela de Woolf y la película de Potter. El Orlando cinematográfico no es consciente de la relación entre la obra representada y su propia experiencia mientras que el de Woolf sí lo es.

“Él [...] estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas [...] El padre de Orlando, o quizá su abuelo, la había cercenado de los hombros de un vasto infiel [...] subir hasta su buhardilla para hender, y arremeter y cortar el aire con su acero [...] atándola con cierta hidalguía [...] sus abuelos habían sido nobles desde que empezaron a ser. Habían salido de las nieblas boreales con coronas en las cabezas [...] el vitral de un vasto escudo de armas en la ventana [...] el leopardo heráldico [...] Irá de gesta en gesta, de gloria en gloria” (11-12)

Orlando, varón, isabelino, de dieciséis años, es visto en primer lugar cortando la cabeza de un moro, un eco del comportamiento heroico-irónico de sus tocayos en Ariosto y *La Canción de Roland*. Vive una apasionante vida de aventuras. Sin embargo, éste es de los pocos momentos en los que Orlando presenta cualidades bélicas exacerbadas. Irónicamente, el *Orlando* de Woolf es un acerbadísimo pacifista. También él viaja a territorio pagano y también sus compadres luchan en favor del cristianismo y en contra de los árabes (se repite el motivo de la cruzada); la diferencia es que Orlando se considera espectador pasivo y se niega a asumir su rol de caballero de cruzada. Como ya abordamos, esto es lo que motiva el cambio del sexo en la película de Potter y tiene que ver con la postura de Woolf ante la guerra:

“De pie en la soledad de su cuarto juró ser el primer poeta de su linaje y dar brillo inmortal a su nombre. Dijo (recitando los nombres y proezas de sus mayores) que Sir Boris había vencido y dado muerte al Infiel; Sir Gawain, al Turco; Sir Miles, al Polaco; Sir Andrew, al Franco; Sir Richard, al Austriaco; Sir Jordan, al Francés; y Sir Herbert, al Español. Pero de toda esa matanza y esas campañas, esas borracheras y esos amores, esos despilfarros y cacerías y cabalgatas y comilonas, ¿qué quedaba? Un cráneo; un dedo. En cambio, dijo, volviendo las páginas de Sir Thomas Browne [...] comparando esa obra con la obra de sus mayores, gritó que sus hazañas y ellos eran polvo y cenizas, pero que estas palabras y este hombre eran inmortales. Sin embargo, no tardó en advertir que las batallas libradas por Sir Miles [...] eran menos arduas que la emprendida ahora por él para ganar la inmortalidad contra la lengua inglesa.” (63)

As you like it

Pero desde la perspectiva del análisis que aquí se propone, la referencia literaria más importante de la novela *Orlando* es otra. No se trata de una serie de alusiones y citas, sino de una posible inspiración principal para *Orlando*, de la que parece extraer algo más que su nombre, la obra de teatro de Shakespeare *Como guste* [*As You Like It*]. La elección de Virginia Woolf del título de su novela no fue aleatoria, como tampoco la del nombre de su protagonista ¿Qué nombre podría

poner al personaje de su novela si éste fuera a transformarse de hombre o mujer? Obviamente el nombre es bastante significativo y tenía que contener algún guiño literario que no se le escapara al público, o al menos al tipo de público que iba a leer sus novelas. Si volvemos a la historia de la literatura, encontramos que las dos referencias más obvias al nombre de Orlando provienen de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto y *As You Like It* de William Shakespeare.³⁸⁷ Virginia Woolf -como crítica literaria y persona cultivada- conocía perfectamente la trayectoria de Shakespeare: todas sus obras tienen referencias directas e indirectas a él y a su obra teatral. Pero la influencia no procede tan sólo del personaje de Orlando si no de la obra en su conjunto, de sus detalles argumentales. De *As You Like It* se extrae que al final uno puede ser lo que quiera, como en los mundos fantásticos.

As you like It (1599)³⁸⁸ cuenta la historia de dos hermanos, Oliver y Orlando. Oliver es el responsable de cuidar de su hermano y, no sabemos por qué, le odia. Por ello, le encierra, y tan sólo le da de comer. Orlando se nos presenta como un ser 'natural' (*natural*) en contraposición a 'educado' (*cultural*). La elección de Shakespeare de los nombres de Roland y Olivier fueron escogidos de la legendaria historia francesa *Le Chanson de Roland*, siendo el primero capitán y el segundo, teniente y fiel compañero de Roland.³⁸⁹ Roland, sobrino de Carlomagno, es una figura que representa más al héroe militar (al caballero ideal) que al mártir o santo (como fue más adelante interpretado). El poeta anónimo exalta el ideal heroico del militar cristiano que triunfa sobre el pagano.³⁹⁰

As you like it comienza con la educación de Orlando por parte de Rosalind.³⁹¹ Estas primeras escenas se dan en el contexto de la civilización, pero debido a que un usurpador toma el poder, Orlando así como Rosalind (y su padre) tienen que escapar al bosque de Arden, donde se desarrolla la segunda parte de la historia. El bosque es un recurso en Shakespeare, según sus críticos, para explicar un

³⁸⁷ Agradezco al Dr. Martin Paviour-Smith el ponerme sobre la pista acerca de la genealogía del nombre Orlando.

³⁸⁸ Toda esta información está extraída de la introducción a la obra de teatro *As You Like It* (1599) de Shakespeare, editada por Agnes Latham. Methuen & Co. Ltd, Londres, 1975.

³⁸⁹ (1975: lxxv)

³⁹⁰ Versiones de la *Chanson de Roland* las encontramos en países como Holanda, Gales, Inglaterra, Occitania e Italia. Es en este último país donde Roland se convirtió en *Orlando innamorato* de Boiardo (1441-94) y en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533). En este último, fantasía, comedia, sentimiento, aventura e ironía aligeran la leyenda épica y la tragedia, reduciendo el estatuto de Roland pero manteniendo al héroe vivo.

³⁹¹ Los críticos de Shakespeare encuentran que ambos nombres poseen similares letras, y que son como las dos caras de una moneda, no sólo porque Rosalind es mujer si no porque también representa a una persona culta y educada. El nombre de Rosalind parece aparentemente adaptado de Tasso *Il re torismondo*. (1975: lxxvi).

ambiente donde uno se encuentra a sí mismo por medio de la exploración.³⁹² En el bosque de Arden ella encuentra su libertad: ya no tiene que vivir sufriendo en la corte del usurpador y ya no está confinada al limitado papel de las mujeres. Su propio temperamento la libera de las restricciones del amor romántico. Una vez en el bosque, es ella la que toma control y Shakespeare pone el desenlace en sus capaces manos. Por su parte, en el bosque Orlando escribe poemas de calidad ínfima (de los que se ríe la gente) que coloca por los árboles y que Rosalind encuentra. Orlando le declarará su amor en una ocasión. La próxima vez que se ven, Orlando no la reconoce porque ella se ha caracterizado como hombre que, en una interpretación teatral, se disfraza de mujer para subirse al escenario. Por tanto, encontramos que es una mujer que pretende ser un hombre -Ganímedes (copero de los dioses en la mitología griega y único amante varón de Zeus)- que está interpretando el papel de una mujer. Rosalind -caracterizado como Ganímedes- y Orlando establecen una íntima amistad. Finalmente, una serie de tramas paralelas se suceden y cuando en una de ellas, Phebe le declara su amor a Rosalind-Ganímedes, ella descubre su verdadera identidad.

Esta obra acerca del género y el amor encajaba perfectamente con las intenciones de Woolf. En un bosque salvaje y sin estructura, Shakespeare invierte sin fin el género. Rosalind, el amor de Orlando, adopta una indumentaria masculina y se transforma en Ganímedes. Como tal, Rosalind es perseguida por Phebe, que a su vez trata de persuadir a Orlando de hacer (“de broma”) el amor a Ganímedes como si éste fuera Rosalind. La inversión -y negación- de género culmina cuando el género y la vestimenta cesan de constituir categorías significativas. Inteligente, ingeniosa, Rosalind es la estafadora vencedora. La trama se resuelve alrededor de sus elaborados trucos. Ella le dice a Phebe, “me casaré contigo si algún día me caso con mujer alguna, y estaré casado mañana”, a Orlando, “te satisficere si alguna vez satisfago a un hombre, y podrías casarte mañana.” La inversión de género conduce a la inversión de los roles. No sólo la travestida Rosalind domina la trama, también presenta el epílogo, en el que señala que “para una mujer tal papel público y grado de igualdad con el hombre es altamente inusual.” Como remarca Halberstam, la historia de la caracterización femenina por parte de hombres data desde la Antigua Grecia, sin embargo la historia de la caracterización masculina por parte de las mujeres es un fenómeno mucho más reciente. Halberstam sitúa su periodicidad en el siglo XVIII y, especialmente, en el XIX y XX.³⁹³ Más radical aún nos resulta

³⁹² Rosalind y su padre son privados del derecho hereditario y a la vida a la que están acostumbrados (del mismo modo que Vita fue privada de su derecho de propiedad sobre Knole).

³⁹³ Halberstam (1998: 233).

Shakespeare si tenemos en cuenta de que no fue hasta principios del siglo XX que muchas de estas mujeres extendieron estas caracterizaciones a la vida real diaria -lo cual sugiere que sus relaciones con la masculinidad iban más allá de la teatralidad.³⁹⁴ No obstante, Shakespeare vuelve a las convenciones de su tiempo cuando descubrimos que la joven Rosalind que interpreta a Ganímedes, es en realidad un actor joven que interpreta el papel de mujer que interpreta el papel de un hombre.

Al igual que Vita en la vida real, Rosalind se viste de hombre y gana la libertad fuera del contexto cultural. En un entorno natural las constricciones de género pueden ser evadidas. Las cualidades de los dos principales protagonistas son ambiguas desde el punto de vista de la sexualidad, y ninguno de ellos responde completamente al comportamiento que se espera de un hombre y una mujer. El amor entre Orlando y Rosalind, y de Orlando y Ganímedes representa el juego del amor sexualmente ambiguo (como el de Orlando con Sasha o con Shelmerdine). Woolf sintió en términos generales una gran admiración por Shakespeare, al que consideraba uno de los principales escritores andróginos, cualidad que la autora creía esencial en un verdadero gran artista: el artista debía empatizar tanto con personajes masculinos como femeninos para resultar creíble, congruente.³⁹⁵ Según ella, el dramaturgo se esforzaba en escribir desde dentro de sus personajes, ya fueran masculinos o femeninos.

Tiresias

Otro tipo de alusiones que aparecen en Orlando son a títulos de la mitología, como “La muerte de Ajax”, “el nacimiento de Príamo”, “Ifigenia en Áulide”, “la muerte de Hipólito”, “Meleagro”, o “la vuelta de Ulises”. Sin embargo, Woolf no hace mención de aquel mito que probablemente traspone más literalmente: el de Tiresias. Según el estudio de Luc Brisson, este personaje mítico fue dotado sucesivamente con ambos sexos por lo que desempeñó el papel de juez -mediador por excelencia- entre Zeus y Hera para decidir acerca de quién, hombre o mujer, experimentaba

³⁹⁴ Existen diferentes estudios que han tratado el tema del travestismo en la obra de Shakespeare, como: “Shakespeare as Fetish” de Marjorie Garber (en *Shakespeare Quarterly*. Vol.41. N° 2. Verano, 1990. Pp. 242-250), “Male Cross-Dressing and Transvestism in Renaissance Romances” de Winfried Schleiner (en *Sixteenth Century Journal*. Vol. 19. N° 4. Invierno, 1988. Pp. 605-619), “Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Bretch, and Churchill” de Anne Herrmann (*Theater Journal*. Vol. 41. N° 2. Mayo, 1989. Pp. 133-154), o “In the Field of Dreams: Transvestism in *Twelfth Night* and *The Crying Game*” de Jonathan Crewe (*Representations*. N° 5. Primavera, 1995. Pp. 101-121), entre otros.

³⁹⁵ Entre los personajes que más admiraba Woolf estaban no sólo Shakespeare, sino también Keats y Walt Whitman. Todos ellos ligados de un modo u otro a la androginia intelectual y (se ha argumentado en bastantes ocasiones) a la homosexualidad.

más placer en el acto sexual (la propia Woolf se lo plantea en esos términos tras su transformación: “¿Cuál es el éxtasis mayor? ¿el de la mujer o el del hombre?” (116).³⁹⁶

En las dos versiones del mito que recoge Luc Brisson, Tiresias aparece principalmente como mediador, en tanto que es capaz de trascender toda una serie de oposiciones fundamentales aparentemente irreductibles. Establece una conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos, de los animales y las personas y, debido a su longevidad, entre los dioses y los mortales, y entre diferentes generaciones. Dotado además de los dos sexos, también experimenta la condición masculina y femenina -“la oposición que constituye la división más general y esencial que afecta a la raza humana”- es por ello que es elegido como arbitro, la función mediadora por excelencia.³⁹⁷ Al igual que Tiresias, Orlando alcanza la plenitud cuando ha pasado por múltiples experiencias bajo diferentes sexos, y después de haber vivido cuatrocientos años.³⁹⁸

3. LA ADAPTACIÓN SEGÚN POTTER

Sally Potter decidió adaptar ésta novela de Virginia Woolf “porque *rompe muchas reglas*, baila con muchas formas literarias y juega con una gran complejidad temática.” Uno de los aspectos que más le interesaba era su convencimiento de que el libro “no explora tanto la identidad sexual como su disolución.” En palabras de Potter: “la virtud del libro y lo que quise reproducir en la película es este tipo de desvanecimiento y cambio, donde nada parece ser para siempre, para hombres y mujeres.”³⁹⁹ Y continúa, “el cambio de sexo de Orlando en la película es el resultado de su crisis de identidad – una crisis de identidad masculina.”⁴⁰⁰ El cambio de sexo

³⁹⁶ Brisson: *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism In Graeco-Roman Antiquity*. (Trad. del francés al inglés por Janet Lloyd). University of California Press, Berkeley, 2002. Brisson recopila en su estudio todos aquellos casos de seres, divinidades, animales y otras criaturas que, según diferentes escritos de la antigüedad, nacieron masculinas y femeninas a la vez. Las fuentes que escoje (mitológicas, filosóficas, históricas y anecdóticas) describen casos de dualidad sexual simultánea –androginia y hermafroditismo– o sexualidades duales sucesivas, como en el caso de Tiresias (el profeta ciego tebano). De acuerdo con Brisson, “cuando la dualidad sexual es simultánea (como en el hermafrodita), estos seres desempeñan el papel de ‘arquetipos’ en los cuales los contrarios coinciden. [...] Por otra parte, si su dualidad sexual es alternante, a éstos se les asigna el papel de ‘mediadores’. Con el objeto de establecer una relación entre opuestos que forman una pareja es necesario participar en ambos polos de la pareja.” La figura que mejor ilustra este principio es la de Tiresias. Brisson (2002: 115).

³⁹⁷ Brisson (2002: 125-6).

³⁹⁸ Topping Bazin (1973: 3-4).

³⁹⁹ Nelmes: “Women and Film. Case Study 6: *Orlando*” en Nelmes (1999: 299).

⁴⁰⁰ Potter (1994: xi).

de Orlando se produce a raíz de su rechazo de lo que se espera de él como hombre. Confirma esta interpretación el hecho de que, más tarde, como mujer, Orlando encuentra que tampoco puede aceptar los comportamientos femeninos convencionales, y toma una serie de decisiones que la dejan sin casa, sin propiedades y con una hija.

La complejidad de la identidad del/la protagonista, elemento central del relato, hizo que hasta poco antes de terminar el rodaje Potter se preguntara cuál era realmente el argumento de *Orlando*. Para Sally Potter era evidente que se trataba de una celebración de la androginia, mutabilidad de todas las cosas y de las relaciones. “El cambio de sexo de Orlando, el cual proporciona el más asombroso giro narrativo, y la rica y sutil manera de tratar asuntos de mujeres y hombres me hizo ver como absurda la diferencia entre masculinidad y feminidad, y ser consciente de la noción de esencia humana que ambos, mujer y hombre, tienen.”⁴⁰¹ Orlando se encuentra en un momento y un lugar y va formándose como persona a medida que esas condiciones sociales y sexuales cambian. Según el contexto histórico en el que se halla Orlando, su pensamiento va evolucionando. La vida le proporciona determinadas situaciones que le hacen reflexionar sobre su comportamiento y sus creencias y, al ser construcciones sociales, moldearlas de acuerdo con sus vivencias. No obstante, no debemos dejar de considerar que ésta es la lectura que la directora hizo de la novela en cuestión.⁴⁰² A pesar de que la película tuvo un tremendo éxito (alcanzó el puesto número uno en el *box office* británico) y que su belleza visual es impresionante, no se libró de las críticas, especialmente de aquellas autoras familiarizadas con la obra de Virginia Woolf. De nuevo, la cuestión de la fidelidad o la libertad interpretativa permea los comentarios generales.⁴⁰³

La lectura que Potter hace de *Orlando* implica alteraciones en la trama, la narración y el contenido temático. (**Ver esquemas generales de la novela y la película en los Anexos 6 y 7**). Dadas las modificaciones en su adaptación nos debemos preguntar qué queda de Woolf en ella. Parece ser que la fuente para la

⁴⁰¹ Declaración que, como se verá, crea ciertos problemas. Potter (1994: XV). Here was a character called Orlando: a person, an individual, a being who lived for 400 years, first as a man and then as a woman. En el momento del cambio Orlando se gira y dice a la audiencia: “Same Person... different sex. It is simple as that”.

⁴⁰² De ella y de Tilda Swinton, si aceptamos las declaraciones de Swinton acerca de su colaboración con Potter en el desarrollo de *Orlando*.

⁴⁰³ Brenda Silver presenta éstos extensamente en su *Virginia Woolf Icon*. Según ella, tanto los comentaristas liberales como conservadores denunciaron la infidelidad de la película respecto a la novela de Woolf: mientras que los conservadores John Simon –en *The National Review*- y Stanley Kauffman –en *The New Republic*- opinaron que la novela en sí era inadaptable, y las feministas Jane Marcus –en *The Women's Review of Books*- y Robin Morgan –en *Ms.*- opinaron que la película era “desastrosa,” “gratuita” y una “violación” del texto de Woolf. (Silver, 1992: 227-28).

película, según deja traslucir Potter en diferentes entrevistas, es tanto la novela como su autora. La cuestión de la fidelidad debe ser entonces vista no como el grado de semejanza entre ambas obras sino lo que Woolf representa para Potter como figura inspiradora.⁴⁰⁴ Para todo el movimiento feminista, desde sus comienzos, una tarea primordial fue la recuperación histórica de figuras femeninas (ficticias y no ficticias), y el trazamiento de una línea sucesoria, de continuidad, entre las mujeres. En este sentido, *Orlando* forma parte de un movimiento reciente de adaptación de clásicos de la literatura de mujeres, por parte de directoras o guionistas, que trata de capturar las voces de figuras literarias femeninas (o personajes) prominentes del pasado para las espectadoras de hoy. *Mujercitas* [*Little Women*, Armstrong, 1994], *Sentido y sensibilidad* [*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995], *Clueless* [Heckerling, 1995], *Retrato de una dama* [*The Portrait of a Lady*, Campion, 1996], *La señora Dalloway* [*Mrs. Dalloway*, Gorris, 1997], *Washington Square* [Holland, 1997], *Mansfield Park* [Patricia Rozema, 1999], *Vanity Fair* [Mira Nair, 2004] y *Orgullo y prejuicio* [*Pride and Prejudice*, Joe Wright, 2005], son algunos ejemplos de obras adaptadas por mujeres guionistas, directoras o productoras, de novelas escritas por mujeres o con protagonistas femeninas.

En nuestra opinión, una de las principales contradicciones entre la adaptación y la novela *Orlando* es que la primera carece de la radicalidad de los planteamientos de la segunda en temas de sexualidad. A pesar de que la homosexualidad es uno de los aspectos más vivificantes y positivos de la novela, la película la ignora completamente. De acuerdo con Woolf, si la diferenciación entre los sexos es irrelevante -y cultural- entonces también lo será nuestro objeto del deseo y amor. De esta forma, el sexo de la persona amada deja de tener importancia. De hecho, como ya hemos visto, Woolf se consideraba una safista y veía en sus relaciones con mujeres la fuente de su energía pasional. Este hecho es el que le ha valido a Potter más críticas. Cuando Gary Indiana le planteó en una entrevista: “Realmente usted no problematiza asuntos concernientes a la homosexualidad en *Orlando*, aunque logra cambiar géneros en muchos de los personajes” ella respondió de la siguiente forma:

“... esta fue una decisión consciente. Quería encontrar formas de expresar lo que necesitaba ser expresado sin recurrir a polémicas... También quería ser fiel a las intenciones de Virginia Woolf –sugerir que las especies humanas han sido divididas en dos géneros con el propósito de la reproducción y no por mucho más y que es perfectamente posible y deseable para personas del mismo sexo

⁴⁰⁴ Como explicitamos en la Introducción (página 22), la cuestión de la “fidelidad” en sentido tradicional no es el tema de este estudio.

(o sexo opuesto) amar y respetarse entre ellas. Es una especie de política suave; en cierto sentido, por supuesto, la actitud de Woolf era producto de su tiempo, pero pienso que lo que dice tiene mucho que ofrecer ahora, cuando las políticas de género han escalado hasta un nivel casi violento- cuando la gente tiene que enarbolar la bandera de su sexualidad para proclamar su identidad.”⁴⁰⁵

Potter pone, con su declaración, el dedo en la llaga ¿está devolviendo a las lesbianas al armario, a su posición de invisibilidad? La postura de cualquier crítico de la película de Potter deberá integrarse dentro de un debate más amplio entre aquellas que piensan que las obras de temática lesbiana deberían declarar abiertamente su lesbianismo -aunque ello restrinja su audiencia- contra aquellas que, en busca de una recepción más amplia, representan su sexualidad encubiertamente o no la representan, directamente. Y la voluntad de Potter fue la de alcanzar una mayor incidencia comercial, como demuestra la declaración en la que se refiere a su trabajo *Orlando* como *avant-garde showbusiness* [negocio del espectáculo vanguardista].⁴⁰⁶ Lo más perturbador de la declaración de Potter es la confianza que ella tiene en haber comprendido enteramente a Woolf y la visión que ella tiene de las políticas homosexuales.

Otro de los cambios en la adaptación es la cuestión de la motivación para el cambio de sexo. En la novela no existe tal motivación, simplemente sucede, mientras que en la película es la guerra lo que empuja a Orlando a cambiar de sexo. Potter lo explica muy claramente:

“(Orlando) es empujado hasta los límites de lo que se espera de él en su papel masculino –matar o ser matado, ir a la guerra. Es esta crisis lo que le empuja hacia la experiencia femenina. Entonces, Orlando, en su papel femenino, también experimenta una crisis en los límites de la feminidad.”⁴⁰⁷

Potter decidió asimismo no casar a Orlando mujer, hacer que ésta fuera completamente autónoma y tuviera una hija, más en concordancia con la sensibilidad actual. Debido a que la novela fue escrita inspirándose en la vida de Vita Sackville-West, parece natural que Orlando se case -como hiciera Vita con Nigel Nicholson-, y que tenga un hijo. El hecho de que no pierda sus posesiones (Knole) en la novela es interpretado por Potter y Tilda Swinton como un intento de Woolf de devolverle lo suyo a su amada Vita, al menos en la ficción.⁴⁰⁸ La novela termina en el

⁴⁰⁵ Indiana (1993: 89).

⁴⁰⁶ Florence (1993: 277-8).

⁴⁰⁷ Indiana (1993: 89).

⁴⁰⁸ Indiana (1993:89) y la entrevista con Swinton en West (1993: 19).

presente de entonces, es decir, 1928. Potter decidió hacer lo propio con la película y la llevó hasta 1992, lo que le permitió actualizarla también en el terreno de la liberación femenina y las cuestiones de herencia de forma patrilínea. Gracias a que la película se extiende hasta finales del siglo XX, Orlando puede ser madre soltera, independiente. El hecho de que tenga una hija y que, por ello, no herede, le permite sentir la libertad sin límites. A finales del siglo XX no existen condicionantes materiales y sexuales que obliguen a las personas a tomar decisiones contra su voluntad. ¿Ha sido alcanzada la libertad por la que Woolf abogaba? Así preguntan Denis y Joan West, “¿Sugiere el final de la película que el fin de la sociedad patriarcal podía estar en un futuro atisbable? ¿Mira la niña en el sidecar a la nueva mujer del futuro?”

3.1. EN BUSCA DEL GÉNERO

Podemos aventurar que el viaje que inicia Orlando es un viaje en busca de la veracidad o artificialidad del género. Éste comienza ya, irónica y ambiguamente, con las palabras del narrador: “There can be no doubt about his sex despite the feminine appearance that every young man of the time aspires to.” Es decir, no hay duda de su sexo –que sí que la hay porque Tilda Swinton no parece hombre- a pesar de que la moda masculina del momento resultaba extremadamente femenina. Potter juega con la evidencia del que es una actriz encarnado a un hombre.⁴⁰⁹ La directora hizo referencia a la decisión de no añadir al rostro de Swinton ningún tipo de maquillaje -barba u otras características masculinas- que denotara el carácter masculino del personaje, eligiendo en su lugar que quedara claro que se trata de una mujer interpretando el papel de un hombre y crear así un estado de “suspensión de la incredulidad.”⁴¹⁰ También estaba en contra de elegir a dos actores diferentes para interpretar a cada uno de los Orlandos porque la película “habría perdido exactamente ese sentido de la misma individualidad a través de sexos diferentes. Es realmente la historia de una persona que es primero hombre y luego mujer. Se trata de demostrar la indiferencia hacia la diferencia sexual. [...] He elegido a la misma actriz para representar los dos papeles, para no perder el sentido de una misma individualidad a través de los géneros.”⁴¹¹ Woolf hizo lo mismo: fotos de Vita, personificando tanto a un hombre como a una mujer, adornan la primera edición de

⁴⁰⁹ No es como en *Juego de lágrimas* [*The Crying Game* (Neil Jordan, 1992)] en que la caracterización es absoluta, ya que la película encuentra su mayor baza en crear esa sorpresa que supone el descubrimiento de un sexo bajo la apariencia del contrario.

⁴¹⁰ Donahue (1993: 10).

⁴¹¹ Dowell (1993: 21).

la novela, si bien Vita si aparece con atributos masculinos, como la barba. (Ver figuras 4 y 5).



Figura 4: Vita caracterizada como Orlando cuando fue embajador en Constantinopla.



Figura 5: Vita caracterizada como Orlando en su regreso a Inglaterra.

Por otra parte, al comienzo de la película, Orlando está leyendo un libro de poesía, lo que le presenta como un ser sensible. Mientras que la novela manifiesta un efecto contradictorio más poderoso: “él, porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo”(si no cabía duda acerca de su sexo ¿por qué se molesta el narrador en comentarlo? –la voz testimonial insinúa la duda que trata de disolver; de esta forma Woolf crea una voz meta-narrativa que invita al lector a observar la identidad como producto del lenguaje utilizado para describir estereotípicamente los comportamientos sexuales) ensaya su masculinidad “acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas” (11) Más adelante: “...como era demasiado joven para cabalgar por tierras de Francia o por tierras de África, solía escaparse de su madre y de los pavos reales en el jardín, y subir hasta su buhardilla para hender, y arremeter y cortar el aire con su acero” (11-12), “su hombría se despertaba; empuñaba una espada en la mano, cargaba contra un enemigo” (31), y “tan tensa era su expectativa que se sobresaltó y llevó la mano a la espada.” (45) La novela comienza en el periodo isabelino, el periodo literario favorito de Woolf, que retrata la vigorosa acción, la energía y extravagancia, que caracteriza dicha edad, alabando incluso el peligro y la inseguridad, la lujuria y la violencia, la poesía y la suciedad. Para Woolf era innegable que la viril, exultante, flamboyante y pasional era isabelina requería masculinidad (hasta la propia reina parecía poseer estas cualidades ‘marciales’). En esta época, Orlando parece frecuentar las ‘bajas compañías’ y tener múltiples relaciones sexuales con todo tipo de mujeres. En la película de Potter nunca encontraremos en Orlando estas cualidades ‘viriles’ extremas. En adición, como apuntan Hollinger y Winterhalter, el hecho de que Swinton no sea un convincente ‘hombre’ “se convierte en una obvia parodia o travestismo cómico Shakesperiano. Ya no cuestionamos cómo es construida la masculinidad, sólo nos preguntamos si Swinton puede interpretar un papel masculino.”⁴¹²

La película *Orlando* pone en cuestión diferentes asuntos relacionados con las categorías de hombre y mujer, e invita a considerarlas como clasificaciones artificiales, y a reflexionar acerca de las consecuencias que la rígida separación entre sexos distintos ha acarreado, no sólo para las mujeres sino también para los hombres.⁴¹³ Es decir, en primer lugar localiza la problemática -constata la existencia del contraste entre hombres y mujeres. Acto seguido, y una vez localizadas las

⁴¹² Hollinger, Karen y Winterhalter, Teresa: *Orlando's Sister, or Sally Potter does Virginia Woolf in a Voice of her Own* En *Style*. Verano 2001. Copia electrónica sin paginación.

⁴¹³ El feminismo y los estudios culturales centrados en el sexo (gender) han contribuido igualmente a la proliferación de la literatura acerca de la/s masculinidad/es en el campo, no solo de la representación, sino de todas aquellas disciplinas de las Ciencias Sociales (**Ver Punto de encuentro II: Los estudios de la “masculinidad”**).

diferencias de comportamiento, asienta la naturaleza (cultural) de dichas diferencias y su incongruencia. De esta forma explica Potter su opinión acerca del tema:

“Creo que la mayor parte de las nociones de diferencia sexual son realmente mistificaciones. En el caso del cambio de sexo de Orlando, lo que quería simplemente hacer era poner a Orlando hombre en una especie de crisis de masculinidad, en otras palabras, tener que hacer frente a la posibilidad de matar o de ser matado en una batalla, la cual es una cuestión que por entonces todo hombre joven tenía que hacer frente en su vida. Creo que es una cuestión extraordinaria con la que viven los hombres en la cabeza, y muchas mujeres no tienen que hacer frente a este tipo de posibilidades. Para mí esto no significa que los hombres son más inherentemente agresivos o batalladores, simplemente es el tipo de comportamiento que se espera de ellos. De la misma manera, la noción de que las mujeres están solamente esperando caer en brazos de un héroe, que es el típico final de muchas historias y muchas películas, y ellas encuentran por fin identidad a través del hombre, como si la mujer fuera inherentemente incompleta sin el varón. Estas tipificaciones son completamente falsas, cualidades adquiridas o enseñadas. Siento que nacemos inocentes con una tremenda gama de posibles vidas, posibles formas de ser, que incluye lo que denominamos características masculinas de coraje, agresividad en sentido positivo, inteligencia y curiosidad; así como características que denominamos femeninas, como empatía e intuición. Éstas son simplemente cualidades humanas que han sido etiquetadas como de un género u otro. [...] Orlando emerge simplemente como ser humano.”⁴¹⁴

Casi a mitad de la película hay una secuencia, que no existe en la novela, que ilustra de forma abierta como Orlando, antes de su transformación en mujer, comparte las ideas sostenidas por la sociedad en general, para la cual hombres y mujeres son diferentes por naturaleza. En el transcurso de un diálogo entre el Kahn y Orlando acerca de la esencia de las mujeres, nuestro protagonista, herido de amor por Sasha, sostiene que hombres y mujeres son diferentes, ellos leales, ellas inconstantes. Por su parte el Kahn opina que todos proceden del mismo dios y son creados de forma semejante. El Kahn brinda por las excelencias de las mujeres mientras Orlando mira hacia abajo en silencio (visiblemente afectado). El Kahn, percatándose de su actitud, comenta: “Ya veo, tú estás aquí por motivo del amor, mi amigo”, y Orlando responde: “Ellas no son como nosotros” y el Kahn afirma: “¡Mujeres! Se dice: ‘El hombre debe reverenciar a su señor protector que le creó de un sólo ser, y creó, de naturaleza semejante a su compañera, y de ellos esparció como semillas a incontables mujeres y hombres. Así que, bebamos por el amor de

⁴¹⁴ Dowell (1993: 16-21).

hermano ["Let us now drink to brotherly love"], y Orlando reafirma: "Por las virtudes masculinas – lealtad y coraje" ["To the manly virtues – loyalty! Courage!"]. Herido de amor, Orlando asevera en la escena venticuatro: "I can find only three words to describe the female sex. None of which are worth expressing." Posiblemente, la inspiración para este arranque del desairado Orlando procede de las líneas de la novela...: "descargo contra la infiel todas las injurias que se han destinado siempre a su sexo. Perjura, voluble, inconstante, dijo; demonio, adúltera, felona" (49)

Esta misma postura es reflejada en otro de los ejemplos más notorios, que tiene lugar en un salón literario aristócrata en el que Orlando es *mujer*. Allí, los intelectuales de la época, como Swift, Pope o Addison, opinan que "las mujeres no tienen deseos, solo afectación", que "son como niñas pero con vestidos más grandes", "como animales bellos y románticos que deberían ser adornados con pieles y plumas, perlas y diamantes" y que "como mucho, (son) una contradicción y [...] no tienen nada de carácter." Ante esta valoración del sexo femenino, Orlando reacciona con estupefacción y enojo y acaba replicando: "encuentro muy extraño... ustedes son poetas [...] y hablan de su musa en femenino mientras no parecen mostrar el mínimo respeto ni hacia sus esposas ni hacia las mujeres en general." Los intelectuales se defienden alegando que sólo tienen "la más alta consideración y respeto hacia las mujeres" a pesar de que insisten en que "el intelecto es un lugar solitario y, por tanto, un terreno no muy adecuado para las mujeres, que deben descubrir su naturaleza bajo la dirección de su padre o esposo." Parece ser que si ésta "no posee esta guía" está perdida, "por muy encantadora que sea."

En la primera escena Orlando *hombre* es partícipe o, mejor dicho, creador de cierta opinión acerca de las mujeres mientras que en la segunda escena Orlando *mujer* es receptora ["Antes era el perseguidor, ahora la fugitiva"(116)]. El cambio de sexo en la persona que emitía juicios bajo el nombre de su sexo, crea un contraste que refuerza la idea de absurdo de los adjetivos calificativos asociados al sexo.

El apartado de la película dedicado a los salones literarios se distingue sensiblemente de la novela. La diferencia mayor estriba en que en la novela, Orlando, debido a su amor por la literatura y veneración por (el ingenio) de los escritores del momento, participa por un tiempo de las tertulias de intelectuales, donde se cultivan y expresan estas ideas, sin confrontarlas abiertamente (como

hace en la película): la protagonista “se vio forzada a admitir, que algo en el desdén de Mr. Pope, en la condescendencia de Mr. Addison y la reserva de Lord Chesterfield le envenenaban el trato con los intelectuales, aunque siguiera venerando sus obras.” (162) La Orlando de Potter actúa como lo haría una mujer en el tiempo presente mientras que en la novela debe conformarse con el reconocimiento de la estupidez de los comentarios pero con la discreción en la rebeldía. Después de múltiples encuentros en los que nuestra protagonista presta atención extrema a estos personajes [“Así, Orlando les servía el té, y a veces cuando el tiempo era hermoso, se los llevaba al campo y los agasajaba como reyes” (157)] decide “mirar más de cerca el asunto” (157) y ofendida decide dejar de frecuentar a estas personalidades:

“Una mujer sabe muy bien que por más que un escritor le envíe sus poemas, elogie su criterio, solicite su opinión y beba su té, eso no quiere decir que respete sus juicios (o) admire su entendimiento [...] Todo eso, por desgracia que lo igamos, es cosa sabida; así que aun con jarrita de crema en el aire y las tenacillas dispuestas, las damas pueden ponerse un poco nerviosas, mirar un poco por la ventana, bostezar un poco, y dejar caer el terrón con un gran chapoteo –como Orlando acaba de hacerlo [...] Orlando, para refrescar sus mejillas, porque se sentía abofeteada por el homúnculo, salió a vagar por los nogales del fondo del jardín.” (158-9)

La comparación entre dos escenas sirve a este propósito de plantear la aleatoriedad de las características asociadas a los sexos.⁴¹⁵ En la primera, Orlando hombre se declara a Sasha en estos términos:

Orlando: Sasha. No puedo pensar en la vida sin ti. Quédate conmigo. No te marches nunca.
Sasha: Pero eso es imposible.
Orlando: ¿Por qué?
Sasha: Porque cuando el hielo se derrita debemos partir.
Orlando: Pero estamos unidos. Nuestros destinos están unidos. ¡Tú eres mía!
Sasha: ¿Por qué?
Orlando: Porque – ¡Te adoro!

Es imposible para Sasha razonar contra tan débil argumento. En la segunda, Orlando es mujer y debe enfrentarse al mismo tipo de razonamiento. El Archiduque

⁴¹⁵ Escenas dieciocho y cincuenta y dos

Harry le ofrece matrimonio como una salida –la única alternativa- factible a sus problemas legales y económicos. Orlando declina la oferta:

- Orlando: ¡Oh Archiduque! Es muy amable por su parte -sí- pero no puedo aceptar.
- Archiduque: Pero... Yo... soy *Inglaterra*. ¡Y usted es mía!
- Orlando: Ya veo- y eso ¿por qué razón?
- Archiduque: ¡*Porque la adoro!*
- Orlando: Y ¿significa eso que le pertenezco?

Aquí de nuevo el contraste es creado gracias a que la misma persona cambia de posición en la interacción heterosexual.

En la novela, el discurso sobre las diferencias de género es constantemente patente. Podemos considerar que hay un antes y un después en la novela; la transición es el cambio de sexo de Orlando. Antes de éste, numerosos comentarios apuntan a la asunción de la existencia de diferencias entre hombres y mujeres [“[...] quizá, porque los corazones de las mujeres son intrincados (19) [...] pero después se quedo resentida (la Reina) y se quejaba mucho, mientras sus días se acercaban al fin, de la falsedad de los hombres. (21) [...] (Sasha) Muchacho tenía que ser, no había mujer capaz de patinar con esa rapidez y esa fuerza (29) [...] ¡Cómo es posible que alguien del sexo que se llama tierno haya tenido el valor! (98),” etc], y después la naturalidad de éstas comienzan a derrumbarse -¿existen cualidades inherentemente masculinas o femeninas?-. El cambio de sexo de Orlando le permite ver su artificialidad, su naturaleza de construcción ya que él/ella sigue siendo el mismo pero ahora debe modificar sus actitudes. Woolf insistía en que las personas eran educadas para tener determinadas cualidades, y que éstas ni eran naturales ni inherentes a las personas. Por ejemplo, en la novela se dice:

“Recordó cómo de muchacho había exigido que las mujeres fueran sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. ‘Ahora deberé padecer en carne propia esas exigencias’, pensó, ‘porque las mujeres no son (a juzgar por mí misma) naturalmente sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. *Sólo una disciplina aburridísima les otorga esas gracias.* [...] (117)

Orlando ya sabía por su propia experiencia de hombre que éstos lloran tan a menudo y tan sin razón como las mujeres; pero también sabía que las mujeres deben escandalizarse cuando los hombres se emocionan delante de ellas, y se escandalizó.” (134)

Como en la parábola de Lacan de los niños en la estación de tren, en la que cada niño entiende donde está en función de donde está el otro, del mismo modo Orlando no empieza a ver como funcionan los sexos/ géneros hasta que no ha vivido en su propia carne ambos.⁴¹⁶ Es cuando se pone literalmente en la piel del *Otro* que comienza a percibir los mecanismos en funcionamiento. Ahora que Orlando ha cambiado de sexo ella comienza a fascinarse con sus propios descubrimientos:

“Señor’, pensó [...] ‘Que vida más holgazana y más linda. Pero’, pensó, dando un puntapié, ‘qué peste son estas faldas en los talones [...] ¿podría, sin embargo, saltar por la borda y nadar con semejante ropa? ¡No! Luego, tendría que confiarme a un marinero. ¿La idea me molesta? ¿Sí o no?...’ (116)

... y comienza a ser consciente de los cambios de hábitos (porque no son actividades naturales) que tiene que afrontar:

“Hay que peinarse’, pensó, ‘y sólo eso me tomaría una hora cada mañana; hay que mirarse el corsé; hay que lavarse y empolvarse; hay que pasar de la seda al encaje, y del encaje al brocado; hay que ser casta todo el año...’ Aquí agitó el pie con impaciencia y mostró una o dos pulgadas de pantorrilla. En el mástil, un marinero que miraba por casualidad, casi perdió el pie; y se salvó en un hilo. ‘Si el espectáculo de mis tobillos es un sentencia a 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 a qué punto habíamos llegado, cuando una mujer tiene que ocultar su belleza para que un marinero no se caiga del palo mayor. ‘¡Que se los coma la viruela!’ opinó, descubriendo al fin, lo que en otras circunstancias le hubieran enseñado desde niña; es decir, las responsabilidades sagradas de la mujer. (118)

Sopesa qué es preferible, si ser mujer u hombre:

“Y no podré partirle la cabeza a un hombre o decirle *miente su boca*, o desenvainar la espada y atravesarlo, o sentarme en el Parlamento, o usar corona, o figurar en una procesión, o firmar una sentencia de muerte, o mandar un ejército, o caracolear con un corcel de guerra, o lucir en mi pecho setenta y dos medallas distintas. Sólo me será permitido, en cuanto haya pisado el suelo de Inglaterra, servir el té y preguntar a mis señores cómo les gusta. ¿Azúcar? ¿Leche?’ Y al ensayar esas palabras le horrorizó advertir la baja opinión que ya se había formado del sexo opuesto, al que había pertenecido con tanto orgullo.

⁴¹⁶ Esta parábola es referida en Elam: “Gender or Sex?” en Tripp (2000: 168-181).

‘Caerse de un mástil porque una mujer muestra sus tobillos; disfrazarse de mamarracho y desfilar por la calle para que las mujeres lo 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. ¡Cielos! Qué tontas nos hacen, qué tontas somos!’ Y aquí parecía por cierta ambigüedad en sus términos que condenara a los dos sexos imparcialmente, como si no perteneciera a ninguno; y en efecto, vacilaba en ese momento: era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. Era un estado de alma vertiginoso. [...] Nada de raro que al oponer un sexo al otro, y hallarnos alternadamente llenos de las más deplorables imperfecciones, y al no saber muy bien a qué sexo pertenecía [...]” (119)

Y aquí concluye, en la línea del feminismo separatista de *Tres guineas*:

Estirando los brazos [...] rindió gracias a Dios de no estar caracoleando en un bridón por Whitehall, ni sentenciando a un hombre a muerte. ‘Vale más estar vestida de ignorancia y de pobreza, que son los hábitos oscuros de nuestro sexo; vale más dejar a otros el gobierno y la disciplina del mundo; vale más estar libre de ambición marcial, de la codicia del poder y de todos los otros deseos varoniles con tal de disfrutar en su plenitud los arrebatos más sublimes de que la mente humana es capaz, que son’, dijo en voz alta [...] ‘la contemplación, la soledad, el amor. ¡Gracias a Dios que soy una mujer!’ (120)

No obstante, este comentario de Woolf en el que Orlando delega todo el poder público al hombre entraña sus peligros (para el feminismo, como resulta obvio) y las consecuencias las notifica la propia Orlando: “¡Señor! ¿Deberé resignarme a respetar la opinión del sexo contrario, por monstruosa que sea? [...] ¡Por Dios! No tengo más remedio.’ Eso la ensombreció.” (117) Ella sabe que su transformación en mujer, “significaba mediocridad, significaba servidumbre, significaba engaño, significaba renegar de su amor, engrillar su cuerpo, fruncir sus labios y moderar su lengua [...]” (122) Porque ahora que Orlando es mujer comparte el mismo estatuto que los muertos: “ella era parte en tres procesos mayores entablados en su contra [...] Los cargos capitales eran: (1) que estaba muerta y por consiguiente no podía retener propiedad alguna; (2) que era mujer, lo que viene a ser lo mismo.” (125-6)

Escena que se repite también en la película: el oficial le recuerda a Orlando que no tiene derechos de propiedad (a no ser que esté legalmente unida a un miembro masculino –esposo o hijo- que pueda hacerse cargo de ella) porque “Uno, usted está legalmente muerta y por tanto no puede poseer propiedad. Dos, ahora es

mujer –lo cual cuenta como la misma cosa.”⁴¹⁷ Desde su transformación sexual, Orlando es alejada del orden político. Como hombre es embajador, como mujer se separa de esta vida para adentrarse en la soledad, la contemplación, el amor. Aquí Woolf ofrece la alienación de Orlando de los asuntos políticos y sociales como una liberación. Pero esta ‘fuga’ de las responsabilidades políticas también implica ‘insignificancia’, ‘invisibilidad’, el silencio y la marginalidad a la que son consignadas las mujeres a menudo.

Su transformación también la lleva a entender mejor la vida, sus mecanismos, a Sasha:

“[...] y si algún efecto produjo la conciencia de la igualdad de sexo, fue el de avivar y ahondar en los sentimientos que ella había tenido como hombre. Pues ahora se le aclararon mil alusiones y misterios antes oscuros. La oscuridad que separa los sexos [...] Al fin conocía a Sasha tal como era, y en el ardor de ese descubrimiento, y en la persecución de todos esos nuevos tesoros, quedó tan deslumbrada y encantada que fue como si una bala de cañón reventara a su lado. (120-121)

[...] Reconoció la indescriptible delicia de la primera vez que vio a Sasha, hace cien años. Entonces era el perseguidor, ahora la fugitiva. ¿Cuál es el éxtasis mayor? ¿El de la mujer o el del hombre? ¿No son acaso el mismo? No, pensó, éste es más delicioso.” (116)

Esta nueva percepción de las mujeres, su comprensión e inevitable empatía, le llevan a gozar más la compañía de las mujeres, a decantarse por ésta en lugar de por la de los hombres, y a descubrir la profundidad (inexplorada, trivializada, por el hombre) y gratificación del mundo femenino:

“‘Es bien sabido’, afirma el señor S.W., ‘que cuando les falta el estímulo del otro sexo, las mujeres no tienen nada que decirse. Cuando están solas no conversan, se arañan’. Y desde que no pueden conversar y no pueden arañarse indefinidamente ‘son incapaces de sentimientos afectuosos para su propio sexo y mutuamente se detestan’, ¿qué supondremos hacen las mujeres cuando se reúnen?. Como a ningún hombre sensato le puede interesar la pregunta anterior, pasémosla por alto [...] y registremos simplemente que a Orlando le agradaba

⁴¹⁷ (Escena cincuenta y dos según el guión). La mujer está condenada a vivir de incógnito (como han clamado las feministas, una y otra vez, que era el caso): “Pending the legal judgment, however, you have the law’s permission to reside in the property in a state of *incognito* - or incognita, as the case may be ...”

muchísimo la sociedad de las mujeres – hecho imposible, según los caballeros demostrarán. (163)

[...] le gustaba detenerse ante las ventanas de un café, donde podía ver a los literatos sin que la vieran, e inferir de sus gestos las cosas sabias, ingeniosas e irónicas que sin duda decían, todo eso sin oír ni una palabra; lo cual era tal vez una ventaja.” (164)

Orlando es elegida miembro de “la sociedad de las mujeres”, una frase que hace referencia a la historia corta “A Society”. Tanto en ésta como en *Una habitación propia* y *Tres guineas*, Woolf aboga por una “sociedad de forasteras [outsiders]”. La sociedad patriarcal ha privado a las mujeres de un sentido de comunidad femenina, por ejemplo, mostrándolas siempre en relación a hombres. Nunca se les ha permitido existir por derecho propio o en relación con otras mujeres. Woolf trata de rellenar este hueco representativo. La propia Woolf abogaba -y pertenecía- a una comunidad de mujeres, como ya hemos visto suficientemente, y era consciente que el desconocimiento de este fenómeno se debía a la falta de una tradición artística (histórica y literaria) femenina que hubiera reclamado tal existencia. *Orlando* da expresión no sólo a la amistad entre mujeres sino también al amor. Es más, además de mantener relaciones con otras mujeres, su antiguo amor por Sasha se ve ahora deificado y purificado. Este amor refuta la creencia de los hombres de que “las mujeres son incapaces de cualquier sentimiento hacia su sexo.” Sin embargo el deseo de las mujeres no entra dentro del orden de la representación:

“[...] fueron muchas las historias que refirieron y las ocurrencias que tuvieron, porque no se puede negar que cuando las mujeres se juntan –pero, chis-, cierran muy bien las puertas para que no llegue a la imprenta ni una sola palabra de lo que dicen. Todo lo que deseamos es –pero, chis-, ¿no se oye en la escalera el paso de un hombre? Estábamos por decir lo que desean, cuando ese caballero nos sacó las palabras de la boca. Las mujeres carecen de deseos, dice este caballero, entrando en la salita de Nell: sólo simulaciones. Sin deseos (ya lo ha servido Nell y se ha ido) su conversación no puede interesar a nadie.” (162)

La película resuelve su falta de abundancia de expresiones verbales acerca de la construcción social de las cualidades genéricas (por otra parte, discriminadoras hacia las mujeres) por medio de otros mecanismos. Por ejemplo, haciendo ostensible la incomodidad física de Orlando mientras está siendo encorsetada por sus sirvientas (**Ver figura 6**). Orlando descubre asombrada el mundo de la indumentaria femenina con la cual no se siente a gusto, como podemos comprobar la siguiente escena, en la que tiene problemas a la hora de sortear todos muebles

que encuentra en su camino, debido al tamaño de su falda y a su inexperiencia en tales habilidades. A través de los movimientos coreografiados de Orlando, en su lucha, por ejemplo, por caminar por estrechos pasajes o sentarse cómodamente, con esos vestidos que se convierten en uniforme de su transformación, Potter logra plasmar la naturaleza *performativa* del género en ciertas escenas sin necesidad de recurrir al diálogo.



Figura 6: Orlando procede a inspeccionar su nueva entidad. En estos menesteres se hace necesario el uso del espejo para constatar la identidad. Necesitamos de nuestro reflejo en el mundo exterior para crear nuestra existencia, ¿es dicho reflejo/ “una” identidad real?

Merece la pena detenernos ahora en uno de los momentos históricos a los que Woolf parece dedicar mayor atención en *Orlando*, la época victoriana. Según ella, en este momento tuvieron lugar dos sucesos trascendentales para asuntos de género: los sexos se separaron aún más y se produjo la (más intensa) institucionalización del amor a través de la familia. Woolf sentía una verdadera antipatía por la época victoriana,⁴¹⁸ como se evidencia en *Orlando*: el cambio de

⁴¹⁸ Hay ciertamente pocas cosas acerca de esta versión de Woolf del siglo XIX, que resulten atractivas. Ella odiaba el convencionalismo victoriano, el sentimentalismo, la domesticidad y la mojigatería. En una obra plagada de alusiones literarias este capítulo nos sorprende su omisión a autores (románticos) como Byron, Coleridge, o Jane Austen; hasta el punto de que ella misma comenta: “¿Quiénes serían ahora los hombres de ingenio?, pensó –pero esa era una pregunta de las que un changador puede contestar, y siguió adelante.” (201). Sí menciona a Shelley brevemente: “Orlando estaba acostada en el pastizal, mientras Shelmerdine declamaba a Shelley (cuyas obras completas sabía de memoria)” (191)

siglo es acompañado de una “enorme nube que pendía [...] sobre todo el territorio de las Islas Británicas [...] El clima de Inglaterra parecía otro. Llovía con frecuencia [...] Y (lo peor de todo) la humedad empezó a meterse en las casas” (167); “los hombres sintieron frío en el corazón y humedad en el alma.” (168-9)

“Orlando había propendido, naturalmente, al espíritu isabelino, al espíritu de la Restauración, al espíritu del siglo XVIII, y, por consiguiente, apenas había notado el cambio de una época a otra. Pero el espíritu del siglo XIX le era muy antipático, y por eso la tomó y la quebró y ella se sintió derrotada como nunca se había sentido.” (179)

Woolf describe de manera soberbia como en esa época:

“Los sexos se distanciaron más y más. Por ambas partes se practicaron el disimulo y el rodeo [...] La vida normal de una mujer era una sucesión de partos. Se casaba a los diecinueve años, y a los treinta ya había tenido quince o dieciocho hijos [...] Así nació el Imperio Británico. (169)

[...] las mujeres usando miriñaques para ocultar el hecho; el gran hecho; el único hecho [...] que toda mujer decente se esforzaba por ocultar hasta que era imposible la ocultación; el hecho de que iba a tener un hijo [...] de modo que una mujer decente consagraba toda su vida a ocultar lo que un día en el año, por lo menos, sería indudable. (172)

En esos momentos, se inaugura el discurso de la familia como reguladora de las relaciones sociales entre los sexos:

“‘Muéstreme su anillo Bartholomew’, dijo estirando la mano para que se lo diera. Bartholomew obró como si un bandido la hubiera golpeado en pleno pecho. Retrocedió unos pasos, cerró el puño y lo retiró con un gesto lleno de nobleza. ‘No’, dijo con resuelta dignidad; que su señoría lo mirara cuanto quisiera, pero sacarle un anillo de boda, eso no lo conseguiría ni el Arzobispo, ni el Papa, ni la Reina Victoria en su trono. Hacía veinticinco años, seis meses y tres semanas que su Thomas se lo puso en el dedo; había dormido, había trabajado, había rezado, había lavado con él; y quería que la enterraran con él. De hecho, Orlando creyó entender [...] que el fulgor de su anillo de boda le aseguraría su lugar entre los ángeles y que su lustre se empañaría para siempre si se lo sacaba un sólo segundo. [...] ‘Dios nos asista’, dijo Orlando [...] ‘en qué mundo vivimos. ¡Qué mundo es éste!’ [...] Ahora le parecía que el mundo estaba anillado de oro. [...] Anillos de boda por todos lados.” (177)

Orlando se pregunta cómo ha tenido lugar ese cambio, llegando a la conclusión de que se trata de un efecto de la cultura y no de la naturaleza:

“Antes no era raro sorprender a un muchacho jugando con una muchacha al amparo de un cerco. [...] Ahora todo eso había cambiado. Las parejas andaban y marchaban en medio del camino eslabonadas indisolublemente. [...] Orlando sólo atinaba a suponer que se había operado alguna innovación en la raza, que esa gente estaba soldada una con otra, por parejas, pero no adivinaba quién lo había hecho y cuando. No era, por cierto, la Naturaleza.

Miró las palomas, los conejos y los sabuesos y no advirtió que la Naturaleza hubiera cambiado sus hábitos, o se hubiera enmendado, al menos desde el tiempo de Isabel. Era evidente que no había alianzas indisolubles entre los animales. ¿Serían entonces la Reina Victoria o Lord Melbourne? ¿Arrancaría de ellos el gran descubrimiento del matrimonio?” (177-8)

En principio Orlando se resiste a esas nuevas actitudes, pero luego se rinde, primero a la moda de la época y, después, al deseo de tener una familia (“No había otro remedio que adquirir uno de esos horribles círculos y usarlo como todo el mundo” (178)). Comienza a utilizar miriñaque, “que había tenido la sumisión de adoptar,” a pesar de que...

“Era el vestido más pesado y estúpido de cuantos se había puesto en la vida. Ninguno como aquél (vestido) para trabar sus movimientos. Ya no podía andar por el jardín, a grandes pasos con sus perros, o correr al cerro y tirarse bajo la encina. Sus faldas juntaban paja y hojas húmedas. La brisa le quería llevar el sombrero con plumas. Los finos zapatos se empapaban y se enfangaban. Sus músculos habían perdido la elasticidad. La ponía muy nerviosa el temor de ladrones escondidos detrás del maderamen y tuvo miedo, por primera vez en su vida, de fantasmas en los corredores.” (179-80)

En ella se empiezan a operar otra serie de cambios (que afectan a su cuerpo y a su mente) que “la indujeron a aceptar el nuevo descubrimiento -de la Reina Victoria o de quien fuese- de que a cada mujer le corresponde vitaliciamente otro, que lo mantiene, o que tiene que mantener, hasta que los separe la muerte.” (180) Es entonces cuando ideas como estar “soltera”, “impar”, “sola”, “la oprimían ineludiblemente.” (181) Aunque Woolf se encarga de asegurar de que “no hablaba Orlando sino el Espíritu de la Época” (181). En definitiva, Orlando sucumbirá, se casará con Shelmerdine y tendrá un hijo, aunque “ya hemos dado a entender que eso era contrario a su carácter.” (179)

Pero, Woolf no podía darle a la protagonista un final tan convencional. Es por eso que ambos miembros de la pareja presentan cualidades andróginas, por lo que reproducen, no la separación abismal entre los sexos, sino su comunión -el ideal andrógino, el “trascendental sensible” (de Luce Irigaray). En este capítulo, la escritora trata de buscar una explicación al hecho de que mujeres autosuficientes como ella o Vita acabaran claudicando: Vita casándose con Harold Nicolson y ella con Leonard Woolf. Pero también documenta el hecho de que ambos maridos eran atípicos: Nicolson era homosexual y Leonard “prefería la compañía de caballeros antes que de mujeres.”⁴¹⁹ Además, la trama da pocos detalles acerca de su relación amorosa y boda -su descripción abarca media página- y del momento en que nace su hijo -que se reduce literalmente a “Es un hermoso varoncito, M’Lady’, dijo Mrs. Banting, la comadrona, poniendo en brazos de Orlando su primer hijo. Dicho sea con otras palabras: Orlando dio a luz con toda felicidad, el martes 20 de marzo, a las tres de la mañana.”(217). Transcribimos a continuación el momento de la boda, nótese la vertiginosidad de la narración donde los elementos amorosos son ridiculizados, y ¿por qué sólo se oye ‘las fauces de la muerte’? ¿Es eso lo que significa el matrimonio? Por no mencionar que, tras la boda, Shelmerdine desaparece de la narración hasta la última página (¿significa un matrimonio perfecto aquel en el que el marido esta ausente?):

“Tocaron las campanas. Congregaron gente. Ahí estaba, al fin, Mr. Dupper arreglándose la corbata blanca y preguntando dónde estaba el libro de oraciones. Y le plantaron el libro de oraciones de la Reina María y volvió las páginas febrilmente, y dijo: ‘Mamaduke Bonthrop Shelmerdine y lady Orlando, arrodíllense’; y se arrodillaron los dos, y de pronto se iluminaba y de pronto estaban en sombra [...] y entre el golpearse de innumerables puertas y un fragor como de vajillas chocando, tocó el órgano [...] y Mr. Dupper [...] trataba de levantar la voz sobre el tumulto y no consiguió que le oyeran, y luego todo se aquietó un momento, y una palabra –tal vez ‘las fauces de la muerte’- se oyó bien clara [...] y un pájaro se aplastó contra un vidrio, y retumbó un trueno, de modo que nadie oyó la palabra ‘obedezcan’, ni vio, salvo en un brillo de oro, el anillo pasar de una mano a otra. Todo era movimiento y confusión. Se levantaron entre el clamor del órgano y el temblor de los rayos y la lluvia a torrentes, y lady Orlando, con un anillo en el dedo, salió al patio con un tenue traje y sostuvo el estribo que oscilaba, porque el caballo estaba ensillado, y con la espuma todavía en el anca, para que lo montara su esposo, y él lo montó de un salto, y el caballo se encabritó...” (192)

⁴¹⁹ Acerca de la homosexualidad de Nicolson: detalle ofrecido, entre otros, por Eberly, David: “Talking it all Out: Homosexual Disclosure in Woolf” en Neverow-Turk y Hussey (1993). Sobre Leonard, DeSalvo (1994: 28).

Pero ésta es la solución final. Anteriormente, la todopoderosa escritora - emulando a la propia sociedad- impone en Orlando la necesidad de acatar estas prescripciones, lo que la coloca en una incómoda situación entre la obligación y la libertad personal, que la conduce a la consternación. “Orlando apuró el paso; corrió; tropezó; las ásperas raíces de la maleza la tiraban al suelo. Se había roto el tobillo. No se podía levantar. Pero ahí se quedó tirada, feliz.” Y encuentra una solución: ‘He dado con mi compañero’, murmuró. ‘Es el campo. Soy la novia de la Naturaleza’, murmuró, entregándose en éxtasis a los fríos abrazos de la hierba [...] Aquí me quedaré. [...] Mis manos no usarán anillo de bodas.’ (182) Solución que, debido a su carácter poético, no es factible. Por ello, en ese momento aparece galopando Shelmerdine –que no es menos poética, ya que podría ser perfectamente una creación de la propia Orlando⁴²⁰- y “minutos después estaban comprometidos.”(184) Aquí Woolf ofrece la narración más paródica del romance heterosexual. Es al día siguiente cuando se presentan: él es Marmaduke Bonthrop Shelmerdine Esquire...

“Lo sabía’, dijo ella, pues algo de caballeresco y romántico, apasionado, melancólico y resuelto había en él, que iba bien con el desafortunado nombre de oscuro plumaje. [...] ‘El mío es Orlando’, dijo ella. Él lo había adivinado. Porque si uno ve un barco a toda vela, todo bañado de sol, atravesando con soberbia el Mediterráneo, desde los mares del Sur, uno en seguida dice ‘Orlando’, explicó.” (184)

Shelmerdine es tanto el epítome como la parodia de la romántica imagen de la masculinidad. Es el soldado y aventurero que navega y tiene un castillo derruido en las Hébridas. Después de las mutuas presentaciones, Orlando se lanza a decir: “Oh, Shel, no me dejes’, gritó, ‘Te quiero con pasión.’” Hasta aquí la historia de amor entre ellos no podría resultar más convencional, pero justo en ese momento Orlando exclama: “Shel, eres una mujer” y él: “Orlando, eres un hombre” (185) A ellos volveremos más tarde.

En la película de Potter no existe realmente toda esta crónica de las relaciones humanas entre los sexos del siglo XIX, si bien es cierto que la transición entre siglos se produce en un momento de ofuscación de Orlando tras asistir a un horrible ejemplo de autoinvestimiento de superioridad del hombre. En la escena cincuenta y dos, a la cual ya hemos aludido, Orlando es testigo de la seguridad que manifiestan los hombres lo que les hace sostener débiles argumentos para lograr

⁴²⁰ ¿Existe realmente Shelmerdine? ¿no es una creación que Orlando construye para responder a las demandas de la época? Shelmerdine emerge de su sueño o trance y, más adelante, Shelmerdine aparece cada vez que Orlando le invoca.

sus objetivos. Tras rechazar la oferta de matrimonio del Archiduque -a él y a sus razones- éste mira incrédulo a Orlando:

Archiduque: Pero Orlando, con su historial -francamente- ¿qué otro la aceptaría? ¿Se da cuenta de lo que está rechazando? Con su... ambigua sexualidad -la cual estoy preparado a tolerar- esta es su última oportunidad de alcanzar respetabilidad.

Orlando: No puedo respirar.

Archiduque: Morirá solterona. Desposeída y sola.

Orlando se gira, levanta su voluminosa falda y comienza a caminar deprisa, indignada, mira a la cámara y dice: ¡Solterona! ¡Sola! En la siguiente escena ella continúa caminando furiosamente mientras la iluminación general de la escena, el color, y su vestido, van cambiando. Finalmente cae de bruces en la hierba y exclama: "Naturaleza, naturaleza. ¡Soy tu novia! ¡Tómame!" Al momento escucha un sonido y levanta la cabeza. Un epígrafe nos indica que es 1850. De la niebla surge un jinete galopando hacia ella. El encuentro entre ambos es igual de absurdo que en la novela, pero aquí el matrimonio no se consuma:

Shelmerdine: Está herida, señora.

Orlando: ¡Estoy muerta, señor!

Shelmerdine: Muerta. Eso es serio. ¿Puedo ayudar?

Orlando: ¿Se casará conmigo?

Shelmerdine: Señora, me encantaría pero me temo se me ha torcido el tobillo.

Potter se halla en una coyuntura histórica que hace que no se sienta en la obligación de casarles, lo que permitirá que nuestra protagonista pueda seguir siendo independiente; actitud que corresponde más a los tiempos actuales, en los que ya no es necesario que 'la heroína' capitule al espíritu de la época. Así, Orlando, en lugar de tomar un marido, toma un amante. Aunque podríamos pensar que esta actitud es más progresista que la del matrimonio entre ambos, el carácter idílico del *affaire* inviste a las relaciones heterosexuales de cierto romanticismo. Es decir, Woolf hizo que su protagonista se casara pero eludió al mismo tiempo extenderse en dicho romance, evidenciando la imposibilidad de ir contra los designios sociales pero encontrando formas de subvertir los roles sexuales y la sexualidad dentro de dicho discurso social.

Una alusión más directa hacia la época victoriana se da una vez que los amantes se han conocido. Dos oficiales de la reina Victoria llegan a la mansión para anunciar a Orlando que su sexo ha sido declarado indisputablemente femenino y que

perderá todo a menos que tenga un hijo. Es entonces cuando Orlando declara: “Creo que el espíritu de este siglo me ha tomado, y quebrado, definitivamente”, y tras la queja de Shelmerdine de que ahora es libre para hacer lo que quiera, ella le replica que “como hombre, uno tiene elecciones.”

Woolf trata de justificar la paradójica decisión de Orlando/Vita de casarse. Orlando formula sus dudas al respecto e intenta buscarle una justificación:

“Imposible negar que tenía sus dudas. Estaba casada, es verdad; pero si su marido siempre estaba doblando el Cabo de Hornos, ¿era eso casamiento? Si uno lo quería, ¿era eso casamiento? Si uno quería a otras personas, ¿era eso casamiento? Y por último, si uno seguía deseando escribir versos, más que nada en el mundo, ¿era eso casamiento? Orlando tenía sus dudas. (194)

¿Usted dice tener un marido en el Cabo de Hornos? Muy bien, puede pasar. Así la examinó el Espíritu [...] Orlando ahora efectuó [...] una gran reverencia al Espíritu de la Época (pero) [...] Orlando sospechaba que si el espíritu hubiera revisado con prolijidad el contenido de su mente, hubiera descubierto algún contrabando gravado con la multa más alta. Se había escapado raspando. *Había conseguido, por una diestra concesión al Espíritu de la Época, por las acciones de ponerse un anillo y encontrar a un hombre en un pastizal, por el amor de la naturaleza, o por no ser satírica, cínica o psicológica -efectos que hubieran sido descubiertos a primera vista- pasar bien su examen. Dio un gran suspiro de alivio con todo derecho, pues la transacción entre un escritor y el Espíritu de la Época es de infinita delicadeza, y la fortuna de sus obras depende de un buen arreglo entre los dos. Orlando había ordenado las cosas de tal manera que su situación era muy feliz: no necesitaba atacar su época ni someterse a ella; era de ella, pero seguía siendo la misma. Por consiguiente podía escribir, y escribió.* (195)⁴²¹

A través de esta “diestra concesión”, la de dotar a Orlando de una familia, Woolf también logró escapar a los intransigentes ojos del tribunal censor. Aquí el espíritu de la época es una metáfora del dictamen social, impuesto y regulado por medio de la censura. Al igual que Orlando logra pasar el tribunal gracias a su aparente amoldamiento a los preceptos del espíritu de la época, Woolf logra por los mismos mecanismos escapar de la censura. De nuevo, gracias a su sarcasmo, la autora es capaz de permanecer dignamente dentro de los imperativos sociales al mismo tiempo que los derriba. Orlando (y Woolf), con su matrimonio crea una mascarada perfecta que le permite desarrollar su

⁴²¹ La cursiva es mía.

creatividad dentro de los límites establecidos. Para Woolf esta era la única estrategia posible para las mujeres escritoras de su época: seguir siendo aceptadas socialmente y, desde esta posición, lograr objetivos vedados a las mujeres.

El feminismo de *Orlando*

“La historia de la oposición de los hombres a la emancipación de las mujeres es más interesante quizá que el relato de la emancipación misma.”

Virginia Woolf, *Una habitación propia*.

Esta identificación con -e incluso amor hacia- el sexo femenino, esta crítica de la construcción patriarcal de la feminidad, esta autoconsciencia y control sobre su propia vida, convierte a Orlando en una figura feminista. No obstante, no podemos considerar esta novela como feminista simple y llanamente. De nuevo, ideas contradictorias tienen cabida en la obra de Woolf, por lo que será necesario hacer ciertas matizaciones. Por el momento nos detendremos a argumentar en qué sentido *Orlando* responde a una ideología feminista. Para hacerlo, es necesario sin embargo hacer una alusión preliminar a *Una habitación propia*, que, junto con *Tres guineas*, debe ser considerada el texto crucial de referencia para la definición del mapa conceptual de Woolf. En *Una habitación propia*, Woolf argumenta a favor de opiniones aparentemente opuestas: por un lado, afirma, como el título sugiere, que una mujer debe tener su propio espacio para desarrollar su propia creatividad; sin embargo, añade, la mente creativa debe ser andrógina, una mezcla de géneros; además, insiste, no sólo existen dos sexos. La contradicción inherente a estos argumentos, que la creatividad femenina efectiva debe estar tanto separada como aunada con la masculina ha suscitado un intenso debate entre los críticos, y especialmente en el ámbito de las teorías feministas. Los siguientes apartados darán cuenta de ello.

Significativamente, tratándose del tema de la mujer y su representación, encontramos obvios paralelismos entre *Orlando* y *Una habitación propia*. No será necesario volver a transcribir la conversación que se desarrolla en los salones literarios en la primera, ni en la película la opinión de Orlando acerca de la figura femenina inspiradora de los artistas, la musa. Ya en su ensayo previo Woolf pregunta:

“¿Tenéis alguna noción de cuantos libros se escriben al año sobre las mujeres?
¿Tenéis alguna noción de cuantos están escritos por hombres? ¿Os dais cuenta de que sois quizá el animal más discutido del universo? (39) Era lógico que la

sexualidad y su naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad-es decir, las mujeres- también atrae a agradables ensayistas, novelistas de pluma ligera [...] hombres sin mas calificación aparente que la de no ser mujeres. (40) ¿Cual podía ser pues el motivo de tan curiosa disparidad? me pregunté [...] ¿por qué atraen las mujeres mucho más el interés de los hombres que los hombres el de las mujeres?” (40)

En ese momento Woolf vuelve a Pope y a otros hombres que han emitido juicios acerca de las mujeres:

“[...] todos los hombres sensatos no opinan lo mismo de las mujeres. Dice Pope: *La mayoría de las mujeres carecen de carácter*. Y dice La Bruyere: *les femmes sont extremes; elles sont meilleures ou pires que les homes*. Una contradicción directa entre dos observadores atentos que eran contemporaneos. ¿Se las puede educar o no? Napoleón pensaba que no. El doctor Johnson pensaba lo contrario (nota al pie: “los hombres saben que no pueden competir con las mujeres y por tanto escogen a las más débiles o las más ignorantes. Si no pensarán así no temerían que las mujeres llegasen a saber tanto como ellos.” Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides*.) ¿tienen alma o no la tienen? [...] Algunos sabios sostienen que su inteligencia es más superficial; otros que su conciencia es más profunda. Goethe las honró, Mussolini las desprecia. Mirara uno donde mirara, los hombres pensaban sobre las mujeres y sus pensamientos diferían.(43) “Era imposible sacar nada en claro de todo aquello.” (44)

Trata de buscar una explicación al fenómeno de la diferenciación –y de su correlato, la discriminación- que proclaman tan exacerbadamente los hombres, y aventura que tal hecho no puede ser sino producto de una mente y un alma irracional, llevados por la cólera:

“(El Profesor Von X) entretenido en escribir su obra monumental titulada *La inferioridad mental, moral y física del sexo femenino*. No era, en mi dibujo, un hombre que hubiera atraído a las mujeres [...] tenía la cara muy roja. Su expresión sugería que trabajaba bajo el efecto de una emoción que le hacía clavar la pluma en el papel, como si hubiera estado aplastando a un insecto nocivo mientras escribía [...] y aun así parecía quedarle algún motivo de cólera e irritación. ¿Acaso se había burlado del profesor cuando se hallaba en la cuna, pensé adoptando la teoría freudiana, alguna chica bonita? [...] Fuese cual fuese el motivo, el profesor aparecía en mi dibujo muy encolerizado y muy feo, ocupado en escribir su gran obra sobre la inferioridad mental, moral y física de las mujeres.” (45)

El narrador de *Orlando* comparte dicha percepción cuando dice: “sabemos como si estuviéramos escuchándolo, que la lengua de Mr. Pope temblaba como la de una víbora, que sus ojos chispeaban, que su mano se estremecía, cómo amaba, cómo mentía, cómo sufría (cuando escribía sus versos).” (155) Del mismo modo que, en la película, Orlando “se enciende” y, en la novela, se siente “abofeteada”, la reacción de Woolf al saber de dichas actitudes con respecto a su sexo es la siguiente:

“Mis mejillas habían ardido. Me había ruborizado de cólera. No había nada particularmente sorprendente en esta reacción, por tonta que fuera. A una no le gusta que le digan que es inferior por naturaleza a un hombrecito [...]” (46) ¿Por qué los hombres hacen eso?: Los profesores -hacía con todos ellos un sólo paquete- estaban furiosos. Pero ¿por qué?” (*HP*, 47)

Ella especula que es debido al complejo de inferioridad que los hombres poseen:

“quizá lo más importante para nosotros sea la confianza en nosotros mismos. Sin esta confianza somos como bebés en la cuna. Y ¿cómo engendrar lo más deprisa posible esta cualidad imponderable y no obstante tan valiosa? Pensando que los demás son inferiores a nosotros. Creyendo que tenemos sobre la demás gente una superioridad innata, ya sea la riqueza, el rango [...] porque no tienen fin los patéticos recursos de la imaginación humana. De ahí la enorme importancia que tiene para un patriarca, que debe conquistar, que debe gobernar, él cree que un gran número de personas, la mitad de la especie humana son por naturaleza inferiores a él.” (50)

Esta opinión sostenida acerca de la mujer -“Eran legión los hombres que opinaban que, intelectualmente, no podía esperarse nada de las mujeres”- “debió de mermar su vitalidad (de la mujer) y tener un profundo efecto sobre su trabajo (escribir). La mujer “siempre estaría oyendo esta afirmación: ‘no puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro’...” (*HP*, 76-77) Con *Orlando*, Woolf trata de resarcirse de esta situación inventando -o recreando- la vida de una escritora (*Vita*). Irónicamente *Orlando* refleja esa situación en la que “no se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba, sermoneaba y exhortaba.” (*HP*, 78) por ello, se reitera que “escondió el manuscrito rápidamente” (*O*, 132/139) al ser interrumpida o sorprendida.

Woolf se pregunta si la escritura de la mujer difiere de la del hombre, y llega a la conclusión de que las diferencias de escritura existen pero no son motivadas por

una diferencia esencial (biológica) entre los sexos sino por una educación diferente. A pesar de que “los valores de las mujeres difieren de los que ha implantado el otro sexo [...], son los valores masculinos los que prevalecen [...] y estos valores son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura.” (101) Por ello:

“Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias que los puntos de semejanza? Porque ya nos parecemos demasiado, y si un explorador volviera con la noticia de otros sexos atisbando por entre las ramas [...] nada podría ser mas útil a la Humanidad...” (121)

Con este fragmento entramos en el terreno resbaladizo de las contradicciones; aquí es donde Woolf comienza a despegarse del feminismo ortodoxo. De acuerdo con esta declaración suya, debemos destruir la idea del (modelo) universal como ‘masculino’ y debemos abogar por una diferenciación sexual (que podríamos decir, corresponde con las ideas del feminismo de la diferencia de los años setenta). Sin embargo, Woolf, en un movimiento de defensa radical de la heterogeneidad, anuncia que sería maravilloso que contásemos con “otros sexos”, múltiples variaciones sexuales y de género (post-humanismo y post-feminismo). Con esta asombrosa declaración, Woolf avanza lo que han sido (y siguen siendo) los desafíos (cada día) más radicales a la noción de dos sexos y dos identidades sexuales del siglo XX y XXI, a lo largo de los cuales, se han desarrollado nuevas formas de entender sexo, género, deseo y práctica sexual. ¿Cuáles son las palabras para describir las múltiples y discordantes identidades sexuales que están más allá de masculino y femenino que envuelven varias combinaciones de sexo, género, práctica sexual, y deseo? Nuestro lenguaje actual no puede desempeñar esta tarea. Los “otros sexos” de Woolf es una manera de apuntar hacia dicha complejidad. Woolf utiliza este término para indicar la necesidad de expandir nuestra manera de entender las diferencias sexuales. *Orlando* intenta precisamente esto por medio del esbozo de los contornos de un mundo donde los géneros, los sexos y las sexualidades proliferan y se multiplican. La forma que Woolf ve de superar las diferencias sexuales (que propone cuando introduzca el tema de la androginia) es, en primer lugar, afirmar la existencia de las diferencias entre hombres y mujeres para no caer en un ‘universal’ que implique ‘masculino’. Porque las nociones de sexo y género son algo binario, hablar de “otros sexos” comienza el (subversivo) desmantelamiento de un sistema que divide, en dos, los sexos (concebidos

anatómica y biológicamente) y los géneros (concebidos social y culturalmente).⁴²² Se produce entonces la trascendencia de la identidad sexual, el desmantelamiento de los binarios que conduce tanto a la igualdad como a la diferencia, y que se concreta no en un simple figura (andrógina) sino en la multiplicación y permutación de posibilidades sexuales (porque los dos sexos son inadecuados considerando la vastedad y variedad del mundo ¿cómo podemos apañarnos con sólo uno?), algo que ha hecho las delicias de los recientes teóricos *queer*, como veremos en su momento.

3.3. TRASCENDER LAS IDENTIDADES SEXUALES

El cambio de sexo de Orlando

El sol pasa a través de las ventanas de la habitación de Orlando. Éste se despierta de su segundo letargo de siete días, abre los ojos y se quita la peluca, revelando un pelo largo y dorado. (**Ver figura 7**). Se lava la cara y dirige su mirada hacia un espejo de cuerpo entero que le devuelve el reflejo de una mujer desnuda. Es la primera vez, y no será la última, que veamos a Orlando desnuda.⁴²³ Mira a la cámara y proclama: “la misma persona. Ninguna diferencia. Sólo diferente sexo.”

En la película, la transformación sexual de Orlando, el momento de fusión y yuxtaposición de los dos sexos sucede de forma fácil, sin dolor.⁴²⁴ Según Bruzzi, “la creciente sensualidad de las imágenes crea un momento liberador. Donde quiera que un suceso así crearía trauma y crisis, aquí, Orlando se contempla serenamente, en posición como de ballet, desnuda, en el espejo y hay una sorda sorpresa al encontrar que no “hay diferencia, sólo diferente sexo.”⁴²⁵ La naturalidad, a pesar de lo extraordinario del acontecimiento es recibido con total normalidad como demuestran las miradas de tolerancia que se dirigen los criados cuando ella regresa de Asia.

⁴²² La diferencia entre el empleo de Woolf de este término y la terminología adoptada por los sexólogos de entre siglos y algunas escritoras de “tercer sexo” es que este último implica de nuevo una limitación mientras que el de Woolf abre un campo de posibilidades infinito.

⁴²³ El hecho de que sólo veamos el cuerpo desnudo de Orlando cuando es mujer, plantea problemas para una facción del feminismo ya que instala a la mujer en el tradicional papel de ‘objeto’ de la mirada.

⁴²⁴ Escena cuarenta y cinco.

⁴²⁵ Bruzzi (1997:196)



Figura 7: Orlando se despierta de un largo sueño. Todavía su identidad no está clara para nosotros (en términos narrativos).

En la novela la transformación es descrita como sigue:

“Pisamos hasta aquí el terreno firme, aunque también estrecho, de la auténtica verdad. Pero nadie ha sabido precisamente lo que sucedió aquella noche. [...] Orlando seguía durmiendo. Día y noche lo velaron, pero sólo daba señales de vida su respiración regular y el profundo carmín de sus mejillas. [...] Pero aquí, ¡Ay de mí!, la Verdad, la Franqueza y la Honradez, austeras diosas que hacen la guardia junto al tintero del biógrafo, gritan: ¡la Verdad!, y por tercera vez retumbaban en concierto: ¡la Verdad y sólo la Verdad!. [...] Y Orlando se despertó. Se estiró. Se paró. Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos [...] Debemos confesarlo: era una mujer. La voz de las trompetas se apagó y Orlando quedó desnudo. Nadie, desde que el mundo comenzó, ha sido más hermoso. Sus formas combinaban la fuerza del hombre, y la gracia de la mujer. (104) [...] No la censuraríamos si hubiera llamado, si hubiera llorado, si hubiera sufrido un desmayo. Pero Orlando no se inmutó. Todos sus actos fueron de lo más reposados, tanto que parecían premeditados.” (105)

Este énfasis en que no hay drama ni conflicto -en la escena del reconocimiento en el espejo- nos remite a una escena semejante que se da en *El pozo de la soledad* (*The Well of Loneliness*, 1928) de Radclyffe Hall. Woolf conocía perfectamente esta novela –se dedicó incluso a recaudar firmas para impedir su

censura⁴²⁶- así que no nos extrañaría nada que la celebración de la fluidez del sexo de *Orlando* se presentara, a propósito, como alternativa a los sentimientos patológicos de culpabilidad de las lesbianas masculinas de principios de siglo como la protagonista de Hall. Ambas novelas parecen compartir algo más que este evento, de hecho pueden ser vistas como dos puntos de vista sobre el mismo tema: el lesbianismo; uno positivo, de celebración, de tono fantástico, y otro negativo, de tono realista. **(Ver Punto de encuentro III: Stephen y Orlando, dos personalidades para una misma historia)** Sí, es cierto que Orlando observa un cuerpo nuevo, que no le pertenecía hasta entonces, pero eso no altera su sentido del ser.

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. Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de la vida pasada. [...] El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente, y de manera tan perfecta que Orlando no se extrañó. Muchas personas, en vista de lo anterior y de que tales cambios de sexo son anormales, se han esforzado en demostrar (a) que Orlando había sido siempre una mujer (b) que ahora Orlando es un hombre. Biólogos y psicólogos resolverán. Bástenos formular el hecho directo: Orlando fue varón hasta los treinta años, entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo. Que otras plumas traten del sexo y de la sexualidad; en cuanto a nosotros, dejemos ese odioso tema lo más pronto posible.(105)

Empezó a hojear (La encina), a leer, a saltar, ¡Qué poco había cambiado en tantos años! [...] ella no había cambiado. Siempre el mismo carácter pensativo y reconcentrado, idéntico amor por la naturaleza y los animales, idéntica pasión por el campo y las estaciones. “Después de todo”, pensó, levantándose y yendo a la ventana, “nada ha cambiado.” (174)

El tema del espejo y su relación con el psicoanálisis ha sido explorado en profundidad por la teoría feminista y lesbiana de los últimos cuarenta años.⁴²⁷ Según

⁴²⁶ Los juicios de Hall son para la tradición lesbiana lo que los de Wilde para los homosexuales (a comienzos del siglo XX). *The well* y *El retrato de Dorian Gray* fueron atacados con los cargos de obscenidad. Ambas novelas describen la homosexualidad como congruente con una especie de inversión sexual, y ambos describen el mundo homosexual como un mundo subterráneo de solitarios llenos de perversión moral. Ambos textos anuncian la emergencia de la homosexualidad en el cambio de siglo como escandalosa, como pornografía y obscenidad; ambas implican el deseo homosexual en la nueva reescritura de los roles sexuales, y ambos sitúan al homosexual dentro de un proceso que Foucault ha denominado “la implantación de las perversiones.” Dichas novelas resultan ambiguas ya que pueden ser situadas dentro tanto de los discursos homofóbicos como homofílicos.

⁴²⁷ Por imperativos argumentales ahora no insistiremos mucho en ello. Ver, por ejemplo, la discusión de Teresa de Lauretis acerca del feminismo, el espejo y el cine, en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Feminismos Cátedra. Madrid, 1992.

Judith Butler, “el cuerpo en el espejo no representa al cuerpo que es, como *era* antes del espejo, incluso si es instigado por el cuerpo no-representado ‘antes’ del espejo; [el espejo] produce ese cuerpo como su efecto delirante –un delirio que, por cierto, estamos obligados a vivir.”⁴²⁸ Orlando tan sólo es consciente de su cambio de sexo cuando se mira, cuando su imagen le es devuelta a través del reflejo. Orlando se siente el mismo/a y su reflejo indica tan sólo el estatuto que tendrá a partir de ese momento.⁴²⁹ La fase del espejo representa, para el psicoanálisis, la entrada del niño en el lenguaje u orden simbólico. A través del espejo/lenguaje recibimos una identidad. Pero el lenguaje no sólo nombra un cuerpo preexistente, sino que en el acto de nombrar lo constituye (como veremos cuando hablemos de la definición de *performativity* como el aspecto del discurso que tiene el poder de producir lo que nombra). Orlando le dice a Shermeline cuando recibe la sentencia de la reina: “... ¿Pero? ¡Ah!, ¿qué resuelven del sexo? Mi sexo’, recitó con alguna solemnidad, ‘se declara indiscutiblemente, y sin asomo de duda (¡qué no te decía yo hace un momento, Shell!), femenino” (187), siendo desde ese momento nombrada oficialmente (socialmente) mujer y pudiendo volver a la vida. Ya Woolf en el fragmento citado más arriba desestima a “biólogos y psicólogos” que discutirán sin fin y fútilmente la sexualidad del protagonista, implicando que la sexualidad es una construcción, no dada por la naturaleza. A la vista de este misterioso cambio de sexo, muchos reaccionan desde el punto de vista ‘naturalista’, intentan probar “(1) que Orlando siempre fue una mujer, (2) que Orlando es en estos momentos un hombre.” Curiosamente, estas dos proposiciones, contradictorias entre sí, son en cierto sentido ciertas. Este es el principio de la contradicción posmoderna: A puede ser B al mismo tiempo. Habiendo vivido como hombre, en este momento Orlando continua siendo hombre; él/ella tendrá que aprender a ser mujer con los años.

El incidente que mejor revela que el sexo es un producto social y no natural ocurre tan pronto como Orlando vuelve a Inglaterra. Su sexo cae bajo deliberación legal, junto con cuestiones de herencia y propiedad (“[...] en esa situación ambigua, en la incertidumbre de si estaba muerta o viva, si era hombre o mujer, Duque o nadie” (126). De esta forma, “el sexo se convierte en una ficción legal, como la

⁴²⁸ Butler (1993:91).

⁴²⁹ Autoras como Butler o Irigaray cuentan como Lacan reclama -en “la fase del espejo”- que el niño adquiere la noción de la integridad de su cuerpo cuando percibe su reflejo en el espejo. Hasta entonces, la auto-percepción de su cuerpo del niño ha sido caótica, fragmentada, lo que Lacan llama “homelette” [homme-omelette], pero cuando ve su reflejo adquiere un sentido de sus contornos corporales y su diferenciación física con respecto a otros. Butler argumenta que, en la descripción de Lacan del cuerpo, no son experiencias placenteras o dolorosas lo que constituyen el cuerpo, sino el lenguaje (que lo describe o interpela) y que, extraemos de ahí, en este sentido actúa como el reflejo que nos devuelve una imagen mediatizada socialmente. Esto es porque la fase del espejo coincide con la entrada del niño en el lenguaje o el orden simbólico.

paternidad o los derechos de propiedad,” argumenta DiBattista.⁴³⁰ Woolf apunta hacia la sátira feminista en la ecuación citada arriba: “estar viva es ser un hombre, que es tener un título aristocrático. Estar muerta es ser mujer, que es no tener identidad social.” Desde que legalmente Orlando es declarada mujer empezamos a ver cambios en ella, es entonces cuando se dice “ciertos cambios eran visibles, incluso en su rostro.”

Androginia y disolución

El concepto de androginia de Woolf representa, según Potter, el núcleo de la novela, y la directora está convencida, como demuestran sus múltiples entrevistas, de que su *Orlando* captura perfectamente el espíritu andrógino que permea toda la novela de Woolf. Su película puede ser y, de hecho, ha sido calificada de *camp* (**Ver Punto de encuentro IV: *Camp***). No obstante, la obra de Woolf es de una mayor complejidad y contiene algunas contradicciones, por no mencionar que su androginia ha sido un concepto decididamente problemático y debatido por las críticas feministas. Potter ha declarado en varias ocasiones que "todo este asunto de masculinidad/feminidad es realmente un recubrimiento de un ser esencial. Hay identidades que puedes elegir o no elegir"⁴³¹, que "(es) absurda la diferencia entre la masculinidad y la feminidad, (Potter es) consciente de la noción de esencia humana que ambos, mujer y hombre, tienen." Es decir, la directora enaltece más que deconstruye la idea de una humanidad esencial inmutable concluyendo que "si hay un mensaje, éste es que bajo el exterior, hombres y mujeres son probablemente más similares que diferentes"; "*Orlando* no trata tanto sobre feminidad y diferencia, como de la noción de Woolf de la esencia del ser por encima del género."⁴³² No obstante, Potter, conversando con Penny Florence, aseveró: “Prefiero pensar que no hay diferencia. Pero por supuesto la conciencia nace de la experiencia y mi experiencia es como mujer. Pero lo interesante es que en esta historia he tenido que imaginarme dentro de la experiencia masculina, ha sido un gran aprendizaje, y me ha ayudado también a entender las dificultades que supone ser hombre.”⁴³³

La androginia implica la combinación, en una persona, de cualidades tradicionalmente entendidas como masculinas y femeninas. En la película, ésta es más evidentemente sugerida a través del físico de Swinton y de su actitud. Resulta interesante observar que cuando Orlando es hombre, el personaje resulta más

⁴³⁰ Di Battista, Maria: *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1980. p. 120.

⁴³¹ Citado en Silver (1992: 283).

⁴³² Glaessner, Verina: "Fire and Ice" en *Sight and Sound*. Vol. 2. Nº 4. Agosto, 1992. p. 14.

⁴³³ Florence (1993: 281).

inseguro, lánguido, frágil, dubitativo; mientras que cuando es mujer se mueve con mayor soltura y resolución, su mirada es menos evasiva, más desafiante. En general Orlando hombre y Orlando mujer no se diferencian mucho entre sí (de hecho su indumentaria no varía tanto y la ambigüedad sexual del Orlando hombre es acentuada por las excesivas pelucas y adornos que viste). El cambiar de sexo pero permanecer siendo la misma persona dota a Orlando de cualidades andróginas. Le sitúa en una posición desde la cual puede observar los comportamientos y los sentimientos de ambos sexos, para descubrir que las diferencias son culturales y, por tanto, no existe una división real de los sexos.



Figura 8: Orlando (Tilda Swinton) y Shelmerdine (Billy Zane) en un cartel publicitario de *Orlando*. La imagen pretende ser de cierta ambigüedad sexual, sugerida especialmente por el pelo largo de ambos y por el hecho de que la posición activa (la que mira directamente a la cámara) es sostenida por Orlando.

De acuerdo con Stella Bruzzi, no sólo Orlando sino también Shelmerdine articula el deseo por la ambigüedad y fluidez de la androginia: “Orlando por medio de la inestabilidad de su sexo, Shelmerdine por su apariencia. La imagen de la androginia resulta atractiva precisamente porque, en un nivel visual, desestabiliza la identidad sexual y la diferencia sexual.”⁴³⁴ (**Ver figura 8**) No obstante, según nuestro criterio, Shelmerdine (Billy Zane) tiene poco de andrógino, sus atributos físicos -piel oscura, considerable musculatura- coinciden más bien con nuestra idea del hombre muy masculino (‘macho’); que contrastan con la piel blanca y delgadez de Orlando (Tilda Swinton).⁴³⁵ Por otra parte, como revelan las conversaciones entre ellos, Shelmerdine posee también las cualidades marciales de un hombre (ha luchado en batallas “como un hombre”, y debe “luchar por la libertad”⁴³⁶) aunque celebren por igual la ambigüedad y la fluidez a través de la especulación acerca de un cambio de sexo:

Orlando: Si yo fuera un hombre... [...] podría elegir no sacrificar mi vida por una causa incierta. Podría pensar que no merece la pena tener libertad si ésta se gana a través de la muerte. De hecho-

Shelmerdine: - podrías elegir no ser un hombre *real*... Digamos que si yo fuera una mujer [...] podría elegir no sacrificar mi vida cuidando a mis hijos, ni a los hijos de mis hijos. No hundirme anónimamente en la leche de la amabilidad femenina. Pero, en su lugar, digamos -viajar ¿Sería entonces... (Orlando:) - una mujer real? ⁴³⁷

La actitud que Orlando mujer exhibe se halla cerca de lo que puede ser la imagen de una mujer (occidental) en la actualidad, por lo que nos sugiere una lectura posfeminista que ese mundo de igualdad entre los sexos ha sido lograda, esa disolución de los límites entre cualidades masculinas y femeninas se ha logrado (por lo que la lucha feminista ha dejado de tener sentido), como canta el ángel:

“¡Estoy llegando! ¡Estoy llegando!/ ¡Estoy llegando a través!/ llegando a ti a través de las divisiones/ En este momento de unidad/ Sólo estoy sintiendo éxtasis/ de estar aquí, de ser ahora/ Finalmente soy libre -sí- por fin, por fin/ Estar libre del pasado/ y de un futuro que me atrae/ ¡Estoy llegando! ¡Estoy llegando!/ ¡Aquí estoy!/ Ni una mujer ni un hombre-/ Estamos unidos, somos uno/

⁴³⁴ Bruzzi (1997:192)

⁴³⁵ Woolf logra, visualmente, transmitir una idea más acertada acerca de la androginia que la de Potter. Las ilustraciones que acompañaban la primera edición de la novela muestran una ambigüedad sexual mucho mayor que la que pretende la película. (**Ver figuras 9 y 10**).

⁴³⁶ Orlando: You have fought, in battles, like a man?/ Shel: I have fought./ Orlando: Blood?/ Shel: If necessary, yes. Freedom must be *taken*. Freedom must be *won*. (cincuenta y seis). Shel: I must fight for liberty. I must fight for a-/ Orlando: - future? (cincuenta y ocho).

⁴³⁷ Orlando y Shelmerdine se abrazan. Orlando gira hacia la cámara y dice: “Creo que me voy a desmallar. Nunca me he sentido mejor en mi vida.” Escena cincuenta y seis.

Con una cara humana/ Estamos unidos, somos uno/ Con una cara humana/
Estoy en la tierra/ y estoy en el espacio exterior/ Estoy naciendo y estoy
muriendo.⁴³⁸



MARMADUKE BONTHTROP SHELMERDINE, ESQUIRE

Figura 9: Shelmerdine de acuerdo con Virginia Woolf. No nos es difícil reconocer las cualidades andróginas de dicho retrato. ¿No es muy diferente el efecto creado con respecto al de la película?



ORLANDO ABOUT THE YEAR 1840

Figura 10: Orlando (Vita) por la época por la que conoce a Shelmerdine.

⁴³⁸ Escena sesenta y cinco.

El ángel refuerza la idea de la androginia de la película. En la iconografía tradicional, el ángel representa al ser asexuado por excelencia, no refleja elementos masculinos o femeninos sino ambos, o ninguno, a la vez. El ángel es una imagen a la que han recurrido numerosos artistas y críticos interesados en la ambigüedad sexual. Para Luce Irigaray, explica Andrea Harris, los ángeles cruzan los límites, tanto divinos como humanos, entre lo femenino y lo masculino, y son al mismo tiempo ninguno.⁴³⁹ Son andróginos, seres de otro sexo que funcionan como intermediarios entre Dios y los hombres, el cielo y la tierra, la mujer y el hombre. El ángel es un concepto clave que permite la revisión de las relaciones entre sexos de acuerdo con Irigaray, y como tal, es una figura privilegiada, como lo era Tiresias. Para Irigaray, Harris y, parece ser, Potter, el ángel representa la posibilidad de un estado en el cual las limitadas y limitadoras categorías de identidad (sexual) no son aplicables, y con ellas, otros indicadores de diferencias y jerarquías son obliteradas.

La opinión de Woolf acerca de la androginia es mucho más compleja. No podemos aceptar simplemente que la escritora era una defensora incondicional de esta integración de los sexos en un solo ser. La dificultad interpretativa deriva en gran parte de sus paradójicas declaraciones al respecto a lo largo de diferentes novelas, y que la han situado en una posición ambigua dentro del feminismo, como vimos en el capítulo 2. Estas contradicciones también aparecen en *Orlando*. El personaje de Orlando, debido a que ha sido educado primero como hombre y luego como mujer, representa ese ideal comparte cualidades masculinas y femeninas:

Esa mezcla de hombre y de mujer, la momentánea prevalencia de uno y de otra, solía dar a su conducta un giro inesperado. Por ejemplo, las mujeres curiosas preguntarán: si Orlando era mujer ¿cómo no tardaba más de diez minutos para vestirse? [...] Sin embargo, le faltaba la gravedad de un hombre, o *la codicia de poder* que tienen los hombres. Su corazón era muy tierno. [...] En cambio aborrecía los quehaceres domésticos, se levantaba al alba y andaba por el campo en verano antes de la salida del sol. Ningún agricultor la aventajaba en el conocimiento de las cosechas. Era de mucho aguante para beber y le gustaban los juegos de azar. Montaba bien y era capaz de manejar seis caballos a galope

⁴³⁹ Harris (2000: 127). Harris emplea el comentario de Elisabeth Grosz acerca del ángel en Irigaray: “el ángel atraviesa identidades y categorías distintas... El ángel, de este modo, representa la divina unión de los sexos, sin tener, significativamente, un sexo de su propiedad.” En un sistema binario de géneros, el ángel puede no tener sexo; pero si miramos más allá de dicho sistema, puede decirse que posee un “otro sexo”, un sexo más allá de las categorías de masculino y femenino. Éstos “significan la posibilidad de un puente entre lo masculino y lo femenino” pero “son a menudo incorpóreos, neutrales sexualmente, intangibles. Se mueven entre un orden y el otro, y no son identificados con ninguno. Son así capaces de actuar como ideales de la reunión o el lugar a medio camino ente los sexos.” En Harris (2000: 172).

sobre el puente de Londres. Sin embargo, aunque era tan práctica y tan atrevida como un hombre, la vista del peligro ajeno le producía palpitaciones de las más femeninas. Por cualquier motivo rompía a llorar. No era versada en geografía, juzgaba intolerables las matemáticas y defendía ciertos pareceres absurdos, que abundan más entre las mujeres que entre los hombres; por ejemplo, que viajar hacia el sur es ir cuesta abajo. *Imposible resolver por ahora si Orlando era más hombre o más mujer.*” (141)⁴⁴⁰

Al principio le cuesta reconocer y asumir su nuevo papel, es necesario el entrenamiento:

“Debemos recordar que era como un niño, que toma posesión de un jardín o de un armario de juguetes: sus razonamientos no podían ser los de una mujer ya madura que ha disfrutado de esas cosas toda la vida.” (117)

‘Al demonio con las mujeres’, pensaba Orlando, yendo al aparador a servir un vaso de vino, ‘no me dejan en paz ni un minuto. No hay en el mundo seres más hurguentes, más metidos, más intrigantes. [...] Bruscamente consciente de su propio sexo, que había olvidado por completo, y del sexo del otro, ahora lo bastante remoto para inquietarla por igual, Orlando se sintió desvanecer.’ (133)

Cuando el Archiduque Harry comienza a cortejarla, Orlando...

“pensaba que tenía que haber algún medio de salir del paso, pero aún era torpe en las artes de su sexo, y como no podía desmayarlo de un golpe en la cabeza ni atravesarlo de una estocada, no se le ocurrió nada mejor que lo siguiente...” (136)

A pesar de que Orlando ha superado o trascendido la diferencia entre los sexos, la educación comienza a hacer efecto en ella y empieza a exhibir comportamientos femeninos:

“Aprovecharemos su viaje [...] para subrayar una o dos circunstancias de nuestro relato. Se habría notado, por ejemplo, que Orlando escondió su manuscrito al ser interrumpida. Además, que se miró larga y atentamente en el espejo; y ahora, camino de Londres, uno podía notar un sobresalto y un grito ahogado cada vez que los caballos se apresuraban. Esta modestia de su obra, esta

⁴⁴⁰ Este fragmento resulta de lo más interesante para el lector contemporáneo ya que ofrece una lista de características que se suponen de un sexo u otro de acuerdo con la época en que el libro fue escrito. Ahora podríamos comprobar cuáles de estos estereotipos prevalecen y cuáles han cambiado. Como dice Butler, el género no es siempre constituido coherentemente y consistentemente en contextos históricos diferentes. Butler (1990: 3)

vanidad de su persona, estos temores por su seguridad, parecen desmentir lo que antes dijimos sobre la absoluta igualdad de Orlando hombre y de Orlando mujer. Se estaba poniendo algo más modesta, como la mayoría de las mujeres, de su inteligencia; un poco más vanidosa, como la mayoría de las mujeres, de su persona. Ciertas sensibilidades aumentaban, otras disminuían.” (139)

Pero la androginia de *Orlando*, no busca tanto la combinación de cualidades femeninas y masculinas como el desmantelamiento de la noción de que existen éstas por naturaleza. Debe ser la educación y no la naturaleza la que provoca la separación entre los sexos:

“Por diversos que sean los sexos, se confunden. 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. (141)

Y, sin embargo, como percibimos en todas sus novelas (y leemos explícitamente en *Una habitación propia*), Woolf no dejará de reivindicar el valor separatista de la experiencia femenina. En este sentido, compartimos la opinión de Sandra Gilbert, que cree que deberíamos entender la androginia en Woolf como un intento de erradicar el papel masculino, forjado, en parte con propósitos imperialistas, militares y económicos (especialmente si tenemos en cuenta el espíritu feminista, por momentos, de *Orlando* y en la línea de otras de sus novelas, como *La señora Dalloway* o *Tres guineas*)⁴⁴¹ como demuestra el párrafo a continuación:

“Por pobres e ignorantes que seamos comparadas con el otro sexo’, pensó, ‘armados de pies a cabeza como están, en tanto que a nosotras nos prohíben hasta el conocimiento del alfabeto’ (y esas palabras iniciales demuestran que algo había ocurrido en la noche que la inclinaba al sexo femenino, pues hablaba ahora más como una mujer que como un hombre, y no sin cierta satisfacción), ‘sin embargo se caen del palo mayor’ (a la visión de los tobillos de una mujer).” (119)

Encontramos en *Orlando*, a su vez, la idea de la androginia como elemento imprescindible para la mente creadora. La metáfora que idea Woolf en *Una habitación propia* para explicar la noción de la androginia (la de un hombre y una mujer dentro de un taxi), encuentra su réplica en *Orlando* en la pareja creada por Shelmerdine y

⁴⁴¹ Gilbert argumenta en "Costumes of the Mind": "the shocking affiliation of masculinity with violence and fatality that emerges in the novel's opening, as Orlando hacks at the Moor's head, demonstrates the pacifist imperative that underpins Woolf's call for a redefinition of gender roles." "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature." en Abel, Elizabeth (Ed.): *Writing and Sexual Difference*. Harvester, Brighton, 1982. Pp. 193-219. También como artículo en *Critical Inquiry*. Vol. 7. N° 2. Invierno, 1980. Pp. 391-417.

Orlando. (**Punto de encuentro V: El “sensible trascendental” de Luce Irigaray**). En ese sentido, su relación simboliza esa unión de contrarios, especialmente si tenemos en cuenta que Shelmerdine podría bien ser una construcción metalingüística de Orlando para escapar al Espíritu de la Época.⁴⁴² La mente andrógina es producida por la comunión heterosexual entre Shelmerdine y Orlando lo que permite que Orlando escriba: “y escribió. Escribió, escribió, escribió.” (195) Es decir, para crear es necesario esta fusión.

A un nivel biográfico, la única forma de matrimonio heterosexual tolerable para mujeres como Vita o Woolf, era aquel en la que sus miembros exhibían cualidades notablemente ambiguas sexualmente.⁴⁴³ En ese sentido Woolf parece apuntar hacia una sociedad post-tradicional, en la que las relaciones son producto de la satisfacción mutua de las necesidades emocionales (a diferencia de los matrimonios tradicionales, los cuales se nos dice estaban basados en la conveniencia económica y/o simbólica). Este retrato de un matrimonio andrógino como el ideal está en sintonía con las expectativas contemporáneas (occidentales) acerca de la relaciones. *Orlando* muestra con el matrimonio entre sus protagonistas lo que Giddens llama la *transformación de la intimidad*, en la que una relación íntima democrática de dos “compañeros del alma” unidos en igualdad se vuelve fundamental para los miembros de dicha sociedad.⁴⁴⁴ La tradicional idea del “matrimonio de por vida” es aquí reemplazada por la “relación pura”, en la cual la comunicación entre partes iguales, de cualquiera de los sexos, asegura que las acciones de la pareja estén siempre orientadas hacia la satisfacción personal y mutua. En diferentes momentos Orlando y Shelmerdine reconocen, en el otro, características propias del sexo contrario al que se supone representan:

“¿Estás segura de no ser un hombre?, le preguntaba ansiosamente, y ella repetía como en un eco: ‘¿Será posible que no seas una mujer?’, y acto continuo hacían la prueba. Pues cada uno de los dos se asombraba tanto de la rápida simpatía del otro, y sentía como una revelación que una mujer pudiera ser tan tolerante y tan libre en su manera de hablar como un hombre, y un hombre tan

⁴⁴² Parece posible que su matrimonio busque realizar el ideal andrógino por medio de la única forma en la que es admisible: la mayor separación entre las esferas y cualidades masculinas y femeninas impuesta en la época victoriana haría imposible la androginia en una persona.

⁴⁴³ Madeline Moore sugiere que, después de todo “Orlando y Shelmerdine are disguised when they meet each other, she as a parodic Catherine and he as a parodic Heathcliff (protagonistas de *Cumbres borrascosas*). Heathcliff/Shelmerdine is both soul brother and platonic homosexual ‘lover’ to Catherine/Orlando.” More asegura que esta relación responde a la paradójica atracción que sentía Woolf por ciertos hombres homosexuales, como Strachey. En “Virginia Woolf and Sally Potter: The Play of Opposites and the Modern Mind” en Barret y Cramer (1995: 190-1).

⁴⁴⁴ Gauntlett (2002: 106–107).

extraño y tan sutil como una mujer, que en seguida tenían que hacer la prueba.”
(189)

Esta metáfora acerca de la armonía lograda por medio de la combinación de contrarios ya fue propuesta por Aristofanes en el *Symposium* de Platón. Después de que Jupiter divide a los seres por la mitad, el amor se convierte en la fuerza que conduce a las partes divididas hacia su unidad y restauración. La descripción de Woolf de la búsqueda de Orlando de la integridad y de la unión de la personalidad a través de la androginia, es un reflejo de la sabiduría platónica. La separación de Orlando de la femineidad o la masculinidad, seguido por la integración con Shelmerdine son conceptos platónicos.⁴⁴⁵

Ya mencionamos en el capítulo 3 algunas de las lecturas de la androginia en Woolf, como por ejemplo la de Showalter, la cual veía ésta como una traición al feminismo. Sin embargo, los nuevos contextos en los que se lee ahora el concepto ven en ello algo distinto de lo que afirma Showalter. Ciertamente es que las mujeres andróginas, como Vita, rechazaban fervientemente el mundo femenino ya que para ella carecía de atractivos, y siendo Vita el modelo para Orlando, podríamos llevarnos esa impresión. Pero, en nuestra opinión, Woolf debió entender que esta predilección por lo varonil y el rechazo a lo femenino no procedía de una oposición calculada al feminismo sino de la utilización de la única prerrogativa que tenían estas mujeres de expresar libertad, poder y deseo. Por ello, Woolf retrata esta androginia que implicaba a mujeres con cualidades masculinas, al mismo tiempo que trata de darle un giro u orientación feminista. Su insistencia en *Orlando* en la educación y la cultura en la formación del carácter, y la completa ignorancia de cualquier tipo de determinante biológico, revela que la deconstrucción de la mortal oposición entre masculinidad y femineidad se hizo con una agenda feminista en mente. Bajo este enfoque, nos parece acertada la percepción de Hankins de que Woolf trataba de educar a Vita en el feminismo por medio del tutelaje que supone *Orlando*.⁴⁴⁶ Woolf logró seducir a Vita al unir erótica lesbiana con políticas feministas.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ En “La British Society for the Study of Sex Psychology” del Punto de encuentro VI del capítulo 3, se aportan detalles acerca del contexto social en el que Woolf se encontraba en relación a todas las ideas procedentes de la Sexología (entre ellas la del “tercer sexo”).

⁴⁴⁶ En Barrett y Cramer (1997: 182).

⁴⁴⁷ Jane Marcus habla de la escritura de Woolf, en general, como juego de seducción en “Sapphistry” (1987: 163-189) Marcus dice “Mucho de *A Room...* estaba destinado simplemente a convertir a su amada Vita al feminismo, su tono seductor una extensión de sus cartas de amor.” (166). Suzanne Bellamy también cuenta como Vita confeso que Woolf tuvo la habilidad de educarla: “es cierto que me has influenciado intelectualmente mas que nadie y sólo por eso te amo. Siento mis músculos endurecerse.” (Sackville-West, *Letters* 165). Citado por Bellamy en “The Pattern Behind the Words” en Barrett y Cramer (1997: 31).

Autoras como Andrea Weiss, Carroll Smith-Rosenberg, Esther Newton o Flavia Rando, se han preocupado en estudiar el fenómeno que llevó a muchas mujeres a comienzos del siglo XX a exhibir cualidades andróginas, en el comportamiento, en la indumentaria y en su elección amorosa (andróginas en el sentido de que un cuerpo de mujer presentaba cualidades masculinas).⁴⁴⁸ Una lectura feminista esencialista ve la suplantación de estas cualidades por parte de las mujeres como anti-feminista. Es cierto que estas mujeres repudiaban el culto a la *verdadera feminidad* pero, las autoras arriba citadas dejan claro que el apropiarse del lenguaje o actitudes masculinas no implicaba una identificación con el hombre sino lo contrario, una reclamación de sus privilegios (o al menos de la posibilidad de elegir). La Nueva Mujer Lesbiana de los años treinta deseaba liberarse completamente de consideraciones de género, ser autónoma, y poderosa, con el objeto de acceder a los privilegios masculinos como la educación. Smith-Rosenberg dice así:

“Desarrollando su propio lenguaje metafórico, las nuevas mujeres rechazaban que fueran o fisiológicamente ‘anti-naturales’ o socialmente desviadas. Rechazando la insistencia masculina en un sistema cerrado de energías, argumentaron que la educación, el ejercicio, y una carrera, fortalecerían los cuerpos y mentes de las mujeres. La mujer casada y confinada –debilitada por constantes embarazos, y bajo el peso de una gran familia– tendía mucho más a la histeria, la depresión o las enfermedades ginecológicas que su educada hermana.”⁴⁴⁹

En una atmósfera social plagada de prejuicios y de teorías represivas, la androginia ofrecía a las mujeres una posible alternativa de autodefinición -alejada del tutelaje del padre o el marido-, una trascendencia de las limitaciones motivadas por el sexo. Huelga decir que estas mujeres tardaron poco tiempo en ser (des)calificadas de anormales. Esta imagen de la androginia sexual empezó a tener una significación negativa dentro de la cultura dominante. Para la sexología de comienzos del siglo XX, la androginia era expresión de una desviación sexual y

⁴⁴⁸ Smith-Rosenberg: “The New Woman as Androgyne: Social Disorder and Gender Crisis, 1870-1936.” en Smith-Rosenberg (1985); Newton: “The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman” en Duberman, Martin, Vicinus, Martha y Chauncey Jr, George (Eds.): *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. (Penguin. Harmondsworth. 1991); Weiss: “A Queer Feeling when I Look at You. Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s” en Gledhill: *Stardom. Industry of Desire* (Routledge, Londres y Nueva York. 1991); Flavia Rando cit. en Weiss: *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema* (Jonathan Cape, Londres.1992).

⁴⁴⁹ Smith-Rosenberg (1985:262).

social.⁴⁵⁰ Es decir, asoció ésta con las “lesbianas marimacho” (*Manish lesbians*). Es cierto que la androginia resultaba liberadora para algunas lesbianas: en primer lugar, la apropiación de la vestimenta masculina y su agresiva independencia proveía un modelo alternativo con el cual las lesbianas podían identificarse y, en segundo lugar, les ofrecía un modelo de comportamiento sexual. Ello es importante si tenemos en cuenta que se consideraba que las mujeres no tenían deseo.⁴⁵¹ Esther Newton llama la atención hacia cómo las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX que querían expresar deseo activo tuvieron que hacerlo en términos falocéntricos (travestismo), ya que el deseo era visto como exclusivamente masculino. Ella lo llama *Gender Dysforia*.⁴⁵² **(Ver Punto de encuentro VI: la mujer andrógina).**

Woolf no fue la única que se dejó seducir por la androginia. Tanto hombres como mujeres modernistas utilizaron el concepto de ‘sexo intermedio’, e incluso vivieron bajo los preceptos andróginos. La diferencia fundamental era que, en general, casi todos los miembros varones del Bloomsbury creían en los condicionantes biológicos y resultaban extremadamente misóginos, por lo que no mostraban entusiasmo con las exhibiciones de poder que la androginia les permitía a las mujeres.⁴⁵³ Para las mujeres modernistas las distinciones de género eran artificiales, construcciones hechas por los hombres; el poder ‘masculino’ y la ambición eran cualidades naturales, tanto de hombres como de mujeres; el género, y no la nueva mujer, era lo ‘antinatural’. Las distinciones de género deformaban tanto a hombres como a mujeres. La androginia era su ideal. Muchos de los libros de estas mujeres (*The Well of Lonelines* de Hall, *Nightwood* de Djuna Barnes, *Proud Man* de Katharine Burdekin, *Orlando*, etc.⁴⁵⁴) niegan las categorías; muestran una inviabilidad de cualquier estructura, de orden social, nadie puede declarar una cierta identidad, pocos sostienen una claridad de género. No todos los personajes son tan heroicos como Orlando; todos están fuera de las convenciones pero algunos lo toman como una liberación (de los límites) y otros como un exilio a los confines de

⁴⁵⁰ Woolf estaba enteramente al tanto del trabajo de los sexólogos de la época (y anteriores). George Piggford escribe que “para cuando Virginia Woolf compuso *Orlando*, las teorías de la sexualidad desarrolladas por los sexólogos tales como Ellis y Von Krafft-Ebing y por los métodos psicoanalíticos de Freud, habían saturado el inconsciente cultural de Inglaterra.” “Who’s that girl?” (en *Mosaic* Vol. 30. Nº 3. Septiembre, 1997. p. 49). Cit. Doan: *Fashioning Sapphism. The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. Columbia University Press, Nueva York, 2001.

⁴⁵¹ Si bien Havelock Ellis, nos recuerda Jeffrey Weeks, ya apuntó las contradicciones de las mujeres de fin de siglo, cuya la conceptualización como asexuales era histórica y geográficamente única. Weeks: *Coming Out. Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*. Quartet Books Limited, Londres. 1990. p. 91.

⁴⁵² Newton en Duberman, Vicinus y Chauncey (1991: 287).

⁴⁵³ Así lo afirman, entre otras, Hankins en Barrett y Cramer (1997: 182).

⁴⁵⁴ Acerca de Djuna Barnes, ver Harris (2000), de Katharine Burdekin ver Cartmel, Hunter y Whelehan (1998). El libro de Barnes está traducido al castellano como *El bosque de la noche* por la editorial Monte Ávila (Caracas, 1969).

la tierra-sin-nombre, son personajes que han declarado la guerra a las convenciones y viven las consecuencias de sus acciones. (Ver Figura 11).

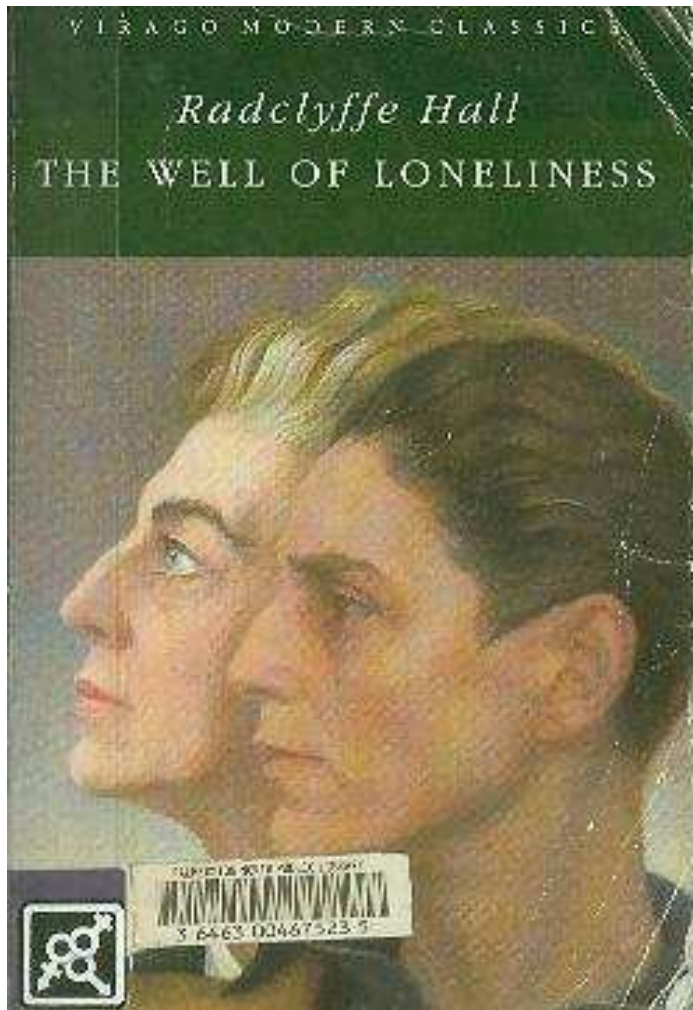


Figura 11: Portada del libro de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, clásico de la literatura lesbiana. Estas mujeres andróginas que exhibían cualidades masculinas (condicionadas por una educación no convencional para una 'señorita'), encontraban en la indumentaria masculina una forma más adecuada de expresarse a sí mismas.⁴⁵⁵

Travestismo

El tema de la indumentaria, o del 'disfraz', juega un papel trascendental en *Orlando*, pero su importancia es de naturaleza diferente en película y novela. En la película el interés por la indumentaria se traduce en la representación visual de ésta, mientras que en la novela, Orlando reflexiona acerca del papel fundamental de la indumentaria en la formación del carácter humano. Por otro lado, en la novela, las

⁴⁵⁵ "Después de jugar se iría a su cuarto a arrancarse las ropas y a ponerse los adornos que tanto odiaba. ¡Cómo odiaba los vestidos delicados, y los lazos, y las cuentas pequeñas de coral, y las medias! Sus piernas se sentían tan libres y cómodas en calzones; a ella le encantaban los bolsillos también, y éstos estaban prohibidos." (1928: 16)

teorías que Woolf presenta acerca de la vestimenta son, de nuevo, paradójicas entre sí y en relación al feminismo.

El vestuario es, definitivamente, uno de los aspectos más llamativos de la película de Potter. Éste cumple principalmente las siguientes funciones: primero, indica el momento histórico (y la ubicación geográfica) en el que la acción se desarrolla; segundo, y en relación con lo anterior, señala los cambios de comportamiento asociados a la modificación del vestuario y muestra los constreñimientos que provoca en la mujer; y tercero, refuerza el sentido androgino (a veces, travestido) de los personajes. A través de la evolución del traje podemos percibir una evolución en los roles de hombres y mujeres. Al comienzo de la película, llama la atención el carácter decorativo del vestuario, independientemente del sexo del portador. Ya comentamos como los adornos y las pelucas contribuyen a esa indiferenciación entre los sexos: hombre y mujeres se “decoran” por igual. El cambio de época y de lugar provoca modificaciones en el vestuario, y también en la actitud general de Orlando. En su viaje a Khiva (Asia central) Orlando comienza vistiendo como Lord inglés. Esta forma de vestir le presenta como fuera de lugar, tenso, colonizador. Su cambio de elección hacia ropas propias del lugar demuestra su adaptación a éste y a sus costumbres, su relajación.⁴⁵⁶ Tras la transformación sexual de Orlando a mujer, ésta empieza a sentir las imposiciones sociales a través del vestuario. En las sucesivas escenas, Orlando tiene problemas a la hora de negociar el uso de la nueva ropa. En el apartado “En busca del género” ya hablamos acerca de la incomodidad física y el reconocimiento del rol femenino que está sufriendo Orlando cuando está siendo encorsetada por sus sirvientas. Estos sentimientos son reforzados en la escena en la que tiene que sortear los muebles de la casa debido al tamaño de su falda y a su torpeza, cuando trata de sentarse, etc. La vestimenta del siglo XIX se simplifica (es más cómoda), y se vuelve más sobria (es la época romántica, una época oscura, de lluvias y niebla). Finalmente, la aparición de Orlando en los años noventa del siglo XX con pantalones, botas altas, chaqueta y el pelo recogido de forma sencilla en una trenza indica, así mismo, que la indumentaria ya no es una restricción sexual; lo que apuntaría a la tesis de Potter de que la sociedad de finales del XX ha superado todas las limitaciones del género. Finalmente, gran parte del peso de la utilización del vestuario recae en su cualidad travesti. El travestismo ayuda a Potter a caracterizar feminidad como mascarada. Son varios los ejemplos que pueblan la película: el homosexual Quentin Crisp

⁴⁵⁶ Va de esta guisa cuando el Archiduque Harry le encuentra y se queda fascinado por su belleza; lo que motivará que cuando se le declare (una vez que es mujer) le diga que la ama independientemente de su sexo: “Lo confieso Orlando, para mí tú eres y siempre serás, hombre o mujer, la perla y la perfección de tu sexo. Te ofrezco mi mano.” (Escena cincuenta y cuatro).

travestido como Reina Isabel I, Swinton disfrazada de hombre, el actor que representa Desdémona, de mujer, etc. Una de las implicaciones del travestismo es que la identidad personal (lo que uno se considera) es independiente del sexo.

El tema de la indumentaria en la novela es un asunto mucho más complejo y variado: complejo por las contradicciones ideológicas, siempre tan presentes en Woolf, y variado por las diferentes formas que toma. Este tema ha sido durante mucho tiempo un controvertido asunto de gran importancia dentro del movimiento feminista y Woolf articula dos de las principales posturas acerca de la moda dentro del discurso feminista: por una parte, sostiene que los trajes son instrumentos que sirven para abrir un abismo entre los sexos y justificar las diferencias; y, por otro, que no hay nada malo en la utilización libre y consciente de las imposiciones sociales en materia de vestimenta.

Un sector del feminismo asocia, mayoritariamente, la indumentaria de las mujeres con el esclavismo o la exhibición de los estereotipos de feminidad y de belleza que impone la sociedad patriarcal (y que a menudo restringe la libertad de movimientos, etc.). Ya en 1881, la feminista Sarah Stevenson escribió: “¿Qué tal estoy? es la historia de nunca acabar, desde el comienzo hasta el final de la vida de una mujer. Apariencias, no libros (Looks, not books), son los asesinos de la mujer americana.”⁴⁵⁷ Desde un posicionamiento similar, Simone de Beauvoir, en *El Segundo sexo*, acusa a la feminidad de ‘falsa conciencia’ y, a la cultura de la moda y la belleza, de forma de consumo que daña física y psicológicamente a las mujeres. Por otra parte, ya mencionábamos cuando hablamos de la mujer andrógina, o la “nueva mujer”, que la manera de vestir era un asunto importante porque era la forma que tenían estas mujeres de expresar una postura activa social y sexualmente; por eso, adoptaron una moda contraria a los modelos de feminidad (o anti-estilo). Era su manera de escapar de los roles considerados entonces ‘vestigios del pasado patriarcal’ y del modelo heterosexual.⁴⁵⁸ Por tanto, para estas mujeres era la ropa, y no el cuerpo (la desnudez), la que las definía más fielmente; la moda se convertía así en una cuestión llena de significado nada superficial.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Stevenson, Sarah H.: *Physiology of Woman, Embracing Girlhood, Maternity and Mature Age*. Thomas & Co. Cushing, 1881. p. 68. Cit. Smith-Rosenberg (1985: 263).

⁴⁵⁸ Por no mencionar que tal vez la adquisición de esta forma diferente de vestimenta las permitía reconocerse entre ellas dentro de la sociedad.

⁴⁵⁹ A comienzo de los ochenta y, pensamos, bajo la influencia del feminismo francés (que abogaba por una reapropiación auto consciente de las imágenes de la feminidad tradicionales) y de las ideas de los *Cultural Studies* (que definieron, en países anglosajones, el papel del consumidor como agente activo en la construcción de una identidad social/política personal), la moda y el estilo se convirtieron no sólo en una forma de aceptación sino también de resistencia, una forma alternativa (marginal) de situarse en la

La novela está plagada de comentarios acerca de la confusión de los sexos, debida en gran parte a la forma de vestir:

[...] Cuando vio salir del pabellón de la Embajada Moscovita 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 [...].

Cuando el muchacho – porque, ¡ay 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 los de un muchacho, pero ningún muchacho tuvo jamás esa boca, esos pechos, esos ojos que parecían recién pescados en el fondo del mar. (29)

El patinador quedó inmóvil. Estaba al alcance de la mano. Era una mujer.“ (30)

Orlando se siente atraído por esa figura -muchacha o mancebo- sin tan siquiera conocer su identidad sexual, y ese atractivo no disminuye por el paso del tiempo: cuando Orlando se la encuentra en el siglo XX, vuelve a sentir lo mismo que la primera vez que la vio -“Se ahuecó el perfume como una concha alrededor de una figura -¿de varón, de muchacha?- joven, grácil, atrayente.” (222)

La incompatibilidad amorosa no proviene de la falta de atracción sino de otro tipo de factores que poco tienen que ver con el deseo: sociales, de etiqueta... Orlando no es el único que se ve seducido por alguien que aparenta ser de su mismo sexo. Una de las figuras más transformistas, más travestidas y más desconcertantes de toda la novela es el Archiduque Harry. La primera vez que este

cultura, empleando signos que ya existían para sus propios fines políticos. Jane Gaines se pregunta: “¿Qué mejor lugar para trastornar el orden social que la, al parecer, escena del origen de la opresión de la mujer? [...] por ejemplo, ¿la tradicional feminidad?” (Gaines, Jane: “Introduction: Fabricating the Female Body” en *Fabrications*. Pp. 5, 7-11. Cit. Silver, 1992:195). Gaines también ofrece una explicación para la reconsideración del asunto, por parte del feminismo: las nuevas actitudes hacia la sexualidad de las mujeres (más pro-sexo) y el papel que el placer desempeña dentro de ella; y el desarrollo dentro de la teoría cinematográfica feminista que condujo a la exploración del concepto de espectadora femenina, incluyendo aquel asociado con ‘mascarada’. A éstas que menciona Gaines, podemos añadir el desarrollo de los análisis lesbiano y, más adelante, *queer*, que desafiaron la tradicional visión de que las mujeres se visten para los hombres y la presunción de una heterosexualidad implícita en la moda. Las feministas (o posfeministas) de finales de los ochenta y los noventa consideran la moda como ‘disfraz’, como algo de lo que una puede hacer uso libremente, que le ayuda a interpretar (a voluntad) un determinado papel. (En el Punto de encuentro sobre Butler, se pueden encontrar referencias a la teorización sobre el valor del “disfraz” en la actualidad). Lo que caracteriza al momento actual es la diversidad, como resultado de una multiplicidad de enfoques hacia el tema, como sucedía con *Orlando*.

personaje entra en escena lo hace con el nombre de Archiduquesa Griselda (Ver figura 12), que se presenta a Orlando (hombre) porque “había visto un retrato de Orlando que era idéntico a una hermana de ella.” (87)



Figura 12: Archiduquesa Enriqueta Griselda por la misma época en la que trata de seducir a Orlando.

Ella presenta algunas características masculinas, tenía “un conocimiento de vinos raro en una señora” y hace “algunas observaciones bastante sensatas sobre las amas de fuego y las reglas de caza.” (87) Ella es el motivo por el que Orlando se marcha de Inglaterra...

“Huyendo de esta extraña me fui de Inglaterra y ahora” – se dio la vuelta con la bandeja en la mano, y en lugar de la Archiduquesa había un alto caballero de traje negro. Un montón de ropa yacía en el guardafuego. Orlando estaba sola con un hombre. Bruscamente consciente de su propio sexo, que había olvidado por completo [...] - perdóneme este engaño - [...] La Archiduquesa (de ahora en adelante le diremos el Archiduque) relató su historia: que era, y siempre había sido, un hombre; que se había enamorado locamente de un retrato de Orlando, que para lograr su propósito se había disfrazado de mujer [...] que le habían comunicado su cambio y venía a ponerse a sus órdenes. Porque para él ella era, y siempre sería, el Primor, la Perla, la Perfección de su sexo (sea cual fuere éste).” (133-4)

Cuando regresa, descubre que la archiduquesa es en realidad un hombre que estaba dispuesto a hacerse pasar por mujer para obtener el amor de Orlando. La mayor ironía es que la ambigua descripción de Orlando acerca de los sentimientos que ésta le suscita implica que también él sentía una especie de atracción sexual (irracional) hacia ella/él, atracción que repudia. Poco importa el sexo a la hora de amar o admirar a alguien. El 'disfraz' contribuye al juego con los límites entre ser y parecer, desdibujando la aguda distinción –“a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista” (141)- y abriendo un espacio de heterogeneidad en el ser. Los continuos disfraces son otra representación del concepto de androginia, una realización literal de la heterogeneidad de la sexualidad:

“[...] sus frecuentes cambios de traje de hombre a mujer. [...] Parece que no le costaba el menor esfuerzo mantener ese doble papel, pues cambiaba de género con una frecuencia increíble para quienes están limitados a una sola clase de trajes. Ese artificio le permitía recoger una doble cosecha, aumentaron los goces de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Cambiaba la honestidad del calzón corto por el encanto de la falda y gozaba por igual del amor de ambos sexos. (163)

Al regresar de esas andanzas - se habló entonces de un duelo, del comando de un navío del Rey, de una lanza desnuda en un balcón, de una fuga hasta Holanda con cierta dama y de la persecución del esposo; pero nada diremos de la verdad, o falta de verdad, de estas habladurías [...].” (164)

Woolf va mucho más allá con su tesis de que:

“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. [...] Si hubieran usado trajes iguales, no es imposible que su punto de vista hubiera sido igual. (140)

“[...] Orlando había comprado un ajuar completo de mujer a la moda de la época [...] Es raro, pero es cierto: hasta ese momento, apenas había pensado en su sexo.” (115)

Es el traje el que conforma nuestro comportamiento. Tras algún tiempo como mujer, Orlando empieza a mostrar cualidades femeninas...:

“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. Por ejemplo, bastó que el Capitán Bartolus viera la falda de Orlando, para que la hiciera instalar un toldo, le ofreciera otra tajada de carne y la invitara a desembarcar en su lancha.” (139)

La ropa sirve para limitar el movimiento físico y, por ende, mental de las mujeres, las constriñe, las incomoda y las convierte en ‘animales bellos’ para ser observados:

“El hombre tiene libre la mano para empuñar la espada, la mujer debe usarla para retener las sedas sobre sus hombros. El hombre mira el mundo de frente como si fuera hecho para su uso particular y arreglado a sus gustos. La mujer lo mira de reojo, llena de sutileza, llena de cavilaciones tal vez. Si hubieran usado trajes iguales, no es imposible que su punto de vista hubiera sido igual.” (140)

Por otro lado, la vestimenta es también parte de la operación del género. Cuando Orlando cambia su manera de vestir puede comportarse como hombre (y pulular por la vida nocturna con libertad), cuando vuelve a la ropa de mujer recupera su (supuesta) ‘naturaleza femenina’:

“[...] eligió un traje negro de terciopelo con adornos de encaje de Venecia. En verdad, estaba un poco pasado de moda, pero le quedaba como un guante, y le hacía parecer el prototipo de un noble Lord. Dio un par de vueltas ante el espejo para cerciorarse de que las faldas no le habían hecho perder la soltura de las piernas, y salió secretamente a la calle. (159).

La pretensión de la novela no es sólo destruir la naturalidad de las normas rígidas de comportamiento, de las que evidentemente la indumentaria actúa como metáfora, sino también señalar cómo las diferencias entre los sexos son producto de la imposición heterosexual y patriarcal.⁴⁶⁰ Y aquí de nuevo, de repente, Woolf vuelve a sorprendernos con la siguiente afirmación:

⁴⁶⁰ “Disfraz” [drag] y “actuación” [performance] se han convertido en términos claves dentro de la teoría del género contemporánea, y son utilizadas generalmente para describir la teatralidad de toda identidad sexual. “Drag” como sugiere Esther Newton en *Mother Camp*, describe las discontinuidades entre género y sexo o apariencia y realidad pero rechaza entender esta discontinuidad como disfunción. Newton: *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, Chicago, 1972 (reimpresión, 1979).

“Tal es el parecer de algunos filósofos, que por cierto son sabios, pero nosotros no lo aceptamos. Afortunadamente, la diferencia de los sexos es más profunda. 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.” (140)

El cambiar de indumentaria permite a Orlando expresar cómo somos y lo que los trajes hacen de nosotros, por lo que el cambiar de traje permite cambiar de ‘ser’ y ‘jugar, actuar’ con la identidad sexual. El género (y, por qué no, el sexo) son una mascarada que es interpretada, jugada, por medio de la ropa y el comportamiento. La persona elige éstos a voluntad y no a la inversa.

Estas visiones de Woolf acerca de la vestimenta –como instrumento que sirve para la opresión de las mujeres o como ‘disfraz’ subversivo-, ilustran, una vez más, la cercanía ideológica que existe entre la escritora de principios de siglo y la diversidad contemporánea de enfoques acerca del tema.⁴⁶¹

Las mujeres que aman a otras (mujeres)

“Sólo las mujeres mueven mi imaginación.”

Virginia Woolf, *Letters IV*.

Anne Ciecko opina, acertadamente, que Potter convierte la sugerencia de Woolf de "una sexualidad ambigua, ambivalente, y transgresiva" en una "androginia menos amenazante", suprimiendo el subtexto lesbiano de la novela.⁴⁶² En alguna ocasión, las artífices de la película, Potter y Swinton, han declarado que este aspecto de la novela era una "traba" y su miedo a que su película cayera dentro de una recepción minoritaria (*guetizada*).⁴⁶³ Para Potter las políticas gay y lesbiana se limitan a "gente teniendo que enarbolar la bandera de su sexualidad para proclamar su identidad."⁴⁶⁴ No obstante, reconocen en sus entrevistas, curiosamente, que el

⁴⁶¹ Según Silver, Woolf “demuestra que una puede ser inteligente, seria, intelectual -incluso feminista- a la vez que estar abierta a la placentera, seriamente-juguetera autorepresentación a través de la indumentaria: que una no necesita permanecer fija en una posición al margen de cómo elija vestir o no vestir; que el peligro es rechazar el reconocimiento de los placeres y peligros de cualquier elección que una hace; que la multiplicidad y la ambigüedad son, necesariamente, parte del juego si queremos ser libres de experimentar y cambiar.” Silver (1992: 206-7).

⁴⁶² Ciecko: "Transgender, Transgenre, and the Transnational: Sally Potter's Orlando." en *The Velvet Light Trap*. Vol. 41. Primavera 1998. Pp. 23-4.

⁴⁶³ West y West (1993: 19).

⁴⁶⁴ Indiana (1993: 89).

libro fue escrito por una razón específica, como carta de amor a Vita Sackville-West; y Potter piensa “que ese amor se encuentra en la película.”⁴⁶⁵

De esta forma, el enaltecimiento de la heterogeneidad sexual contenido de manera evidente en el libro, en la película se convierte en una cuestión de interpretación. Es decir, la inevitable apariencia femenina de Swinton (incluso cuando es hombre), que hace imposible que nos olvidemos de que se trata de una mujer, abre la posibilidad de que interpretemos la escena entre Orlando y Sasha como lésbica. (**Ver figura 13**). Potter reduce la relación entre ello(a)s a un solo beso sensual, a pesar de que las escenas entre Sasha y Orlando de la novela son mucho más explícitas sexualmente:

“Orlando la tomaba en sus brazos y conocía por primera vez, murmuraba, los goces del amor. Luego, cumplido el éxtasis y aquietados los dos sobre la nieve, él le contaba de sus otros amores, y cómo, comparados con el de ella, habían sido de madera, de lona y de cenizas. Riendo de su vehemencia, ella volvía de nuevo a sus brazos y le daba en prueba de amor un abrazo más. Y se maravillaban de que el hielo no se derritiera con su calor.” (34)



Figura 13: Tilda Swinton y Charlotte Valandrey, Orlando y Sasha respectivamente. Dos actrices (inconfundiblemente mujeres) interpretando a un hombre y una mujer enamorados.

⁴⁶⁵ Florence (1993: 282-83). La propia Woolf declaró a Vita que "Sapphism is to be suggested" en la novela. (*Letters* III, 13).

No será necesario volver a hablar de la importancia que las relaciones entre mujeres tenían para Woolf, y cómo la articulación de su deseo hacia personas del mismo sexo es observable a través de toda su carrera literaria. Aun así, la autora era consciente de que los textos homoeróticos estaban sujetos al escrutinio social (por medio de las instituciones censoras). Por todo ello, *Orlando* explora no sólo el afecto o la complicidad entre mujeres sino también las actitudes sociales que supervisan las relaciones lesbianas. Al eliminar toda muestra de lesbianismo, Potter parece seguir la opinión del señor T.R, en la novela, de que las mujeres “son incapaces de sentimientos afectuosos hacia su propio sexo” (162) y que “como a ningún hombre sensato le puede interesar la pregunta anterior, pasémosla por alto.” (162) ¿Qué hacen entonces la Chloe y la Olivia de *Una habitación propia* cuando trabajan juntas, solas, en el laboratorio que comparten? Eso sí nos lo cuenta Woolf en su novela: “(Orlando) gozaba por igual del amor de ambos sexos.” (163)

Si la diferencia entre hombres y mujeres es tan sólo cultural, si no existen por naturaleza características asociadas a hombres y mujeres, entonces el amor heterosexual también ha de ser cultural. Si la diferenciación entre los sexos resulta incongruente, deberemos concluir que el amor puede perfectamente ser focalizado hacia los hombres como hacia las mujeres, independientemente del sexo propio. *Orlando* abunda en ejemplos:

“Llego a ser ídolo de muchas mujeres, y de algunos hombres. (95)

Orlando barrió el suelo con su sombrero como si saludara a una gran dama en un lugar público. La muchacha levantó la cabeza. [...] A través de esa pátina de plata la muchacha lo miró (para ella era un hombre) [...] Llevó a Orlando a su pieza de Gerrard Street. Al sentirla en su brazo [...] Orlando recuperó los sentimientos propios de un hombre. Miró, sintió, habló como un hombre. Sin embargo, como había sido una mujer hasta hace muy poco, sospechó que la timidez de la muchacha, y sus contestaciones vacilantes, y su torpeza con la llave en la cerradura, y el pliegue de su abrigo y el abandono de su mano, eran simulaciones destinadas a lisonjear su hombría. [...] Cuando todo estuvo listo, apareció preparada – pero aquí Orlando ya no dio más. Con una extraña agitación de cólera, de gozo y de lástima, arrojó el disfraz y declaró que era una mujer. Nell prorrumpió en tales carcajadas que llegaron, sin duda, al otro lado de la calle. “Bueno, querida”, dijo cuando se sosegó un poco, “no me disgusta nada saberlo. Porque la pura verdad (y era increíble la rapidez con que dejó su tono suplicante, en cuanto supo que las dos eran del mismo sexo), la pura verdad del asunto es que no estoy para hombres esta noche” (161).

Curiosamente, la frase “Orlando recuperó los sentimientos propios de un hombre” nos recordará sin duda a la “entonces sentía lo que sentían los hombres” de *La señora Dalloway*. A continuación, Woolf no dice que “como se había disfrazado hace poco...”, no, dice: “como había sido una mujer hasta hace muy poco.” Orlando sigue siendo en esta escena una mujer pero con esta frase ella indica su creencia de que los trajes forman nuestro carácter y ahí Orlando, vestida como un hombre, se siente como un hombre que todavía es consciente de las maneras (aprendidas) de las mujeres. En la novela, entonces, el travestismo de Orlando proviene de su deseo de entrar en contacto con mujeres -es más, con prostitutas. ¿Por qué con prostitutas? En el libro, éstas parecen ser más conscientes del carácter artificial de los comportamientos ya que su buena (creíble) interpretación de éstos es lo que las asegura el trabajo. Existe otra posible razón. Elaine Showalter comenta que, a diferencia de los hombres de la sociedad victoriana, los cuales “tenían la prerrogativa de moverse libremente a través de las diferentes zonas urbanas”, a las mujeres de esta época “no se les permitía acceso al mundo nocturno de bares, clubs, prostíbulos, y sexualidad ilícita como alternativa a su vida pública de decoro y constreñimiento.”⁴⁶⁶ Esta historia revela como la ideología de esferas separadas que gobernaba la sociedad Victoriana suprimió sistemáticamente el lesbianismo.

El mundo de esas prostitutas que Orlando quiere frecuentar es ese mundo nocturno de posibilidades abiertas, de formalismos desechados, libre de las exigencias culturales sobre el comportamiento, de honestidad. Para Woolf es muy importante esta parte de la narración de *Orlando* mientras que Potter la ha eliminado enteramente, creando un retrato más ambiguo acerca de la sexualidad de Orlando.⁴⁶⁷ Para la protagonista de la novela, estos encuentros suponen momentos de éxtasis. Descubre qué se siente en la piel de los dos sexos al mismo tiempo. Estas frecuentes transformaciones le llevan a tener relaciones sexuales con ambos sexos:

“Sus frecuentes cambios de traje de hombre a mujer. [...] Parece que no le costaba el menor esfuerzo mantener ese doble papel, pues cambiaba de género con una frecuencia increíble para quienes están limitados a una sola clase de trajes. Ese artificio le permitía recoger una doble cosecha, aumentaron los goces de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Cambiaba la honestidad del

⁴⁶⁶ En Barret y Cramer (1997: 118-19).

⁴⁶⁷ En nuestra época, tras haber testimoniado las acaloradas discusiones acerca de la prostitución y la industria del sexo dentro del feminismo, dicho comportamiento podría ser mal interpretado.

calzón corto por el encanto de la falda y gozaba por igual del amor de ambos sexos.” (163)

Las declaraciones de Woolf acerca de la aleatoriedad sexual del amor no han sido reconocidas por la crítica hasta los años setenta. Eso no significa que el deseo homoerótico no haya sido tratado por diferentes escritores, simplemente ha pasado inadvertido ya que, para escapar ante los ojos de la censura, dichos escritores debían emplear un lenguaje cifrado, lleno de alusiones y metáforas.⁴⁶⁸ Como comenta De Lauretis, en “Sexual Indifference and Lesbian Representation”, las escritoras y artistas lesbianas han perseguido diferentes estrategias de escritura y de lectura para superar la obstinada e intransitiva relación entre la carne y el lenguaje, el referente y la representación.”⁴⁶⁹ De esta forma, el lesbianismo (u homosexualidad) permanece inscrito ‘entre líneas’, enriqueciendo en cierto sentido la forma de escritura.

Woolf parodia a las damas de la Pureza, Modestia y Castidad que se disputan la función censora, limpiando o encubriendo “Yo cubro la pobreza y el vicio. Sobre todas las cosas quebradizas o dudosas u oscuras, dejo caer mi velo. Por consiguiente, no reveles, no hables. ¡Piedad, oh, piedad! (102) dice la dama de la Pureza. Y más adelante, “arrojaron a la forma desnuda una especie de toalla que, desgraciadamente, le erró por unos centímetros. (104) Estas tres figuras tratan de parar a las tres musas del biógrafo: la Verdad, la Franqueza y la Honradez: “pero aquí, ¡ay de mí!, la Verdad, la Franqueza y la Honradez, austeras diosas que hacen la guardia junto al tintero del biógrafo, gritan: ¡la verdad!, y por tercera vez retumban en concierto: ¡la verdad y sólo la verdad!” (101) Si nos cupiese alguna duda acerca del papel de las primeras figuras, Woolf nos la aclara en el siguiente párrafo:

⁴⁶⁸ Debido a la supresión del contenido abiertamente lesbiano de los años veinte, las lesbianas actuales enfatizan las fisuras y los códigos de un texto que puede ser descodificado, interpretado a la luz de los discursos que constituyen la identidad lesbiana contemporánea. Muchas críticas hablan de “leer *Orlando* como texto lesbiano”, indicando la posibilidad de múltiples lecturas, cada una de las cuales ve (busca) el aspecto de Woolf que les interesa. Tamara Ramsey argumenta que las lecturas que consideran *Orlando* un texto feminista están producidas por estrategias que buscan, o bien asumen, una ideología feminista que precede al texto. Es decir, hay una voluntad y unos instrumentos feministas que se aplican en la búsqueda de contenidos feministas. Similarmente, las convenciones de investigación lesbianas que identifican a Woolf como una escritora lesbiana, o rellenan los huecos del texto con un contenido lesbiano o sistemas codificados, producen un texto lesbiano. (“Producing Queer Affiliations: Feminist, Lesbian, Aesthetics, and Queer Reading Practices” en Davis y McVicker (1998:36). Una de estas autoras que leen a Woolf como escritora lesbiana, y a sus libros (como *Orlando*) como textos lesbianos es, por ejemplo, Julie Abraham en *Are Girls Necessary?: Lesbian Writing and Modern Histories*. Routledge, Nueva York, 1996. A ella se le unen Knopp, Elisabeth Meese, Pamela Cook, y otras muchas autoras que contribuyen a *Virginia Woolf. Lesbian Readings* (1997).

⁴⁶⁹ DeLauretis, Teresa: “Sexual Indifference and Lesbian Representation” en *Performing Arts Journal*. Vol. 10. Nº 2. 1986. Pp. 43-52.

“(Nos vamos a) cortes de justicia y en oficinas (donde están) los que nos aman; los que nos honran, vírgenes y hombres de negocios, abogados y médicos; los que prohíben, los que niegan, los que respetan sin saber por qué, los que alaban sin comprender; la todavía muy numerosa (alabado sea Dios) tribu de los decentes; que prefieren no ver; anhelan no saber; aman la oscuridad; éstos todavía nos adoran, y con razón; porque les hemos dado Riqueza, Prosperidad, Comodidad, Holgura. Te abandonamos, regresamos a ellos [...] éste no es lugar para nosotras.” (104)

Es sorprendente que el público o la crítica hayan pasado por alto el tema del amor homosexual de la novela, no sólo porque encontramos referencias explícitas a éste sino por el innegable hecho de que toda la novela está dedicada y está basada en una conocida lesbiana, Vita Sackville-West (**Ver figura 14**):

“suppose Orlando turns out to be Vita; and it’s all about you and the lust of your flesh and the lure of your mind (heart you have none, who go gallivanting down the lanes with (Mary) Campbell.”⁴⁷⁰

Diferentes autoras, como Trautmann, DeSalvo, Knopp, Olano, Cramer y Squier, entre otras, han dedicado sus esfuerzos a estudiar las relaciones (amorosas) de Woolf y de Vita con otras mujeres.⁴⁷¹ La fuente principal y más fascinante es la literatura epistolar entre Woolf y Vita. Sus cartas eran intercambios eróticos, muestras veladas de amor. Como explica Trautmann, Woolf tenía la intención de escribir una fantasía que podría llamarse ‘The Jessamy Brides’, basada en la vida real de las señoritas de Llangollen, dos solteras que compartieron toda su vida juntas y cuya historia fue contada por diversos autores. (**Ver Punto de encuentro VII: Las señoritas de Llangollen**). No nos sorprende entonces que Trautmann haya elegido el nombre del título con el que Woolf iba a comenzar a trabajar en lo que sería más tarde *Orlando*.

⁴⁷⁰ (*Letter III*: 428-9).

⁴⁷¹ Trautmann (1973); De Salvo: “Lighting the Cave: The Relationship Between Vita Sackville-West and Virginia Woolf” en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 8. Nº 2. 1982. Pp. 201-2; Knopp: “If I Saw You Would You Kiss Me?": Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf’s *Orlando*” en Dynes y Donaldson (Eds.): *Homosexual Themes In Literary Studies*. (Garland Publishing Inc., Nueva York y Londres, 1992. Pp.192-202); y Olano: “‘Women Alone Stir My Imagination’: Reading Virginia Woolf as a Lesbian” en Neverow-Turk y Hussey (1993) y “‘Women Alone Stir My Imagination’: Intertextual Eroticism in the Friendships/Relationships Created by Virginia Woolf.” en Doubler Ward y Stephens Mink (Eds.): *Communication and Women’s Friendships: Parallels and Intersections in Literature and Life*. (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993. Pp. 45-63); y Cramer: “Notes from Underground: Lesbian Ritual in the Writings of Virginia Woolf” en Neverow-Turk y Hussey (Eds.): *Virginia Woolf Miscellanies: Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf*. (Pace University Press, Nueva York, 1992. Pp. 177-188); el ensayo de Squier ya ha sido citado en la nota al pie 363.



Figura 14: Vita Sackville-West (izquierda) y Violet Trefusis (derecha).⁴⁷²

Sorprendentemente, a pesar de que directora y actriz reconocen la naturaleza amorosa de la empresa, la película ignora el asunto. Potter no sólo elimina las escenas homosexuales de Orlando o sus visitas a los prostíbulos, sino que además, allí donde Woolf no se entretiene en describir la experiencia sexual entre Orlando y Shelmerdine, Potter presenta una escena amorosa explícita (extremadamente estética) en la que los cuerpos de ambos amantes se entremezclan. Igualmente, ha eliminado esa expresión de fascinación y devoción hacia Sasha que perdura toda la (ilimitada) vida de Orlando y cuyo recuerdo acude a ella en diferentes momentos: “Al fin, exclamó, conocía a Sasha tal como era, y en el ardor de ese descubrimiento, y en la persecución de todos esos nuevos tesoros, quedó tan deslumbrada y encantada que fue como si una bala de cañón reventara a su lado ...” (121) -y como ya sucediera en *La señora Dalloway* (Peter) y en *Una habitación propia* (Biron), es un hombre el que la devuelve a la realidad, sacándola

⁴⁷² En la producción para la BBC2 *Portrait of a Marriage*, serie de televisión de cuatro capítulos televisada en 1990. Penny Florence y Mandy Merck estudian brevemente dicha producción en “Portrait of a Production” y “Portrait of a Marriage?” respectivamente. (Florence, Penny: “Portrait of a Production” en Wilton, Tamsin (Ed.): *Inmortal, Invisible. Lesbians and the Moving Image*. Routledge, Londres y Nueva York, 1995. Pp. 115-131; Merck, Mandy: *Perversions, Deviant Readings*. Virago, Londres, 1993. Pp. 104-110, 115). No existen referencias a Woolf en dicha producción. Parece ser que la figura de Sasha se basó en Violet Trefusis.

de ese momento de reconocimiento y éxtasis: "... cuando la voz de un hombre dijo: 'Permítame, señora'." Casi al final de la novela *Orlando* se la encuentra y le dedica uno de sus últimos pensamientos:

"Se ahuecó el perfume como una concha alrededor de una figura -¿de varón, de muchacha?- joven, grácil, atrayente -una muchacha, Dios mío, con pieles, con perlas, con bombachas rusas [...] una mujer gorda, con pieles, maravillosamente conservada, seductora, enojada, una querida de Gran Duque [...] '¡Sasha!', gritó Orlando [...] Inclino la cabeza sobre las sábanas para que esta visión de una mujer encanecida, con pieles, y una muchacha con bombachas rusas, pasara inadvertida su espalda con sus olores de velas de cera, flores blancas y viejos buques." (222)

4. LA DISOLUCIÓN DEL GÉNERO EN EL CAMBIO DE SIGLO

¿En qué sentido las ideas presentadas por Woolf han ejercido una influencia innegable en el panorama teórico de la era posmoderna? Un detenido examen del pensamiento feminista (y, por extensión, lesbiano) posmoderno revelará en qué medida la adaptación cinematográfica de *Orlando* responde a inquietudes similares. El mensaje ideológico de *Orlando* se sitúa en paralelo con la aproximación "feminista materialista", o posfeminismo, que aboga por un mundo sin distinciones sexuales, que afecta tanto a los roles y características asociadas al género como a la práctica sexual. La fantasía de Woolf presenta un mundo utópico que muchas creen ya hemos alcanzado (algo legítimamente discutible). En los años noventa el pensamiento "posfeminista" proclamó que ya no era necesario mantener una agenda política feminista: si las divergencias sexuales desaparecen, si ya no existen más razones para seguir luchando por los derechos de las mujeres, entonces el feminismo podrá desaparecer.⁴⁷³ El feminismo sólo tiene sentido allí donde la discriminación sexual existe. El posfeminismo teoriza el fin de esa discriminación.

Ya a finales de los años ochenta, múltiples teóricas comenzaron a verse incómodas con la distinción entre sexo y género que la generación previa de feministas había elaborado con el objeto de explicar/erradicar la discriminación y las desigualdades, sin perder por ello la especificidad femenina. Esta estrategia de

⁴⁷³ De acuerdo con Denise Riley, un momento posfeminista o antifeminista es aquel donde el propio término 'mujer' es sometido a escrutinio. (Riley: "A Short History of Some Preoccupations." en Butler y Scott (1992:121). Esta misma mujer publicó un ensayo titulado *Am I that Name? Feminism and the Category of 'Women' in History*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1998.

lucha fue importante porque desbancaba todas aquellas teorías de la desigualdad que se basaban en las diferencias biológicas. Algunas de estas feministas de la segunda ola (en una línea marxista) reconocían las diferencias biológicas que repercutirían en la 'división de labores' (maternidad, trabajo físico extremo, etc.) sin que ello justificase una distribución desigual de los derechos y beneficios. Sin embargo, diversas feministas comenzaron a percibir que la unión de las mujeres era ficticia ya que no contemplaba las infinitas diferencias entre éstas (sexuales, de raza, de clase, etc.), lo cual provocó las disensiones. Al mismo tiempo, veían con suspicacia el modelo sexual binario creado por el sistema de pensamiento patriarcal, por lo que empezaron a argumentar que para una total igualdad de los sexos sería necesaria la eliminación del aparato de pensamiento en sí.⁴⁷⁴ Estas nuevas feministas consideran que las dicotomías, que son empleadas como principio organizador de la vida social, ayudan a construir diferencias sexuales y desigualdades que son, en parte, "herramientas ideológicas que mistifican, enmascarando realidades sociales más complejas y reforzando los estereotipos."⁴⁷⁵ Por ello, comenzaron a reclamar la necesidad de una reformulación de toda categoría, incluida la diferencia entre sexo y género, en una singular sintonía con el postestructuralismo y la deconstrucción.

Algunos teóricos de estas corrientes comenzaron a percibir y a teorizar acerca del carácter construido de todas nuestras asunciones, destruyendo de esta forma cualquier confianza en la naturalidad de las cosas: en materia sexual, de la heterosexualidad (homosexualidad), de la existencia de dos sexos (intersexualidad/hermafroditismo) y de la correspondencia entre cualidades sexuales y cualidades de género (hombres afeminados y mujeres hombrunas); y en materia discursiva, de la mismísima distinción entre sexo y género o incluso de la existencia real de dichas categorías. El reconocimiento (y valoración) de la existencia de sexos y sexualidades alternativos provocó una reflexión acerca de la creación de discursos de legitimación (que determinarían aquello que iba a ser normal y anormal). Autores

⁴⁷⁴ En otras palabras, estos/as pensadores postestructuralistas, posthumanistas, deconstructores, ven el 'futuro de la humanidad' en la negación de la diferencia sexual (y de género). El problema es que si anulamos el sexo/género, anulamos la historia de la lucha de las mujeres para ser reconocidas como sujetos, si pensamos en términos masculinos, porque el simple hecho de la diferencia sexual es una construcción del patriarcado. Pero, si anulamos esta categoría también anulamos las características asociadas a las mujeres, por tanto eliminamos las diferencias entre hombres y mujeres, con los que se produciría la consecución de la tan deseada igualdad. Y el problema ahora sería lo que Rosi Braidotti puede observar que "no es otra cosa que el viejo hábito mental de los filósofos de pensar lo masculino como sinónimo de universal" (Braidotti, Rosi "Modeli Di Dissonanza" *Donne E/In Filosofia* En Magli, Patricia (Ed.): *Le Donne E I Segni. Il Lavoro Editoriale*, Urbino, 1985. Pp. 34-5) Cit. De Lauretis (1987: 24).

⁴⁷⁵ Hooper, Charlotte: *Manly States. Masculinities, International Relations, and Gender Politics*. Columbia University Press, Nueva York, 2001. p. 45.

como los pioneros Michel Foucault, y Robert Stoller, y seguidores como Thomas Laqueur y Judith Butler, señalaron el carácter discursivo -y por ende, anti natural- de asunciones que se hallaban tan enraizadas en nuestro imaginario colectivo que parecería imposible argumentar contra ellas.

En 1968, año de publicación de *Sex and Gender*, Stoller comenzó a utilizar el término 'género' para indicar todas aquellas características producidas culturalmente, expectativas, convenciones y estereotipos concernientes al comportamiento 'normal' o 'apropiado' para mujeres y hombres.⁴⁷⁶ Hasta entonces la distinción entre sexo y género, en estos términos, no había formado parte del uso común del lenguaje.⁴⁷⁷ En su *Histoire de la sexualité* (1976), Foucault argumentó que la homosexualidad fue "inventada" por los discursos controladores del poder (volver a Punto de encuentro VIII del capítulo 2). Thomas Laqueur llegó a la misma conclusión pero, esta vez, con un tema más desconcertante aún: el sexo. Múltiples autoras, la más famosa Judith Butler, insisten en que el sexo tampoco existe si no que es una condición discursiva (no nacemos sexuados sino que nos hacen sexuados -a partir de la correspondencia con una serie de características ya significativas- a través de la interpelación).⁴⁷⁸

Todas estas teorías se apoyan en el estudio de la variedad de sexualidades (transgender, travestismo, y homosexualidad) y de sexos existentes (hermafroditas, intersexuales, andróginos, etc.). Por otra parte, recientemente, nuevas tecnologías como la cirugía y la endocrinología han puesto en entredicho el poder inevitable de la naturaleza. Si en el pasado, como refleja *Orlando*, las personas subvertían su sexualidad a través del travestismo, ahora se puede dar un paso adelante por medio de la cirugía y la endocrinología, lo que ha posibilitado la teorización de un futuro (ya no) utópico de libertad de elección personal. La radicalidad de este fenómeno es que si toda la teoría anterior se había encontrado con la limitación del cuerpo -no podemos escapar a lo que somos físicamente, por ejemplo, hombre o mujer- ya no

⁴⁷⁶ *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. Science House, Nueva York, 1968. Robert Stoller es un psicoanalista investigador en la UCLA (Universidad de California) que trabajó en casos de intersexualidad y posteriormente transexualidad.

⁴⁷⁷ Para profundizar acerca de la palabra "género", su utilización y estrategias de uso, acudir, por ejemplo, a Scott, Joan W.: "Gender: A Useful Category of Historical Analysis" en Weed (1989: 81-100); o De Lauretis (1987), el capítulo "The Technology of Gender."

⁴⁷⁸ Este tema ya lo apuntó De Lauretis en *Technologies of Gender* en el que, utilizando la terminología de Althusser, describe el proceso de asimilación de las mujeres de la categoría 'Mujer' mediante un proceso de "interpelación" por el cual una representación social es aceptada y absorbida por un individuo como su propia representación, convirtiéndose así, para dicho individuo, en real (aunque de hecho es imaginario).

puede haber nada que nos detenga a la hora de nuestra *reconstrucción*.⁴⁷⁹ Ahora podemos participar en nuestro propio diseño, en nuestra propia construcción, como propone Donna Haraway. (Ver figura 15). Esta manera de ver al ser humano como algo moldeable ha alcanzado su cenit con la *revolución genética*. (Punto de encuentro VIII: La (auto) construcción de la identidad).



Figura 15: Pump Iron. Los concursos de culturismo entre las féminas ya son habituales. Cada vez parece más difícil defender la correspondencia de una serie de atributos con el sexo masculino o femenino; naturaleza y ciencia se han aliado aquí para derrumbar dichas nociones.

4.1. GENEALOGÍA DEL SEXO Y EL GÉNERO.

¿Es sexo a naturaleza lo que género a cultura?

Muchos de los estudios del feminismo posteriores a los años sesenta se apoyaron en la distinción entre 'sexo' y 'género'.⁴⁸⁰ Ese planteamiento permitió a las

⁴⁷⁹ Hemos de confesar que esta declaración suena un tanto apologética y debemos indicar su limitativa naturaleza teórica. Todavía encontramos límites como, por ejemplo, económicos (no todo el mundo tiene el dinero suficiente para cambiar su cuerpo) o sociales (la sociedad sigue discriminando tanto a transexuales como a supuestas 'aberraciones' que no encuentran un modelo en el mundo 'natural').

⁴⁸⁰ Esta posición es la que Linda Nicholson ha denominado "fundacionismo biológico", que rechaza el determinismo explícitamente biológico mientras sostiene una de sus características: la presunción de elementos comunes en diferentes culturas (éste fundacionismo contempla algo del determinismo biológico y algo del construccionismo social). Con ello, Nicholson evita muchos de los problemas del determinismo, como es la reducción o excesiva generalización y permite la presunción de cierta cantidad de diferencias entre las mujeres. Sin embargo, estas diferencias están restringidas a aquellas que no

feministas desafiar la idea de que muchas de las diferencias observables entre hombres y mujeres eran biológicas, o preservar un tipo de pensamiento dualista acerca de la identidad de las mujeres. En resumen, fue utilizado para teorizar la identidad de las mujeres como resultado de una 'parte común', apoyada en la biología, y una 'parte diferente', definida por las diferentes culturas de las que forman parte.⁴⁸¹

Ciertamente, las concepciones polarizadas del cuerpo, la distinción entre hombre y mujer, son dominantes en la mayor parte de las sociedades contemporáneas. Sin embargo, este marco de referencia polarizado no es completamente estable o hegemónico, tampoco la perfecta unión de las experiencias masculina y femenina con cuerpos identificados como masculinos o femeninos. Este marco no contempla las desviaciones de género, refuerza los estereotipos culturales del significado de la experiencia masculina y/o femenina y actúa políticamente para suprimir modos de ser que desafían los dualismos sexuales.

Technologies of Gender de Teresa de Lauretis (1987) puede ser considerado como el punto de transición hacia la deconstrucción del binario sexo/género. De Lauretis mostró su insatisfacción con la simple distinción entre sexo (determinado biológicamente) y género (construido culturalmente) por considerar que "construye el pensamiento crítico feminista dentro del marco conceptual de una oposición sexual universal, lo que hace difícil, si no imposible, articular las diferencias entre mujeres."⁴⁸² De acuerdo con ella, debemos descifrar y deconstruir la relación

afectan la definición básica de lo que significa ser mujer. Algunas de estas feministas más importantes son Shulamith Firestone, Nancy Chodorow, Michelle Zimbalist Rosaldo y otras participantes en la colección antropológica de 1974 *Women, Culture and Society*. Estas feministas de la segunda ola no extrajeron esta diferenciación de la nada. Nicholson comenta cómo los numerosos materialistas de los siglos XVII y XVIII elaboraron dos ideas que más tarde serían consideradas antitéticas: la idea de la base fisiológica de la 'naturaleza' humana y la construcción social del carácter humano. En el siglo XIX, un teórico que combinó ambos –que mantuvo un fuerte materialismo mientras elaboró con gran sofisticación teórica la idea de la constitución social del carácter humano– fue Karl Marx. Él, junto a otros muchos pensadores de los siglos XIX y XX, contribuyeron a una manera de pensar acerca del carácter humano que contemplaba la profunda importancia de la sociedad en la constitución del carácter. Nicholson (1999: 63).

⁴⁸¹ Nicholson (1999: 64).

⁴⁸² De Lauretis considera que 'la(s) diferencia(s) sexual(es)' suponen dos limitaciones: la primera es que construye el pensamiento crítico feminista dentro del marco cultural de una oposición universal del sexo, lo que hace difícil -si no imposible- articular las diferencias entre las mujeres; la segunda, que contiene el potencial radical del pensamiento feminista pero dentro de los muros de la casa del señor (tomando prestada la terminología de Audre Lorde). De Lauretis (1987: 2). El ensayo toma prestado su título y premisa conceptual de la teoría de Foucault de la sexualidad como "tecnología del sexo" y propone que el género también, como representación y como auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales (como por ejemplo el cine), así como de discursos institucionales, epistemologías y

sexo/género de tal modo que el género ya no sea visto como una adscripción al sexo biológicamente determinado, o como una construcción imaginaria que no incumbe a éste. La autora propone que el “género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos”, es más bien “un producto de un número de tecnologías sociales “que crean una matriz de diferencias, y cruza gran número de idiomas y de culturas.”⁴⁸³ En resumen, la teoría feminista del género de De Lauretis apunta a una concepción del sujeto como múltiple, más que dividido o unificado. Su argumento es que la discrepancia, la tensión y el continuo deslizamiento entre Mujer como representación, como ‘objeto’ y, por otra parte, como ser histórico, como sujeto en las relaciones ‘reales’, están motivados y son sostenidos por una contradicción irreconciliable en nuestra cultura: la mujer está tanto dentro como fuera del género, dentro y fuera, al mismo tiempo, de la representación. La Mujer continua siendo atrapada por el género –al igual que el sujeto de Althusser lo es por la ideología– aunque al mismo tiempo es sujeto histórico gobernado por relaciones sociales reales, las cuales incluyen centralmente al género.⁴⁸⁴ El capítulo “The Violence of Rhetoric. Considerations on Representations and Gender” aboga por la deconstrucción del género en el plano representacional (deconstrucción que ha permitido a las mujeres reconstruir sus cuerpos y sus placeres después de años de verse –la única representación que existía era la promovida por ‘hombres’- como objetos, “iconos o espectáculo”) pero se pregunta ¿qué pasa en la sociedad? ¿Y la violencia contra las mujeres?⁴⁸⁵ Si negamos que la sexualidad exista, negaremos toda la violencia cometida hacia las mujeres. De esta forma, el hecho histórico del género, el hecho de que existe en la realidad social, le convierte en un asunto político que no puede ser evadido por mucho que uno o una quiera. Por ello, el compromiso deconstructivo de De Lauretis con la distinción sexo/género llega tan sólo hasta ahí. Ella quiere retener la noción de sujeto, es decir, no abandona el feminismo sino que promueve una alianza

prácticas críticas. De Lauretis argumenta que el trabajo contemporáneo en teoría feminista va más allá al definir el sujeto sexual femenino como uno que está dentro y fuera de la ideología del género: el sujeto femenino del feminismo es uno construido a través de una multiplicidad de discursos, posiciones y significados, que están a menudo en conflicto los unos con los otros y que son inherentemente contradictorios. Una teoría del género feminista, en otras palabras, apunta hacia una concepción del sujeto como múltiple, más que dividido o unificado, y relacionado con el aparato ideológico del estado y las tecnologías socioculturales del género. (1987: ix-x).

⁴⁸³ De Lauretis (1987: 3). Para ello, De Lauretis se vuelve hacia el aspecto epistemológico del término. Hasta recientemente, género era un término gramatical en las lenguas romances que carecía de cualquier denotación sexual. Según la autora, la proximidad de gramática y sexo no existe en las lenguas romances: el español *género*, el *genere* italiano y el francés *genre* no contienen la connotación del sexo de una persona; transmitido en su lugar por el término ‘sexo’. Por tanto, la asociación género-sexo es, en resumen, una construcción sociocultural que asimila el género al sexo biológico de los seres (y las cosas). (1987: 5)

⁴⁸⁴ (1987: 10).

⁴⁸⁵ (1987:31-50).

feminista con la deconstrucción (reconoce el carácter construido de sujeto pero a un nivel real, social inescapable, la suscripción a dicha construcción prueba ser necesaria).⁴⁸⁶

A partir de los años noventa, la teoría y la práctica política feminista generó una amplia discusión acerca de la relación entre 'género' y 'sexo' como categorías analíticas. Muchas de las que contribuyeron al debate concluyeron que no había nada 'natural' acerca del sexo o del género o incluso el cuerpo. Según ellas, el principio de que sexo es a biología lo que género a la cultura ya no era válido, y empezaron a utilizar "sexo" sólo para referirse a sexualidad y "género" para referirse a la construcción tanto de la biología como del papel social. Sin embargo, la revelación de que el género es tan solo una construcción social no alivia de ningún modo los efectos de dicha construcción. Nosotros estamos constantemente embebidos en relaciones de género hasta el punto de que el género parece inescapable. La postura ante esta paradoja, entre una teoría fascinante y una realidad que no lo es tanto, ha motivado fuertes disensiones dentro del feminismo. Las autoras "posmodernas" (posfeministas), con su interés en la destrucción de las categorías, parecen amenazar directamente los cimientos del feminismo. Hay, como remarca Judith Butler, "una cierta sensación de crisis, como si la indeterminación del género pudiera eventualmente culminar en el fracaso del feminismo", ya que éste se apoya en la categoría (natural y estable) de mujer que las nuevas teóricas tratan de derrumbar.⁴⁸⁷ Esta nueva manera de entender el "sexo" es percibida como problemática para el feminismo ya que implica que no sólo el género es culturalmente construido, y por tanto inestable, maleable y negociable, sino también el sexo.

Si todas las personas están configuradas culturalmente, desaparece la agencia, la auto-reflexión, la voluntad. Este fenómeno ha sido identificado como la muerte del sujeto. La década de los noventa está inundada de susceptibilidad hacia

⁴⁸⁶ A partir de los años ochenta ciertas voces se levantaron en el seno del feminismo y apuntaron que las mujeres de diferentes razas o clases no compartían los mismos problemas. Sin embargo, a pesar de las divergencias, las diferencias personales y políticas, De Lauretis sigue sosteniendo que el feminismo debería continuar desarrollando una teoría radical y una práctica de transformaciones socioculturales. Por ello, la ambigüedad acerca del género debe ser retenida y esto es sólo aparentemente paradójico. No podemos resolver la incomoda condición de estar dentro y fuera del género al mismo tiempo, o bien desexualizándolo (haciendo del género una metáfora, una cuestión de diferencia o efectos puramente discursivos) o androgeneizándolo (reclamando la misma experiencia de las condiciones materiales para ambos géneros en una clase, raza o cultura dada). (1987:11).

⁴⁸⁷ Butler (1990, vii).

la identidad, en el caso que aquí nos incumbe, sexual.⁴⁸⁸ Numerosos estudios trataron de ejemplificar tanto que el sexo era una construcción discursiva y no un fenómeno biológico (Laqueur, Butler...) y que género y sexo no siempre coincidían (de acuerdo con las expectativas sociales- Halberstam) como, en relación con lo anterior, la artificialidad de la creencia en la existencia de tan sólo dos sexos (Kessler, Epstein...). ¿Cómo afecta esto al feminismo? Las feministas consideran que las mujeres habían sido históricamente silenciadas, y que ahora, con la muerte del sujeto, se ha logrado su completa exterminación, por lo que la situación no ha cambiado substancialmente. Feministas y posfeministas, sin embargo, reconocen que hay dos campos de trabajo, uno teórico y uno práctico; es decir, por un lado están a favor de la superación del pensamiento (patriarcal) binario que un día justificó las diferencias entre los sexos, y por otro, consideran importante y promueven el tema de la *agencia* (mujer) en el terreno político.

Uno de los textos más influyentes en este debate, porque cubre todos estos frentes acerca de la identidad sexual, es el libro de Judith Butler *Gender Trouble* (1990). (**Ver Punto de encuentro IX: Judith Butler**). Ella no ve razón para creer que el sexo, como hecho natural, preceda las inscripciones culturales de género. Sexo no es a naturaleza lo que género es a cultura, lo cual puede dar pie a creer en un sexo pre-discursivo o sexo innato. Según Butler el sexo es, retrospectivamente, un producto del género, es decir, el género precede al sexo: “el género es una actuación que *produce* la ilusión de un sexo interior o esencia o género psíquico [...] en efecto, una manera por la que el género es naturalizado es a través de su construcción como si fuera una *necesidad* física.”⁴⁸⁹ Pero no hay sexo que no sea siempre ya género. Todos los cuerpos son dotados de género desde el principio de su existencia social (y no hay existencia que no sea social), lo que significa que no hay ‘cuerpo natural’ que pre-exista a su inscripción cultural. Esto parece apuntar hacia la conclusión de que el género no es algo que uno es sino que es algo que uno *hace*, un acto, o más precisamente, una secuencia de actos (como la idea de Simone de Beauvoir: una no es mujer, se convierte en mujer): “el género es la repetida estilización del cuerpo, un conjunto de actos repetidos dentro de un marco regulador rígido que cuaja a lo largo del tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una manera natural de ser. Una genealogía política de ontologías de género, si tiene éxito, deconstruirá la apariencia sustantiva del género en sus actos constitutivos y localizará y tendrá en cuenta aquellos actos dentro de los marcos

⁴⁸⁸ Por supuesto que esta es la tendencia más en boga pero no la única. Todavía existen pensadores que reclaman el reestablecimiento del sujeto sobre todo entre las feministas (por motivos obviamente políticos).

⁴⁸⁹ Butler: “Imitation and Gender Insubordination” en Fuss, Diana (Ed.): *Inside/out. Lesbian Theories, gay theories*. Routledge, Londres y Nueva York, 1991. p. 28.

heterosexuales dispuestos por diferentes fuerzas que vigilan la apariencia social del género.”⁴⁹⁰ El género es un tipo particular de proceso ya que es “un conjunto de actos repetidos *dentro de un marco regulatorio rígido*. Es decir, Butler no sugiere que el sujeto es libre de elegir que género va a poner en escena, el ‘guión’, si se prefiere, siempre esta determinado dentro de este marco regulador, y el sujeto tiene una cantidad limitada de características para elegir. Butler cita la demanda de Nietzsche en *on The Genealogy of Morals* (1887) de que no existe el ‘ser’ detrás del acto, de la transformación.⁴⁹¹ **(Ver Punto de encuentro X: Teoría práctica y la recuperación del sujeto)**. El que ejecuta la acción (*doer*) es simplemente una ficción impuesta sobre lo hecho, la acción en sí lo es todo; añadiendo que “no hay identidad sexual detrás de las expresiones de género; que la identidad es constituida performativamente por la mismísima expresión que, se dice, es su resultado.”⁴⁹² El discurso y el lenguaje ‘hacen’ el género. Su idea de que no existe sujeto detrás del discurso sino discurso en sí (no podemos escapar a la cultura, al lenguaje) y de que no hay preceptos que se entiendan fuera del discurso -y por tanto su interpretación

⁴⁹⁰ Butler (1990: 25-33)

⁴⁹¹ Ella no es la única que resta voluntad al ejecutador de la acción. Pierre Bourdieu (irónicamente, uno de los impulsores de la teoría práctica que trata de ofrecer un modo de devolver al sujeto intención y deseo) sostuvo su oposición a la idea del sujeto intencional: para Bourdieu, hay prácticas, hay actores, pero no hay intencionalidades significativas. Los actores elaboran estrategias pero éstas provienen de hábitos internalizados. Las acciones son, por tanto, “inteligibles y coherentes sin brotar de una intención de coherencia y una decisión deliberada; se ajustan al futuro sin ser el producto de un proyecto o plan.” (“*The Logic of Practice*. Stanford University Press, Stanford, 1990. Pp. 50-51).

⁴⁹² Butler (1990: 25). Esta declaración ha confundido a muchos: ¿Cómo puede haber una actuación sin un actor? Aquí es donde distingue entre actuación [*performance*] y ‘actuabilidad’ o capacidad de actuar [*performativity*]. Allí donde la actuación presupone un sujeto anterior, la *actuabilidad* contesta la mismísima noción de sujeto. Aquí ella va a conectar su uso de este concepto con la teoría de J.L. Austin en *How To Do Things With Words* (1955) y la deconstrucción de las ideas de Austin por Derrida en su ensayo “Signature Event Context” (1972) Parker y Kosofsky-Sedgwick nos dicen en su introducción a *Performativity and Performance* que Austin escribió este libro para el ámbito de las actuaciones (en teatro o en otro tipo de artes performativas). A la hora de contextualizarlo en el mundo real, si consideramos que el género es una cuestión de actuación, que es algo que aprendemos, ensayamos y ponemos en práctica, entonces podemos aplicar los consejos de Austin. No debemos seguir los modos de actuación de acuerdo con las normas establecidas y los roles asignados, no podemos pensar que las emociones y las características que ponemos en práctica son simples y susceptibles de estar en un sistema dicotómico. Debemos, en primer lugar, ser conscientes de la inestabilidad de los principios normativos y, en segundo, alejarnos de dichos valores y explorar otros tipos de emociones o comportamientos con el objeto de enriquecer nuestra actuación o discurso. (Parker y Kosofsky-Sedgwick (Eds.): *Performativity and Performance*. Routledge, Londres y Nueva York, 1995. p. 5). Butler explica en “Burning Act. Injurious Speech” que Derrida deja claro - en relación a Austin- que el poder no está en la función de una voluntad original. Derrida pregunta ¿puede un discurso representado en una acción tener éxito si su formulación no repite un discurso “codificado” o en otras palabras, si la fórmula que yo pronuncio con el objeto de abrir una reunión, fletar un barco o un matrimonio, no fueran identificados según un código establecido? La categoría intencional no desaparecerá, tendrá su lugar, pero desde ese lugar no será capaz de gobernar la escena entera y el sistema enunciativo (en Parker y Kosofsky-Sedgwick, 1995: 205).

será determinada por el discurso en el que se halla⁴⁹³- deriva abiertamente de la opinión de Jacques Derrida de que “no hay nada fuera del texto” o “no hay exterior al texto” –y que niega la existencia del mundo “real” fuera del lenguaje (es decir, “no hay un punto arquimédico fuera del lenguaje por el cual la verdad del lenguaje pueda ser examinada).⁴⁹⁴ Lo que importa es lo expresado no la expresión, lo representado y no el representador.

El argumento de Butler de que no hay identidad fuera del lenguaje la lleva a rechazar la distinción comúnmente aceptada entre profundidad y superficie, el dualismo cartesiano entre cuerpo y alma. Según ella, “la ley no es literalmente internalizada sino incorporada.”⁴⁹⁵ No hay sujeto-esencia detrás de la actuación, no hay diferencia entre alma y cuerpo, el cuerpo sexualizado es inseparable de los actos que lo constituyen. Butler rechaza repetidamente la idea de una esencia pre-lingüística al apuntar que los actos de género no son perpetrados (actuados) por el sujeto sino que estos constituyen al sujeto, que son efecto del discurso mas que su causa: “que el cuerpo sexuado es *performativo* sugiere que no tiene un estatus ontológico aparte de los diferentes actos que constituyen su realidad.”⁴⁹⁶ Esto es porque no existe cuerpo separado de los actos que le constituyen.⁴⁹⁷ Elizabeth Grosz parece compartir con Butler la idea de que no hay una distinción consistente entre mente y cuerpo. Debido a que culturalmente a nuestro cuerpo se le asocian unas cualidades sexuales, nuestro cuerpo es el locus del género. Desde nuestro nacimiento se nos son adscritas unas cualidades de acuerdo con nuestro sexo biológico (ella lo denomina subjetividad corporal).⁴⁹⁸ Butler se extiende mucho más en el tema de la interpelación y la asunción del sexo en *Bodies that Matter* (volver a Punto de encuentro IX).

⁴⁹³ Butler en Tripp (2000: 167).

⁴⁹⁴ Jacques Derrida: “The Exorbitant: Question of Method” and “The Engraving and the Ambiguities of Formalism” (Originalmente publicado como *De la grammatologie*, Paris, 1967. Traducido por Gayatri Spivak como *Of Grammatology*. Baltimore, 1976. Pp. 158-160). Reproducido en Harrison y Wood (1993: 918).

⁴⁹⁵ Butler (1990: 134-5).

⁴⁹⁶ Butler (1990: 136).

⁴⁹⁷ Butler va a emplear el término ‘citación’ en un sentido específicamente derrideano (“Signature Event Context” en *Margins of Philosophy*, traducción de Alan Bass. Chicago, 1982) para describir las maneras en que las normas ontológicas son desplegadas en discurso. Derrida asegura que todo signo lingüístico es vulnerable de apropiación, reiteración y, re-citación. Es lo que llama la “arbitrariedad del signo”, que no puede ser contenido en, y encerrado por, un contexto, convención o intención autorial. Butler vuelve a esta idea en “Burning Act...” Por el contrario, los signos pueden ser tomados de un contexto determinado y citados de diferentes e inesperadas maneras, una apropiación y re-localización que hace que todo signo deba ser expresado entre comillas. En *Bodies*, Butler ve cierto potencial de subversión en la caracterización de Derrida del signo citacional, evidentemente útil como estrategia *queer* de convertir la abyección y la exclusión sexual y de género en realidad socio-política.

⁴⁹⁸ Grosz: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington, 1994.

La identidad sexual

Ya desde el siglo XIX cualquier discusión acerca de la identidad humana prestaba una cuidadosa atención al tema de la identidad sexual (y, en términos contemporáneos, de género) ¿Qué significa ser mujer? ¿Y ser hombre? ¿Hay una naturaleza básica femenina y masculina que haya permanecido inamovible a lo largo de la historia humana y en diferentes culturas? Dicha identidad sexual, al contrario de lo que pudiera parecer, nunca ha sido algo estático y sus significados han sido negociados una y otra vez.

R. W. Connell cuenta que cuando la palabra “identidad” fue adoptada del latín era un término filosófico que significaba acuerdo, igualdad.⁴⁹⁹ Inicialmente, por tanto, dicho concepto expresaba el tema de la unidad (filosófica y religiosamente).⁵⁰⁰ En el siglo XIX se empezó a emplear también en literatura y en otros ámbitos y disciplinas con el significado de igualdad, si bien a veces lo hacía en el sentido de “existencia personal”. El cambio coincidió con la expansión del colonialismo. Fue entonces cuando se produjo la diferenciación entre sexo femenino y masculino. Thomas Laqueur y Catherine Ghallager explican en su introducción a *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (1987) que el cuerpo tiene su propia historia. No sólo ha sido percibido, interpretado y representado de manera diferente en diferentes épocas sino que también ha sido vivido de modo diferente, tomado vida dentro de culturas materiales disimilares, sujeto a varias tecnologías y formas de control, e incorporado en distintos ritmos de producción y consumo, placer y dolor.⁵⁰¹ Laqueur argumenta que el final del siglo XVIII fue testigo de una reinterpretación revolucionaria de la diferencia sexual. El modelo para la diferencia jerárquica, basada en los sistemas reproductivos de hombres y mujeres, dio lugar al modelo de diferencia que hacía hincapié en la oposición binaria entre los dos cuerpos. Anteriormente el modelo mostraba que el cuerpo femenino era igual al masculino pero menos desarrollado (de hecho no se publicó un esqueleto femenino hasta 1733).⁵⁰²

⁴⁹⁹ En castellano poseemos dos términos que revelan que un día compartieron una semejanza: “identidad” e “idéntico” (ambas poseen la misma raíz procedente del latín).

⁵⁰⁰ El filósofo John Locke, nos recuerda Connell, por ejemplo, utilizó el término en ese sentido en *On Human Understanding*. Connell, R. W.: *Gender*. Polity Press, Cambridge, Oxford y Malden, 2002. p. 85.

⁵⁰¹ Laqueur y Gallagher (Eds.): *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. University of California Press, Londres y California, 1987. p. vii.

⁵⁰² En su ensayo “Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology” en Laqueur y Gallagher (1987: 1-42).

Laqueur extenderá su análisis y conclusiones en su siguiente -y más transcendental- libro, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990).⁵⁰³ En él, traza los cambios históricos en la percepción del 'sexo' (a través del estudio de la literatura médica sobre el cuerpo) desde un modelo de un sólo sexo (puntos de vista antiguo y moderno temprano) a un modelo de dos sexos (concepción posterior a la Ilustración), argumentando que las exigencias políticas motivaron este cambio en la percepción científica (más que descubrimientos concernientes a la anatomía). Para Laqueur, el sexo (diferencia sexual anatómica o fisiológica) es siempre un efecto de las disposiciones sociales de género.⁵⁰⁴ El género -que Laqueur entiende como estructura social que designa el lugar adecuado de los sujetos de acuerdo con las leyes culturales de estatus y estratificación- determina la percepción del cuerpo como sexualizado, es más, determina lo que cuenta como 'sexo'.⁵⁰⁵ La historia evolutiva del término (y del concepto) nos hace ver la identidad sexual como el producto de un sistema de creencias específico a las sociedades occidentales modernas. Lo mismo sucede con la división en dos sexos. Laqueur desarrolla su argumento a través de un análisis de la historia del modelo del cuerpo de un sexo y su transformación a un modelo de dos sexos a lo largo de los siglos. Según éste, en ese intervalo de tiempo sólo existía un cuerpo, un solo sexo.

Esta visión contrasta con el punto de vista de los 'dos sexos' elaborado a partir del siglo XVIII. El argumento básico de *Making Sex* es que desde la antigüedad clásica hasta comienzos de la época moderna tan sólo existía un sexo. Este sexo era manifiesto en cuerpos masculinos y femeninos: el cuerpo femenino era una versión imperfecta del cuerpo masculino (la costilla de Adán) y el sexo de la mujer era una versión inferior, menos desarrollada, de los genitales masculinos (que en cuerpos masculinos se presentaba externamente). Es decir, las diferencias entre los cuerpos eran vistas como diferencias de grado más que de especie. Laqueur ofrece un significativo ejemplo en el hecho de que las representaciones del esqueleto humano correspondían a figuras masculinas. Fue en 1796 que el anatomista alemán Samuel Thomas von Soemmerring produjo lo que fue una de las

⁵⁰³ Laqueur: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, Cambridge, 1990.

⁵⁰⁴ Butler elabora un argumento similar de un modo deconstructivo: el sexo, argumenta, no puede ser entendido como anterior al género si género es la ley que es necesaria para pensar acerca del sexo.

⁵⁰⁵ La obra de Laqueur demuestra, de acuerdo con Hausman, los problemas de ciertas afirmaciones categóricas como las dirigidas por David Halperin en la introducción de su artículo "Is There a History of Sexuality?": "El sexo no tiene historia. Es un hecho natural, basado en el funcionamiento del cuerpo y como tal, yace fuera de la historia y de la cultura" (*History and Theory*. Vol. 28. N° 3. 1989. p. 257). Cit. Hausman (1995). El problema de Laqueur es que no contempla que también la categoría de "género" está sujeta a una historicidad -reciente, que comenzó alrededor de los años cincuenta del siglo XX. El periodo que él estudia no contenía la distinción entre 'sexo' y 'género'.

primeras representaciones del esqueleto femenino, cuenta Laqueur. Esta ilustración muestra un ejemplo de un movimiento generalizado que se estaba dando a finales del siglo XVIII donde descubrir, describir y definir las diferencias sexuales en cada parte del cuerpo humano se convirtió en prioridad investigadora en la ciencia anatómica. En el siglo XVIII, dice Laqueur, “el sexo tal y como lo conocemos hoy día fue inventado”, introduciendo, la ideología burguesa occidental, un poderoso discurso de diferencias innatas entre las personas.⁵⁰⁶ Es decir, el cuerpo se convirtió en “los cimientos de la diferencia inconmensurable.”⁵⁰⁷

Otra manifestación de esta visión de ‘dos sexos’ fue la deslegitimación del concepto de hermafroditismo. Una década antes de los escritos de Laqueur, Foucault, del cual todos reconocen ser herederos, ya había llamado la atención acerca de la existencia de un fenómeno que suponía un derrumbamiento de la idea de los dos sexos naturales. En el siglo XVIII, el hermafrodita de siglos anteriores se convirtió en el ‘pseudo-hermafrodita’ cuya ‘verdadera’ identidad sexual requería sólo una diagnosis suficientemente experta (volver a punto de encuentro VIII del capítulo 2).⁵⁰⁸ En resumen, durante el siglo XVIII ocurrió un cambio, desde la percepción de la mujer como versión inferior del hombre a lo largo de un eje o axis de infinitas gradaciones, a otra en la cual la relación entre hombre y mujer era percibida en términos binarios y donde el cuerpo era concebido como fuente de tal binarismo. La consecuencia es nuestra idea de ‘identidad sexual’: una afilada diferenciación entre hombre y mujer basada en un cuerpo diferenciado.

En la misma línea, Randolph Trumbach defiende que la idea de dos sexos y dos géneros no es algo que haya existido siempre ni en todas las culturas.⁵⁰⁹ Su estudio se centra en las sociedades europeas desde el siglo XVIII. Para apoyar su discurso habla de cómo el paradigma de la existencia de dos géneros ligados a dos sexos del siglo XVIII no era tal. Había un tercer género (ilegítimo) denominado “el

⁵⁰⁶ De forma semejante, Charlotte Hooper indica que, en la tradición filosófica analítica, cuerpo y mente han sido tratadas separadamente. El sujeto ‘mujer’, mencionado en la filosofía política moderna ha sido normalmente construido como opuesto al ‘hombre’ que se presentaba como el universal. El hombre era la mente y la mujer el cuerpo. Hooper (2001: 19).

⁵⁰⁷ Laqueur (1990: 149). De acuerdo con Laqueur, esta creencia pronto comenzó a ser desafiada por intelectuales anti-colonialistas o por psicoanalistas como Freud. Según Freud, la personalidad adulta estaba por necesidad dividida internamente y llena de conflictos, y dicha diversidad de la mente adulta era consecuencia de historias diferentes que conducían a diferentes estructuras mentales. La identidad, que antes indicaba igualdad, pasó a indicar dicotomía.

⁵⁰⁸ *Herculine Barbin*. Pantheon, Nueva York, 1980. p. vii. Cit. Nicholson (1999: 62).

⁵⁰⁹ “London’s Saphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture”. en Epstein y Straub (Eds.): *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Routledge. Londres y Nueva York, 1991. Pp. 112-141.

adulto pasivo travestido afeminado, o *molly*’, que supuestamente deseaba a otros hombres.⁵¹⁰ Trumbach parece encontrar algunas evidencias de que también a finales del siglo XVIII comenzaba a aparecer tímidamente un papel paralelo al de *molly* para la mujer: *tommie*, y safista. Pero, asegura, lo más seguro es que en la mentalidad pública las mujeres no fueran incorporadas a este nuevo paradigma hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Por tanto, habría dos sexos biológicos y cuatro géneros: hombre, mujer, hombre homosexual y lesbiana. En el siglo XVIII se consideraba por tanto que había dos géneros, masculino y femenino, y tres sexos biológicos: hombre, mujer y hermafrodita. El hermafrodita debía decantarse por uno u otro género. Trumbach está aquí introduciendo otros de los asuntos que contribuyeron al cuestionamiento de la naturalidad de los principios sexuales y la correspondencia entre sexo y género: la existencia de la homosexualidad así como de características de comportamiento que supuestamente no correspondían con el sexo biológico relacionado con dichas características (Las autoras más trascendentales en esta arena son Butler y Judith Halberstam).

Estos estudios que rastrean los orígenes de las nociones de sexo o género, pertenecen a un contexto caracterizado por el escepticismo hacia las identidades categóricas. Un modelo de identidad construido sobre la dicotomía de género era más fácilmente aceptado en los años setenta del siglo XX que ahora. Desde finales de los años ochenta, diferentes autoras comenzaron, desde un contexto feminista, a atacar las nociones de identidad sexual al percibir ésta como un invento de las sociedades patriarcales y heterosexistas para definir y, por tanto, delimitar el terreno de las experiencias (sociales, políticas y sexuales). Éstas -denominadas en ocasiones feministas materialistas o feministas deconstructivas, o incluso ‘posfeministas’- postulan (en la línea de Cixous) que los binarios culturales y sexuales hombre/mujer, cultura/naturaleza, son problemáticos porque son esencialistas: si la masculinidad y la femineidad constituyen nuestro básico (y siempre presente) sentido del ser, entonces no es de sorprender que las manifestaciones de sexismo sean sistemáticas.⁵¹¹ Por otra parte, la idea de identidad sexual común a las mujeres ignora y reprime las diferencias entre éstas, así como su fluida identidad (¿Cómo explicamos el sujeto dividido o múltiple del feminismo?); y, finalmente, no ofrece lugar para la inclusión de miembros ‘abyectos’ -aquellos que no pueden ser claramente definidos dentro de las categorías ‘hombre’ o ‘mujer’. Ellas destruyeron la idea de las mujeres como ‘grupo natural’, ya que consideraban que elementos como el lesbianismo, todas las formas de travestismo, elementos de transexualidad, etc.

⁵¹⁰ Epstein y Straub (1991: 112-3).

⁵¹¹ Cixous: “The Laugh of the Medusa” en *Signs*, Vol. 1. Nº 4. Verano, 1976. Pp. 875-93.

cuestionaban el hecho artificial de que las mujeres (y, por extensión, los hombres) constituyen un grupo natural, al no presentar las cualidades que se le atribuyen.⁵¹²

Una aproximación feminista materialista muestra que lo que consideramos como causa u origen de opresión es de hecho sólo la marca impuesta por el opresor: “el mito de la mujer”. La radicalidad del pensamiento de estas autoras llega hasta tratar de destruir todo el marco de pensamiento de las culturas patriarcales; revisan la propia distinción entre sexo y género que feministas anteriores acogieron con entusiasmo. Por decirlo con otras palabras, las feministas anteriores jugaban dentro del terreno discursivo masculino, utilizaban las herramientas que la sociedad les ponía al alcance y con ellas trataban de subvertir, modificar, la manera de entender el mundo, la sexualidad y la feminidad. El objetivo de estas pensadoras recientes es hacer evidente el carácter de construcción de dicho terreno de juego, llamar la atención acerca de la intencionalidad en la creación de las categorías sexuales, y rechazar participar dentro de las dialécticas creadas por el hombre. Lo que las feministas deconstructivas sugieren es un espacio de incertidumbre radical, de *Tierra Incógnita*, en palabras de Julia Penelope, donde las posibilidades no tienen límite.⁵¹³ Muchas personas que escriben acerca de la identidad dan por sentado que todos debemos tener una, pero ¿es eso algo deseable? se preguntan estas nuevas autoras. Sostener una personalidad implica rechazar la diversidad interna y la apertura. También puede significar negar el cambio. La respuesta que estas

⁵¹² Una lesbiana es alguien que es No-Mujer, No-Hombre. Por ello, no es sorprendente que la existencia de la lesbiana sea invisible en la cultura dominante (Frye, Marilyn: *The Politics of Reality*. Crossing Press, Trumansburg y Nueva York, 1983). La posibilidad del lesbianismo desafía la “naturalidad” de la categoría “mujer” como es socialmente definida en los sistemas de heterosexualidad compulsiva. Para Butler, las lesbianas, homosexuales, travestidos, transexuales, etc., indican cuan inestables se nos presentan las construcciones genéricas; para Wittig, destruyen la noción *artificial* (social) de que las mujeres constituyen un grupo natural. Según estas autoras, admitiendo que hay una división natural entre hombre y mujer naturalizamos la historia, asumimos que “hombre” y “mujer” han existido y existirán siempre. Y no sólo naturalizamos la historia, sino también el fenómeno social que expresa la opresión de las mujeres, haciendo del cambio algo imposible.

⁵¹³ Hablando de las lesbianas, a las cuales considera excluidas de la categoría mujer en tanto que la naturaleza de su opresión es diferente, doble (por mujeres y por homosexuales), Penelope comenta dos posibilidades de actuación, una la adaptación al mapa heterosexual propuesto –“dentro de sus límites pero en la periferia” (104)– o el rechazo a estar dentro de la categoría mujer (rechazan el lenguaje, el discurso, la cultura masculina en general). “Cada lesbiana posa pie en tierra incógnita, desconocida, más allá de los límites que aparecen en los mapas de los hombres, del heteropatriarcado.” (105) Ello no produce sólo incertidumbre e inseguridades, sino que “si estamos fuera de los límites sociales, porque ahí nos han situado, nuestras posibilidades no tienen fin, ni fronteras.”(106) Penélope: “The Lesbian Perspective” en Jeffner (Ed.): *Lesbian Philosophies and Cultures*. State University of Nueva York Press, 1990. Pp. 89-109. Penelope define así lesbiana: “[...] una que resiste los esfuerzos de hacerla ‘mujer’, una que desafía las descripciones masculinas y prescripciones que limitarían sus posibilidades, una que rechaza los verdaderos fundamentos de la realidad del heteropatriarcado.”

'posfeministas' ofrecen para moverse más allá de las condiciones opresivas para las mujeres es una destrucción total de género y sexo.

4.2. CUESTIONES DE GÉNERO

Las cualidades asociadas a cada género nos resultan tan comunes, tan familiares, que pueden parecer parte del orden natural. Creer que la distinción de género es 'natural' hace que cuando percibimos personas o acciones que no se ajustan a los parámetros esperados nos resulte escandaloso. Imágenes de comportamientos de género ideales, presentes en la cultura, ayudan en palabras de Connell, "a crear y diseminar la diferencia de género, al mostrar masculinidades y feminidades ejemplares."⁵¹⁴ De acuerdo con éste, las ambigüedades de género no son tan raras, de hecho lo que es extraño es encontrar a hombres y mujeres cuyo comportamiento de género se acomode perfectamente al rol que, se supone, su sexo debe desempeñar. Definitivamente, debido a que está muy enraizado en la cultura, es muy difícil abandonar las premisas de un pensamiento dicotómico. Algunos críticos contemporáneos han comenzado la labor de subvertir las estructuras binarias y la "matriz heterosexual" dentro de las cuales el sexo y el género son

⁵¹⁴ En este libro, Connell explora la literatura psicológica actual que demuestra que la gran mayoría de nosotros combinamos características supuestamente masculinas y femeninas (en combinaciones varias). Ciertamente, hay suficiente mezcla de características de género para provocar la reflexión acerca de la supuesta equivalencia entre género y sexo. (Connell, 2002: 4). Los discursos que se apoyan insistentemente en la biología hablan de cromosomas o de función reproductiva. Sin embargo, Connell señala cómo existen casos de cuerpos humanos que no son enteramente dimórficos, intersexuales (mujeres que carecen del segundo cromosoma X u hombres con un cromosoma X de más) y que las diferencias sexuales entre hombres y mujeres cambian a lo largo de la vida del individuo. La bióloga Anne Fausto-Sterling estima en *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality* que el fenómeno de la intersexualidad asciende a un 1.7 por ciento de los nacimientos. Cifra pequeña pero no desestimable. (Basic Books, Nueva York, 2000. Pp. 2-3). Fausto-Sterling cuenta, por ejemplo, el apasionante caso de una atleta española (Maria Patino) que fue retirada del mundo del deporte al descubrirse que tenía un cromosoma Y, no tenía ni ovarios ni útero, por lo que no era una mujer. Presentó su caso para revocar la decisión del tribunal olímpico. Patino pudo volver a participar en los juegos olímpicos del noventa y dos, convirtiéndose en la primera mujer atleta en desafiar el texto sexual de mujeres atletas. Para la autora, está claro que el sexo es algo muy complejo que no se resuelve con las pruebas practicadas en instituciones como, por ejemplo, la deportiva. No hay siempre o lo uno o lo otro. En su libro describe cómo los científicos, los profesionales médicos y el público, han creado un sentido para cuerpos que no se presentan, a sí mismos, ni enteramente masculinos ni enteramente femeninos. Una de sus mayores hipótesis es que el catalogar a alguien como hombre o mujer es una decisión social. Podemos utilizar el conocimiento científico para ayudarnos a tomar la decisión, pero sólo nuestras creencias acerca del género –no la ciencia– puede definir nuestro sexo. Aunque científica, ella insiste en *Myths of Gender. Biological Theories About Women and Men*. (Basic Books, Nueva York, 2000) que "no existe tal cosa llamada la ciencia apolítica. La ciencia es una actividad humana inseparable de la atmósfera social de su tiempo y lugar. Los científicos, por tanto, son consciente e inconscientemente influenciados por las necesidades políticas y las urgencias de su sociedad." (2000: 207-8).

producidos. Tales trabajos tratan de alejarse del entendimiento de la feminidad y masculinidad como identidades bipolares irrevocablemente enraizadas en el sexo biológico, y a menudo ponen el énfasis en la mutabilidad y entremezclamiento de masculinidad y feminidad. Por ejemplo, Marjorie Garber se interesa por los efectos transgresivos de la bisexualidad y el travestismo, los cuales crean lo que ella denomina una “crisis de las categorías” dentro del terreno del sexo, la sexualidad y el género. Ella define esta crisis como “un fracaso en la distinción definitoria, una frontera que se vuelve permeable, que permite el cruce de una categoría (aparentemente distintiva) a otra”⁵¹⁵

También Holly Devor, en su estudio *Gender Blending: Confronting the Limits of Duality*, llama la atención acerca del fenómeno del “gender blending” [mezcolanza sexual] que implica una mezcla de sexo y género tal, que personas extrañas atribuyen erróneamente un género a estos *gender blenders* con el cual éstos no se sienten identificados (por ejemplo, mujeres que se creen mujeres y son confundidas con hombres). Devor argumenta que una creciente atención a esta mezcla de géneros podría servir como paso transitorio entre el esquema sexista-patriarcal actual y un estado futuro donde el concepto de género se convertiría en obsoleto y sin sentido.⁵¹⁶ El interés de Devor en la abolición de los roles sexuales tradicionales descansa en la posibilidad de creación de un vasto campo de combinaciones de sexo/género tales, que los términos en sí no podrían ser ya la excusa para la discriminación. Finalmente, algunas autoras consideran que una manera de trascender la adscripción de sexo a género es movernos desde un análisis de la masculinidad o la feminidad hacia uno de ‘masculinidades’ o ‘feminidades’ en plural.

En este sentido, una de las propuestas más interesantes es *Female Masculinity* de Judith Halberstam, el cual estudia un caso muy concreto de masculinidad diferente a la masculina, la femenina.⁵¹⁷ La razón por la que este libro resulta interesante, además de porque ha habido muchos estudios sobre hombres femeninos pero no a la inversa, es por las conclusiones que alcanza. Halberstam va más allá de hacer un recuento descriptivo de dicho fenómeno, quiere destruir la

⁵¹⁵ Garber: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Harmondsworth, Nueva York, 1992. p. 16.

⁵¹⁶ Devor: *Gender Blending: Confronting the Limits of Duality*. Indiana University Press, Bloomington, 1989. También de esta autora, *FTM: Female to Male Transsexuals in Society*. Indiana University Press, Bloomington, 1997

⁵¹⁷ Se pueden añadir sus artículos “The Good, the Bad and the Ugly: Men, Women, and Masculinity” en Gardiner, Judith Kegan (Ed.): *Masculinity Studies and Feminist Theory. New Directions*. Columbia University Press, Nueva York, 2001. y “F2M: the Making of Female Masculinity.”, publicado en Doan, Laura (Ed.): *The Lesbian Postmodern*. Columbia University Press, Nueva York, 1994. Pp. 210-229.

noción del género como algo natural y patrimonio de un sexo concreto.⁵¹⁸ La autora se pregunta, si muchas mujeres fracasan en presentar el papel de la feminidad ¿por qué nos empeñamos en considerar al género natural? *Female Masculinity* clama que la masculinidad femenina, lejos de ser una imitación de la masculinidad masculina, demuestra el carácter construido de esta primera ya que aquello que entendemos por características masculinas se ha dado, de hecho, tanto en cuerpos femeninos como masculinos.⁵¹⁹ Halberstam considera que las masculinidades femeninas son vistas como antinaturales con el objeto de que las de los hombres aparezcan como verdaderas. Tradicionalmente entendemos por masculinidad una expresión cultural, social y política del hombre, inevitablemente asociada a nociones de poder, legitimidad y privilegio.⁵²⁰ Por ello, cuando una mujer presenta cualidades masculinas, por ejemplo, de agresividad o determinación, es criticada de “representar lo peor de los hombres” porque supone una amenaza a la primacía masculina.⁵²¹ En su estudio, Halberstam compila primero mitos y fantasías acerca de la masculinidad que han asegurado que ésta y el hombre sean difíciles de separar; luego, en un intento de re-imaginar la masculinidad, ofrece numerosos ejemplos de

⁵¹⁸ Hay mujeres que quieren ser hombres, mujeres que quieren ser mujeres masculinas, mujeres lesbianas, hay transexuales que son lesbianas (similares a las heterosexuales), lesbianas que son mujeres, lesbianas que son *butches*... ¿dónde encajamos esto dentro de los binarios rígidos? viene a preguntarse Halberstam en su estudio.

⁵¹⁹ Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press. Durham y Londres, 1998. p. 1. También en su ensayo “The Good...” afirma que, en términos generales, “ahora que estamos comenzando el siglo XXI, los géneros y sexualidades minoritarias que eran categorizadas como patológicas a comienzos del siglo XX, han venido a socavar la autoridad y autenticidad de los géneros y las sexualidades que se suponen imitan. El invertido de comienzos del siglo XX se ha convertido en modelo para el carácter constructivo del deseo y de la corporeización.” (Gardiner, 2001: 344). En “F2M” clama que no existe el transexual, que todos somos transexuales. La base de su formulación es que todos vestimos con nuestros disfraces, todos extraemos diferentes grados de placer de nuestros diversos atuendos y, finalmente, que para algunos de nosotros nuestro disfraz es la vestimenta hecha de tejido mientras que para otros el material es la piel. (1994: 212).

⁵²⁰ De nuevo en “The Good...”, Halberstam señala que la masculinidad (a comienzos del siglo XXI) puede ser reconocida como la dinámica entre corporeización, identificación, privilegio social, formación racial y de clase, más que el resultado de tener un cuerpo particular. Y la masculinidad de la mujer provee un modelo representativo de como funciona la masculinidad en una sociedad posmoderna. (Gardiner, 2001: 355).

⁵²¹ Contamos con una larga historia de prejuicios sociales incluso contra la más mínima expresión de masculinidad en mujeres. Entre otras cosas, está unida al desagrado estético. La literatura y la historia están llenas de ejemplos de mujeres barbudas o con excesivo pelo, por ejemplo. Muchas de estas mujeres han sido vistas como “brujas” o “monstruos/ fenómenos” [freaks]. (Gardiner, 2001:359-60). La masculinidad femenina ha sido vista como un signo patológico de identificación errónea y mal ajustamiento, así como un anhelo de poseer un poder que siempre está fuera del alcance. Por ejemplo, dentro del contexto lesbiano, todavía hoy algunas entienden que la masculinidad femenina reproduce la misoginia dentro de las mujeres. En los setenta, la cuestión de los juegos de roles y la actuación de papeles masculinos eran vistos con recelo ya que suponía, tan sólo, cambiar el sexo del opresor y no derribar dichas nociones de superioridad de unos sobre otros. En los noventa, la teoría *queer* ha recuperado la noción de juego, de interpretación de diferentes roles.

masculinidades alternativas aparecidas en ficción, cine y en experiencias reales.⁵²² Según ella, la masculinidad femenina desafía con éxito modelos hegemónicos de conformidad sexual. Por otra parte, defiende, contra la opinión de que la mujer masculinizada es producto (o se debe al impulso) de los estudios feministas o lesbianos (que son los que han tratado de desbancar las nociones de naturalidad del sexo), que no es de creación reciente sino que es un personaje que ha desafiado los sistemas sexuales desde hace al menos dos siglos.⁵²³ Tanto Halberstam como Terry Castle nos advierten que masculinidad femenina no está indisolublemente asociada a lesbianismo.⁵²⁴ Por ejemplo, Castle piensa que es muy probable que en el siglo XIX, muchas de estas mujeres que se vestían como hombres y que se hacían pasar por uno de ellos, no buscaban necesariamente tener relaciones sexuales con otras mujeres. Era simplemente una forma de rebelión social.⁵²⁵

Halberstam habla, por ejemplo, de la sociedad en la que vivía Radclyffe Hall (escritora de *The Well of Loneliness*, 1928) -o la propia Woolf- en la que había docenas de mujeres masculinas: muchas viviendo bajo nombres masculinos, algunas haciéndose pasar por hombres, otras yendo y viniendo de un género a otro (y de un atuendo a otro) como hace la propia Orlando.⁵²⁶ Muchas de éstas eran mujeres aristocráticas (como la propia Vita) y muchas, artistas. Un detallado estudio

⁵²² Halberstam estudia, por ejemplo, la figura de la *tomboy*: “El comportamiento masculino es algo normal en niñas. Este elemento “marimacho” en niñas tiende a ser asociado con deseos ‘naturales’ de libertad y movilidad de que los niños disfrutan. A menudo es leído como signo de independencia y auto-motivación. Sin embargo, esto es reprimido si se extiende hasta la edad adolescente. Cuando esto ocurre, toda la fuerza de la conformidad con el género desciende sobre la chica. Para ellas, la adolescencia es una lección sobre restricciones, represión y castigo. Es en el contexto de la adolescencia femenina que el instinto marimacho de millones de chicas es remodelado en formas de feminidad convenientes, dóciles, sumisas.” De acuerdo con la autora, en las películas se acepta este *tomboyismo* de las niñas porque es visto como una resistencia hacia la edad adulta y no hacia la madurez feminizada. (1998: 5-6) También estudia las figuras de las *tribades*, las lesbianas *butch*, las maridos, las *drag kings*, etc.

⁵²³ Halberstam (1998: 45)

⁵²⁴ Castle: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Columbia University Press, Nueva York, 1993.

⁵²⁵ Judith Halberstam propone que consideremos las diferentes categorías de variación sexual de las mujeres como separadas y distintas de la moderna categoría ‘lesbiana’ y tratemos de tener en cuenta las prácticas sexuales específicas asociadas con cada categoría y las relaciones sociales particulares que pueden haber sostenido en su momento y lugar (1998:57). Emma Donoghue también considera en *Passions between Women* que “lesbiana no ofrece las connotaciones específicas de términos como *tribades*, hermafroditas, amistades románticas, safistas, etc., pero, precisamente por ello, puede incluirlas a todas.” (Donoghue: *Passions between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*. Harper Collins, Nueva York, 1993. p. 7). Sin embargo, para ella, el término ‘lesbiana’, a pesar de que ha sido utilizado para expresar cualquier forma de amor entre mujeres y aunque borre la especificidad del *tribadismo*, el hermafroditismo y el travestismo está de cierta forma ligado a estos ‘géneros’, mientras que para Halberstam pueden existir sin que haya amor hacia mujeres.

⁵²⁶ Habla de *The Well...* porque según ella “es el mejor documento que tenemos de la inversión masculina en mujeres.” (1998: 95)

de las vidas de algunas mostraría la complejidad de identificaciones sexuales de principios del siglo XX. De acuerdo con Halberstam, multitud de estas mujeres se hallaban más cerca de lo que hoy día denominamos 'una identidad transexual' que del lesbianismo. De hecho, la historia de la homosexualidad y la transexualidad era una historia compartida a comienzos de siglo veinte y sólo divergió a finales de los años cuarenta de ese mismo siglo, cuando la cirugía y los tratamientos hormonales fueron accesibles.⁵²⁷ Muchas mujeres en los años veinte cambiaron de sexo efectivamente en tanto que pasaron completamente por hombres, tomaron esposas, y vivieron como hombres. Es inadecuado llamar a estas mujeres lesbianas (hacerlo sería ignorar la especificidad de sus vidas) o etiquetarlas como pre-transexuales; eran simplemente mujeres que querían ser hombres antes de que la posibilidad de cambiar de sexo existiera. Muchas satisficieron sus deseos de identificación masculina a través de diferentes grados de travestismo y de abierta representación masculina. Es difícil saber cuáles de estas mujeres habrían deseado un cambio de sexo si tal opción hubiera existido.⁵²⁸ No es lo mismo una mujer que ama a otra mujer pero desde su sexualidad concreta, que una mujer que desea ser hombre (y compartir el mismo objeto del deseo hetero u homosexual).

En definitiva, Halberstam defiende que la masculinidad no pertenece a los hombres, no ha sido producida sólo por ellos. Hay un entendimiento erróneo acerca de las mujeres masculinas, se las interpreta como poseedoras de una conciencia falsa o como apropiadoras de la masculinidad dominante. Halberstam trata de mostrar en su libro que lo que nosotros llamamos 'masculinidad' ha sido también producida por las mujeres masculinas, desviadas sexuales y, a menudo, lesbianas. Por esta razón, es inexacto hacer de la masculinidad un término general para el comportamiento asociado a los hombres. En este mismo sentido, Connell demuestra a través de estudios psicológicos acerca de las diferencias entre los sexos, que éstas no son tales. Él defiende que existen muchas más similitudes entre los sexos que diferencias pero socialmente no ha interesado insistir en éstas. Indica que, en resumen, estos estudios muestran que "las diferencias de género se dan raramente; las pequeñas diferencias, o las no-diferencias, son comunes. El concepto de

⁵²⁷ (1998: 85) Hausman establece la carta de natalidad de la transexualidad a finales de los años cuarenta porque, según ella, no hay transexualidad sin las tecnologías médicas, y éstas aparecieron por estos años. Sin embargo, en la época de Hall ya había fantasías transexuales en muchas de estas invertidas (y en la protagonista de la novela) Hausman (1995).

⁵²⁸ Del mismo modo que es difícil saber qué mujeres masculinas hoy día se identificarán como lesbianas, o marimachos, y cuales serán transexuales.

dicotomía de carácter, como base del género, es decisivamente refutado. Las amplias similitudes entre hombres y mujeres son el patrón común.”⁵²⁹

Una propuesta inversa a ésta es la idea de que hay infinitas cualidades de género. Judith Lorbe parte de la tesis de que en la actualidad hay todo un espectro de variaciones de género, las cuales ha catalogado en *Paradoxes of Gender*.⁵³⁰ De acuerdo con ella, por numerosas razones, es imposible sostener cada versión del modelo de dos territorios. Ella comparte la visión de los cuerpos como superficies sobre las que escribir (o inscribir) o lienzos para ser pintados, abriendo las posibilidades casi hasta el infinito. De hecho, el género no es inmutable y puede modificarse a lo largo de la vida de una persona (porque como dice Butler, el género es actuación) o de la Historia. Por ejemplo, Connell considera que recientemente se han producido unos cambios en las relaciones de poder tan impresionantes que han modificado tremendamente las características de género de hombres y mujeres, como un movimiento global de emancipación de la mujer (que ha desafiado el poder de los hombres de controlar las instituciones, y ha supuesto cambios en las esferas privadas de la sexualidad y la familia). A un nivel intelectual, esta época también ha recibido la herencia (a lo largo del siglo XX) de toda una serie de movimientos intelectuales que han obligado a plantearnos ciertas asunciones, como las de naturalidad e inmutabilidad del género: desde el movimiento sufragista y el psicoanálisis hasta el movimiento de liberación gay y el postestructuralismo.⁵³¹

La (homo)sexualidad

Otro de los argumentos que se han empleado en la cruzada contra la identidad sexual basada en los binarios de sexo/género es la de la existencia de formas ‘abyectas’ o ‘anormales’ de sexualidad. Ya hemos ido percibiendo la presencia de la figura de la lesbiana en todo este debate, ahora le dedicaremos una mayor atención. De acuerdo con las feministas materialistas o post-feministas, la homosexualidad -y todas las formas de travestismo- son un indicador de cuan inestables se presentan las construcciones sexuales. Estas destruyeron la idea de que las lesbianas eran mujeres ya que no presentan las cualidades que se le atribuyen a éstas. Monique Wittig afirmó, tan tempranamente como 1978 -en”The

⁵²⁹ Connell (2002: 46).

⁵³⁰ Yale University Press, New Haven, 1994.

⁵³¹ Connell (2002:71-74). De acuerdo con éste, un amplio cambio en presuposiciones ha ocurrido en la vida cultural en los países. Cien años atrás aquellos que reclamaban la igualdad entre mujeres y hombres, o los derechos de los homosexuales, tenían que justificarlos. Ahora, son aquellos que niegan la igualdad los derechos los que deben justificar su negativa contra la presunción de igualdad.

Straight Mind”- que las lesbianas no son mujeres.⁵³² El rechazo a hacerse (o volver a ser) heterosexual siempre significa el rechazo a ser hombre o mujer, conscientemente o no.⁵³³

En los años ochenta del siglo XX, Wittig escribió una serie de ensayos políticos y teóricos recopilados en *The Straight Mind and Other Essays* (1992) [que incluye los trascendentales “The Straight Mind” (1978) y “One is not Born a Woman” (1981)]⁵³⁴ En ellos, afirma que la sociedad lésbica destruye la artificial (social) idea de que las mujeres son un “grupo natural”. Como señaló Simone de Beauvoir este concepto es un mito: “Una no nace, se hace”. Ni la biología, ni la psicología, no así la economía, pueden determinar la figura del ser humano femenino presente en la sociedad; es la civilización como ente total la que produce esta criatura situada entre hombre y eunuco, la cual es descrita como femenina.⁵³⁵ Admitir como natural la división entre hombre y mujer hace imposible el cambio. Para Wittig, los cimientos de la opresión son las diferencias -tanto hombre/mujer como homosexual/heterosexual. Por esta razón, la diferencia ha de ser abolida porque es sinónimo de ‘dominación’: el concepto de diferencia no tiene nada ontológico, es sólo la forma que justifica una situación histórica de dominación.⁵³⁶ En esta sociedad las lesbianas son tachadas de no ser ‘realmente mujeres’, pero las lesbianas de Wittig se encuentran orgullosas de ello. Rehusar ser, o volver a ser, heterosexual siempre significa rehusar ser hombre o mujer, conscientemente o no. Simone de Beauvoir apuntó, particularmente, la falsa conciencia en la que consiste la selección de las características del mito (que las mujeres son diferentes a los hombres). Éstas son categorías políticas y no naturales. La pretensión del pensamiento de Wittig, así como de Butler y Woolf (en *Orlando*), es hacer evidente que las mujeres son una

⁵³² Dada la reputación de Wittig de feminista radical, su declaración “las lesbianas no son mujeres” fue recibida con extrema sorpresa en la presentación de “The Straight Mind” en la Conferencia de la MLA en 1978. Vimos cómo Penelope comparte la misma opinión.

⁵³³ Esto presenta una serie de problemas teóricos, en primer lugar, si partimos que el sexo no existe (la mujer desaparece como tal) ¿Por qué definirse en oposición al grupo de las mujeres, el cual no existe? Y, en segundo lugar, si las lesbianas no son mujeres ¿cómo puede existir una asociación entre lesbianismo y feminismo, cuyos objetivos han sido enfocados hacia la consecución de los derechos de las mujeres y la opresión de la mujer?

⁵³⁴ También ha escrito diferentes novelas lésbicas, como *Las guerrilleras* [*Les guérillères* (1969)] y *El cuerpo lesbiano* [*Le corp lesbien* (1975)] entre otras; así como historias cortas y obras de teatro. *El cuerpo lesbiano* ha sido traducido por la editorial Pre/textos (Valencia, 1977).

⁵³⁵ Wittig: “One is Not Born a Woman” en Ablove, Aina Barale y Halperin (Eds.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993. p. 103.

⁵³⁶ Para Irigaray y otras feministas de la diferencia, la destrucción de estas categorías supone un volver al silencio a la hegemonía del patriarcado porque el hombre es el único sexo porque todo está a su medida, por tanto, universalizar es masculinizar. Para Wittig, por el contrario, el único sexo es ‘mujer’ porque es el único que siempre es observado sexualmente, mientras que el hombre es neutro, es el que crea estas diferencias. Para Irigaray, si destruimos la diferencia construimos una universalidad cortada a la medida del hombre (que en nuestra sociedad informa la universalidad).

clase, es decir, que las categorías de 'hombre' y 'mujer' son categorías políticas y no naturales y eternas. "Una nueva definición, personal y subjetiva, para toda la humanidad puede sólo encontrarse más allá de las categorías de género -mujer y hombre -, el advenimiento de sujetos individuales demandan primero la destrucción de las categorías de sexo."⁵³⁷ "Una vez que la categoría 'hombre' desaparezca, significará que la categoría 'mujer' también lo hará, porque no hay siervos sin señores. Así que, en analogía con el ideal marxista de la sociedad sin clases, Wittig aboga por una sociedad asexuada. En esta sociedad los individuos existirían simplemente como "neutro" [humanos, personas]. Si el concepto "mujer" se ve definido en relación con su opuesto - el hombre - entonces, si desaparecen esas categorías desaparecerá la opresión."⁵³⁸

En unión con su deconstrucción de la 'diferencia sexual' se encuentra su crítica de la heterosexualidad. Wittig no ve la heterosexualidad como la relación 'natural' entre sexos sino como una institución que reproduce ambos y que justifica el dominio social de las mujeres. Hacia el final de "The Straight Mind" la autora comenta una preocupación actual acerca de la cuestión ¿qué es una mujer? y concluye diciendo: "Francamente, ese es un problema que las lesbianas no tenemos [...] y sería incorrecto decir que las lesbianas se asocian, hacen el amor y viven con mujeres, porque 'mujer' sólo tiene sentido en el sistema heterosexual de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres."⁵³⁹ La 'lesbiana' no es ni hombre ni mujer, está por encima de las categorías sexuales. Su visión de que la heterosexualidad representa un sistema de clases permite a Wittig aseverar que las lesbianas no son parte de la clase de las mujeres, ni económica o políticamente, ni ideológicamente. Las lesbianas son capaces de escapar de su clase porque no tienen una relación social específica con los hombres. El lesbianismo supone un rechazo a las categorías de sexo. Wittig aboga por una revolucionaria transformación de la sociedad que supondría la destrucción de toda categoría pertinente de 'sexo' y 'sexualidad'.⁵⁴⁰

⁵³⁷ Abelove (1993: 108).

⁵³⁸ La diferencia fundamental entre Wittig y Butler es que la primera aboga por ir más allá de las categorías de identidad -el género debe ser destruido- mientras que para la segunda si vas más allá de este sistema no puedes modificarlo porque no te hallas en el campo de juego. Butler -siguiendo las ideas de Foucault- invoca esta trascendencia pero debe tener lugar firmemente dentro de la cultura: nuevas categorías son creadas pero sobre las ruinas de las viejas; nuevas formas de corporeidad, pero dentro del campo de la cultura; y estos nuevos estados son alcanzados a través de la lucha. En otras palabras, no hay una posición fuera de la cultura o del sistema de poder, pero existe la posibilidad de transformar la cultura y el poder desde dentro.

⁵³⁹ Wittig: *The Straight Mind and Other Essays*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992. p. 32.

⁵⁴⁰ El lenguaje de la sexología definió/patologizó a las lesbianas como invertidas congénitas, como "hombres atrapados en cuerpos de mujeres". Análogamente, el discurso freudiano define

Sin duda alguna, la autora que se ha convertido en referencia imprescindible en cualquier discusión acerca del género y la sexualidad es Butler. Considerada la principal representante de la teoría *Queer*, Butler explora los modos en los cuales la asunción de una identidad lesbiana puede servir, no sólo para afirmar, sino también para constreñir, legislar, determinar, o especificar la identidad de uno, de modo que pueda apoyar las categorías del pensamiento homofóbico y heterosexualista. Afirmando que la única cosa que las lesbianas pueden tener en común (entre ellas) son sus experiencias colectivas de sexismo y homofobia, Butler argumenta que el único modo de subvertir tanto identidad sexual como sexualidad es desestabilizando las categorías que las inventan. “Una vez que eres consciente de que el sexo es una especie de imitación para la cual no existe original; que la heterosexualidad constantemente intenta - y yerra - en reproducir la imagen ideal de sí misma; y que sexo e identidad sexual consiguen ser presupuestas ‘naturales’ a través de la representación social y un guión psíquico, sólo entonces pueden aparecer como ‘lesbiana’ o ‘gay’ sin comerciar, intercambiar o canjear, una camisa de fuerza por otra. Y la comunidad lesbiana podrá, entonces, practicar una política que no sólo enfatice una identidad sexual compartida sino que abrace muchos tipos de diferencias sexuales, sociales, raciales, étnicas, económicas y de género.”⁵⁴¹

Butler comienza su ensayo “Imitation and Gender Insubordination” de esta manera: “El indicativo ‘ser’ cualquier cosa, siempre me ha producido una cierta ansiedad [...] ‘ser’ lesbiana parece ser más que un simple mandamiento, para volverse quién o qué ya soy yo. Como ya he argumentado en algún lugar, las categorías de identidad tienden a ser instrumentos de regímenes regulatorios,

el lesbianismo como ‘complejo de virilidad.’ La sexología y el psicoanálisis pueden, por tanto, ser vistas como parte de una tradición anti-feminista que pretende suprimir la solidaridad femenina creando distinciones artificiales entre ‘mujeres’ y ‘lesbianas’. Irónicamente, para muchas feministas, Wittig parece reforzar este discurso. La oposición lesbianas/mujeres construida por Wittig tiene implicaciones significativas para su visión de cualquier posible alianza futura entre lesbianismo y feminismo. En este contexto merece la pena comparar la noción de “lesbianismo político” con la postura de Adrienne Rich en “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. A pesar de las similitudes en el análisis de la heterosexualidad como institución, Rich ve el lesbianismo no sólo como forma de resistencia al patriarcado, sino también como una expresión positiva de amor entre mujeres. Para Rich, la naturaleza compulsiva de la heterosexualidad como la ‘norma’ y la represión del lesbianismo, son ambos parte de la histórica división de las mujeres en las sociedades patriarcales. El amor entre mujeres representa así, tanto el rechazo a aceptar esta división como una “profunda experiencia femenina”. La definición inclusiva de “lesbiana” en el ámbito de la experiencia de las mujeres, y su visión de que las mujeres existen en algunas partes en un “continuum lesbiano”, contrasta agudamente con la aseveración de Wittig de que las lesbianas no son mujeres. [La conclusión del análisis de Rich prevé la existencia de una sociedad no-patriarcal donde la heterosexualidad no sería por más tiempo la compulsiva norma, sino una más de las elecciones válidas de identidad sexual].

⁵⁴¹ Butler: “Imitation and Gender Insubordination” en Ablove, Barale y Halperin (1993: 307). Su argumento, que ha tratado de desarrollar en toda su obra teórica, está compilado en su influyente libro, *Gender Trouble* (1990).

normalizadoras de estructuras opresivas o como asuntos reunidos en contestación a esta opresión.”⁵⁴² Se podría objetar, empero, que ¿no es crucial insistir en las identidades gay y lesbiana precisamente porque están siendo amenazadas con su desaparición de la escena social (homofóbica)? ¿No es esta teoría, aquí mencionada, cómplice con las fuerzas políticas que eliminarían la posibilidad de la identidad gay y lesbiana? Butler cuestiona, “¿Deberían (sin embargo) tales amenazas de desaparición dictar los términos de la resistencia política a ellos? Según ella, esto no es una llamada a la vuelta al silencio y la invisibilidad sino a la conciencia de la artificialidad y carácter discursivo de estas categorías que han sido inventadas en el transcurso del proceso de discriminación y penalización. La radicalidad e importancia de su pensamiento se fundamenta en su idea de la identidad como *invención y repetición* de un mismo comportamiento o cualidades personales. Butler argumenta que si el ‘yo’ es el efecto de una cierta repetición que produce la apariencia de continuidad o coherencia, entonces, no hay ‘yo’ que preceda al sexo que se dice representar. La repetición y su fracaso producen una sucesión de representaciones que constituyen y que contestan la coherencia de tal ‘yo’. Es decir, la existencia de otro tipo de comportamientos alejados del modelo del binario sexual viene dada por el fracaso en dicha repetición. Como hemos apuntado algunas líneas más arriba, la homosexualidad –y, más concretamente, el travestismo– ponen en tela de juicio la validez de unas supuestas cualidades ‘naturales’ o ‘inherentes’ a los géneros sexuales. Y dice: “Lo que yo ‘soy’ es una copia, una imitación, un ejemplo derivado, una sombra del real. La heterosexualidad compulsiva se presenta a sí misma como el original, la verdad, lo auténtico. La norma que determina lo real implica que el ‘ser’ lesbiana es siempre una especie de imitación, un esfuerzo vano de participar en la plenitud fantasmática de la heterosexualidad naturalizada la cual será siempre, y sólo, fallida.”⁵⁴³ Para Butler, *drag* (travestismo) no es ‘ponerse’ en el lugar de un sexo que pertenece propiamente a otro grupo. Actúa en contra del pensamiento que asume que el género es propiedad, por derecho propio, del sexo; que ‘masculino’ pertenece al ‘hombre’ y ‘femenino’ a la ‘mujer; para Butler no se trata de un acto de apropiación. No hay un sexo ‘correcto’, una identidad sexual que pertenezca más correctamente a un sexo

⁵⁴² (1993: 307) Sin embargo, Butler también asevera que esto no quiere decir que no aparezca en ocasiones (políticas) bajo el signo del lesbianismo, sino que lo que le gustaría tener permanentemente difuso es precisamente lo que este signo significa. Butler está continuamente en conflicto con las categorías de identidad, considerándolas escollos invariables y terrenos de necesario conflicto. Sin embargo, para Butler, si estas categorías no ofrecieran tal inestabilidad no estaría interesada si quiera en estudiarlas. Otro punto en el que difiere de otras teóricas lesbianas es que no está nada interesada en ser parte de sus defensoras (de la teoría lesbiana), y mucho menos en ser entendida como parte de una élite de la multitud teórica lesbiana y gay que busca establecer la legitimación y ‘domesticación’ de los estudios gays y lésbicos dentro del ámbito académico.

⁵⁴³ Butler (1993: 312).

que a otro, el cual es en cierto sentido propiedad cultural [sexual]. El travestismo constituye el modo por el cual los sexos son teatralizados, vestidos, y hechos 'verdad', lo que implica que toda sexualización es un tipo de imitación y aproximación. Si esto es cierto, parece que no hay un sexo original o primario al que el travestismo imita, sino que el sexo es una especie de imitación para la cual no hay original. De hecho, es un tipo de imitación que produce la noción del 'original' como efecto y consecuencia de la imitación de la imitación en sí misma. En otras palabras, los efectos naturalistas de los sexos en el sistema heterosexual son producidos a través de estrategias imitativas; lo que imitan es un ideal fantasmático de la identidad heterosexual. En este sentido, la "realidad" de las identidades heterosexuales es representativamente constituida a través de la imitación, que se presenta a sí misma como el origen y terreno de toda imitación. Es más, en su esfuerzo de naturalizarse a sí misma como el original, la heterosexualidad debe ser entendida como compulsiva, y como repetición constante que puede producir el efecto de su propia originalidad. Butler explica que la apariencia de su originalidad viene producida porque ella se ha denominado a sí misma el "original" y por su repetición constante, que ha hecho de la costumbre su naturalidad. El género, entendido como gestos, atuendo y apariencia puede, efectivamente, considerarse como disfraz, travestismo o 'representación' (*performance*). Al modo de ver de Butler, la 'representación' demuestra la *ausencia* de un "sexo interno o *esencia de género*." El género es la repetida estilización del cuerpo, una serie de actos repetidos dentro de un marco regulador altamente rígido que a lo largo del tiempo cristalizan, dando la apariencia de una sustancia o de una existencia natural.⁵⁴⁴

Butler opina que podemos, entonces, reconsiderar la carga homofóbica de la afirmación de que *reinas, marimachos y/o femmes*, son imitaciones del real heterosexual. Aquí, 'imitación' porta el significado de 'derivado' o 'secundario', copia del original que es en sí mismo terreno de todas las copias pero que es copia de nada. Lógicamente esta noción de 'original' es sospechosa. El origen requiere de sus derivados en orden a afirmar su originalidad. Sólo encontramos sentido a algo como origen debido a su diferenciación respecto a los derivados. De este modo, si no hubiera noción de la homosexualidad como copia, no podría haber construcción de la heterosexualidad como origen. Aquí, heterosexualidad presupone homosexualidad. Y si la homosexualidad como copia precede a la heterosexualidad como origen, parece entonces justo conceder que la copia viene antes que el original, y que la homosexualidad es entonces el origen, y la heterosexualidad la copia. "Pero" -continúa Butler- "la simple inversión no es realmente posible. En otras

⁵⁴⁴ Butler (1990: 33).

palabras, *el completo marco de copia y origen se presenta radicalmente inestable* en cuanto que cada posición puede ser invertida y confunde la posibilidad de cualquier tipo de estabilidad para localizar la temporal o lógica prioridad de ninguno de los dos términos.”⁵⁴⁵ Si la estructura de imitación sexual es tal que lo imitado es producido en cierto grado, o mejor, reproducido por imitación, entonces, proclamar que las identidades gay y lesbiana están implicadas en las normas heterosexuales -o en la cultura hegemónica- generalmente, no es derivar homosexualidad de heterosexualidad. Todo lo contrario, imitación no copia aquello que es previo sino que produce e invierte los mismos términos de primario y derivado. De esta forma, si las identidades homosexuales están implicadas en la heterosexualidad, esto no es lo mismo que proclamar que están determinadas o derivadas de la heterosexualidad, y no es lo mismo que proclamar que heterosexualidad es la única red cultural en la cual están implicados. Éstos son literalmente, imitaciones invertidas, las cuales invierten el orden de lo imitado y la imitación. Es importante reconocer los modos en los cuales las normas heterosexuales reaparecen entre las identidades homosexuales, pero debemos afirmar, que las identidades gay y lesbiana pueden ser estructuradas en parte por el marco dominante heterosexual pero no son, por esa razón, determinados por ellos. Hay comentarios hacia estas posiciones naturalizadas, así como respuestas paródicas y resignificaciones de precisamente estas estructuras heterosexuales.⁵⁴⁶

Sin embargo, a pesar de que Butler se ha concentrado en la realidad y efectos de las prácticas de sexo, representaciones e imitaciones, no quiere sugerir que el travestismo sea un rol que puede ser adoptado y abandonado a voluntad. No hay sujeto voluble detrás de la imitación que decide que sexo será hoy. De hecho, un sexo coherente, conseguido a través de una aparente repetición de lo mismo, produce como efecto la ilusión de un sujeto primero y voluntario (por voluntad). En este sentido, el sexo no es una representación que un sujeto primero elige hacer, sino que el género es representado en el sentido en que se constituye como efecto el sujeto que parece expresar. Butler critica la predisposición a pensar en sexualidad e identidad sexual como ‘expresión’, de modo directo o indirecto, de una realidad psíquica que lo precede. Dentro de la economía heterosexual se incluye implícitamente la homosexualidad, que amenaza perpetuamente con trastornarla. Por ello, es acallada, silenciada, ya que si se diera una repetición de esta homosexualidad, se podría construir la ilusión de una identidad parecida a la

⁵⁴⁵ Butler (1993: 312).

⁵⁴⁶ Las repeticiones paródicas se vuelven posibles. La respuesta y resignificación en tono de parodia de las formas heterosexuales, dentro de estructuras no heterosexuales, lleva al alivio la construcción última del llamado “original”.

heterosexual, de la misma validez 'natural'. Si la heterosexualidad necesita repetirse a sí misma en orden a establecer la ilusión de su propia uniformidad e identidad, entonces ésta es una identidad permanentemente en riesgo ya que puede fallar en su repetición. La necesidad de repetición es signo de que la identidad no es idéntica a sí misma, requiere ser instituida una y otra vez, que es lo mismo que decir que se corre el riesgo de volverse des-instituida a cada intervalo.

4.3. ¿CUÁNTOS SEXOS VES AQUÍ?

Todas estas intervenciones citadas más arriba hablan tanto de la existencia de cualidades de género que no corresponden al sexo prescrito, como de sexualidades que se distancian de la heterosexualidad normativa. Todas hacen referencia al género pero ¿qué hay del sexo? ¿Podemos negar la innegabilidad del cuerpo? La sociedad, en general, asume que la anatomía es destino, el género natural y hombre y mujer las únicas opciones. Pero también a comienzos de los años noventa una serie de autores se lanzaron a explorar aquellas personas que parecían desafiar la corporalidad y la naturalidad de los dos sexos. Para estos investigadores, las figuras del travestido y el transexual muestran los defectos y fisuras obvios en un sistema sexual binario; crean un espacio de posibilidad dentro del cual todos los binarios se vuelven inestables.⁵⁴⁷ Los estudios más trascendentales son "The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants" de Suzanne Kessler, "Either/Or-Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender" de Julia Epstein, y *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* de Marjorie Garber, entre otros.⁵⁴⁸

Tradicionalmente asumimos que los seres humanos están divididos en dos sexos, hombre y mujer, y que cada individuo es o lo uno o lo otro. Pero ¿qué sucede

⁵⁴⁷ Podremos estar pensando que si bien la transexualidad subvierte la categoría binaria de sexo, refuerza la de género. Es decir, el cambio de sexo se produce de acuerdo con las ideas sociales de identidad sexual, reproduce el discurso social. Por un lado el transexual subvierte la idea del apego al cuerpo sexual 'original' indicando la incongruencia de la naturaleza al dar cuerpos sexuales a personas con un género opuesto, y por otro, refuerza la idea de los roles sexuales ofrecidos en y por la cultura. Pretenden una fijación y estabilidad conferida por un sistema cultural desesperados por mantener un cuerpo que es el contrario a su cuerpo dado ('natural'). Es decir, ellos, que desestabilizan la noción de naturalidad y estabilidad del sexo, desean ser sujetos dentro del orden social.

⁵⁴⁸ El de Kessler en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 16. Nº1. 1990 y el de Epstein en *Genders*. Vol. 7. Primavera, 1990. Epstein también ha editado, junto a Kristina Straub, *Body Guards*, libro que ya hemos citado. El libro de Garber fue publicado por Routledge (Nueva York) en 1992. Otras obras a tener en cuenta son: Bornstein, Kate: *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. (Routledge, Nueva York, 1994); Herdt, Gilbert (Ed.): *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. (Zone Books, Nueva York, 1994); y Mackenzie, Gordene Olga: *Transgender Nation*. (Bowling Green State University, Ohio, 1994).

cuando los médicos se enfrentan a la existencia de niños con genitales que son ambiguos? El estudio más conocido hasta la fecha acerca del protocolo del tratamiento para pacientes intersexuales es el ensayo de Kessler, "The Medical Construction of Gender."⁵⁴⁹ Kessler considera que las decisiones tomadas por los doctores siempre implican la perpetuación de la noción de 'sexo real'. Éstos asumen que cada niño tiene un sexo natural y que la tarea de la medicina es simplemente revelarlo. La intención del artículo de Kessler es ilustrar cómo los médicos crean un sexo 'natural' en base a unos valores culturales compartidos acerca de los roles de género. Lo que trata de demostrar es que los éstos comienzan con los estereotipos culturales acerca del género y trabajan hacia atrás para descubrir el sexo, supuestamente natural, que debe ser tan sólo o femenino o masculino. Por su parte, Cheryl Chase cuestiona en "Hermaphrodites with Attitude: Mapping the Emergence of Intersex Political Activism" no sólo la invisibilidad cultural de personas intersexuales sino la estructura médica que erradica la posibilidad de una subjetividad intersexual: "nosotros como cultura hemos cedido a la medicina la autoridad para vigilar/supervisar los límites entre masculino y femenino, dejando a los intersexuales recuperarse lo mejor que pueden de una violenta normalización, solos y en silencio."⁵⁵⁰ Un terreno propicio para el cambio lo ha producido una combinación de terapia hormonal y reconstrucción genital, que ha ayudado a individuos a transformar su primer sexo identificado biológicamente (intersexual o no). El cambio de sexo genera un segundo sexo, el cual no es ni más natural ni más cultural que el primero. La existencia de estas personas intersexuales llama la atención acerca de la antinaturalidad del sexo y de los roles sexuales. Esto se vuelve aún más evidente cuando las prácticas médicas designadas para el cambio del sexo de un individuo se apoyan en el entendimiento convencional de lo que significa un sexo u otro (tamaño de los genitales, timbre de voz, cantidad de bello corporal, forma física global, etc). Después de todo, el resultado es siempre el mismo: masculino y femenino, hombre y mujer.⁵⁵¹ Básicamente Kessler afirma que

⁵⁴⁹ El artículo es resultado de las entrevistas a seis médicos expertos en el campo de la intersexualidad pediátrica de Nueva York. Kessler afirma que "el proceso y pautas sobre las cuales las decisiones acerca de la (re)construcción del género son hechas, revelan el modelo para la construcción social del género. [...] Es más, en niños nacidos con una combinación de rasgos reproductivos y sexuales 'masculinos' y 'femeninos' los fisiólogos sostienen una incorregible creencia e insistencia en lo masculino y lo femenino como las únicas opciones 'naturales'. Esta paradoja subraya y llama la atención acerca de la idea de que hombre y mujer son las únicas posibilidades biológicas, formando una cultura de dos géneros." Ella sostiene que tan sólo estos dos géneros son contemplados por los médicos: "la dirección del caso implica perpetuar la noción de que las decisiones médicas buenas están basadas en interpretaciones del 'sexo real' del niño más que en entendimientos culturales del género." (1990:5/4). Ver también Fausto-Sterling (2000).

⁵⁵⁰ P. 193. Citado en Gardiner (2001: 47).

⁵⁵¹ Ya los sexólogos de finales del siglo XIX y principios del XX, como Havelock Ellis, reconocieron la que ambos sexos tenían elementos de intersexualidad. Carpenter dedicó todo un libro al estudio acerca de la naturaleza del "sexo intermedio": *The Intermediate Sex*:

esta asunción lo único que hace es perpetuar la idea de que hay dos sexos por 'naturaleza' cuando en realidad la naturaleza ha mostrado que la distinción binaria no es tan evidente. Sin duda alguna la elección de uno u otro sexo responde a una responsabilidad cultural de preservación de estas categorías.⁵⁵²

Bernice Hausman comparte en *Changing Sex. Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*, la misma opinión que Kessler contra aquellos críticos que piensan que el sexo determina el género a adoptar: los transexuales demuestran el proceso contrario, es el género el que determinará qué sexo va a ser implantado en la persona. Según ella, los investigadores clínicos reconocían que el cuerpo de sujetos intersexuales no podía satisfacer inequívocamente a un sexo (y el sujeto no podría entrar en la cultura como hombre o mujer), por lo que comportamientos específicos que identificaban al sujeto dentro del paradigma social (la elección de juguetes, el gusto en ropa, la gesticulación y la elección del objeto sexual de deseo, entre otros) se convertirían en los significantes de la identidad sexual.⁵⁵³ Es decir, el sexo del sujeto no resultaba fiable (dentro de la función social), era el 'rol de género' lo que los investigadores percibían como infalible. El cuerpo se convierte, de esta forma, en terreno de posible transformación para acomodar la categoría cultural de género. El cuerpo, que una vez significó sexo, puede ser ahora hecho de tal modo que signifique un género opuesto a su configuración original. En este sentido, el cuestionamiento acerca de las nociones de origen y copia, o de original y derivado de Butler parecería aquí relevante: Butler defiende que es el género que nos es asignado en cuanto entramos en el discurso, en sociedad, el que determina nuestro sexo, el que nos dice lo que somos y seremos.

Para las autoras citadas más arriba -a las que podemos añadir Donna Haraway, Julia Epstein y Kristina Straub- la existencia del hermafrodita, el travestido, o el transexual contribuye a la deconstrucción de aquello entendido como lo natural y lo biológico por antonomasia, el sexo.⁵⁵⁴ Todas ellas contemplan estos diferentes fenómenos como básicamente similares; el fenómeno relativamente reciente del cambio de sexo quirúrgico es simplemente el resultado (del siglo XX) de variantes

A Study of Some Transitional Types of Men and Women. 1908. Allen and Unwin, Londres, 1916.

⁵⁵² No creo que Kessler esté diciendo que es mejor que los niños sigan teniendo sexos intermedios, sino que es consciente de que esto es así tan sólo para mantener la integridad – y aceptación– cultural de estos miembros.

⁵⁵³ Hausman (1995:187).

⁵⁵⁴ Haraway: "Gender for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word" en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, Nueva York, 1992; Epstein y Straub en la introducción a su antología *Body Guards* (1991). Contamos con la traducción del libro de Haraway en castellano: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Feminismos Cátedra. Madrid, 1991.

históricas tempranas de tendencias *cross-gender* (que traspasan los límites de género) como explican a continuación Epstein y Straub: (**Punto de encuentro X: La 'esencia' de la transexualidad**).

“El desdibujamiento del género tiene una larga historia anterior al siglo XX y una amplia distribución cultural, y ha atraído una variedad de diferentes explicaciones. Las posibilidades quirúrgicas para la reasignación del género son relativamente recientes, pero no hay nada remotamente nuevo acerca del travestismo o la disforia de género excepto la profesionalización oficial y la medicalización de los términos.”⁵⁵⁵

4.4. POST-HUMANISMO

En esta época de convulsiones socio-sexuales existe una autora que, en nuestra opinión, ha heredado en cierto sentido el espíritu que, posiblemente, guió a Woolf cuando escribió *Orlando*, Donna Haraway. *Orlando* plantea una deconstrucción de las categorías sexuales que, en última instancia, permitirá la liberación de las mujeres de las constricciones sociales en base al género (que las discrimina). Por tanto, la intención de Woolf era, especulamos, abrir la posibilidad de ser lo que uno quiera sin perder por ello el derecho a sostener una política feminista. Es decir, la destrucción de las categorías implicaría el objetivo feminista de acabar con la opresión en base al género. En este sentido, estas ideas aparentemente paradójicas (pero ¿existe o no existe la mujer?) se van a hallar en el pensamiento de Haraway. Tal vez el mundo que Woolf estaba predicando ha encontrado su versión contemporánea en *El manifiesto cyborg* de Haraway: su *cyborg*, como el andrógino de Woolf, es hijo de la deconstrucción de las categorías de identidad, pero es también un ser que no abandona el compromiso con el feminismo.

“A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twenty Century” de Haraway se ha convertido en un texto clave en la teoría actual.⁵⁵⁶ Éste describe un mundo posmoderno, posfeminista, en el cual las

⁵⁵⁵ Epstein y Straub (1993: ii). Disforia de género significa incomodidad con el género de uno/a.

⁵⁵⁶ Otra contribución interesante al tema proviene en forma de una colección de ensayos titulada *Posthuman Bodies* (Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995). Las editoras, Halberstam e Ira Livingston, argumentan que “la condición posthumana esta sobre nosotros y que la nostalgia por una filosofía humanista del “uno” y el “otro”, humano y extraterrestre, normal y extraño [queer], es simplemente el eco de una batalla que ya ha tenido lugar.” (1995: vii). Ellas describen así a los cuerpos posthumanos: “son las causas y los efectos de las relaciones postmodernas entre poder y placer, realidad y virtualidad, sexo y sus consecuencias. El cuerpo posthumano es una tecnología, una pantalla, una imagen proyectada; es un cuerpo bajo el signo del SIDA, un cuerpo contaminado, un cuerpo mortal,

categorías sobre las cuales nos apoyábamos, las identidades que habíamos construido, ya no son válidas. El sujeto es, en principio, irreconocible, como indica en otro momento: “para finales del siglo XX, nuestro tiempo, un tiempo mítico, todos somos quimeras”, escribe, “híbridos teorizados y fabricados de máquinas y organismos; en resumen, somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología, nos da nuestras políticas.”⁵⁵⁷ No obstante, Haraway no se siente preparada para abandonar la categoría mujer; su manifiesto supone “un esfuerzo de construir un mito político irónico fiel al feminismo.” Por ello, haciéndose eco de la noción de ‘posmoderno’ de Frederick Jameson (en el cual la unidad esencial ya no representa un objetivo humano válido) Haraway aplica el lenguaje de lo posmoderno a la teoría feminista-socialista, fusionando así las aparentemente disparatadas nociones de fragmentación caótica y de acción política en dirección hacia la utopía. Este ensayo supone, en palabras de la propia autora, “un esfuerzo por contribuir a la teoría y la cultura feminista-socialista de un modo posmodernista, antinaturalista y en la tradición utópica de imaginar un mundo sin género, que es tal vez un mundo sin génesis pero también, quizá, un mundo sin final.”⁵⁵⁸

Según Haraway, la humanidad es una figura modernista y esta humanidad tiene una cara genérica, una forma universal, la cara de la humanidad ha sido la cara del hombre.⁵⁵⁹ En ese sentido, la humanidad debe de ser descartada pero, por otra parte, insiste en que debemos tener una alternativa, un humanismo que pueda sin embargo existir fuera de las narrativas de éste. Éste debe, de alguna forma, resistir la representación, la figuración literal y, aun así, erupcionar en poderosos tropos nuevos (nuevas formas de discurso, nuevas posibilidades históricas, hablar un nuevo lenguaje). Es decir, debemos tener figuras de la humanidad feministas que destruyan esas otras figuras de la ‘ilustración’, que son los que sostienen los derechos. Haraway define el proyecto multicultural, postcolonial, antigenérico como la unión con otras personas por medio de la diferencia.⁵⁶⁰ Haraway cree que la

un tecno-cuerpo; es también un cuerpo extraño [queer]. El cuerpo posthumano en sí ya no es parte de la ‘familia del hombre’, sino de un zoo de posthumanidades.” (3)

⁵⁵⁷ Haraway: “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism In The 1980’s” Reproducido en Weed (1989:174).

⁵⁵⁸ Haraway en Weed (1989:174).

⁵⁵⁹ Haraway: “Ecce Homo, Ain’t I a Woman, and Inappropriate/D Others: The Human in a Post-Humanist Landscape.” en Butler y Scott (1992:87).

⁵⁶⁰ De Lauretis comparte la misma inquietud que plantea en los siguientes términos: “[el movimiento feminista se encuentra en este estadio] de reconceptualización y elaboración de nuevos términos; una reconceptualización del sujeto como cambiante y organizado múltiplemente a través de coordenadas variables de diferencia; un volver a reflexionar sobre las relaciones entre formas de opresión y modos de resistencia y agencia, y entre formas de escritura y modos de entendimiento formal –de hacer teoría; una emergente redefinición de la marginalidad como localización, de identidad como desidentificación ... Usaré el término teoría feminista, como el término conciencia o sujeto, en singular, refiriéndome a un proceso de entendimiento que sigue la premisa de la especificidad histórica y la simultaneidad, a

desintegración de los límites basados en la identidad resultará en la posibilidad de un lenguaje que articule adecuadamente las distinciones sociales posmodernas. Al igual que Woolf, Haraway busca ese nuevo lenguaje para describir la posición de la mujer en un momento en el que el feminismo ya no es aplicable. Haraway encuentra una solución a la tensión entre fragmentación caótica y utopía muy similar a la respuesta de Woolf de la fusión andrógina. De acuerdo con la teoría de Woolf, el individuo, habiendo conseguido la androginia, continua viviendo en un mundo fragmentado pero tiene el poder de alzarse sobre el caos para crear. Es en este punto cuando un lenguaje común para describir nuestro nuevo estatus social se vuelve posible ya que el estatus de una persona depende/se apoya sobre la afinidad y no sobre la identidad. Nuestra categorización después de este punto se convierte en un asunto de elección más que de destino. Uno de los proyectos que, Haraway considera, proyecta esta ideología se halla en las recientes reconstrucciones físicas-antropológicas del poder de la ciencia ficción: el hombre mujer.

La autora reduce y eleva a todos los humanos, organismos y máquinas al nivel del cyborg, “un organismo cibernético, un híbrido entre maquina y organismo, una criatura de realidad social así como de ficción.”⁵⁶¹ Como el andrógino, el cyborg no existe en relación a las construcciones genéricas patriarcales sino fuera de ellas. En su “Manifiesto para cyborgs”, Haraway argumenta que el “circuito integrado” del capitalismo tardío multinacional (un maravillamiento tecnológico en una era nuclear que puede ser el fin del mundo, una red de explotación y fragmentación exhaustiva) es, irónicamente, la condición de posibilidad para entender el género, la raza y la clase, como efectos:

“no hay nada acerca de ‘ser’ una mujer que ate naturalmente a las mujeres. No hay ni siquiera un estado de ‘ser’ mujer, una compleja categoría constituida en sí en discursos científicos sexuales y otras prácticas sociales. Género, raza, o conciencia de clase, es un logro impuesto sobre nosotros por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, el colonialismo, y el capitalismo.”⁵⁶²

La dolorosa fragmentación entre las feministas (por no mencionar entre las mujeres) ha convertido al término ‘mujer’ en algo esquivo, una excusa para imponer el poder de unas sobre otras. Para Haraway, las fuentes de la crisis en políticas de

menudo contradictoria, de estas diferencias en cada una de sus instancias y prácticas.” De Lauretis: “Eccentric Subjects” en *Feminist Studies*. Vol. 16. Primavera, 1990. p. 116.

⁵⁶¹ Y continua: “[...] la distinción entre ambos es una ilusión óptica.” Weed (1989: 174).

⁵⁶² Weed (1989: 179).

identidad son legión. Pero ¿qué aspecto tendría otro mito político para el feminismo socialista? ¿Qué tipo de política podría abrazar construcciones de seres personales y colectivos contradictorios, permanentemente sin cerrar, y seguir siendo fiel, efectiva e irónicamente, feminista socialista? Y es que Haraway no conoce otro momento en la historia en el que hubiera una necesidad mayor de una unidad política para confrontar efectivamente la dominación, al mismo tiempo que ya no tenemos la capacidad simbólica o material de dictar la forma de la realidad -o al menos no podemos reclamar inocencia cuando practicamos tal dominación.⁵⁶³ Según Haraway, la sociedad ha cambiado, así como las relaciones entre los individuos y éstos y la ciencia y la tecnología.⁵⁶⁴ Por tanto, con estas nuevas “informáticas de dominación” (como las llama ella) es necesario otro tipo de acercamientos políticos. Los cambios que se han ido produciendo nos preparan para darnos cuenta de algunas importantes inadecuaciones en el análisis feminista, el cual ha procedido como si el discurso dualmente jerárquico todavía funcionara. El hogar, el lugar de trabajo, el espacio público, el cuerpo mismo, todo puede ser repensado de maneras casi infinitas, polimorfos, con grandes consecuencias para la mujer y otros.⁵⁶⁵

En su mítico manifiesto, Haraway declara que los circuitos de “informáticas de dominación”, el complejo militar e industrial de sofisticación microelectrónica, puede ser conocido y transformado, pero sólo al abandonar la fe en la inocencia pretecnológica y el ser unificado. Los *cyborgs* son, por definición, fabricados, parte esto y parte aquello. En esta parcialidad, Haraway ve “la promesa de la objetividad: un científico conocedor busca la posición del sujeto no en su identidad sino en su objetividad, esto es, su conexión parcial.” Cualquier otra reclamación de conocimiento objetivo es falsa. El conocimiento, por tanto, no está apoyado en un punto que depende de una ontología sino en posiciones múltiples, cambiantes, simultáneas; posiciones críticas que son adoptadas en respuesta a la dominación,

⁵⁶³ Weed (1989: 181-2).

⁵⁶⁴ Estos son algunos cambios que señala: representación/ simulación; novela burguesa, realismo/ ciencia ficción, posmodernismo; profundidad, integridad/ superficie, límites; microbiología, tuberculosis/ inmunología, SIDA; perfección/ optimización; reproducción/ réplica, familia-mercado-fabrica/ mujer en el circuito integrado; público/privado/ ciudadanía cyborg; naturaleza-cultura/ campos de diferencia; Freud/ Lacan; sexo/ ingeniería genética; trabajo/ robótica; mente/ inteligencia artificial; segunda guerra mundial/ guerra de las estrellas; patriarcado capitalista blanco/ informáticas de dominación, etc. Haraway (1989: 185-6).

⁵⁶⁵ Weed (1989: 187). Susan Bordo, al escribir acerca de la relación de amor odio entre el feminismo y la posmodernidad, argumenta que la experiencia de ser ‘descentrada’, o fragmentada en múltiples identidades es “parte de la experiencia actual de actuar, pensar, escribir en momentos fragmentados” y no puede ser ni práctica ni teóricamente alejado de nosotros. (Bordo: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1993. p. 283).

es decir, posiciones políticas. El concepto de Haraway de “conocimientos situados” es completamente político. Todos somos iguales en tanto que todos somos diferentes, esa es la belleza del pluralismo. Su ensayo es un argumento en favor del placer en la confusión de los límites y la responsabilidad en su construcción.⁵⁶⁶

Esta ficción que plantea Haraway tiene su base en una serie de fenómenos de nuestra cultura que ella utiliza para construir su metáfora. Su mito del *cyborg* es sobre la “trasgresión de los límites, potentes fusiones y peligrosas posibilidades que progresivamente la gente podría explorar como parte de un trabajo político necesario.”⁵⁶⁷ El mundo del *cyborg* puede ser visto desde dos puntos de vista, el apocalíptico y aquel que abre nuestras mentes, donde no existe “el miedo a las identidades permanentemente parciales y puntos de vista contradictorios.” Según Haraway, la visión singular produce peores ilusiones que la doble visión -ver desde dos perspectivas al mismo tiempo- o la visión de monstruos de múltiples cabezas/cyborgs. Éstos, en nuestras circunstancias políticas presentes, son monstruos e ilegítimos. No podemos esperar mitos más potentes para la resistencia.⁵⁶⁸

5. VITA CODA

“[...] aquellos valores cambiarán; posiblemente en un siglo habrán cambiado completamente. Es más, en cien años, pensé [...] las mujeres habrán cesado de ser el sexo protegido. Lógicamente tomaran parte en todas las actividades y esfuerzos que una vez se les negó.”

Virginia Woolf, “Women and Fiction.” (1929)

En 1929 Woolf predijo, como muestra esta cita, que una nueva era estaba por llegar. En 1992, Potter considera que esa nueva era ya está aquí. Y lo hace a través de su lectura personal de la novela de la propia Woolf, *Orlando*. Lo que para

⁵⁶⁶ Algunas autoras, como Anne Balsamo describen esa figura construida gracias a la tecnología, ese ser mitad organismo mitad máquina del que habla Haraway: “Body building, coloured contact lenses, liposuction, and other technological innovations have subtly altered the dimensions and markers of what counts as ‘natural’ body. Even as techno science provides the realistic possibility of replacement body parts, it also enables a fantastic dream of immortality and control over life and death.” Balsamo: *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Duke University Press, Durham y Londres, 1996. p. 1.

⁵⁶⁷ Weed (1989: 178).

⁵⁶⁸ No será necesario mencionar que el manifiesto de Haraway ha sido considerado por múltiples feministas como la puesta en escena de una posición feminista inhabitable. Como postura filosófica es atrevida y está llena de posibilidades, como realidad resulta difícil de aplicar.

Woolf constituía una fantasía utópica, es para Potter una realidad y es precisamente este detalle el que provoca las disensiones entre película y novela.

El *Orlando* de Woolf ha resultado tremendamente atractivo desde finales del siglo XX porque plantea cuestiones en boga en estos momentos, como son la idea de la deconstrucción de las categorías sexuales y de género, el papel de la cultura en la formación de la identidad, y los intereses sociales invertidos en la categorización de los individuos. Así mismo, ofrece una alternativa. Para Woolf está claro que la destrucción de las constricciones/construcciones sociales (que son patriarcales) ofrece un mundo alternativo lleno de posibilidades para la consecución de la realización personal. Y ello, es especialmente importante para la mujer, víctima primera y más directa, de acuerdo con Woolf. La escritora idea (más bien emula) un personaje andrógino que, a través de los siglos y un cambio de sexo, va evolucionando hacia dicho ideal, hacia un mundo libre de las imposiciones categóricas de la sociedad, que permita que personas que no encajan en los patrones propuestos (“abyectos”) tengan igualmente el derecho a existir y a disfrutar. Se alivian las tensiones y se multiplican los placeres. Decimos emula porque Woolf se basó en la vida de una famosa “safista” andrógina, Vita Sackville-West.

Pero dicha idea de la androginia y de la destrucción de las categorías de identidad no supone una erradicación del sujeto femenino, como muchos han pensado (entre ellas Potter), sino que le sirvió a Woolf para destruir la idea de la opresión de la mujer. En *Orlando* su feminismo altamente combativo permanece intacto. Woolf, a pesar de sus propias reservas hacia manifestaciones popularizadas de la política feminista -"I shall be attacked for a feminist and hinted at for a sapphist" (*Diary*, 262)- nunca se separó de una agenda feminista, nunca aceptó que la opresión sexual había terminado, ni que habíamos logrado un estado de conciencia y trascendencia que conduciría inevitablemente a una tierra prometida posfeminista.⁵⁶⁹ Es cierto que Woolf estaba convencida de que la lucha feminista terminaría en cuanto la igualdad, el entendimiento mutuo, e incluso la disolución de las categorías sexuales, fueran una realidad. En *Tres guineas* dice irónicamente, hablando desde la posición de un futuro:

“¿Habrá algo más pertinente que destruir una vieja palabra, una palabra brutal y corrupta que, en su tiempo, hizo mucho daño y que ahora ha caducado ya? Se trata de la palabra ‘feminista’. Según el diccionario, esta

⁵⁶⁹ Marcus reclama a Woolf como “guerrillera en falda Victoriana.” Cit. Wolfe y Penélope (1993: 16). Cynthia Eller habla del rechazo de la propia Woolf del término “feminista” en *Am I A Woman? A Sceptic’s Guide to Gender*. Beacon press, Boston, 2003.

palabra significa 'quien defiende los derechos de la mujer'. Como sea que el único derecho, el derecho a ganarse la vida, ha sido ya conquistado, la palabra ha dejado de tener significado. Y una palabra sin significado es una palabra muerta, una palabra corrupta.(180)

“la palabra ‘feminista’ ha quedado destruida, el aire se ha purificado. Y en este aire fresco ¿qué vemos? Hombres y mujeres trabajando juntos por una misma causa. También se ha ido la nube que cubría el pasado. ¿Para que luchaban en el siglo XIX aquellas extrañas mujeres ya muertas [...]? Por la misma causa por la que ahora luchamos [...] o sea la petición de los derechos de todos -mujeres y hombres - a que, en nuestras personas, se respetaran los grandes principios de la Justicia, la Libertad y la Igualdad. [...] Son las mismas palabras de usted, señor, su misma petición. Las hijas de los hombres con educación que fueron llamadas ‘feministas’, con el consiguiente resentimiento, eran en realidad la vanguardia de su movimiento, señor, luchaban contra el mismo enemigo contra el que usted lucha, por las mismas razones. Luchaban contra la tiranía del Estado patriarcal, de la misma manera que usted lucha contra la tiranía del Estado fascista.” (180-181)

La dificultad se halla en determinar si ese estadio ha llegado; si las categorías, como “feminismo”, sostienen validez; si dichas categorías, en sí, significan lo mismo para todo el mundo. Para Woolf, resulta improbable. El final de la novela, con el nacimiento de un varón y la exclamación acerca de la “desatinada empresa de cazar al pato salvaje”, refleja la idea de Woolf de que ese futuro todavía estaba por llegar, como ya anuncia en la cita del principio de estas conclusiones. El mundo todavía era entonces masculino (descendencia), todavía la vida de la mujer estaba ligada al matrimonio (“Shelmerdine saltó a tierra”) y todavía la mujer miraba al cielo y esperaba algún día alcanzar al pato salvaje –¿muestra acaso de independencia total de los hombres?

Por el contrario, para Potter el futuro ha llegado. Ella ya no ve al ganso salvaje sino a un ángel que declama que el futuro ya está aquí –ni hombre ni mujer. El narrador comenta: Ella ya no está atrapada por el destino. Y desde que dejó partir al pasado, descubrió que su vida estaba comenzando. La lectura que la directora hace de la novela se distancia en diversos aspectos de su original, en este sentido.⁵⁷⁰ En primer lugar, para Potter, el género es actuación que enmascara un ser esencial, mientras que para Woolf parece no haber ser esencial sino una multiplicidad de seres

⁵⁷⁰ A pesar de que ella misma se ha investido con la capacidad de interpretar lo que Woolf hubiera pensado de vivir en esta época.

y géneros –“los miles entre los que elegimos.” Por otra parte, la ideología feminista de Woolf, con su proyecto de alianza entre mujeres y de amor lesbiano, y su crítica de los aparatos patriarcales como la guerra, la política (el sistema hereditario y la división de esferas sexuales), la censura, etc., ha desaparecido. En su lugar, Potter visualiza un mundo posfeminista en el que la igualdad sexual ha sido ya alcanzada, donde el futuro está aquí. Para alcanzar esta tierra prometida, Potter cambió el final, alterando el sexo de la criatura de Orlando. Éstas llegan a un "verde mundo idílico de mujeres“, en palabras de Jane Marcus, tras escapar de un mundo masculino militar, de un escenario de guerra.⁵⁷¹ Las imágenes son en parte filmadas directamente por la niña, indicando que la mujer ya no es simplemente objeto de la mirada masculina (en términos mulveyianos). La película, con su compromiso con la disolución de las imposiciones sexuales pretenden la liberación, no sólo de la mujer sino también del hombre, de los roles que se les asigna, aunque deja todavía sin abrir el espacio de posibilidades de la (homo)sexualidad, parte imprescindible de dicha liberación.

Para el posfeminismo, la renuncia de todo el sistema filosófico anterior, de todas aquellas premisas de la ideología patriarcal, supondría el fin de la opresión y la desigualdad: si no existe identidad y por tanto diferencia, no existe la excusa de la discriminación; si la mujer desaparece como categoría también lo hará la justificación de su opresión. Los problemas que este pensamiento suponen para el feminismo son obvios: si no existe la categoría mujer tampoco puede existir un programa político que defienda sus derechos, como bien apunta Wolf en el extracto de *Tres Guineas* citado un poco más arriba. El balance que hacen numerosas feministas es que algunas cosas han cambiado pero que el futuro todavía está por llegar; para las posfeminista, éste ya está aquí y en él pueden gozar de la libertad.⁵⁷²

El futuro está aquí no sólo gracias a la teoría de incontables autores posmodernos sino también a la tecnología. El estudio de la existencia de diferentes cuerpos sexuales y subjetividades, así como las intervenciones quirúrgicas, han derribado la noción de un sexo, un género y una sexualidad verdaderos, produciendo irreversibles fisuras en el sistema ontológico tradicional. Éste procedió al etiquetamiento compulsivo de todas aquellas categorías imaginables que, como última consecuencia, condujo a la creación de las categorías sexuales (raciales y de clase). Pero ¿existen éstas realmente? ¿Se sentirían todas las mujeres “masculinas” como Vita, mujeres? ¿o se preguntarían acerca de su no-pertenencia a dichas

⁵⁷¹ Marcus, Jane. "A Tale of Two Cultures." *Women's Review of Books* Vol. 11. Nº4. 1994. p. 11.

⁵⁷² No obstante, ninguna de estas posfeministas ha renunciado totalmente a la lucha de las mujeres, tratan simplemente de adaptarla y adaptarse, como sugiere Haraway, a los tiempos actuales.

categorías? ¿Acaso creó Virginia Woolf un lugar donde verse representadas? El andrógino de Woolf, el cyborg de Haraway, las butches de Halberstam, los transexuales de Kessler, los *gender blenders* de Devor, (incluso el abyecto de Kristeva del cual no hemos hablado), etc., todos *queer*, parecen mostrar la anti-naturalidad de las categorías (sexuales). Este panorama nos puede ayudar a entender por qué Woolf, por qué ahora, después de más de sesenta años desde la publicación de *Orlando*. ¿Por qué este debate se da a principios de siglo y es retomado a finales del mismo? ¿No es entonces algo específicamente patrimonio de las sociedades/teorías posmodernas? ¿No será que la inestabilidad sexual y genérica es algo constante en nuestra Historia?⁵⁷³ En ese sentido, *Orlando* novela esboza los contornos de un mundo donde los géneros, los sexos y las sexualidades proliferan y se multiplican, por lo que traspasa los límites convencionales entre ficción moderna y posmoderna.⁵⁷⁴

Es fatal para alguien que escribe pensando en su sexo... ser hombre o mujer pura y llanamente. Es fatal para alguien que ama... ser hombre o mujer pura y llanamente. Cuando las convenciones sociales acechan y marcan el transcurso de nuestras vidas, cuando deciden a quién debemos querer y de qué modo, cuando castran la pasión entre dos personas con el objeto de mantener rígidas estructuras, es entonces cuando la des(cons)truccion de dichas estructuras cobra sentido en la consecución de libertad personal, de un amor realizado. Tanto ahora como en 1928.

⁵⁷³ Ya hemos visto que Woolf no fue la única escritora que sostuvo estas ideas. Winifred Holtby, autora de *Woolf: A Critical Memoir* (1932), que estaba al tanto de los debates del momento, sugirió que: “no podemos reconocer infaliblemente qué características más allá de aquellas que son puramente físicas son ‘masculinas’ y ‘femeninas’. Costumbres y prejuicio, historia y tradición han designado los recubrimientos de moda; difícilmente conocemos todavía lo que se mantiene bajo de los seres humanos...podríamos también llamar a las conflictivas tensiones dentro de la personalidad humana, negra y blanca, negativa y positiva, al igual que femenina y masculino. Todavía no ha llegado el día que podamos decir por cierto cuál es el hombre y cuál la mujer, después de que ambos han cogido el taxi de la personalidad humana.” Holtby (1983: 182-3). En este pasaje, Holtby no sólo sugiere que es convención y no naturaleza la que determina la identidad sexual; parece anticipar la visión de que la distinción masculino/femenino es una de esas distinciones arbitrarias por las cuales el mundo es ordenado y controlado. (Laura Marcus, 1997: 127).

⁵⁷⁴ La novela de Woolf no sólo resulta atractiva para la posmodernidad por su contenido ideológico (juega con las distinciones entre masculinidad y feminidad, verdad y mentira, y realidad y fantasía, etc.), sino también por su forma de escritura: pastiche, parodia, anti-historicidad, intertextualidad, *myse-en-âbyme*, contradicción, etc.

CAPÍTULO 5 o Epílogo

Génesis y desplazamiento: configuraciones de lo femenino en *Las horas* de Stephen Daldry.

Ella quiere pensar que también tiene algo de talento, de genio, “un espíritu brillante [...] que estaría mejor en cualquier otra parte, que ha consentido desempeñar simples y esencialmente tontas tareas, examinar tomates, sentarse bajo un secador de pelo, porque es su arte y su deber. Porque la guerra se ha terminado, el mundo ha sobrevivido, y aquí estamos nosotros, haciendo casas, teniendo y educando hijos, creando no sólo libros o pinturas sino el mundo entero – un mundo de orden y armonía donde los niños están seguros [...], donde los hombres que han visto horrores más allá de la imaginación, que han actuado valientemente, vienen a una casa de ventanas iluminadas, al perfume, a platos y servilletas!”

“Clarissa tendrá un amor: una mujer. O mejor, una chica, sí, una chica que conoce durante su propia infancia; una de esas pasiones que se dan cuando uno es joven –cuando el amor y las ideas parecen ser descubrimientos personales verdaderos, nunca antes aprendidos de este modo; durante ese breve periodo de juventud en el que uno se siente libre de hacer o decir cualquier cosa; para provocar, rebelarse; rechazar el futuro que ha sido ofrecido y demandar otro, mucho más grande y extraño [...] Clarissa Dalloway, en su primera juventud, amará a otra chica, piensa Virginia; Clarissa creará que un futuro rico se abrirá ante ella pero, eventualmente (¿cómo exactamente se acometerá el cambio?) volverá a su sentido común, como hacen las chicas jóvenes, y se casará con el hombre adecuado.” Y morirá en la madurez. Se suicidará.

Cunningham, Michael: *The Hours*.

1. INTRODUCCIÓN

Estos extractos de la novela de Michael Cunningham *Las horas*⁵⁷⁵ (1998) - que pueden fácilmente verse reflejados en su versión cinematográfica homónima dirigida por Stephen Daldry (2002)- explicitan el núcleo central de la ideología que impregna ambas obras, al tiempo que aclaran su relación con *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Ideas como la incompatibilidad entre lo que la sociedad espera de las mujeres (y de las personas en general) y lo que éstas quieren para sí, el continuo acto de sacrificio en pro del bienestar social general, las ambiciones y su truncamiento o el proceso de creación literaria, son motivos temáticos de ambas, novela y película. Por otra parte, la compleja disposición de *intertextualidades* que ponen en juego con Virginia Woolf y su obra, hará que nos movamos en diferentes terrenos artísticos y conceptuales -y de género cinematográfico-, lanzando redes de conexión entre todos ellos.

La relación intertextual de *Las horas*, en su forma de citación, alusión y plagiarismo, y de trasposición diegética; su forma de collage/montage; y la relación

⁵⁷⁵ En este capítulo haremos continuas referencias tanto a la novela de Michael Cunningham en su versión inglesa (Fourth State, Londres, 1999) como a *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Por ello, procederemos a anotar tan sólo el número de página entre paréntesis detrás de la cita, con una aclaración acerca de la fuente de procedencia si fuera necesario: LH para *Las horas* y SD para *La señora Dalloway*.

dialéctica que establece con el espectador, son, todo ello, rasgos que se pueden definir como posmodernos. Asimismo, Cunningham, en su esfuerzo por relacionar la vida y obra de Virginia Woolf con las vidas de otras generaciones de mujeres, establece un puente ideológico entre las políticas de género a comienzos, a mediados, y a finales del siglo XX. A la hora de analizar *Las horas* de Daldry, aludiremos consistentemente tanto a cuestiones de contenido como de forma para demostrar, de nuevo, en qué medida la vida y obra de Woolf se halla ligada a eso tan nuestro que conocemos brumosamente como posmodernidad a través del género *queer*.

Las horas es el nombre de la novela de Cunningham publicada en 1998, por la que recibió el premio Pulitzer. La elección del título ya es indicadora de su relación con *La señora Dalloway* (recordaremos que *Las horas* fue el título inicial con el que Woolf comenzó a trabajar en su novela). Dicho título hacía referencia a las distintas horas del día por las que pasaban diferentes personajes en un día de junio. El director británico Stephen Daldry -conocido por dirigir *Billy Elliot* (2000)⁵⁷⁶– fue el encargado de llevarla a la gran pantalla, con guión de David Hare. Para ello contó con la participación de un equipo de actores-estrella conocidos internacionalmente: Meryl Streep, Julianne Moore, Nicole Kidman, Ed Harris, Toni Collette, Claire Danes, Jeff Daniels, Miranda Richardson, Linda Bassett y Eileen Atkins. A partir de estos datos podremos empezar a entrever algunas cuestiones interesantes, distintivas respecto a las dos películas anteriores que hemos analizado. A diferencia de *La señora Dalloway* de Marleen Gorris y *Orlando* de Sally Potter, los artífices de *Las horas* son hombres -Cunningham abiertamente homosexual-, y su presupuesto y distribución son propios del más idiosincrásico cine de Hollywood. Como comenta Marilyn Charles, “es una bella ironía que el dilema de estas tres mujeres (las protagonistas) es finalmente interpretado a través de la visión de una voz masculina, la cual Woolf trató intensamente tanto de personificar como de dejar atrás” simultáneamente.⁵⁷⁷ No es difícil darse cuenta de los problemas que presenta para un feminismo ortodoxo el hecho de que una obra, cuyo protagonismo es fundamentalmente femenino, sea producida por hombres, especialmente si posee ciertas pretensiones feministas. Andrea Harris nos pide en *Other Sexes* que tratemos de hacer una lectura cuidadosa de los motivos que dirigen creaciones de este tipo ya que “cuando parezca que ‘femenino’ es el término privilegiado de un texto, podría ser un desplazamiento de femenino lo que se está dando.” Harris

⁵⁷⁶ *Billy Elliot* hace referencia al protagonista de la película, un niño que desafiando la tradición (deportiva) de que niños juegan al fútbol y niñas hacen ballet, encuentra su pasión en la danza.

⁵⁷⁷ Charles: “The Hours: Between Safety and Servitude” en *The American Journal of Psychoanalysis*. Vol. 64. Nº 3. Septiembre 2004. p. 307.

entiende por ‘desplazamiento’ la apropiación de la ‘mujer’ con fines ‘masculinistas’.⁵⁷⁸ A partir de aquí podremos empezar a preguntarnos algo que ya Woolf tuvo en consideración: ¿Determina el género del artista diferencias de producción? ¿Y su orientación sexual? ¿Puede un director tratar asuntos del feminismo tal y como lo haría una mujer?; o ¿no es acaso esta práctica algo enormemente debatido en los últimos años y dentro del contexto posmoderno? Otra de las autoras que ha prestado atención a este tema de ‘la mujer sin la mujer’ es Alice Jardine en su libro *Gynesis: configurations of Woman and Modernity*.⁵⁷⁹ La autora se centra en la representación de lo femenino específicamente en los postestructuralistas varones, en la escritura postmoderna –tal es nuestro caso. Ella denomina a esta práctica literaria ‘gínesis’, textos que a menudo implican la usurpación del lugar de la mujer por el autor en su propio beneficio. Es decir, la mujer en este sentido no tienen lugar en la ‘gínesis’. Este ‘privilegiar a la mujer’, base del concepto de gínesis, no representa necesariamente un movimiento feminista. Ella alcanza la conclusión de que sólo cuando el resultado final de privilegiar lo femenino es el cuestionamiento de los roles de género, puede entonces considerarse como estrategia feminista.

Otro de los aspectos que diferencia esta película de las anteriores es que *Las horas* no es una adaptación de las novelas de Woolf sino una adaptación de una novela de un escritor de finales del XX que utiliza la persona (y una de las novelas) de la escritora británica como inspiración de su obra. En la economía de esta disertación, la inclusión de esta obra permite plantear desde otro punto de vista, la problemática de la reapropiación posmoderna de las ideas y figura de una de las más grandes escritoras modernistas occidentales -¿por qué Woolf? ¿por qué ahora?. Con la entrada de Woolf en Hollywood ¿hemos malinterpretado o hecho mal uso de sus causas? O, por el contrario ¿está la sociedad finalmente preparada para entender, asumir y afirmar positivamente los valores feministas/lesbianos? ¿Hemos ganado/hemos perdido (el qué)? Con esta obra asistimos a la integración de *queer* dentro de la cultura mayoritaria. Tal vez los deseos de sus autores de diluir las nociones de ‘normalidad’ y ‘excepcionalidad/aberración’ se han visto satisfechos. Parece tener razón Cathy Griggers cuando dice que “los cuerpos lesbianos en la posmodernidad están siendo transmitidos, están siendo parte de la tecno-cultura y convirtiéndose en parte de la tendencia normal *mainstream*.”⁵⁸⁰ Y es que el cine *queer*, erigido a partir de las prácticas cinematográficas gay y lesbiana -

⁵⁷⁸ Harris (2000:2).

⁵⁷⁹ Cornell University Press, Ithaca, 1985.

⁵⁸⁰ Griggers: “Lesbian Bodies In the Age of (Post)Mechanical Reproduction” en Doan (1994: 119).

históricamente ligadas a la tradición del cine independiente, vanguardista- ha conquistado una pequeña proporción de los intereses de Hollywood.

Debido a su cualidad intertextual, de película que parte de una novela, que parte de la vida y de una novela de otra persona, este capítulo se diferenciará cualitativamente del análisis de las películas precedentes. No se tratará de establecer una comparación sistemática entre novela y película ya que no se diferencian desde el punto de vista de la teoría, por lo que los comentarios sobre una y otra serán puramente descriptivos (indicaremos apropiadamente cuando se habla de una u otra). Finalmente, me gustaría indicar que comenzaremos con los aspectos formales para movernos hacia los conceptuales.

El argumento general de *Las horas* se centra en *un día* en las vidas de tres mujeres distintas, de distintas generaciones y nacionalidades y en marcos históricos distintos. Virginia Woolf (Nicole Kidman) vive en Richmond (afueras de Londres) en 1923 con su marido, Leonard Woolf. Allí se recupera de una enfermedad mental y comienza a trabajar en su novela *La señora Dalloway*. Laura Brown (Julianne Moore) es un ama de casa en los suburbios de Los Ángeles en 1950. Está casada con un veterano de la segunda guerra mundial (John C. Reilly), tiene un hijo y espera otro. Laura prepara una fiesta de cumpleaños para su marido. La tercera mujer es Clarissa Vaughan (Meryl Streep), una versión actual de la señora Dalloway, que es a su vez el pseudónimo con el que su amigo y ex amante Richard (Ed Harris) la bautizó. Richard es un escritor que está muriendo de SIDA y Clarissa le está organizando una fiesta para celebrar el hecho de haber ganado un célebre premio de poesía. Estamos en Nueva York en la época actual - finales del siglo XX en la novela, el 2001 en la película. La relación de estas dos últimas historias con *La señora Dalloway* es evidente, pero la relación entre las dos últimas historias se nos revela al final de *Las horas*, Laura Brown es la madre de Richard. Cada historia de la película transcurre durante unas horas, pero el contrapunto que se establece en las tres variaciones sobre el tema pone en claro la relatividad de las medidas del tiempo, evita la linealidad tradicional y apela a la unicidad del tiempo, la posibilidad de que un momento del así llamado pasado se reactualice en otro del presente o del futuro, y pone de relieve también la identificación entre los personajes. Y todo eso gracias a un cuidado trabajo de montaje que logra la continuidad espacio-temporal y desarrolla el paralelismo con un acertado sentido del ritmo. Para seguir los eventos de la novela y la trama de la película, ver **Esquemas** en **Anexos 8-11**).

1.1. LAS HORAS DE LA POSMODERNIDAD

La posmodernidad se erige como algo distinto a la modernidad (a pesar de que la emula) en que la posmodernidad va a volver sus ojos hacia el pasado y a dialogar con él, por medio de la repetición (*remake*), la alusión (a diversas fuentes), y la adaptación (de una fuente literaria). Podrá sonar paradójico que se pueda mirar al pasado y dialogar con él. Estamos haciendo referencia a un espacio, en cierto sentido, esquizofrénico, para emplear el término utilizado por Jameson, en el que película/texto presenta un presente perpetuo en el que estamos discapacitados para diferenciar presente, de pasado y de futuro. En este espacio podemos invocar al pasado y dialogar con él para crear un nuevo futuro, un nuevo texto/obra.⁵⁸¹ El cine posmoderno está compuesto por la acumulación de información que, a través de la memoria y la citación, presenta una relectura y una reescritura de diferentes asuntos. *Las horas* es el título de una película de Stephen Daldry, basada en una novela de Michael Cunningham que, a su vez, alude y cita otra obra que fue escrita por otra novelista cuya vida es también retomada en este producto final, para crear un producto nuevo. Es decir, *Las horas* basa su existencia en la repetición con diferencia, en el reciclaje del pasado a través de una relectura de cada historia y de cada significado.⁵⁸² Los detalles que se presentan son a menudo referencias a, o citas de, otras fuentes tanto ficticias como reales. Como texto posmoderno, es un lugar donde los mundos de la realidad y de la ficción se funden y se transforman.

Hay, a grandes rasgos, dos corrientes de teoría y práctica posmoderna, una alineada con el trabajo de Derrida y otra con Frederick Jameson. En crítica cinematográfica, las nociones prevalentes acerca de la posmodernidad provienen de este último, que ve el estilo posmoderno como desarrollo paralelo a la emergencia de una sociedad consumista post industrial. Sin embargo, si bien es cierto que los

⁵⁸¹ El término que Jameson emplea proviene de Lacan, de su teoría del lenguaje y la esquizofrenia. Éste describe como esquizofrenia “el derrumbamiento de la relación en la cadena de significantes [...] que constituyen una expresión o un significado. (Nicol, 2002:33). Con el desmoronamiento de la relación entre significantes, el esquizofrénico es reducido a una experiencia de significantes materiales puros o, en otras palabras, a una serie de presentes en el tiempo, puros y sin relacionar. (33) En “Postmodernism and Consumer Society”, Jameson concluye: “La experiencia esquizofrénica es una experiencia de aislamiento, desconexión, y discontinuidad en los significantes materiales que fracasan en unirse en una secuencia coherente. Él o ella (el/a esquizofrénico/a), no tiene nuestra experiencia de continuidad temporal, sino que está condenado a vivir un presente perpétuo con el que las experiencias del pasado tienen poca conexión, y por el que no hay un futuro concebible en el horizonte.” (Foster, 1983:119) El esquizofrénico, por tanto, no conoce la identidad personal en nuestro sentido, en tanto que nuestro sentido de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del ‘yo’ a lo largo del tiempo. (125)

⁵⁸² Vera Dika examina, en la misma línea, obras de arte y películas que hacen referencia al pasado pero lo desestabilizan al servicio del presente y que, consecuentemente, cuentan historias que son, por encima de todo, nuestras. En *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge University Press, 2003.

estudios cinematográficos han acudido mayoritariamente a Jameson, desde su seno se han lanzado varias revisiones de sus ideas. Muchos teóricos consideran que el pesimismo de Jameson acerca de las formas artísticas posmodernas no está siempre justificado. En aquellos círculos donde las políticas sociales o sexuales son tomadas seriamente, el posmodernismo crítico es identificado con políticas contestatarias. Como expresa Jim Collins, “dentro de estas políticas de diversidad y divergencia, los ‘valores’ no son abandonados, sólo los ‘valores absolutos.’”⁵⁸³ En otras palabras, las obras posmodernas pueden actuar efectivamente de manera crítica hacia las ideologías dominantes aunque no adopten una verdad universal o ‘gran narrativa’, como el marxismo de Jameson. Nosotros hemos recibido en este estudio la herencia de aquellos autores que se han comprometido con el tema del posmodernismo en el cine, incluido -y partiendo de- el propio Jameson (en sus ensayos “Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío” y “Posmodernismo y sociedad de consumo”), y aquellos autores que han intentado una revisión crítica de sus postulados, como Linda Hutcheon (en “An Epilogue: Postmodern Parody: History, Subjectivity and Ideology” y *The Politics of Postmodernism*) o Cristina Degli-Esposti. Todos presentan diferentes opiniones valorativas acerca de lo que ellos consideran el cine posmoderno, si bien parece existir un consenso sobre las cualidades que lo definen. (Para conocer más acerca del estudio del cine en su relación con la posmodernidad, ver **Punto de encuentro I**). Otras fuentes a las que hemos acudido son aquellas que han estudiado el tema del melodrama cinematográfico, como Thomas Elsaesser, Thomas Schatz o Christine Gledhill; y el cine *queer*, como Barbara Creed o B. Ruby Rich.

La forma de re-presentación posmoderna ha sido condenada por algunos autores -el más famoso entre ellos el crítico de orientación marxista Frederick Jameson- como pastiche (una de las características más significativas asociadas a la práctica posmodernista) o parodia, parodia irónica de acuerdo con Linda Hutcheon. Sin embargo, esta forma de reapropiación no es algo nuevo. Numerosas formas artísticas anteriores a la modernidad posaron sus ojos en el pasado, haciendo relecturas (más o menos literales) de mitos, historias, tradiciones, estilos, etc. Éstas reconocieron a sus predecesores y tomaron prestados libremente tanto de la estructura como del contenido de modelos anteriores. Básicamente, contamos con una venerable tradición de repeticiones artísticas. La noción de que el arte debe ser

⁵⁸³ “Postmodernism and TV” (327-353) en Allen, Robert C. (Ed.): *Channels of Discourse. Reassembled*. University of North Carolina, Chapel Hill, 1992. p. 341. Cit. Alemany-Galway, Mary: “Postmodernism and the French New Novel, the Influence of *Last Year At Marienbad* on *The Draughtsman’s Contract*” en Alemany-Galway y Willoquet-Maricondi, Paula (Eds.): *Peter Greenaway’s Postmodern/ Poststructuralist Cinema*. Scarecrow press, Lanham, MD, 2001. p. 118.

novedoso, debe “crear todo desde el principio” como afirmó Woolf, proviene mayoritariamente del Modernismo, cuya principal finalidad era romper con todas las tradiciones del pasado.⁵⁸⁴ Si la posmodernidad, describe Jameson, vuelve sus ojos hacia el pasado (y añade nuevas tendencias tecnológicas de los medios de masas), multiplicando hacia el infinito sus posibilidades, entonces la comprensión de lo que entendemos por posmoderno se complica en tanto que sus formas son múltiples y contradictorias.⁵⁸⁵ Pero, no nos distanciamos del asunto que nos ocupa ahora. Igualmente, si bien parece haber un consenso en la crítica que opina que el estilo posmoderno entraña citación o alusión, la propia práctica cinematográfica en su conjunto parece apoyarse en dicho mecanismo. El ejemplo más evidente lo tenemos en los *remakes*. Éstos producen un *mise en âbyrne* de referencias. Nos encontramos con películas que están basadas en obras literarias o teatrales; películas que son *remakes* de otras anteriores; películas que vuelven a filmarse a medida que la tecnología avanza o películas que son actualizadas de acuerdo con una situación coyuntural nueva. La relación intertextual entre un *remake* y su ‘original’ es enormemente extratextual (fuera del texto cinematográfico en sí). No podemos decir siempre que la referencia a obras anteriores convierte a una película en posmoderna ya que la producción cinematográfica siempre se ha movido con soltura en este espacio entre la originalidad y la repetición (el cine tiene la capacidad metonímica de repetir exactamente la misma película una y otra vez). Es la intención (y el resultado) de mirar al pasado con vistas a crear un comentario nuevo acerca de una nueva realidad lo que nos lleva a determinar la naturaleza posmoderna de la película en cuestión. Eso y “la ironía, el juego metalingüístico, y la enunciación en su máximo apogeo.” Nada mejor que la descripción que hace Umberto Eco en “Postmodernism, Irony, the Enjoyable”:

“Pienso en la actitud posmoderna como aquella similar a la de un hombre que ama a una mujer muy cultivada y sabe que no puede decirla, ‘te amo locamente’, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que estas palabras han

⁵⁸⁴ Woolf sentía la necesidad de “create the whole thing afresh for myself each time”, “Probably all writers now are in the same boat. It is the penalty we pay for breaking with tradition [...]” Citado en Howard, Maureen: “Foreword” de *Mrs. Dalloway*. Harcourt, Nueva York, 1925. Pp. ix. Para un comentario acerca de cómo el modernismo sí trataba de destruir la tradición anterior ver Eco: “Postmodernism, Irony, the Enjoyable” en Nicol (2002:110-2).

⁵⁸⁵ Jameson considera que el término ‘posmodernidad’ no es simplemente otra palabra para describir un estilo particular sino que “se trata de un concepto de periorización cuya función es relacionar la emergencia de nuevas cualidades formales en la cultura con la emergencia de una nueva forma de vida social y de orden económico [...] una sociedad post-industrial o consumista, de los medios de masas o el espectáculo, del capitalismo multinacional.” (Foster, 1983:113) Las connotaciones negativas del término son evidentes en el pensamiento de Jameson. Emplearemos a menudo algunas de sus ideas, pero no participaremos en la crítica política y económica del mismo, que ve todo arte posmoderno como conservador en su ideología (o en su carencia de la misma). Esta investigación tiene también en consideración a la práctica artística posmoderna como *resistencia*.

sido ya escritas por Barbara Cartland. Todavía existe una solución. Él puede decir: 'como Barbara Cartland diría, te quiero locamente'. En este momento, habiendo evitado falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no es posible hablar inocentemente, él ha dicho, no obstante, aquello que quería decir a la mujer: que la quiere, pero que la quiere en una edad de inocencia perdida. Si la mujer lo acepta, ella habrá recibido una declaración de amor en cualquier caso. Ninguno de los dos hablantes se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho, que no puede ser eliminado; ambos, conscientemente y con placer, jugarán el juego de la ironía... pero ambos habrán tenido éxito, una vez más, al hablar de amor."⁵⁸⁶

Tanto Jameson ("The Cultural Logic of Late Capitalism") como John Barth ("The Literature of Exhaustion") afirman que la literatura posmoderna -y por extensión cualquier práctica artística- cita a otros autores, pero no sólo deja sentir su influencia sino que les introduce directamente en la narrativa, en la ficción, les hace partícipes de la narración, establece diálogos con dichos autores.⁵⁸⁷ Veremos cómo en *Las horas* esa relación intertextual no es subliminal sino que los personajes la hacen manifiesta, sin problema, citan la fuente de procedencia de las cosas que cuentan o viven. Es más, los personajes reales se han introducido de lleno y protagonizan la obra. Se establece una dialéctica narrativa entre realidad y ficción.

Este imitar las formas del pasado, invocar otras épocas y otras formas artísticas, son cualidades ampliamente reconocibles en parte de la práctica cinematográfica actual, aquella que definimos en base a estas premisas, y otras que iremos añadiendo progresivamente, como posmodernas. Jameson considera este tipo de películas como 'filmes nostálgicos'.⁵⁸⁸ Pero ¿son todas las películas posmodernas nostálgicas? Hutcheon va a añadir algo diferente a la noción de nostalgia, ella habla de parodia y dialogismo. Cuando una película parodia una obra precedente, lo que sucede es "una conciencia respetuosa de continuidad cultural y una necesidad de adaptación a las demandas formales cambiantes y condiciones sociales a través de un desafío irónico a la autoridad de esa misma continuidad", y no necesariamente una veneración incondicional del pasado.⁵⁸⁹ *Las horas* evoca *La*

⁵⁸⁶ En Nicol (2002: 111).

⁵⁸⁷ Barth en Nicol (2002: 138-147); Jameson en Nicol (2002:20-39). No obstante, Woolf también los incluye en la narración, los cita. El autor con el que ella más dialoga en sus novelas es Shakespeare (el cual aparece en *Orlando* y es crucial en la trama de *La señora Dalloway*).

⁵⁸⁸ Jameson va a analizar películas como *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1970) o *El Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970).

⁵⁸⁹ "An Epilogue: Postmodern Parody: History, Subjectivity and Ideology" en *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 12. Nº. 1-2. 1990. p. 125. También en su libro *The Politics of Postmodernism* (1989:107-117).

señora *Dalloway* de Woolf, por ejemplo, en la construcción de sus personajes y la repetición de los temas del amor, la vida y la muerte y el acto de creación (literaria). No obstante, Cunningham, no sólo imita la estructura de su antecesora y la traslada a otras franjas temporales y geográficas sino que presenta un nuevo discurso acerca de la sexualidad y el género. Con ello el autor abre, de acuerdo con Mary Joe Hughes, la puerta a la expresión de ‘nuevas voces’ – de mujeres, y homosexuales y lesbianas.⁵⁹⁰ A ello añadimos, la de discursos acerca de la construcción social del género (en contra de teorías esencialistas). Si bien el personaje de Clarissa (a finales del siglo XX) recuerda con nostalgia su pasado, cuando ella y Richard compartieron momentos de intimidad, la obra en su totalidad presenta una visión positiva de los cambios que se han efectuado en el mundo. A ello volveremos en el apartado tercero de este capítulo que hablará del contenido ideológico de la obra.

Por último, siguiendo el hábito posmoderno, *Las horas* diluye los límites entre alta y baja cultura. Por una parte, se apoya en la producción literaria y biográfica de una respetada miembro de la comunidad literaria modernista, por otra, utiliza el género del melodrama, el cual siempre ha sido juzgado negativamente debido –en opinión de Charles Affron- a su sentimentalismo y su habilidad en extraer lágrimas ‘fáciles’ de sus audiencias.⁵⁹¹ En general, “las obras de arte que crean una respuesta abiertamente emocional en una amplia audiencia, son calificada como inferiores respecto a aquellas que inspiran una actividad crítica e intelectual refinada por parte de una audiencia selecta.”⁵⁹² La obra aquí analizada comparte, auna, características de ambas: es una obra que comparte el objetivo de los melodramas -mostrar las contradicciones internas de sus personajes y subsecuente insatisfacción- por medio de un intrincado juego intelectual de continuas referencias. Incluso la elección de este género ‘menor’ responde a una intencionalidad intelectual: más que levantar un indiscriminado sentimentalismo que actúe como catárquico, pretende inspirar una reflexión acerca de temas como la creación, la soledad, los roles sexuales, la evolución en el entorno social, etc. Esta obra carece de esa cualidad que, según Neale, caracteriza a los melodrama: “el placer de ser emocionado dando lugar a las lágrimas”, el sentimentalismo.⁵⁹³ Por último, es necesario apuntar la combinación de

⁵⁹⁰ Hughes: “Michael Cunningham’s *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation” en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 45. N° 4. Verano 2004. p. 350.

⁵⁹¹ “Identifications” en Landy, Marcia: *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Wayne State University Press, Detroit, 1991. p. 111. Andreas Huyssen argumentó en “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”, que los discursos políticos, psicológicos y estéticos han sexualizado (adscrito género) “consistente y obsesivamente [...] a la cultura de masas como femeninas, mientras que la alta cultura, bien tradicional o moderna, es un espacio que continúa claramente privilegiando las actividades masculinas.” Cit. Maltby: *Hollywood Cinema*. Blackwell Publishers, Malden, MA, 2003. p.104.

⁵⁹² Affron en Landy (1991:98).

⁵⁹³ Steve Neale: “Melodrama and Tears” en *Screen*. Vol.27. N° 6. Invierno, 1986. p. 6.

géneros cinematográficos en la obra de Daldry. La naturaleza tríptica de la obra facilita la diversidad de géneros (y/o subgéneros): drama histórico y costumbrista, melodrama familiar/ melodrama maternal, y drama *queer*.

2. LA TRANSTEXTUALIDAD DE LAS HORAS

Los rasgos formales posmodernos más evidente en *Las horas* son su relación transtextual a través de varias técnicas, lo que la carga de múltiples dimensiones de significado, y su forma de collage/montage.⁵⁹⁴ Las relaciones textuales que se producen entre *La señora Dalloway* y *Las horas* son diferentes en cada apartado de la novela/película de esta última. Por ello, estableceremos los puntos de intertextualidad e hipertextualidad en el capítulo de “Mrs. Dalloway” (perteneciente a la historia contemporánea de Clarissa Vaughan), de “Mrs. Brown” (la historia de Laura Brown) y de “Mrs. Woolf”, especificando el grado y la forma de *transtextualidad* que presentan. Es decir, hablaremos de las tres *historias* por separado y su orden no corresponderá en medida alguna con la trama total de la novela, en la que las historias se alternan. Por otra parte, mencionaremos las diferencias en dicha relación textual entre novela y película. No será necesario insistir en cómo la diferencia de lenguaje artístico determina en gran medida la elección de escenas, diálogos, etc.

En primer lugar, la propia elección del título es una cita textual del título original con el que Woolf empezó a trabajar en lo que sería *La señora Dalloway*. No es necesario ser un lector versado para saberlo, ya que Cunningham incluye un pasaje del diario de Virginia Woolf en su novela en forma de epígrafe en el que se explicita la fuente de procedencia del título (no sucede lo mismo en la película):

⁵⁹⁴ Para determinar el tipo de relaciones transtextuales que se establecen dentro de *Las horas* partimos principalmente de las ideas de Gérard Genette en *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Aux Éditions du Seuil, Paris, 1982. Genette denomina *Transtextualidad* a todas las propiedades que establecen “una relación, manifiesta o secreta, de un texto con otros textos.” (1882:7) Ésta comprende cinco subcategorías: *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad*, y *arquitextualidad*. Relevantes para nuestro estudio son las categorías de la *intertextualidad* (término inventado, con una más compleja interpretación, por Julia Kristeva), que comprende la citación, el plagiarismo, y la alusión; y la *hipertextualidad*. (1982:7-14) Genette entiende por *hipertextualidad*, la derivación de un texto B (*hipertexto*) de un texto anterior A (*hipotexto*). Esta derivación puede ser en el orden descriptivo o intelectual. Lo que sí es evidente es que dicho texto B no podría existir sin el texto A. Son estas dos formas de *transtextualidad* las que exhibe *Las horas*.

Kristeva acuñó el término *Intertextualité* en su *La Révolution du langage poétique: L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé* (1974, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller. Columbia University Press, Nueva York, 1984). Puede ser definido como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones.” Para una discusión más profunda de la acepción del término de Kristeva consultar Burgoyne, Flitterman-Lewis y Stam (1992).

“No tengo tiempo para describir mis planes. Debería decir bastante de *Las horas*, de mi descubrimiento; cómo cavo bellas cuevas bajo mis personajes; creo que eso les da exactamente lo que quiero; humanidad, humor, profundidad. La idea es que la cueva debe conectar, y *cada uno sale a la luz en el momento presente.*” (595)

Asimismo, Laura Brown cita fragmentos literales de la novela de la autora británica.⁵⁹⁶ Alusiones a ésta se dan también, en parte, a través de paralelismos en las estructuras de las frases en la novela de Cunningham. En el segundo párrafo del uno de los apartados titulado “Mrs. Dalloway” se nos dice que es un bello día de junio, y al igual que hizo Clarissa Dalloway, ella expresa su éxtasis por el nuevo día.⁵⁹⁷ Si en *La señora Dalloway* Clarissa dice: ¡Qué emoción! ¡Qué zambullida! (7)...vida, Londres, este momento de junio (9) aquí Clarissa dice: ¡“qué emoción, qué sacudida estar viva en una mañana de junio! (10). En la película, la misma Clarissa expresa: “¡qué mañana tan bonita!” cuando entra en la floristería, compartiéndolo con la dependienta (no es una exclamación ensimismada de éxtasis). Las expresiones “*What a lark! What a plunge!*” aparecen, tan sólo, en un primer plano del manuscrito que está escribiendo Virginia. Por su parte, Laura Brown emula a su admirada Clarissa al exclamar: *What a lark! What a plunge!* (42) en la novela, cuando reflexiona acerca de los logros de la sociedad de posguerra en reconstruir el mundo (en la película no hayamos tal referencia). Podemos encontrar otros múltiples ejemplos.

2.1. EL RETORNO DE CLARISSA

En cuanto a la *hipertextualidad*, en *Las horas* vemos una trasposición diegética, es decir, una transferencia de la narrativa a un marco espacio-temporal completamente diferente. Para ello debe de haber una modificación (concordante con los tiempos) en los personajes y la trama. De este modo, por ejemplo, las escenas de Clarissa Vaughan se dan en la ciudad de Nueva York en la época actual (finales del siglo XX en la novela, el año 2001 en la película) en tanto que el Nueva York de nuestros días bien podría ser el Londres de principios del siglo XX: una ciudad cosmopolita y bulliciosa. De forma semejante a su predecesora, Clarissa

⁵⁹⁵ Dicho epígrafe proviene del diario de Woolf, del 3 de agosto de 1923. La curiva es mía.

⁵⁹⁶ Páginas del libro de Cunningham 37,38-9, y 150. En la película hay menos lecturas literales de la novela de Woolf. Tenemos la primera línea “La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”; y la frase de *La tragedia de Cimbélino*.

⁵⁹⁷ En la novela de Cunningham los diferentes capítulos reciben su título de la historia que se está contando en ese momento.

también va a recordar otro día de junio, cuando tenían dieciocho años. Recuerda su juventud junto a Richard y Louis, cómo los ve, incluso a ella misma.⁵⁹⁸ Ella y Richard habían sido amantes (11). Como ya hiciera la Clarissa original, ella va a dar una fiesta esa noche para celebrar que a Richard le han dado un premio por su carrera literaria.⁵⁹⁹ Decide ir a comprar flores.

A partir de aquí empezamos a vislumbrar disensiones entre película y novela. En la película no somos conscientes de los pensamientos de los protagonistas, de este *fluir de la conciencia*, que es la manera en que está escrita *La señora Dalloway*, la cual trata de emular *Las horas*.⁶⁰⁰ Debido a la carencia de diálogos interiores de la película, Daldry ha necesitado mostrar el contenido de éstos visualmente y a través de conversaciones. Por ello, tienen lugar escenas como la de Clarissa caminando decidida hacia la floristería mientras habla por su teléfono móvil (organizando), y saludando a una transeúnte; detalles que llaman la atención acerca de sus aptitudes sociales. O cuando Clarissa entra en la floristería y entabla una conversación con la dependienta mientras elige las flores. Dicha conversación no se da en la novela, pero aquí se hace necesaria para explicar algo acerca de ella misma, de Richard, que en la novela forma parte de los pensamientos de la protagonista.

En la novela, las alusiones a *La señora Dalloway* son más abundantes ya que posee un tiempo narrativo menos limitado que el de la película: Clarissa, de camino a la floristería, cruza el parque y se encuentra con Walter Hardy que le habla de la enfermedad de su compañero sentimental Evan. Clarissa recuerda cómo Sally y Richard lo desdeñan pero Clarissa lo defiende. Acto seguido, comienza a divagar acerca de su hija -una de las mayores pérdidas de la película, en mi opinión-, de la incomunicación que se extiende entre ellas -“¿por qué su hija le dice tan poco?” (21) Se llama Julia y está fascinada con una teórica *queer*, insiste en llevar camisetas y botas de combate. Clarissa respeta a Mary Krull (evocaciones de la señora Kilman en el apellido) porque no tiene otra elección, “viviendo como vive al borde de la pobreza, yendo a la cárcel por diferentes causas, enseñando apasionadamente en NYU [la Universidad de Nueva York] acerca de la penosa mascarada conocida como género.” Clarissa quiere gustarle pero Mary es “demasiado despótica en su

⁵⁹⁸ Al igual que a la Clarissa de Woolf, a ella le gustan las cosas pequeñas que pertenecen al reino de las mentes simples.

⁵⁹⁹ “Clarissa dará a Richard la mejor fiesta que pueda lograr. Tratará de crear algo temporal, incluso trivial, pero perfecto en su forma.” (LH, 123)

⁶⁰⁰ A estas alturas estaríamos echando de menos el tema del “alma” de Clarissa:

“[...] todo en el mundo tiene su propio nombre secreto, un nombre que no puede ser transmitido por el lenguaje, es simplemente la señal y la sensación de la cosa en sí. Esta fascinación determinada es lo que ella considera su alma (una palabra sentimental, que produce vergüenza, pero ¿cómo llamarlo si no?); la parte que podría sobrevivir a la muerte del cuerpo. Clarissa nunca habla con nadie acerca de esto.” (LH, 12)

intensidad moral e intelectual.” (en otra ocasión la llama conquistadora). Clarissa sabe que Mary se ríe de ella en privado y en Clarissa crece la sensación de que ella es “el enemigo, simplemente porque no eres joven y no vistes excepcionalmente.” Clarissa quiere “gritar a Mary Krull que no hay tanta diferencia; quieres que se meta dentro de tu cabeza por unos pocos días y sienta las preocupaciones y lamentos, el miedo”; Clarissa cree que ella y “Mary Krull sufren de la misma enfermedad mortal, la misma propensión a la náusea del alma, y en otras circunstancias hubieran sido amigas, pero en tanto que está reclamando a tu hija y te sientas en tu confortable apartamento odiándola tanto como cualquier padre republicano haría” no puede ser. (23-24) Detectaremos en más de un motivo la semejanza entre Krull y Kilman.⁶⁰¹ Esta relación de dos personas tan cercanas pero odiándose es la réplica de la relación entre Doris Kilman y Clarissa Dalloway y la hija de esta última, Elisabeth.

Clarissa entra en la floristería. De repente se produce un sonido fuerte en el exterior y ella y la florista se asoman. Fuera están filmando una película y una estrella -Clarissa no está segura de si es Meryl Streep o Vanessa Redgrave- aparece de una caravana y vuelve a desaparecer. (27) De nuevo, más acomodado al marco temporal de finales del siglo XX, en lugar de algún miembro de la realeza como sucedía en *La señora Dalloway*, va a ser una estrella de cine la que acumule la atención de los viandantes. Las actrices en las que piensa son de carne y hueso, pertenecen a nuestro mundo y son insertadas, incluidas aquí, en la ficción. A su vez, dichas actrices se hallan íntimamente relacionadas con el mundo cinematográfico de *Las horas* o de *La señora Dalloway*. Meryl Streep fue la actriz que más tarde interpretaría a Clarissa en la primera, Vanessa Redgrave interpreta a Clarissa en *La señora Dalloway* de Marleen Gorris. Por tanto, cuando el personaje de Clarissa comenta que cree recordar que el nombre de la famosa actriz que ha visto es Meryl Streep, estamos asistiendo a un mundo que se halla a mitad de camino entre la realidad y la ficción.

Clarissa Vaughan sale de la floristería y una multitud se agolpa fuera, expectante para ver a la famosa actriz sin identificar, la gente hace suposiciones acerca de su identidad. Y Clarissa no puede evitar reflexionar acerca de la inmortalidad lograda por los artistas y sobre la vida y la muerte, la juventud y la vejez, igual a como haría la señora Dalloway en la novela de Woolf:

⁶⁰¹ Krull, al igual que Kilman en la escena del café, siente verdadera devoción por Julia: “Ella cree que nunca ha visto nada tan bello. Si pudieras amarme, ella piensa, haría cualquier cosa. ¿Entiendes? Cualquier cosa”; y ella corre detrás de Julia, “sin esperanza, en agonía” porque sabe que “Julia no la quiere, no así, y nunca lo hará.” (162)

"[...] estas dos jóvenes llegarán a la madurez y después a la vejez [...] los cementerios en los que serán enterradas se convertirán en ruinas, el césped crecerá salvaje [...] y la mujer en el trailer todavía será conocida. Existirá en archivos, en libros [...]" (50-51)

Vuelve a recordar a Richard, cómo lo suyo nunca funcionó, como "Clarissa quería su libertad y Richard quería, bueno, demasiado." (52) En este sentido, la relación entre ambos reproduce la de Clarissa y Peter, aunque el famoso beso, el momento inolvidable, es con Richard. Es decir, los roles son los mismos pero se han modificado las ecuaciones. En *Las horas* Richard es el del beso apasionado (en lugar de Sally), el que quería demasiado (que en *La señora Dalloway* es Peter) mientras que la "esposa" de Clarissa es Sally (Richard). En la película, la semejanza entre Richard y Peter proviene de su actitud condescendiente: Richard le diagnostica a Clarissa la misma enfermedad de la que, según Peter, la protagonista de *La señora Dalloway* adolece: la muerte del alma: "¡Ay, señora Dalloway! siempre organizando fiestas para disimular el vacío".

No obstante, por encima de todos los personajes con los que se asocia Richard hipertextualmente, Septimus parece ser el más significativo. En Septimus, la guerra lo arrastra a la demencia, las alucinaciones, los impulsos suicidas, en Richard es la patología más significativa de las últimas décadas del siglo XX, el SIDA. Richard también escucha voces: "Son muy bellas y terribles [...] son oscuras y brillantes al mismo tiempo. Había una que parecía una negra y electrificada medusa. Estaban cantando, justo ahora, en un idioma extranjero. Creo que hubiera podido ser griego. Griego arcaico." (59) El paralelismo con Septimus es evidente, que oye como los pájaros del parque recitan en griego arcaico, que a su vez se une a la propia Woolf que también en "Mrs. Woolf" comenta como oye cantar a los pájaros en griego (*LH*, 71). Ya hablamos de como Woolf adoptó (modificándola) la técnica de Conrad de representar en diferentes personajes los seres de los que un ser total podría estar compuesto, haciendo a sus personajes más "abstractos" y "simbólicos".⁶⁰² En *Las horas* ocurre algo semejante: sus personajes contienen características de varios personajes de la novela de Woolf (y de su propia vida en tanto que muchos elementos de su ficción procedían de sus experiencias autobiográficas).

La siguiente escena entre Clarissa y Sally es muy reducida en la película y no aporta nada nuevo al tema que estamos tratando. En la novela de Cunningham,

⁶⁰² En la página 106 de este estudio.

alguien famoso convida a Sally (Lady Bruton invitaba a Richard). Ninguna de las dos Clarissas es invitada, lo que provoca en ellas un sentimiento de inseguridad: se consideran triviales y fracasadas. Como ya hiciera la protagonista de Woolf, en *Las horas* Clarissa recuerda el pasado, lo que les unió y separó a Richard y a ella, y acaba convenciéndose de su felicidad: “una mujer decente con un buen apartamento, con un estable y afectivo matrimonio, que va a dar una fiesta.” (97) Sin embargo, lo que ocurrió entre ellos, ese beso, le pareció el comienzo de la felicidad y, en un fragmento que evoca la descripción extática de los sentimientos de Clarissa al besar a Sally, se nos dice que aquello era la felicidad, “que toda la experiencia descansaba en un beso y los paseos, los momentos antes de la cena y un libro. [...] lo que permanece desempañado en la mente de Clarissa más de tres décadas más tarde es un beso al atardecer [...] ella sabe ahora: aquel fue el momento. No ha habido otro.” (98) Clarissa compartirá estos pensamientos con Julia al final de la versión cinematográfica.

La visita de Peter Walsh a Clarissa antes de su fiesta es emulada en la de Louis. La opinión de Louis sobre Clarissa -“qué impenetrable es, qué enojoso comportamiento modélico.” (*LH*,127)- nos recuerda el: “lo más endiablado de Clarissa: la frialdad, la insensibilidad” (*SD*,70) formulado por Peter. También Louis se ha enamorado de alguien más joven -en este caso un estudiante. Tiene cincuenta y tres años y todo está por delante de él, el sexo y las ridículas discusiones, la ansiedad.” (*LH*, 133-134) Ambas Clarissas, a pesar de considerarse afortunadas en sus matrimonios fantaséan con la idea, la posibilidad de fugarse con sus interlocutores (“Ilévame contigo, quiero un amor condenado. Quiero calles por la noche, viento y lluvia, nadie preguntándose dónde estoy.” (*LH*, 135). Al igual que en la obra predecesora, la hija de Clarissa les interrumpe (Louis y Peter tienen los ojos bañados en lágrimas). En la película este último deseo no se da, ni Julia les interrumpe.⁶⁰³

La cena entre Sally y Oliver St. Ives y Walter (completamente eliminada de la película) alude a la comida entre Richard, Hugh y Lady Bruton. Cuando terminan, Walter y Sally caminan por la calle hasta que ven un escaparate y Walter decide comprar un regalo para su pareja. A Sally (como le ocurría a Richard)...

⁶⁰³ Además de hablar de estos temas que se tocan en la novela de Cunningham, en su versión cinematográfica ellos hablan de la última novela de Richard, lo cual les lleva al pasado, a recordar su juventud. Clarissa “pierde la compostura” y expresa la insatisfacción de su vida, sus reproches. Clarissa comparte con Louis sus recuerdos acerca del amor que sentía por Richard. Louis se marcha y llega Julia (la cual se ha encontrado a Louis en la calle).

“le gustaría llegar a casa con un regalo para Clarissa, pero no puede imaginar el qué. Le gustaría decirle a Clarissa algo, algo importante, pero tampoco ella puede articularlo. ‘Te quiero’ es lo suficientemente fácil. ‘Te quiero’ se ha convertido casi en algo ordinario... Sally quiere llegar a casa y decir algo más, algo que se extienda no sólo más allá de lo dulce y reconfortante sino más allá de la misma pasión...” (182)⁶⁰⁴

En la segunda visita de Clarissa a Richard se vuelven a dar referencias a *La señora Dalloway*, incluso alusiones directas a la fuente de procedencia: la descripción de una mañana en un caserón (Bourton), a una bella vision (Clarissa); “la mañana más corriente en la vida de cualquiera” que se convierte en la película en este diálogo:

- Richard: Cuéntame un cuento, [...] Un cuento sobre tu día.
- Clarissa: Me desperté [...] y salí a la calle y fuí a comprar flores, como la señora Dalloway en el libro ¿sabes? [...] Y hacía una mañana preciosa. [...] Sí, era preciosa y también fresca.
- Richard: [...] ¿Cómo una mañana en la playa? ¿Cómo eso? ¿cómo la mañana que saliste de aquel caserón. Tenías dieciocho años, puede que yo tuviera diecinueve. Yo tenía diecinueve años y nunca había visto algo tan hermoso. Eras tú, saliendo por una puerta de cristal por la mañana aún medio dormida ¿no es extraño? La mañana más corriente en la vida de cualquiera. No podré ir a la fiesta, Clarissa. [...] Has sido muy buena conmigo señora Dalloway, te quiero. No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que hemos sido nosotros (Se tira por la ventana).

Como vemos, Clarissa es consciente de que sus vidas, lo que ellos están haciendo, procede del pasado, de una obra ya escrita. Podría ser Peter el que formulara este comentario (por ejemplo, en *SD*, 58-59).⁶⁰⁵ Al mismo tiempo, Richard - antes de saltar por la ventana (como Septimus), recita las palabras que Virginia Woolf escribió a Leonard en su nota de suicidio:

Tú me has dado la mayor felicidad posible. Has sido todo lo que alguien puede ser para otro. Sé que estoy destrozando tu vida y que sin mí podrías trabajar. Y lo harás, lo se. [...] Lo que quiero decirte es que te debo toda la felicidad de mi

⁶⁰⁴ Le compra flores, capullos de rosas amarillas.

⁶⁰⁵ Recordemos la metáfora que empleaba Umberto Eco en “Postmodernism, Irony, the Enjoyable” acerca de la cualidad intertextual de la posmodernidad que incluye el lugar de procedencia de las alusiones (página 305-6 de este estudio).

vida. Has tenido una paciencia infinita y has sido increíblemente bueno. En mí ya no queda nada salvo la certeza de tu bondad. No puedo seguir arruinando tu vida. No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que hemos sido nosotros. Virginia.

En la novela, la única diferencia es que ella baja donde ha caído Richard y desde allí mira hacia la ventana de la mujer mayor. (202) Ahora que Richard/Septimus ha muerto, Clarissa recupera su identidad propia: “Y, aquí está ella, ella misma, no más la señora Dalloway; ya no queda nadie que la llame así. Aquí está ella con otra hora por delante.” (226) (“porque allí estaba” (SD, 218). Septimus/Richard, con su suicidio, permite la supervivencia de Clarissa.

2.2. LA INFLUENCIA SOBRE LAURA BROWN

Los elementos de *intertextualidad* de la historia de Laura Brown se dan en forma de de citación y alusión. Sin embargo, también encontramos algunos elementos *hipertextuales*. Por ejemplo, tanto *La señora Dalloway* como esta historia se desarrollan en una situación de posguerra (tras la primera y la segunda guerra mundial, respectivamente), elemento imprescindible para la transmisión del contenido ideológico de *Las horas*, como veremos más adelante. Clarissa apunta cómo “la guerra había terminado; ya era historia, gracias a Dios” y continua describiendo como la vida ha vuelto a la normalidad (SD, 9-10). También uno de los primeros pensamientos de Laura es acerca del final de la guerra: “éste es el mundo nuevo, el mundo rescatado [...] mucho ha sido arriesgado y perdido; muchos han muerto.” (39); y un poco más adelante: “Porque la guerra se ha terminado [...] ¡Qué emoción, qué sacudida! ¡Qué zambullida!” (42) En ambos casos ésta ha acabado hace bastantes años, pero parece merecer todavía un comentario por parte de las protagonistas. En la película, las alusiones a la guerra se dan en dos ocasiones: la primera, en la conversación que mantienen Laura y Kitty, y la segunda, cuando Dan le cuenta a su hijo Richard cómo conoció a su madre.⁶⁰⁶

En esa descripción, queda patente que Dan ve a Laura como Septimus vió a Rezia: solitaria y extraña. En la novela, la conexión entre Laura y Rezia es más explícita: Laura también rememora las historias que escuchaba de Italia (39), es

⁶⁰⁶ En la penúltima secuencia de la película, Dan dice: “Todo empezó cuando estaba en la guerra. Allí no dejaba de pensar en una chica a la que había visto. [...] Esa chica, extraña y de aspecto frágil llamada Laura McGrath. Sí, era tímida y muy interesante, y [...] era de la clase de chicas que casi siempre veías sentadas sola, y te aseguro que algunas veces en el Pacífico sur, no se por qué, pensaba en esa chica. Solía pensar en darle un buen hogar, una vida, más o menos como ésta y al pensarlo era feliz. Pensar en esa mujer, en esta vida, me dió ánimos para seguir. Era mi idea de la felicidad.”

consciente de que tiene un aspecto como de extranjera (morena, con nariz romana), se apellida Zielski y también su marido ha vuelto de la guerra. Pero, del mismo modo que Clarissa en *La señora Dalloway*, Laura va a incidir en su “cambio de identidad, Laura sabe que ahora la joven Laura Zielski se ha evaporado y en su lugar se halla Laura Brown.” (40) En *La señora Dalloway*, Rezia también estaba sutilmente ligada a Clarissa en muchos aspectos (la vida de ésta podía ser vista como un eco de la de Clarissa). Las tres, Clarissa y Rezia en la novela de Woolf y Laura en *Las horas*, se ven arrancadas, por el matrimonio, de un mundo edénico al que quieren pertenecer: “Todo el mundo renuncia a algo cuando se casa” (*SD*, 76) y Laura Brown “ha consentido desempeñar simples y esencialmente tontas tareas, examinar tomates, sentarse bajo un secador de pelo, porque es su arte y su deber” (*LH*, 42) aunque “ella quiere pensar que también tiene algo de talento, de genio, “un espíritu brillante [...] que estaría mejor en cualquier otra parte.” (42) Laura es consciente de la presencia del espíritu de la novela de Woolf en todo este tiempo, de este modo, piensa en una clara evocación a los sentimientos de Clarissa Dalloway cuando besa a Kitty: “y sentía lo que los hombres sentían”, “así es como se siente un hombre cuando sostiene a una mujer.” (109)

Las disimilitudes entre estos dos personajes (Clarissa y Laura) acercan cualitativamente a Laura a Woolf. Como ya hiciera Clarissa, Laura también prepara una fiesta, pero en su caso se trata de una fiesta de cumpleaños familiar y, a diferencia de la señora Dalloway y a semejanza de Woolf, ella no se desenvuelve con soltura en el plano social y es incapaz de mantener la integridad frente a las responsabilidades domésticas. En contraposición a Clarissa (que es bastante ignorante, que confunde continuamente a los armenios con los albanos, y que ya sólo lee memorias en la cama) y de Rezia (a ella le gustaría leer a Shakespeare, ¿era una autor difícil? se preguntaba), Laura está tan obsesionada con la lectura que le gustaría quedarse todo el día en la cama leyendo (“al menos ella continua mejorando su mente”), como a Virginia escribiendo. En lugar de estar fascinada con fiestas o con la idea de crear una familia, lo está con Woolf, “una mujer tan brillante, tan extraña, con tanta desesperación; una mujer que tenía genio y sin embargo rellenó su bolsillo con una piedra...” (*LH*, 42) Es la propia Laura la que lanza una explícita red de conexión entre ambas: “Nada, por supuesto, podría estar más lejos del Londres de la señora Dalloway que esta habitación color turquesa del hotel, y sin embargo, ella se imagina Virginia Woolf, la ahogada, la genio...” (149-150) Como Woolf, Laura siente verdadera liberación por estar sola, en ese hotel: “está tan lejos de su vida. Fue tan fácil. Parece, de algún modo, como si hubiera dejado atrás su propio mundo y hubiera entrado en el reino del libro [...] con una sensación de

profundo alivio comienza a leer.” (149-150) El fragmento que lee de *La señora Dalloway* es la primera alusión a las palabras de *Cimbelino*: “no debes temer ya el calor del sol, ni los furores del invierno.” (151) Por último, “Ella podría irse a ese otro paisaje; podría dejarles a todos detrás –su hijo, su marido y Kitty, sus padres, todo el mundo...” (151-2) como Woolf, pero, al igual que Clarissa, no puede: “ella ama la vida, la ama sin remedio, al menos en ciertos momentos, y estaría también matando a su hijo [...] a su marido, y al otro hijo, todavía formándose dentro de ella. ¿Cómo podría nadie recuperarse de esto?” (152) En general la película reproduce sutilmente estos elementos y estos últimos pensamientos son verbalizados por la propia Laura al final.

2.3. WOOLF, REAL Y FICTICIA

Las escenas y apartados dedicados a “Mrs. Woolf” establecen una relación *transtextual* con la vida de la escritora, centrándose en dos aspectos muy concretos: el proceso de creación y su enajenación mental. Las principales fuentes de investigación de Cunningham son los diarios y las cartas de la autora inglesa, así como la biografía de Quentin Bell. El prólogo de la novela cuenta cómo alguien sale rápidamente de su casa llevando un abrigo demasiado pesado. Dice que es 1941, que otra guerra ha comenzado, que ella ha dejado una nota para Leonard y Vanesa, y que se dirige al río para suicidarse. Queda patente que sufre de constantes dolores de cabeza, que escucha voces que murmuran, bombarderos que atraviesan el cielo y que no puede ver. Se nos cuenta cómo piensa en Vanessa, los niños, Vita y Ethel. No se menciona su nombre hasta la página siete, pero sabemos que es Virginia Woolf. En la versión cinematográfica no somos realmente conscientes de quiénes son ellos hasta que ella firma la nota de suicidio, menciona el nombre de Leonard y vemos el nombre de éste escrito en el sobre. En la película se ha minimizado un tema de gran importancia: la guerra. No se hace alusión a la ésta ni verbalmente ni en la puesta en escena, ni a cómo ésta ha contribuido al empeoramiento de su salud mental.

Las sucesivas escenas dedicadas a su historia, muestran a Virginia en plenos procesos creativos de *La señora Dalloway*. Son los suburbios de Londres, es 1923. Woolf quiere que éste “sea su mejor libro, el que responda completamente a sus expectativas. Pero ¿puede la vida de una mujer en un solo día convertirse en suficiente para una novela?” (69) Así fue, Woolf escribió en sus diarios en multitud de ocasiones acerca de las expectativas que tenía sobre este libro. Ella incide en

cómo los dolores de cabeza siempre están ahí y sus momentos de libertad siempre parecen provisionales; acerca de las voces que oye (una vez un grupo de gorriones cantó en un griego perfectamente distinguible fuera de su ventana), los sentimientos que la atenazan, etc. Woolf quiere volver a Londres, prefiere volverse loca allí que “evaporarse en Richmond.” (71) Igualmente, veremos la interacción que se establece entre Virginia y su hermana Vanessa, y los hijos de ésta. Se sabe que entre las hermanas (Stephen) hubo una compleja relación sexual, que queda patente en la escena en la que Virginia besa en la boca a Vanesa: “Es un beso inocente, suficientemente inocente, pero justo ahora, en esta cocina, a espaldas de Nelly, lo siente como el más delicioso y prohibido de los placeres. Vanessa le devuelve el beso.” (154)

La familia de Virginia se ha marchado y se queda sola con sus pensamientos, esperando la aparición de las voces, sabe que está sola, que cuando las voces llegan nadie puede ayudarla. Se dirige a la estación dispuesta a ir a Londres por unas pocas horas, pero Leonard aparece preocupado. La conversación que allí mantendrán hace referencia intertextual a un momento en concreto en la vida de esta pareja: su traslado a Richmond por el bien de la salud mental de Virginia, el ansia de regreso a Londres de ésta y su negociación con Leonard acerca de retornar a la gran ciudad. Esta escena de *Las horas* ocurre exactamente en medio del proceso creativo de *La señora Dalloway*, donde la descripción de la vida de la ciudad resulta atractiva, excitante. Los años de creación de la señora Dalloway - planificación y escritura (1922-24)- se vieron informados por dos acontecimientos: la lectura del *Ulises* de James Joyce y la decisión de trasladarse de Richmond a Londres. Las entradas en su diario de 1923 y 1924 muestran especialmente su creciente excitación por la idea de volver a Londres:

“Londres es encantador. Desciendo sobre una alfombra mágica coloreada, parece, y soy conducida hacia la belleza sin levantar un dedo. Las noches son asombrosas, con todos los pórticos blancos, y amplias y silenciosas avenidas. Y gente que entra y que sale, ligeramente, de forma divertida, como conejos; y miro hacia Southampton Row, mojada como la espalda de una foca o roja y amarilla con el sol del amanecer, y observo al omnibús yendo y viniendo, y escucho los viejos órganos. Uno de estos días escribiré acerca de Londres, y como levanta la vida privada y sigue adelante, sin ningún esfuerzo. Caras que pasan levantan mi mente, la previenen de reposar, como también lo hace la quietud de Rodmell. Pero mi mente está llena de *Las horas*... Y me gusta Londres para escribir acerca de ello.” (607)

⁶⁰⁷ (*Diary 2*, 301-2).

2.4. FIDELIDAD DIEGÉTICA

Otra forma de *fidelidad diegética* es en la utilización de los nombres. Clarissa es el nombre de la protagonista de la historia “La señora Dalloway”, ambientada en Nueva York en nuestra época actual. Su compañera sentimental es Sally (no Richard Dalloway). Su mejor amigo y amante del pasado (y verdadero amor) es Richard (no Sally), un poeta y escritor que la bautizó con el pseudónimo de “señora Dalloway”. También para él este apelativo tiene connotaciones sentimentales ya que su madre (Laura Brown) era una apasionada de la novela de Woolf. La persona que Clarissa se encuentra en el parque es Walter Hardy, cuyas iniciales al revés pertenecen a Hugh Whitebread. El compañero de Walter que se encuentra enfermo es Evan, Evans es el nombre del oficial amigo de Septimus, y sostiene similitudes fonéticas con Evelyn, la esposa de Hugh que también se encuentra enferma. En cuanto a Laura Brown, perfectamente podría ser la “Mrs. Brown” del famoso ensayo de la escritora de 1924, “Mr. Bennett and Mrs Brown”, en el que la señora Brown se convierte en eufemismo de la naturaleza humana en general.

La historia de “Mr. Bennett and Mrs Brown” le sirvió a Woolf para expresar su desacuerdo con la literatura tradicional, para la cual sólo hechos épicos son importantes, las ‘grandes historias’, mientras que considera los detalles personales como triviales. Para la autora, el verdadero propósito de la literatura es la expresión de carácter, apuntando a la señora Brown como el inevitable misterio que requiere ser elucidado a través de la forma narrativa. Para Woolf, la principal distinción entre los novelistas “Georgianos” como James Joyce, D.H. Lawrence, E.M. Forster y ella, en oposición a sus antecesores “Eduardianos” (Arnold Bennett, John Galsworthy, H.G. Wells), yace en su determinación de presentar el desdoblamiento de la conciencia de sus personajes para explorar, no el mundo físico y social de una ordinaria “señora Brown” sino los misterios de su mente. Lejos de ser trivial, el dotar de vida a un personaje es una tarea monumental, un desafío que siempre estuvo presente en las obras de la escritora inglesa. *La señora Dalloway* fue la novela que lo empezó todo, con su pretensión de materializar “toda la vida de una mujer en un sólo día”, como asevera continuamente Virginia en *Las horas*. Este mismo espíritu es el que conduce la novela de Cunningham y la película de Daldry.

Como vemos, los cambios de sexo -elemento frecuente en la trasposición diegética- son ampliamente utilizados por Cunningham, especialmente en su esfuerzo de hacer a los personajes más plausibles dentro del mundo intelectual actual del Greenwich Village. La esposa de Clarissa es Sally, en lugar de un

importante miembro del Parlamento, una productora de televisión. Los impulsos sexuales de Clarissa hacia Sally pueden finalmente satisfacerse en nuestra época. De hecho, los papeles sexuales se han invertido: si en *La señora Dalloway* el mundo era heterosexual y la homosexualidad se hallaba sutilmente contenida (igualmente sucede en la historia de “Mrs. Brown”), el mundo de “Mrs. Dalloway” de *Las horas* es abierta y explícitamente homosexual, y sin apenas referencias a la posibilidad de la heterosexualidad.

Por último, existe otra forma de intertextualidad que se da dentro de la propia obra, entre las tres historias. La construcción inherente de la novela, con tres diferentes historias en su haber, establece una *relación dialógica*. Es decir, se trata de una novela polifónica –por seguir empleando una terminología procedente de los estudios literarios– donde no existe un discurso individual único que pueda destacarse (como objetivo) sobre los restantes. Todos los discursos son interpretaciones diferentes del mundo en activa interacción con otros discursos. Existe una conexión, o comunicación sensorial, entre las tres historias a través de ecos y reverberaciones de ciertas expresiones, pensamientos y acciones a través de la técnica del montaje. Los tres personajes principales de *Las horas* están interrelacionados por medio de un diálogo intertextual que atraviesa tiempo y espacio, e incluso cruza los límites entre realidad y ficción, ya que otro hipotexto que Cunningham va a utilizar es la propia biografía de Woolf. Los cimientos de su novela son claramente otros escritores y novelas. Como precognizara Roland Barthes, se ha producido aquí “la muerte del Autor” como genio (o ‘figura ideológica’) inspirado cuasi metafísicamente.⁶⁰⁸ Es decir, el punto de partida de la ficción de Cunningham no es otro que la creación de otra persona. Cunningham, en su calidad de entendido (es profesor de escritura en la Universidad de Nueva York), de crítico de Woolf, está poniendo en práctica una tarea de post-crítica en su propia producción literaria, combinando creación y crítica en una sola obra. (**Ver Punto de encuentro II: La post-crítica como creación**).

2.5. COLLAGE/MONTAJE

Las horas también emula a un nivel narrativo la estructura y forma de escritura de *La señora Dalloway*. Esta última rompía en multitud de aspectos la forma tradicional de narrar historias. En *Las horas*, como ya hiciera su predecesora, la narración no proviene de una voz en primera persona, tercera, o de un narrador

⁶⁰⁸ Los dos autores de la propia novela de Cunningham, Virginia Woolf y Richard Brown, acabarán suicidándose.

omnisciente, sino de todas a la vez. *Las horas* comprende un día en la vida de tres mujeres, ese mismo día se da en una franja temporal de alrededor de setenta y cinco años. Cunningham retoma la técnica de Woolf de “creación de túneles” para establecer una alianza interna entre los personajes. En la película, Daldry conecta magistralmente las vidas de estas mujeres por medio del montaje. Estas pinceladas que perfilan los diferentes personajes, y que formarán un todo, se presentan de forma fragmentada, sin respetar la linealidad temporal global. Además, cada detalle que se arroja supone una referencia a otra/s obras (o fuentes en general) convirtiéndose la obra general, de este modo, en pequeños fragmentos. Estos fragmentos van a formar un collage gracias a la nueva disposición a través del montaje. En opinión de David Harvey, el collage y el eclecticismo dominan la posmodernidad; la pluralidad de universos que configuran un paisaje ecléctico.⁶⁰⁹ Harvey comenta, partiendo de las ideas de Brian McHale que “nuestro paisaje ontológico posmoderno no tiene precedentes en la historia humana, al menos en el grado de pluralismo”, los espacios de diferentes mundos parecen colapsar entre ellos.⁶¹⁰ De acuerdo con Harvey -y McHale- debemos aceptar que la ficción posmoderna “pone el énfasis en lo efímero, el collage, la fragmentación; y (que) la dispersión en el pensamiento filosófico y social imita las condiciones de acumulación flexible.”⁶¹¹

En opinión de Thomas Elsaesser, el cine posmoderno presenta estos esquemas temporales complejos que se reúnen de diferentes maneras, en diferentes segmentos, y normalmente el protagonismo es coral.⁶¹² En *Las horas* la temporalidad, aunque aparentemente lineal, salta hacia adelante y hacia atrás en el tiempo sin que se nos diga cuál es realmente el tiempo presente, es complejamente construida (a través de diferentes formas de recolección).⁶¹³ Podemos considerar una película posmoderna como un conjunto de continuas digresiones. El único problema que se nos plantea es que si bien las tres protagonistas de *Las horas* viven básicamente en universos diferentes, se conectan por medio de “Mrs. Brown” que se introduce en la historia de “Mrs. Dalloway”, cerrando de esta forma el círculo.

⁶⁰⁹ Harvey, David: “Time-Space Compression and the Postmodern Condition” en Nicol (2002: 40-58)

⁶¹⁰ Nicol (2002: 55). McHale: *Postmodernist Fiction*. Londres, 1987.

⁶¹¹ Nicol (2002: 55).

⁶¹² Y en la mayoría de estas películas se juega con la existencia de un antagonista, o de una personalidad doble. Elsaesser: “Specularity and engulfment. Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula* [191-208] En Neale y Smith (1999: 200).

⁶¹³ Esta técnica recibe el apelativo de hipertextualización ya que interrumpe una línea narrativa para retomar otra, y otra, y otra, y volver a ellas, con o sin seguir un orden.

Se sienta así una cierta linealidad temporal.⁶¹⁴ Estos espacios/historias sin tiempo, contienen innumerables historias paralelas que conectan, pero también divergen, entre sí.⁶¹⁵ Todas ellas pueden contener personajes y situaciones similares pero son resueltas gracias a su interconexión, lo que permite la evolución, de diferentes maneras.

Por otra parte, los personajes no poseen consistencia, están formados por diferentes cualidades (de la señora Dalloway y de los personajes de *La señora Dalloway*) dispares entre sí. Todos toman vida en conjunción con (concepto derridano de diferencia) el “otro”. Es decir, cada uno refleja y refracta imágenes de los otros. Esta actitud no es nueva, en *La señora Dalloway* cada personaje estaba construido en base a características compartidas por otros. Peter lo expresa de este modo, citando de hecho a la propia Clarissa Dalloway:

“Clarissa había dicho que le parecía estar en todas partes [...] De manera que para conocerla, o para conocer a cualquiera, había que buscar a las personas que los completaban, incluso los sitios. Clarissa sentía extrañas afinidades con personas a las que nunca había hablado, *una mujer con la que se cruzaba por la calle* [...] Todo ello desembocaba en una teoría transcendental que, dado su horror a la muerte, le permitía creer, o decir que creía (pese a su arraigado escepticismo), que, como la parte visible de cada uno era tan reducida comparada con la otra, la invisible, tan extensa, quizá esta última sobreviviera, unida de algún modo a esta o a aquella persona, o incluso ligada a ciertos lugares.” (SD, 171-2)⁶¹⁶

La visión de Clarissa es esencialmente dialógica ya que se concibe a sí misma siempre en relación o en diálogo con otros. Sus momentos de visión son logrados a través de la interacción y la relatividad.

La técnica cinematográfica más crucial en *Las horas* es indudablemente el montaje, por el cual las historias lanzan comentarios sobre las otras. En el caso que ahora nos ocupa, *Las horas* se construye sobre una forma de collage/montaje donde elementos de *La señora Dalloway* y de la vida de su artífice se reorganizan para crear una obra que arroja un comentario, no sólo acerca de una temática concreta

⁶¹⁴ Se podría argumentar que también el Richard de la historia de “Mrs. Brown” es insertado en la de “Mrs. Dalloway” pero en tanto que no somos conscientes de ello (no se nos dice su apellido), no afecta nuestra visión fragmentada de los que está sucediendo ante nosotros.

⁶¹⁵ Michael Foucault ha llamado a este conjunto de mundos paralelos, *heterotropias*. Para una amplia discusión acerca del término *heterotropia*, consultar “Of Other Spaces” en *Diacritics*. Primavera, 1986. Pp. 22-27.

⁶¹⁶ La frase que hemos remarcado con cursiva podría considerarse, a nivel narrativo, una declaración de la solidaridad entre mujeres.

sino del proceso de creación-reproducción. Así mismo, dicha película incide en esas diferencias (de las que habla Derrida) que se evidencian cuando las mismas ideas se hallan en diferentes contextos. La (alegórica) 'señora Dalloway' de Woolf tiene un final diferente en los años cincuenta del siglo XX y a finales de ese mismo siglo. No asistimos a un *remake* de la novela de la autora británica sino a un comentario (post-crítico) de la misma. Cunningham rinde homenaje, certifica, la importancia de Woolf en la situación político-social de la mujer a lo largo de todo el siglo XX. *Las horas* no es un film nostálgico que trata de recuperar un pasado idílico perdido sino una película que admite una herencia del pasado que ha dado lugar a un mundo mejor, liberado de las constricciones del género.

A cuestiones de género, pero literario, podemos volver para repetir que la propia forma de escritura de Woolf emula las cualidades posmodernas que, a su vez se han asociado con la escritura femenina ("esquizoide", fragmentada) en general. Showalter era la que mencionaba cómo, en la mayor parte de la narrativa femenina, el argumento aparentemente principal revelaba una serie de sub argumentos enterrados que aludirían a una "tradición perdida" de lazos de unión femeninos, esos lazos que se lanzan entre Woolf, Laura, y Clarissa (y la generación de mujeres venidera representada por la hija de Clarissa).

Es imperativo abordar a continuación el análisis del contenido de la obra. Ya estaremos familiarizados con muchas de las ideas aquí tratadas, teniendo en cuenta que en los estudios de las dos novelas y sus adaptaciones anteriores pusimos el énfasis en dichos aspectos y *Las horas*, como heredera de las ideas de Woolf, compartirá inquietudes semejantes. Los siguientes epígrafes establecerán en primer lugar el papel que desempeña la literatura, y la creación en general, en la formación de la personalidad de los personajes; de la muerte y la vida que infunde el proceso creativo. En segundo lugar, de los cambios en las políticas de género desde comienzos de siglo hasta nuestros días. De nuevo, debemos insistir en la naturaleza subjetiva de nuestro análisis bajo la luz de lo que hemos estado hablando anteriormente.

3. VIDA, MUERTE Y CREACIÓN ARTÍSTICA

No nos sorprende en absoluto que el papel de la creación sea uno de los principales temas de la película de Daldry, teniendo en cuenta que parte de la vida y

obra de una escritora.⁶¹⁷ Tanto *Las horas* como su predecesora, *La señora Dalloway*, hablan de la vida y de la muerte como fuentes de creación y de la creación como fuente de vida y muerte: la vida de Woolf y la defunción de uno de sus personajes posibilitan la existencia de otros seres; la creación de Woolf provoca que, a nivel textual e hipertextual, unos vivan y otros mueran; que, en sí, *Las horas* exista. Como ya sucediera en *La señora Dalloway*, los límites entre estos dos fenómenos están difusos y se sustentan entre sí. Woolf decide que Septimus elija la muerte, lo que crea las condiciones adecuadas para que Clarissa siga viviendo. Pero ambos toman estas posiciones de forma ambigua, tanto como las líneas de *Cimbelino* con las que ambos se identifican – “No debes temer ya el ardor del sol/ ni del áspero invierno los furros.”⁶¹⁸ La idea de la muerte como decisión, deseo, liberación, extinción del dolor, medio de vida, etc., exhibida ya en el arranque de *Las horas*, rige cada uno de los tres episodios.

Esta obra recibe su fuerza engendradora del acto de creación de Woolf y tiende un puente entre la inspiración original y el resultado final. La película comienza/toma vida con la muerte de la escritora británica, pero también de la novela que ésta escribió. Desde ese momento se están sentando las bases de esta ambigua relación entre vida, muerte y creación artística. La génesis de una forma artística y su extinción dan paso a otra, y así sucesivamente. *Las horas* no considera necesario crear de la nada sino que reconoce una tradición anterior, una interconexión de estilos artísticos, de generación a generación. La muerte es necesaria para permitir, dejar paso, a otra forma de vida.

La película se abre con las imágenes del ritual de suicidio de una mujer (se llena los bolsillos de piedras y se introduce en el río) que se alternan con primeros planos de una mano escribiendo. La voz en *off* de una mujer narra el contenido, supuestamente, de la carta de despedida que está escribiendo. Entre otras cosas dice: “Sin mí, podrías trabajar”. La muerte de la mujer es fuente de vida-creación para el hombre al que la carta va destinada. Ese hombre, descubriremos en breve (su nombre aparece escrito en el sobre que contiene la carta), es también escritor y editor. De acuerdo con la mujer, su perecimiento supondrá para él la posibilidad de seguir creando (como escritor) o permitiendo la creación de otros (a través de su labor como editor). Al final de la carta sabemos que ella es Virginia Woolf y el destinatario, Leonard. Cuando ella se sumerge en el río se produce también la unión

⁶¹⁷ Primeros planos de cubiletes llenos de plumas, plumas escribiendo, mojándose en tinta, páginas escritas, libros apilados, libros que están siendo impresos, etc. serán constantes a lo largo de toda la película.

⁶¹⁸ Nótese la importancia que las referencias literarias tienen para la propia Woolf.

de estos elementos: el agua como símbolo de nacimiento-bautismo y de muerte-purificación (como le responde Virginia a la pregunta de su sobrina Angélica - “¿qué pasa cuando morimos?” – “Que regresamos al lugar de donde vinimos”).

El valor de la literatura es enfatizado visual y argumentalmente a lo largo de toda la película. Durante la secuencia en la que se presentan los títulos de crédito, hay un montaje paralelo entre las distintas historias. En todas ellas, la presencia de libros es resaltada visualmente. En la historia ambientada en Richmond (Inglaterra) en 1923, Leonard llega a su casa con unos libros bajo el brazo; se sienta frente a un escritorio repleto de manuscritos y libros. En la historia ambientada en los años cincuenta, la primera secuencia se abre con una mujer que despierta y coge un libro entre sus manos (al lado de su cama vemos una pila de ellos). La acción se traslada a Nueva York en el 2001. Clarissa Vaughan hace correcciones (su mesa también se halla repleta de manuscritos; al igual que Leonard, ella es editora). Argumentalmente, Virginia Woolf es escritora, como Richard (tercera historia); Leonard y Clarissa Vaughan son editores, y Laura es una voraz lectora que acabará trabajando como bibliotecaria. Todos ellos hablan sobre literatura, sobre el proceso y los fundamentos de la creación.

El proceso de creación en el que se halla Woolf es el mismísimo motor de las vidas de las protagonistas reales (Laura Brown y Clarissa Vaughan) y ficticias (la propia señora Dalloway) de *Las horas*, como demuestra la escena en la que Woolf, con la pluma en la mano, dice: “La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”; para acto seguido mostrar a Laura como lectora casi treinta años más tarde, que repite la misma línea y a la Clarissa del 2001 que le dice a Sally “creo que compraré las flores yo misma”. De esta forma, las vidas de estas cuatro mujeres son conectadas entre sí, y a la creación o voluntad de Woolf.

La historia de Laura Brown no remite directamente a la narración de *La señora Dalloway*, cosa que sí ocurre con la de Clarissa, sin embargo la relación entre Woolf y Laura también es de dependencia, de escritor-lector. Woolf escribe para exorcizar sus fantasmas y los de Laura. La literatura es aquí fuente de catarsis no sólo para su creadora sino también para la lectora. Gracias a la utilización del montaje percibimos que las historias de estas mujeres corren en paralelo: las decisiones que Laura Brown irá tomando en el transcurso de la acción serán las mismas que la escritora va determinando para su personaje, la señora Dalloway. La creación artística asociada a, y determinante de, la vida y la muerte, no sólo de personajes ficticios sino también reales, aparece aquí en su máxima expresión.

Memorables son los comentarios de Laura que la asocian al personaje de Clarissa, como cuando le relata a Kitty el contenido del libro: “sobre una mujer increíblemente..., es una anfitriona muy segura de sí misma y va a montar una fiesta. Al aparentar tanta seguridad todo el mundo cree que está bien, pero no lo está, así que...” Laura no es la perfecta anfitriona pero también a ella le inundan los mismos problemas existenciales (lo interesante es que Kitty parece más ‘señora Dalloway’ que Laura ya que ella sí que es una mujer que se mueve con soltura en el ambiente social, y ella también se ve de cierto modo identificada con Dalloway).⁶¹⁹ La escena más reveladora, en este sentido, es cuando Laura va a un hotel, saca varios botes de pastillas (que coloca en la cama junto a ella) y el libro de *La señora Dalloway*, y continúa leyendo:

(Voz en *off* de Virginia)

“¿Acaso importa? Se preguntaba cuando caminaba hacia la calle Bond ¿Acaso importa que tengan que dejar de existir por completo? Todo esto debería proseguir sin ella” (Laura se acaricia el vientre)

Woolf está pensando absorta las líneas que Laura está leyendo. Laura mira las pastillas, se queda adormilada y de repente, en una imagen surrealista, la habitación comienza a llenarse de agua hasta cubrirla enteramente –emulando el propio suicidio de la autora británica. Corta a Woolf, que le responde a su sobrina (a su pregunta ¿“en qué estás pensando?”): “Iba a matar a mi protagonista pero he cambiado de opinión.” Laura se levanta repentinamente y murmura: “No puedo” mientras se agarra su embarazado vientre y solloza. “Así que me temo que tendré que matar a otro en su lugar,” concluye Woolf.

En la novela de Cunningham, Woolf decide que Clarissa no puede morir porque:

“¿Cómo podría soportar dejar todo esto?” (153) “Otro morirá. Debería ser una mente más grande que la de Clarissa; debería ser alguien con aflicción y genio suficiente para desviarse de las seducciones del mundo, sus tazas y sus abrigos”. (154)

⁶¹⁹ Después de escuchar acerca de la trama del libro, Kitty parece derrumbarse y le confiesa a Laura su desolación. Al final de esta escena Laura se maravillará de cómo su vecina es capaz de recomponerse y volver a pretender que está bien (como haría Clarisas Dalloway). Laura le dice: “No te preocupes, todo saldrá bien” y Kitty responde con una sonrisa, con autosuficiencia: “Claro”.

Casi al final de la película Leonard le pregunta a Virginia (justo después de la imagen de Clarissa en el hospital tras la muerte de Richard-Septimus, y poco antes de un largo *travelling* que muestra a Richard de niño durmiendo, como el feto que aún no ha nacido y sido expuesto a la muerte):

- Leonard: ¿Por qué tiene que morir alguien? [...]
 En tu libro, dijiste que alguien moriría ¿Por qué? [...]
- Virginia: Alguien tiene que morir para que los demás sepamos apreciar la vida. Es el contraste.
- Leonard: Y ¿quién morirá? Dímelo.
- Virginia: El poeta morirá, el visionario.

Dos escenas después Virginia cuenta a Leonard cómo “lo demás está claro, el esquema ya está desarrollado. Sólo queda una cosa Debo resolver el destino de la señora Dalloway.” De nuevo, el montaje entre las historias insinúa el destino que Woolf finalmente le dio, a través de lo que sucede con la Clarissa del siglo XXI: seguirá viviendo.⁶²⁰

El otro personaje creador dentro de *Las horas* es Richard que, al igual que Woolf y su personaje Septimus, cometerá suicidio, liberando de esta forma a Clarissa.⁶²¹ Varias conversaciones en la película parecen insinuar que ésta es realmente el producto de la mente de Richard. Por ejemplo, nunca queda muy claro si el personaje de la novela de Richard ha sido inspirado por ella o si ella es producto de la inventiva de él. Vemos a Clarissa como dos personas, una ficticia - producto de la voluntad de Richard- y otra ‘real’.⁶²² Esto queda patente a través de las conversaciones entre Clarissa y la florista, y ella y Louis. Ambos saben que las protagonistas de la novela de Richard son Clarissa y su madre (Laura Brown). En última instancia, es Richard (un hombre) el que les da vida a estas mujeres, y el que les puede dar también la muerte. Richard es el que bautiza a Clarissa con el pseudónimo de ‘señora Dalloway’ (que ella acepta de buen grado, en lugar de insistir en su individualidad). Ella recordará más adelante cómo se le quedó grabado en la memoria el día que él le puso la mano sobre el hombro y le dijo “Buenos días señora Dalloway” y, posteriormente, cuando Clarissa está hablando con su hija, le

⁶²⁰ En el apartamento de Clarissa en Nueva York, Sally, Julia y ella están desmantelando las cosas de la fiesta que ya no se celebrará (aunque en la *señora Dalloway* sí se celebre) y aparece Laura. Ambas, Clarissa y ella han sobrevivido a Richard (Septimus).

⁶²¹ Richard es una combinación entre Woolf y Septimus, entre escritora y personaje de ficción. El poeta, tanto en *Las horas* como en *La señora Dalloway* parece sostener esa parte de Woolf que sufría la angustia y que soñaba con la liberación por medio de la muerte.

⁶²² Ella es como Woolf, si seguimos la opinión de su hermana Vanessa: “tu tía es una mujer muy afortunada Angélica, porque tiene dos vidas, la vida que está viviendo y la del libro que escribe” (si bien ella no es la creadora de sí misma).

confiesa que sólo cuando está con Richard se siente viva. La mano de Richard-Dios será el artífice de la creación. Richard confunde constantemente a ambas Clarissas, la real y la ficticia, como si ambas fueran la misma persona. Asimismo, el objetivo de que un escritor siga vivo es el de crear:

Richard: Creo que sólo sigo vivo para satisfacerte.
Clarissa: Bueno, eso es lo que hacemos todos, seguir vivos por los demás.
Richard: ¿qué pasa con tu vida? [...] ¿Qué harás cuando me muera? Tendrás que pensar en ti misma.

Esta conversación funciona en dos niveles de significación. En un sentido literal habla de la necesidad de las relaciones humanas y los sacrificios que debemos hacer en pro de las mismas. Pero, en un nivel metafórico, Richard está hablando de creación. En toda la conversación que mantienen él no deja de llamarla señora Dalloway, considerándola un personaje construido en cierta medida por él. Por eso se pregunta ¿qué sucederá cuando él muera? Ella deberá entonces recuperar su propia personalidad, dejará de ser la señora Dalloway para ser simplemente Clarissa (a la inversa que le sucediera a la señora Dalloway de Woolf). Por ello, si bien Clarissa tomó vida a partir de Richard, también su muerte le dará la vida, una muy distinta. Cuando ella se marcha de la casa de Richard toma el ascensor con una mezcla de axfisia y ansiedad, él también es capaz de producirle la muerte.⁶²³ Este aspecto de su creatividad como ‘estacada mortal’ es literal en la novela de Richard, donde la madre muere (su madre, que es Laura), se suicida. Laura Brown no sólo no cometerá suicidio sino que será la única que sobreviva a toda la familia. Al final de la película dice: “Me hizo morir en la novela. Ya sé por qué. Y me dolió. No puedo decir que no me doliera. Pero sé porque lo hizo.”

El hecho de que Richard sea el otro novelista de la película abre interesantes temas de análisis. Por una parte, su personaje emula al propio Cunningham (y a Daldry): ambos tienen el poder de crear y de destruir, en este caso, mujeres. Gilbert y Gubar consideran que el escritor ‘engendra’ su texto, sus creaciones literarias son su posesión, las controla. En este caso, habiendo creado a estas mujeres las hace suyas: “si la mujer es propiedad del hombre es porque él debe haberla creado, del mismo modo que, si él es su autor, él la ha autorizado y ella es de su propiedad.”⁶²⁴ Es decir, Cunningham ha creado un trio de mujeres -son suyas- y uno de sus personajes, Richard -creador así mismo- ha creado de cierta forma a dos mujeres dentro de esta ficción: su madre y Clarissa Vaughan. La cuestión se complica si

⁶²³ Es más, la muerte metafórica de Richard como hijo supone la liberación de Laura.

⁶²⁴ Gilbert y Gubar (1979:13).

tenemos en cuenta que la inspiración proviene de la obra de una escritora femenina, Virginia Woolf y que el propio Richard está inspirado (principalmente) en uno de sus personajes de ficción: Septimus. Por último, ambas figuras demiúrgicas masculinas son homosexuales. De ello hablaremos al final del capítulo.

3.1. VIVIR POR LOS DEMÁS

Al mismo tiempo, Richard piensa que es Clarissa la que está escribiendo la historia de su vida. Él permanece vivo por ella, se encuentra prisionero por la necesidad de Clarissa de mantenerle con vida: “señora Dalloway, eres tú. He seguido vivo por tí pero ahora debes dejar que me vaya.”, tal y como sucedía con Woolf y Leonard -“Desearía, por tí, poder vivir en esta tranquilidad.”

En *La señora Dalloway* Woolf dejó clara su opinión acerca de la libertad de elección personal, la cual estaba por encima de cualquier tipo de compromiso con el bienestar de uno mismo o con el de los demás. *Las horas* evidencia dicha actitud en las relaciones entre Clarissa y Richard, Laura y su familia, o Virginia y Leonard. Así, por ejemplo, para Leonard Londres representa la locura de Virginia y su temor a perderla. En opinión de los doctores que la visitaban constantemente, la agitación social y mental eran los que la provocaban las recaídas; y Richmond es el lugar en el que Leonard podría mantenerla a salvo (de sí misma, de su locura). No obstante, Virginia defiende su derecho a decidir el destino de su propia vida:

- Nessa: ¿No te lo habían prohibido? ¿Los médicos no te lo prohibieron? [...]
 ¿Es que no haces caso a tus médicos?
- Virginia: No si son un atajo de despreciables victorianos.
- Nessa: ¿Qué estás diciendo? ¿Qué te encuentras mejor?
- Virginia: Estoy diciendo que hasta los locos queremos que nos consulten.

En la novela, Cunningham lo expresa de la siguiente forma:

“Y, por supuesto, he aquí el dilema: él tiene completamente la razón y está equivocado al mismo tiempo. Ella está mejor, más segura, si descansa en Richmond; si no habla mucho, si no escribe mucho, si no siente mucho; ... y, sin embargo, está muriendo de esta forma, poco a poco se está muriendo en una cama de rosas. Realmente es mejor la responsabilidad de aletear en el agua que vivir ocultado.” (169)

En la película, la postura de Woolf es expresada a través de la conversación que mantienen ella y Leonard en la estación de trenes:

- Virginia: No existe tal obligación. Semejante obligación no existe.
- Leonard: Tú tienes una obligación con tu cordura.
- Virginia: He soportado esta custodia, este horrible encarcelamiento. Soy atendida por médicos, a todas horas soy atendida por médicos que me informan de mis propios intereses.
- Leonard: Porque ellos los conocen.
- Virginia: Eso no es cierto, no conocen ni un ápice de lo que me interesa.
-
- Leonard: Yo puedo entender que es difícil para una mujer de tu talento aceptar que no es la más adecuada para juzgar su propio estado.
- Virginia: Entonces ¿quién debe juzgarlo?
- Leonard: Tienes un historial, un historial de confinamiento [...] Te trajimos aquí para salvarte del irrevocable daño que pretendías hacerte. Has intentado suicidarte dos veces. Vivo a diario con esa amenaza [...] Todo se hizo por tí. Se hizo para que mejoraras, se hizo por amor. Si no te conociera diría que esto es ingratitud.
- Virginia: ¿Soy una ingrata? ¿Me estás llamando ingrata? A mí me han robado mi vida. Vivo en un pueblo en el que no deseo vivir y llevo una vida que no deseo llevar. Dime por qué. Creo que es hora de que volvamos a Londres. La hecho de menos. Hecho de menos la vida allí.
- Leonard: No eres tú la que habla. [...] No es tu voz, es esa voz que oyes.
- Virginia: No lo es, es la mía. Este pueblo me está asfisiando.
- Leonard: Si pensaras con claridad recordarías que fue Londres lo que te deprimió. [...] Te trajimos a Richmond para que tuvieras paz.
- Virginia: Si pensara con claridad, Leonard, podría decirte que estoy luchando sola y envuelta en la oscuridad, y que sólo yo conozco. Sólo yo comprendo mi propio estado, y tú dices que vives con la amenaza de mi extinción. Leonard yo también vivo con ella. Ejercer mi derecho, el derecho de todo ser humano. Elijo no el asfixiante anestésico de los suburbios sino la violenta sacudida de la capital. Esa es mi elección. A la paciente más humilde, a la más modesta, le permiten dar su opinión en el modo de seguir su tratamiento. Así define su humanidad. Desearía por tí, Leonard, ser feliz en esta tranquilidad, pero si debo elegir entre Richmond y la muerte, elijo la muerte.
- Leonard: Volveremos a Londres.
- Virginia: No se puede encontrar la paz evitando la vida, Leonard.

En este fragmento de la película se presenta otro tema de importancia para el imaginario woolfiano: la muerte figurativa que supone el matrimonio (cualquiera que éste sea). A pesar de que Leonard -como ya sucediera con Richard Dalloway- es un marido protector, y podemos llevarnos la impresión de que se aman y que es la locura de ella la que imposibilita un mayor entendimiento, una interpretación más atenta revela que también él desempeña el papel de carcelero. Leonard es el proveedor de una vida inanimada. *Las horas* deconstruye en cierta forma la narrativa tradicional asociada a las mujeres donde los personajes femeninos existían siempre en relación a un protagonista masculino: Virginia y Laura manifiestan conscientemente su necesidad de independencia y soledad y Clarissa es forzada a asumir la ruptura con el ente masculino.

En definitiva, Woolf, Septimus, Richard, Laura, todos ellos defienden su libertad individual por encima de los imperativos sociales que priorizan el bienestar de los demás por encima de la voluntad personal.

4. GÉNERO CINEMATOGRAFICO Y GÉNERO SEXUAL EN *LAS HORAS*

No había género más apropiado para contar las historias de *Las horas* que el melodrama. En este sentido existe una conjunción irónica entre el género cinematográfico elegido y las políticas sexuales que pone en funcionamiento, tanto feministas como homosexuales. En primer lugar, el melodrama fue instituido como el género femenino por excelencia ya que sus protagonistas eran principalmente mujeres que tenían que lidiar con problemas generados por las disensiones entre sus necesidades y deseos personales y las prescripciones sociales.⁶²⁵ En segundo lugar, recientemente algunos críticos han llamado la atención acerca de la adscripción a este género de las representaciones *queer* como forma preferente y primer vehículo para lidiar con los problemas que acucian a la comunidad homosexual, como la epidemia del SIDA. Por último, *Las horas* como película posmoderna autoreflexiva ofrece un comentario irónico acerca de la utilización convencional de los géneros, y también propone una disolución de los límites entre

⁶²⁵ La asociación del término melodrama con cine de mujeres responde claramente a un movimiento ideológico de la crítica. Maltby nos cuenta en su *Hollywood Cinema* como, hasta al menos 1960, melodrama como término dentro de la industria cinematográfica hacía referencia a la idea tradicional de "exhibición espectacular": "trap doors, bridges to be blown up, to be scaled, instruments of torture for the persecuted heroines [...] As far as the industry was concerned, James Cagney, not Joan Crawford, made melodramas [...] In the 1940's the industry labeled about a third of its product as melodrama, and it clearly expected these pictures to appeal predominantly to the men in the audience." Maltby (2003: 101).

alta y baja cultura al entremezclar un icono intelectual como Woolf con un género considerado menor: el *women's weepie*.⁶²⁶

Se puede considerar *Las horas* como novela/película 'de mujeres' porque utiliza las convenciones genéricas del melodrama familiar (literario y cinematográfico) adaptado a los tiempos -género tradicionalmente identificado como género de mujeres-, y porque dos de sus historias responden, en cierta forma, al subgénero del melodrama maternal que, como apunta Mary Ann Doane, dentro del género de cine de mujeres parece haberse ganado a pulso la etiqueta de *weepie*.⁶²⁷ El término 'película de mujeres' sugiere un protagonismo y una espectadora femeninos. De acuerdo con la definición de Annette Kuhn: "una de las características definitorias del género de mujeres como sistema textual, es su construcción de narrativas motivadas por el deseo femenino, y el procesamiento de la identificación del espectador gobernada por el punto de vista femenino."⁶²⁸ No obstante, esta asociación entre género y género puede ser contestada en dos sentidos. En primer lugar, en los melodramas el punto de vista femenino no es exclusivo (tenemos en mente una serie de melodramas de los años ochenta); y segundo, como Thomas Waugh señala, "el melodrama ha establecido una relación privilegiada tanto con hombres gay como con mujeres."⁶²⁹ En este ensayo, el autor defiende que el género del melodrama -altamente estigmatizado (incluso por algunos críticos gay)- ha sido el formato para algunas de las más importantes respuestas culturales gay a la epidemia y es una de las formas especiales, si no esenciales, de la cultura popular gay.⁶³⁰

⁶²⁶ Este término despectivo podríamos traducirlo como 'lacrimógeno'. Generalmente asociamos sentimentalismo con los gustos de las féminas y con la baja cultura.

⁶²⁷ Doane: "The Moving Image: Pathos and the Maternal" (283-306), en Landy (1991: 299). De acuerdo con Doane, el "Melodrama closely allies itself with the delineation of a lack of social power and effectivity so characteristic of the cultural positioning of women. From this point of view, it is not surprising that the social function most rigorously associated with femininity –that of motherhood- should form the focus of films which exploit the pathetic effect and which bear the label *maternal melodrama*." (286)

⁶²⁸ "Women's Genes. Melodrama, Soap Opera and Theory" en Gledhill: *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. BFI, Londres, 1987. p. 339.

⁶²⁹ Y continúa: "both as audience and as producers, situated as we are, like women, if not outside patriarchal power, in ambiguous and contradictory relationship to it." En Waugh: "Erotic Self-Image in the Gay Male AIDS Melodrama" en Waugh (2002: 221).

⁶³⁰ De acuerdo con Waugh, el melodrama –cine de mujeres, el *weepie*, la telenovela- ha sido tradicionalmente opuesto a los géneros masculinos de acción y racionalidad en el mundo exterior y, hasta la renovación feminista de la disciplina de los estudios cinematográficos, fue injustamente estigmatizado por historiadores del cine por esta misma razón. Los historiadores y críticos gay han seguido esta misma dinámica, sin pararse a pensar que, en palabras de Waugh, "específicamente durante dos o tres años, comenzando alrededor de 1984, cuando empezaron a aparecer las primeras respuestas culturales al SIDA enteramente desarrolladas, el melodrama fue el vehículo principal en ficción gay masculina en cine y televisión para lidiar culturalmente con el trauma, el miedo, y el sacrificio que el sida ha ocasionado en nuestra comunidad." Waugh (2000: 219/221).

La relación que establece *Las horas* con el cine de mujeres es evidente: está basada en la vida y obra de una novelista famosa por reclamar los derechos de las mujeres y exaltar los mundos y las conexiones entre mujeres de diferentes generaciones y geografías, cuyas principales protagonistas son mujeres, y que utiliza las convenciones genéricas del melodrama familiar adaptado a los contextos históricos. La película se mueve ágilmente entre una amplia iconografía tradicionalmente asociadas al mundo femenino. Son contínuos los motivos visuales de flores, tazas, pasteles, huevos, cocinas, delantales, fiestas de cumpleaños, complicidades femeninas, tiendas de flores, horas del té, etc. (Ver Figura 1).



Figura 1: Cartel publicitario de la película de Stephen Daldry. Resulta interesante, en términos iconográficos, analizar esta imagen. En ella aparecen las tres protagonistas principales. La mirada de Nicole Kidman (que interpreta a Virginia Woolf) se nos presenta sobria, desafiante, mientras cruza los brazos a la altura de la cintura. Detrás de ella se encuentra Julianne Moore (Laura Brown), de apariencia más femenina que las otras dos. Su mirada es frágil e indecisa, lo que es enfatizado por su boca semi abierta y la manera en que atusa el pelo. La tercera mujer que aparece a nuestra izquierda es Meryl Streep (Clarissa Vaughan). Ella parece ignorar el inconformismo y la indecisión de las dos primeras mujeres y parece sonreír serenamente. Las flores que lleva resaltan especialmente en la composición general del cartel, indicando, también en esto, el carácter 'femenino' de la película.

La manera de representar el espacio geográfico de la cocina y la soltura, o carencia de ésta, con la que se mueven las protagonistas va a ser decisiva en nuestra interpretación de *Las horas* como metáfora de la inadecuación (o problemática) de estas asunciones que acabamos de hacer (que este territorio y estos objetos pertenecen al ámbito femenino). Igualmente, trataremos de desvelar esas mismas contradicciones que revela el género cinematográfico elegido, el melodrama, que sólo recientemente ha sido entendido por los críticos como género políticamente “resistente”. *Las horas* muestra un claro mundo tradicionalmente considerado femenino pero no como lugar edénico y adecuado sino como construcción de un determinado contexto social, constrictor y asfixiante por momentos. La película también va a mostrar espacios de liberación, privados -como son el estudio de la artista y una habitación de un hotel donde poder leer- y públicos -la calle, una estación de tren, el río, la biblioteca (donde Laura trabaja), etc.⁶³¹

La película es susceptible de ser interpretada desde diferentes posiciones ideológicas. Puede considerarse feminista en su esfuerzo en crear un tríptico cinematográfico que describe el progreso de las mujeres desde comienzos de siglo, y la importancia de lanzar un puente hacia otras feministas del pasado. Woolf, como “madre del feminismo”, representa a la mujer artista que tiene que lidiar con una sociedad que ha hecho poco más que dar el voto a las mujeres, que no comprende, apoya y garantiza la existencia de mujeres creadoras. La historia de Laura representa una era posterior. Una época llena de contradicciones, de vuelta al pasado, donde las ideas feministas, los avances logrados por el movimiento de mujeres hasta entonces, cayeron en picado tras la vuelta al ‘orden’ (de los soldados de la guerra). A pesar de la vida llena de comodidades que el marido de Laura puede ofrecerle, ella se siente completamente infeliz, asfixiada por el estilo de vida americano de mediados de siglo, incapaz de responder a lo que se espera de ella. Al final de la película descubriremos que Laura abandona a su familia, dando un paso adelante en la lucha por la liberación de la mujer, matando de esta forma al “Ángel de la casa”. Finalmente, con la historia de Clarissa, somos testigos de la conquista de la libertad en nuestra época actual. Clarissa ha podido elegir su profesión, a su compañera sentimental (con la que vivir abiertamente), hasta si tener una hija o no, a pesar de no contar con una presencia masculina.

⁶³¹ La idea de hacer una película que exprese principalmente la vida interior de los personajes, en un relativo aislamiento, puede explicar por qué los personajes están prácticamente desconectados de la vida pública. No existen referentes geográficos, políticos, o culturales significativos (no así en la novela de Cunningham en la que, por ejemplo, Clarissa interacciona con otros miembros de la sociedad y es testigo presencial del rodaje de una película en la que una actriz muy famosa actúa). La película de Daldry carece de referencias a determinadas circunstancias políticas, de comentarios en materia de política exterior (no hay noticias en la radio o en el periódico), etc.

Si retomamos las ideas acerca de la posición tradicional de las mujeres en la literatura (y el cine) vemos que los personajes femeninos de ficción existen siempre en relación con un protagonista masculino. En el caso que ahora nos ocupa también las mujeres son definidas en relación al 'otro': Leonard, Dan, y Richard. Pero, el argumento femenino por excelencia es la historia de amor (en sus reducidas variantes, heterosexuales). En ella, las mujeres parecen verse involucradas únicamente en romances, búsquedas del amor, etc. En el caso de *Las horas* sólo encontramos amor a la literatura o a otras mujeres.

Sin embargo, existen ciertas contradicciones dentro de las ideas feministas visibles en *Las horas* que ayudan a la hora de considerar la película como posmoderna. La primera es que las ideas feministas no se presentan como incondicionalmente buenas, sino también como amenazas a las estructuras sociales en su conjunto. La segunda es que presentan los múltiples y paradójicos discursos acerca de la maternidad en occidente, para la tradición y para el feminismo. Los personajes masculinos van a sufrir las aspiraciones de libertad de las protagonistas femeninas: Leonard va a tener que vivir con la "amenaza de la extinción" de Virginia, Dan va a ser desertado, va a tener que criar a dos hijos solo y morirá de cáncer, otra de las impresionantes enfermedades del siglo XX junto al SIDA, del que Richard adolece. Este último responsabiliza a su madre (como una moderna Medea), en cierta medida, de su infelicidad y su posterior suicidio. Tan contradictorias como que, en su calidad de melodrama –con un protagonismo femenino en una sociedad en la que las representaciones están gobernadas por el punto de vista masculino- *Las horas* presenta la posibilidad de un punto de vista femenino irónicamente creado por dos hombres: Cunningham y Daldry.

Las horas, siguiendo el espíritu de la autora británica, considera que la guerra (institución masculina) ha servido como excusa para la opresión de las mujeres. Ésta moviliza los aspectos ultraconservadores de la construcción cultural de la madre: la identificación de los países, las naciones, con una mujer, con una madre, permite un discurso político en el que las características asociadas a la maternidad –crianza, cuidado, hogar, comunidad- se ponen al servicio de una causa nacionalista. Woolf consideraba la guerra como un producto del patriarcado, del mismo modo que las ideas esencialistas acerca de la maternidad. Sin embargo, ella se percató de la complejidad de la figura de la madre: Ella denuncia el carácter construido de los valores con los que la sociedad inviste a la madre, pero al mismo tiempo sabe que es el hecho de la maternidad lo que inviste a las mujeres de su idiosincrasia/exclusividad y poder. Woolf sentía una devoción extraordinaria por otras mujeres: por su madre (como demuestra en *Al faro*) y por otras mentoras que adoptaron un

papel maternal con ella. En definitiva, consideraba que era necesaria la recuperación de una tradición femenina a través de una línea de descendencia femenina.⁶³² Por tanto, si bien la imagen de la madre ha sido utilizada por los discursos tradicionales (por ejemplo el cristianismo), también lo ha sido por la literatura femenina (desde el siglo XIX) al ser considerada (por algunas feministas) como el *locus* imprescindible para el feminismo ya que, como apunta Adrienne Rich, la maternidad posee el potencial de crear un futuro utópico, constructivo y protector.⁶³³ Showalter cuenta cómo durante el intenso periodo feminista de finales del siglo XIX y comienzos del XX, las escritoras exploraron el tema de las utopías amazonas -sociedades integradas por mujeres completamente aisladas del mundo masculino- y la maternidad.⁶³⁴ Lo interesante de esa veneración de la maternidad en estas escritoras es que se presentaba en combinación con “una repugnancia por el coito y el parto”⁶³⁵ lo que condujo a una serie de imágenes cercanas a aquellas del símbolo de la maternidad por antonomasia, la Virgen María.

Julia Kristeva estudió en “Stabat Mother” (1976) las incontables paradojas que los discursos acerca de la virginidad y de la maternidad presentan. De acuerdo con ella vivimos en una civilización donde la representación (religiosa y secular) de la femineidad es epitomizada en la maternidad. Esta maternidad es la *fantasía* del territorio perdido que es alimentada por el adulto, hombre o mujer; lo que es más, implica menos una madre arcaica idealizada que la idealización de la relación que nos liga a ella. Cuando el feminismo de la segunda ola se enfrentó a una nueva representación de la femineidad identificó la figura de la madre como una concepción idealizada errónea. El resultado fue la negación o rechazo de la maternidad por algunas feministas.⁶³⁶ Kristeva pregunta retóricamente “¿qué hay en el retrato de la maternidad en general, y particularmente en el virginal cristiano, que reduce la inquietud social y gratifica al hombre? ¿Qué hay que satisface al mismo tiempo a la mujer de tal forma que la comunalidad de los sexos es lograda más allá y a pesar de su incompatibilidad y permanente guerra?” para acabar diciendo “hay algo en la noción de maternal que ignora lo que la mujer podría decir o querer -como resultado cuando la mujer habla hoy, su enojo se concentra en asuntos de concepción y

⁶³² Por otra parte, sabemos que en algún momento deseo tener hijos (debido a su salud los médicos le recomendaron no hacerlo).

⁶³³ *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Norton, Nueva York, 1976.

⁶³⁴ Por ejemplo, George Elliot definió la maternidad como “una especialidad preciosa muy diferente de las aptitudes y experiencias masculinas.” Cit. Showalter (1977: 5/6).

⁶³⁵ Showalter (1977: 191).

⁶³⁶ Kristeva exclama: “Let us call ‘maternal’ the ambivalent principle that is bound to the species, on the one hand, and on the other stems from an identity catastrophe that causes the Name to topple over into the unnameable that one imagines as feminity, nonlanguage, or body.” Kristeva: “Stabat Mater. The Paradox: Mother or Primary Narcissism” en *Tales of Love*. (Trad. Leon S. Roudiez). Columbia University Press, Nueva York, 1987. Pp. 234-5.

maternidad. Fueron autoras como Adrienne Rich y Nancy Chodorow las que contribuyeron a una revalorización de la maternidad. Un intento de explicar las contradicciones sobre ésta lo ofrece Rich al distinguir entre la *institución* y la *experiencia* de la maternidad. Para ella, la institución se sustenta sobre la violación, el matrimonio, la legitimación paternal, la estructura familiar convencional, la carencia de facilidades para el cuidado de los hijos, y el castigo “psicoanalítico de la madre” mientras que, por el contrario, la experiencia posee todo el potencial para un futuro utópico.⁶³⁷ En general, todas llaman la atención acerca de que la idea de la maternidad que sostenemos es una gran construcción que el occidente ha elaborado a través principalmente de iconos como la de la virgen.⁶³⁸ La contradicción yace en que, como indica Chodorow, la ideología de la diferencia sexual es transmitida por la madre y su sentido infravaluado de ella misma afecta la devaluación de la mujer (por parte tanto del niño como de la niña).⁶³⁹

Las horas también articula un complejo discurso acerca de la figura de la madre a través de las tres madres representadas: la propia Woolf, Laura Brown y Clarissa Vaughan. Woolf es considerada por todas las feministas como la madre simbólica que conecta las vidas de todas las mujeres. La segunda rechaza la imposición social de la maternidad -como sinónimo de desprendimiento, abnegación, sacrificio personal en pro de la descendencia-; y la tercera se inscribe dentro de una tradición de creación de lazos exclusivamente femeninos (una sociedad amazonas) hecha posible a través de la procreación pero en la que el elemento masculino no es necesario. Al mismo tiempo, esta obra, de alguna forma, refleja este carácter virginal de la ‘madre’ al presentar a sus tres protagonistas como asexuales: Virginia no podía tener hijos y sabemos que sus relaciones sexuales con Leonard fueron escasas; Laura no es nunca vista en situaciones amorosas con su marido; y Clarissa (aunque tuvo una relación sexual con Richard cuando tenía dieciocho años) concibió a Julia por medio de la inseminación artificial (tampoco ella es descrita en términos sexuales). La película en cuestión podría estar resaltando ese valor de la continuidad vía procreación (por medio de Clarissa) donde se ha suprimido el elemento masculino (en la familia del futuro).

Los momentos históricos elegidos por Cunningham y Daldry para contar esta historia no son aleatorios, en este sentido; no podría haber sido de otra manera (o de haberlo sido no tendrían las mismas implicaciones). La elección de comienzos de

⁶³⁷ Rich (1976: 276).

⁶³⁸ Kristeva (1987: 236/256). Agradezco a la doctora France Grenaudier-Klijn el ponerme sobre la pista acerca de la imagen de la Virgen-maternidad en Kristeva.

⁶³⁹ *The Reproduction of Mothering*. Cit. Straayer: *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientations in Film and Video*. Columbia University Press, Nueva York, 1996. p.106.

siglo viene determinada por el momento histórico en el que Woolf estaba escribiendo *La señora Dalloway*. Los años cincuenta están caracterizados por dos eventos importantes en el campo del género: una recesión de las ideas y logros del feminismo (y una vuelta a los rígidos roles sexuales y al determinismo. **Ver Punto de encuentro III: El feminismo de posguerra**) y el nacimiento del concepto de 'género' (como categoría sexual y no lingüística) acuñado por las relativamente nuevas ciencias de la endocrinología y la cirugía plástica para definir los términos de la transexualidad (Ver Punto de encuentro IX del capítulo IV). Por último, el final del siglo XX y comienzos del XXI está caracterizado por los cambios en el panorama sexual, textual y político (al nivel de derechos institucionales y visibilidad y aceptación).

Comenzaremos este apartado hablando de Virginia Woolf y el feminismo a través de las lentes de *Las horas*. Resumiremos brevemente algunas de sus ideas acerca del matrimonio, la naturaleza sexual, la guerra y la creación. No será necesario entretenernos excesivamente en ello porque ya estamos familiarizados con ellas. Seguiremos con la historia de la señora Brown. En este apartado indicaremos en qué medida responde a las convenciones genéricas del melodrama familiar de los años cincuenta y de qué forma ello revierte en el contenido ideológico de la película. Finalmente hablaremos de la historia de Clarissa Vaughan en la época actual, que supone la culminación de un largo proceso de lucha feminista. En este apartado se hablará de las políticas sexuales, de la homosexualidad y el lesbianismo, de *queer*, de las disensiones entre lesbianas, de la enfermedad del siglo XX por antonomasia -el SIDA- y su asociación a la comunidad intelectual homosexual, de las posibilidades de los matrimonios homosexuales y la inseminación artificial, etc. El tríptico cierra, de esta forma, un siglo de cuestiones acerca de la identidad sexual y de género.

4.1. LA BATALLA DE LA SEÑORA WOOLF

En la lectura que hicimos de *La señora Dalloway* enfatizamos el valor positivo que el mundo femenino tenía para su autora, en contraste con el masculino, con sus ideas dogmáticas y fanatismos que habían derivado en tantas guerras. Al igual que su predecesora, *Las horas* elige antes una escena en una tienda que en un campo de batalla, el género del melodrama por encima del bélico. No obstante, ese escenario "femenino" está lejos de ser un lugar idílico ya que está inevitablemente inscrito dentro de un contexto patriarcal más amplio. La conciencia de este espacio como reducto creado en los límites de lo admisible por una sociedad constrictora y

sofocante les produce una profunda insatisfacción. Ellas desean algo más, ese 'momento perfecto' en el que se siente libres del que hablan ambas obras. El reconocimiento de su imposibilidad las coloca en la dolorosa posición de cuestionarse su propia existencia. El papel de la guerra como causa, no sólo del horror de muchas pérdidas humanas, sino también de muchas esperanzas (femeninas) truncadas, ha disminuido lamentablemente en la película. Daldry sólo explora dos aspectos del polifacético personaje de Virginia Woolf: su creatividad literaria y su locura, que aparece como causa de su posterior suicidio sin mencionar siquiera que en 1941 Woolf estaba obsesivamente angustiada por las victorias nazis en la guerra, y perseguida por la idea del origen judío de su esposo. La película se abre con el suicidio de la autora inglesa para regresar a un día de junio en 1923, cuando ésta comienza a conceptualizar la novela que llegaría a ser *La señora Dalloway*. A lo largo de la película queda patente que Woolf se halla convaleciente, que ha sufrido una de sus recaídas mentales y que ha intentado quitarse la vida dos veces. Su marido y los doctores le han recomendado reposo y la pareja se ha mudado a los suburbios londinenses, a Richmond. A pesar de que este tipo de vida podría evitar futuras recaídas, Virginia se siente miserable.

La nota de suicidio que deja (cuyo contenido es narrado en *off*) provoca ciertas expectativas en el espectador que pueden desconcertarnos.⁶⁴⁰ Habla de amor, de la felicidad que han compartido (“Tú me has dado la mayor felicidad posible. Has sido todo lo que alguien puede ser para otro. [...] No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que hemos sido nosotros”)... pero el resto de las escenas muestran a una Virginia Woolf aislada del resto del mundo (“estoy luchando sola y envuelta en la oscuridad”). En sus intercambios verbales con Leonard hay más de camaradería (cuando hablan de literatura) y de relación paterno-filial (cuando él insiste en lo que ella debe o no debe hacer) que de relación amorosa. Incluso Leonard insiste en que comerán juntos, “como marido y mujer”, almuerzo que nunca presenciamos. Sus relaciones con el ‘servicio’ –especialmente con Nelly– resultan tensas ya que ella no tiene ningún interés en participar en asuntos mundanos como el decidir qué comida preparar (“estaba tan ocupada escribiendo...”). No hay un ápice de respeto por sus médicos (“son un atajo de despreciables victorianos”). Para ella, todos ellos son cómplices de su confinamiento

⁶⁴⁰ La carta destinada a Vanessa rezaba así: “No puedes imaginar lo que me gustó tu carta. Pero siento que he ido demasiado lejos esta vez como para regresar. Estoy segura de que me estoy volviendo loca. Es como la primera vez, siempre escucho voces y sé que no lo voy a superar esta vez. Todo lo que quiero decir es que Leonard ha sido extremadamente bueno, cada día, siempre;... hemos sido tan felices hasta las últimas semanas, cuando este horror comenzó ¿Se lo asegurarás? Siento que él tiene tanto que hacer que seguirá mejor sin mi, y tú le ayudarás.” Cit. Roe (1990: 59).

(“He soportado esta custodia, esta horrible encarcelamiento”), incluida su hermana (“tú nunca me invitas”). Y se pasa toda la película sumida en su mundo, en su habitación mientras escribe, cuando pasea por las calles de Richmond mientras piensa en *La señora Dalloway*, hasta cuando está en el salón de té con su hermana y sus sobrinos. Ella está virtualmente sola. **(Figura 2)**



Figura 2: Las expresiones de vida en Woolf parecen desarrollarse en su mundo interior (creación literaria y vida parecen ser correlativas en ella). En él, los personajes, las acciones, bullen, mientras que en su vida real ella parece completamente ausente, ensimismada y sola. En esta imagen parece ver más allá, lo que la otorga una cualidad visionaria.

La soledad de las tres protagonistas es visualmente evidente desde el comienzo de la película. Las tres, si exceptuamos toda la escena del suicidio en el río -en la que Woolf se encuentra a solas con la muerte- son presentadas con posterioridad a la aparición en escena de la persona con quien en ese momento comparten su vida, como veremos, y las tres se hallan la mayor parte del tiempo envueltas de su soledad -aun estando rodeadas de personas. Leonard camina sólo por Richmond y vuelve al salón de su casa, Virginia se despierta y va a iniciar una breve interacción con Leonard para volver, acto seguido, a la soledad de su cuarto.

La mayor parte del tiempo la vemos en soledad, caminando, escribiendo, pensando. Incluso cuando recibe la visita de sus familiares es dejada sola en el jardín y, aun estando acompañada, la mayor parte del tiempo su mente permanece en otro lugar (como cuando están sentados en el salón). La película termina con una imagen de ella sola en su cama -en la soledad del ático como la señora Dalloway (su posición como la de un difunto en un ataúd).

Esta ausencia del romance como motor de la acción fue parte del compromiso de la propia Woolf con la literatura. En su ensayo de 1919 "Modern Fiction", se rebela en contra de la tiranía de la convencional trama victoriana y eduardiana. Como apunta DuPlessis, "para lograr sus metas, Woolf rompe con la trama y el 'guión social' que reinscribe la polaridad heterosexual y el aprisionamiento de la organización social, descentrando [...] la pareja heterosexual [...] Woolf se centra en parejas no-románticas."⁶⁴¹ Para ella la vida de una mujer no empezaba, sino que terminaba, con su inserción en la economía social (heterosexual, patriarcal, y productiva) a través, primero del cortejo y después, del matrimonio. Ya vimos con anterioridad cómo la autora británica libró del romance a varias de sus protagonistas femeninas: por medio del suicidio o la soltería. Ya examinamos cómo, tanto en sus obras de ficción como en entradas de sus diarios y cartas, asociaba el matrimonio a la destrucción, especialmente del alma creativa; pero cómo, igualmente, tanto en la ficción de *La señora Dalloway* como en la realidad, ella optó por la vida en pareja. A pesar de sus ambiciones como escritora acabó afirmando, en cierta forma, instituciones sociales como el matrimonio. En *La señora Dalloway*, Clarissa renuncia a sus ideas reformistas de juventud, Sally termina casándose, el idealista Peter es un fracaso y Richard, que es miembro conservador del Parlamento, es tratado con benevolencia y simpatía. Al final de la novela, Clarissa, después de haber meditado acerca de la muerte de Septimus y de las pérdidas en sus vidas, vuelve a su fiesta y a esa sociedad a la cual ésta representa con un cierto sentido de triunfo.

También *Las horas* termina con una afirmación de los valores positivos, con una moderada satisfacción tanto de la moderna Clarissa como de Laura Brown. Pero esta vez, no a través del disfrute de pequeños momentos de felicidad que la estabilidad matrimonial, social, tolera o permite, sino con la templada aceptación de las responsabilidades que supone la emancipación. En este caso, se han enfrentado y sobrevivido a una cadena de insatisfacciones que produce el compromiso social con las que han debido romper. Woolf lo dice en la película de Daldry: "No se puede

⁶⁴¹ DuPlessis: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington. Indiana U P, 1985. Pp. 48, 56-57.

alcanzar la paz evitando la vida”; Laura planea su huida tras la fiesta de cumpleaños de Dan (como si asistiéramos a una reescritura de *La señora Dalloway* de Woolf en el siglo XXI); y Clarissa Vaughan recupera todo su ser al romper los últimos lazos que la unían sentimentalmente a un hombre. La tercera fiesta, al final de la película, nunca llegará a tener lugar. En la historia de esta última, la historia de un matrimonio lesbiano con una hija nacida gracias a la inseminación artificial, el elemento masculino ha desaparecido por completo como motor de la familia y la sociedad. Es en este mundo, que Clarissa puede dar y recibir el beso de bendición de Sally. Woolf era consciente de que tendríamos que esperar, al menos otros cincuenta años, para poder verlo. La historia de Woolf de *Las horas* ha decidido no poner el énfasis en la apreciación del mundo social de la señora Dalloway, sino en el suicidio de su autora. Debemos suponer que Woolf tampoco llegó a ninguna fiesta.

No obstante, podría resultar simplista creer que la autora británica afirmó los valores tradicionales de la sociedad de su momento sin presentar su contrapunto. Vimos cómo en primer lugar, su matrimonio fue en cierta manera de conveniencia ya que, si bien sucumbió a las expectativas que sobre ella se lanzaron, su matrimonio le permitió – o al menos no le impidió – continuar creando. No podemos decir que su relación fuera, ni mucho menos, convencional. Somos testigos en *Las horas* de la incapacidad de Woolf de desarrollar tareas domésticas, de ajustarse al ideal de esposa de la sociedad Victoriana: no tiene hijos, mantiene un extraordinario grado de independencia, etc. En la novela de Cunningham se nos dice cómo, antes de entrar en su casa, se para para “recordarse a sí misma” (como le sucedía a Clarissa Dalloway):

“Ella ha aprendido con los años que la cordura requiere cierta cantidad de suplantación, no simplemente en beneficio del esposo o los sirvientes sino, sobre todo, por las convicciones propias de uno mismo.” (83)

Woolf tiene que recordar cómo comportarse, cómo representarse a sí misma, no sólo para no decepcionar a terceros sino, sobre todo, para no olvidar quién es. En cuanto a sus decisiones tomadas para *La señora Dalloway*, el hecho de mostrar a una Clarissa en un estado de constante fragilidad -al borde del suicidio-, que rememora aquel beso que Sally le dio como su momento más preciado, está indicando tal vez con mucha más fuerza las contradicciones que la trama del romance implica. Que Woolf piense que Clarissa se suicidará por algo que parece en la superficie muy insignificante, denota la insatisfacción -‘que no tiene nombre’

(para utilizar la expresión acuñada por Betty Friedan⁶⁴²)- de las mujeres en su sociedad. A un nivel más profundo, *Las horas* está cuestionando, denunciando, lo no sólo artificial sino extraordinariamente dañino que el sistema de asignación de roles de género es. Esto mismo lo veremos con Laura Brown y el género cinematográfico utilizado para contar su historia. Con ello, Woolf logró abrir una brecha en la conciencia social acerca de las mujeres, al tiempo que evitaba los problemas con la censura. Brecha que permitió una posterior ruptura.

De manera similar, fue Woolf la que introdujo de manera sutil en sus obras la posibilidad de lesbianismo como fuente generadora de felicidad, tal vez la más importante. *Las horas* también va a hacer homenaje a las ideas de la escritora acerca del amor y las 'amistades románticas' entre mujeres, de las posibilidades redentoras del lesbianismo. A los temas de la creatividad y la vida y la muerte de la novela de Cunningham y la adaptación de Daldry, debemos añadir el del amor: "¡Qué emoción, qué zambullida! son expresiones lanzadas en referencia a la vida (Clarissa), a la muerte (Septimus-Richard) y a un beso, "el momento más esquisito" (que todas van a recibir). En la primera historia, tenemos el beso entre Virginia y su hermana Vanessa. En esta escena se producen, en nuestra opinión, algunas disensiones importantes entre novela y película. En la primera, "Virginia besa a Vanessa en la boca. Es un beso inocente, suficientemente inocente, pero justo ahora, en esta cocina, a espaldas de Nelly, lo siente como el más delicioso y prohibido de los placeres. Vanessa le devuelve el beso." (154)

Según Iannone, "el beso es un esfuerzo de la película en sugerir la vitalidad recibida de otra mujer, al mismo tiempo que expresa su confusa identidad sexual."⁶⁴³ A nosotros nos resulta una escena ciertamente ambigua. En los diálogos que sostienen las hermanas, Vanessa parece responsable, en parte, de que Virginia se sienta tan aislada. Virginia mira triste hacia el suelo y Vanessa, llena de ternura, se acerca a ella y le da dos besos en las mejillas. Virginia (al mismo tiempo que un uso de un contrapunto musical, triste) la comienza a besar pasionalmente, en la boca. Vanessa se deja besar pero hay algo de desesperación en su mirada. Virginia la interpela: "¿no te parece que estoy mejor?" y ella contesta un "sí" entre gimoteos, la besa en las manos, se deshace de ella y se marcha visiblemente trastornada. Cuando monta en el coche abraza a su hija Angélica. Virginia se queda ahí de pie,

⁶⁴² De acuerdo con Betty Friedan el "problema que no tiene nombre" hace referencia a los problemas de la moderna ama de casa feliz descrita en los medios y la literatura, visión que no correspondía virtualmente a ninguna mujer. *The Feminine Mystique* (1963). Dell Publishing, Nueva York, 1974. p. 45.

⁶⁴³ Iannone, Carol: "Woolf, Women, and *The Hours*" en *Commentary*. Vol. 115, Nº 4. 1 de Abril del 2003. Copia electrónica, sin paginación.

visiblemente consternada. Leonard la mira desde la oscuridad sintiendo el peso de su desconsuelo. No hay nada victorioso, triunfalista en este beso, y nos da la impresión de que Vanessa recrimina esta actitud de Virginia porque ejemplifica un acceso repentino de locura. Podríamos interpretarlo como hiciera Iannone o podríamos pensar que el beso de Vanessa es un beso de compromiso, de dolor. La sensación que nos produce es que Virginia está trastornada mentalmente y Vanessa, como su hermana, se ve afectada por ello. Por tanto, le deja hacer pero le duele comprobar los efectos de su estado mental.

De hecho, todos los besos que se dan en *Las horas* tienen algo de trágico ya que no parecen producto directo de la pasión sino de la ternura, la pena, el compañerismo, el agradecimiento. Excepto uno, que sólo aparece en la novela de Cunningham, el que Woolf planea para Clarissa Dalloway:

“Clarissa Dalloway amará a una mujer; sí, otra mujer, cuando eran jóvenes. Ella y la mujer tendrán un beso, un solo beso, como los singulares besos encantados de los cuentos de hadas, y Clarissa llevará la memoria de ese beso, la ansiosa esperanza de él, toda su vida. Nunca encontrará un amor como ese que el largo beso parecía ofrecer” (210).

En la película, las reflexiones acerca de ese beso, con Sally, han desaparecido. Los espectadores somos capaces de dibujar las conexiones entre esos besos que se dan en las diferentes historias gracias a la utilización del montaje, pero nos falta la conceptualización de “el momento más exquisito” de Clarissa Dalloway. El lesbianismo de Virginia está abordado por desplazamiento, transferido a las tres protagonistas: Clarissa es una lesbiana socialmente asumida, las otras dos tienen una sexualidad por lo menos confusa y el beso entre mujeres que recuerda la señora Dalloway en la novela, está actualizado en los que las tres protagonistas dan a otra fémina. Sin embargo, el “beso” de Clarissa Dalloway, el beso pasional, en la historia contemporánea lo otorga Richard en el pasado, y no una mujer.

4.2. INSATISFACCIÓN/REPRESIÓN SOCIAL EN LA SEÑORA BROWN: LOS DEBERES DE LAURA

“In 1956, at the peak of togetherness, the bored editors of McCall’s ran a little article called ‘The Mother Who Run Away.’ To their amazement, it brought the highest readership of any article they had ever run. ‘It was our moment of truth,’ said a former editor. ‘We suddenly realized that all those women at home with their three and a half children were miserably unhappy.’”

Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1962)⁶⁴⁴

La segunda historia (siguiendo un orden histórico cronológico), se desarrolla en 1949 en la novela y en 1951 en la película. Su protagonista es Laura Brown, una ordinaria ama de casa que está leyendo *La señora Dalloway* y parece estar identificándose con el personaje principal. Laura vive, al igual que Virginia, en los suburbios pero, en su caso, de Los Ángeles. Ella cuida de la familia y tiene todo lo que desea a su disposición. Es consciente de lo afortunada que es por tener una casa como esa, todas esas comodidades, una buena familia -un marido estupendo y un hijo maravilloso. Viven en...

“una casa en la que nunca nadie había vivido previamente. Fuera de la casa hay un mundo donde los estantes están repletos, donde las emisoras de radio están llenas de música, donde hombres jóvenes caminan en las calles de nuevo, hombres que han conocido la privación [...]” (45)

El lado oscuro de esta ‘sociedad del bienestar’ alcanzada, yace en la necesidad de unas determinadas estructuras que permitan su mantenimiento. Esas estructuras se levantan a partir de una sólida división de los roles sexuales. El comentario acerca de esos hombres que llenan de nuevo las calles y que han conocido la privación, que implica el final de una guerra, conecta directamente a ésta con los motivos por los que los avances en derechos del movimiento de mujeres sufrieron un daño irreparable ya desde finales de la primera guerra mundial. En los años cincuenta el movimiento feminista era un asunto sobreesido (Volver al Punto de encuentro III). Este modelo sexual monolítico fue “naturalizado” por lo que aquellas mujeres incapaces de adaptarse al modelo social fueron tachadas de seres

⁶⁴⁴ En la línea de Simone de Beauvoir (como veremos), Friedan estaba completamente en contra de las ideas esencialistas acerca de la división sexual y *The Feminine Mystique* (1963) es su expresión más clara y famosa. Friedan creía que el asunto crucial era convencer a las mujeres de las posibilidades de libertad y realización personal fuera del hogar, y de la naturaleza artificial de las restricciones que confinaban entonces a las mujeres (la feminidad convencional).

anormales y egoístas, no sólo por los hombres, sino también por las mujeres de generaciones venideras.

En *Las horas*, ésta es precisamente una de las opiniones que podemos formarnos acerca de Laura.⁶⁴⁵ Laura es una madre espantosa pero ¿es ella realmente la culpable? ¿No es acaso la sociedad, que ha forzado a las mujeres a ajustarse a ciertos modelos “naturalizados con una intención ideológica clara y ha estigmatizado a aquellas que se salen de la norma? Laura es incapaz de disimular delante de su hijo su frustración, les abandona, le levanta la voz a Richard por ser testigo de su escena con Kitty, e incluso parece la causante directa de la infelicidad - y subsecuente suicidio- de su hijo, etc. Pero no representa a una persona intencionalmente “mala”: expresa continuas muestras de afecto hacia Richard, le besa constantemente, le llama ‘bichito’ cariñosamente y, ante todo, (la interpretación de Moore) desprende desesperación por todos los poros de su piel.⁶⁴⁶ Se nos invita, de este modo, a confrontar la idea de las relaciones con los demás como ‘prisión’. Somos testigos de la batalla que libra Laura consigo misma, entre ser lo que se espera de ella que sea y sobrevivir, y de los vestigios que sus fracasos (inadaptación) han dejado en su hijo. Podemos empatizar con los sentimientos de las mujeres de esta historia que se sienten, como Laura, “como si tuviera que salir al escenario y representar en una obra de teatro para la cual no se encuentra adecuadamente vestida y para la cual no ha ensayado adecuadamente” (*LH*, 43); que son incapaces de desempeñar los roles para los que han sido asignadas. No sólo asistimos a la desesperación de Laura sino también de Kitty por el hecho de no ser capaz de concebir, y de Richard por su desertación –el precio que paga por la incapacidad de su madre para resolver dicha tensión. *Las horas* evidencia la inadecuación entre lo que la sociedad dictamina como natural (por ejemplo, el instinto de madre) y lo que las personas sienten de veras, y nos deja a los

⁶⁴⁵ Incluso las otras protagonistas de la historia del 2001 formulan una de ellas: “Así que ella es el monstruo” dice Julia. (No obstante) Julia sabe quién es ella a través de Richard, por la descripción que hace de su madre en la novela, es decir, la opinión desfavorable que recibe proviene del elemento masculino de la película.

⁶⁴⁶ La interpretación de Moore, más gestual que verbal, transmite perfectamente el sentido de opresión y el ahogo de la vida doméstica, su extravío, frustración e impotencia. Al mismo tiempo, su reducida verbalización parece ser, de acuerdo con Mary Ann Doane, un elemento constante en las ‘películas de mujeres’ –incluyendo los melodramas familiares–: “esta carencia de habla es, en cierta forma, paradigmática del género. Porque son los síntomas del cuerpo femenino los que ‘hablan’ en última instancia, mientras que la mujeres como sujeto del discurso está inevitablemente ausente.” Ello responde al mito de la “mirada pura que es lenguaje puro: un ojo hablante” (Doane: “The ‘Woman’s Film’. Possession and Address” en Gledhill, 1987:292/293), como el de Laura/Moore. Según Tania Modleski, en estos melodramas “las mujeres están poseídas por un abrumador deseo de expresarse, de hacerse ver, pero continuamente confrontan la dificultad, si no la imposibilidad, de dicho deseo.” (“Time and Desire in the Woman’s Film” en Gledhill, 1987:327).

espectadores con la tensión sin resolver.⁶⁴⁷ En definitiva, y como ya hiciera *Orlando*, se cuestiona las asunciones acerca del carácter natural o esencial de la feminidad, la masculinidad, la maternidad, la heterosexualidad, etc.⁶⁴⁸ (**Ver Punto de encuentro IV: El cuestionamiento de la identidad sexual**).

Laura es consciente de que la vida de la mujer es muy limitada, que está completamente subyugada a pesar de ella (quiere pensar) también tiene algo de talento, de genio. Las tareas domésticas y maternas, que se espera desempeñe, carecen del mínimo interés para ella, que lo único que quiere es leer en la cama, tranquila. Tiene otras ambiciones, pero ha “consentido en desempeñar tontas tareas” porque ¿qué otras opciones había para las mujeres en los años cincuenta (especialmente después de la segunda guerra mundial)? Ella trata de darle una excusa creativa y funcional (verbalizada en la novela) al hecho de:

“que estaría mejor en cualquier otra parte, que ha consentido desempeñar simples y esencialmente tontas tareas, examinar tomates, sentarse bajo un secador de pelo, porque es su arte y su deber. Porque la guerra se ha terminado, el mundo ha sobrevivido, y aquí estamos nosotros, haciendo casas, teniendo y educando hijos, creando no sólo libros o pinturas sino el mundo entero – un mundo de orden y armonía donde los niños están seguros [...], donde los hombres que han visto horrores más allá de la imaginación, que han actuado valientemente, vienen a una casa de ventanas iluminadas, al perfume, a platos y servilletas.”

Desde el mismísimo comienzo, entendemos las dificultades de Laura para lidiar con el mundo, sólo quiere quedarse en la cama y leer a Virginia Woolf, por la que siente verdadera devoción. No quiere enfrentarse a las responsabilidades de ser

⁶⁴⁷ Geoffrey Nowell-Smith expresa en estos términos la cualidad inconclusa de los melodramas: “Melodrama can thus be seen as a contradictory nexus, in which certain determinations (social, psychical, artistic) are brought together but in which the problem of articulation is not successfully resolved. The importance of melodrama lies precisely in its ideological failure. Because it cannot accommodate its problems, either in a real present or in an ideal future, but lays them open in their shameless contradictoriness, it opens a space which most Hollywood forms have studiously closed off.” “Minnelli and Melodrama” (268-274) en Landy (1991: 273).

⁶⁴⁸ Esta inadecuación se observa, no sólo en el hecho de que Laura huya de la maternidad y rechace su papel abnegado, o que Katty no pueda tener hijos, que Woolf sea una incompetente doméstica y no pueda tener descendencia, y que Clarissa sea claramente homosexual; sino también en los papeles masculinos de la película. En ella, los hombres son presentados en términos de “masculinidad vulnerable”: Dan compra las flores (que coloca en un florero), le prepara el desayuno a Richard e insiste continuamente en que debe comer; al igual que Leonard, Dan está constantemente preocupado con la alimentación y el cuidado de su mujer y su hijo, lo que le dota de cualidades maternas/cuidadoras; y Richard y Louis son homosexuales.

madre y esposa, si bien se considera en parte responsable en la participación en el proyecto de reconstrucción de la sociedad después de la segunda guerra mundial:

“En otro mundo ella podría haberse pasado toda la vida leyendo. Pero este es el mundo nuevo, el mundo rescatado [...] mucho ha sido arriesgado y perdido; muchos han muerto.” (39)

En la película, queda contancia de esto en la conversación entre una amiga de Laura, Kitty, y ella:

Kitty: Esos chicos son fenomenales.
Laura: Y que lo digas. Al volver de la guerra creo que se lo merecían.
Lo habían pasado tan mal...
Kitty: ¿Qué se merecían?
Laura: A nosotras, supongo, y todo ésto.

Por lo que hace continuos esfuerzos para desempeñar bien su papel de madre y esposa. La mayor parte del tiempo fracasa. A solas con Richie “ella pierde el norte. No siempre puede recordar como una madre actuaría.” (47)

En la película, ella muestra un absoluto e inevitable desinterés por la vida familiar. Por ello, lo primero que hace nada más levantarse es quedarse leyendo en la cama. Ignora los intentos de su marido de encontrar algo en la cocina, espera a que éste le prepare el desayuno a su hijo, no es ella la que recuerda el cumpleaños de su marido ni la que le compre flores y, ante la constante preocupación de Dan por que Richard coma (“hijo nunca crecerás si no desayunas”/ “seguro que contigo desayuna”/ “le estaba diciendo que debe desayunar”), Laura responde un desinteresado “es verdad”. Trata de desempeñar su rol, por lo que ayuda a Dan a ponerse la chaqueta, sonríe forzosamente, le despide en la puerta y le observa desde la ventana meterse en el coche. Un plano desde el exterior muestra a una Laura confinada en un hogar de suburbios, cuya sonrisa empieza a borrarse, se muerde ligeramente el labio y baja la mirada. Todo ello es magistralmente transmitido por la puesta en escena típica del melodrama familiar, por el encuadre de la toma, que constriñe a Laura en una ventana con cortinas que le ayudan a ocultar lo que hay en el interior (de su persona) (**Figuras 3 y 4**).



Figura 3: Laura Brown (Julianne Moore) mirando desde su casa y prisión.



Figura 4: Woolf mirando pensativa hacia el exterior. Virginia se siente prisionera de Richmond, de Leonard, de los doctores, de su hermana. Todos parecen contribuir a su aislamiento y desesperación.

La idea de la limitación del rol que se supone debe desempeñar es transmitida magistralmente por medio de un montaje paralelo (atemporal). Mientras Woolf escribe: “la vida de una mujer en un sólo día. Sólo un día y en ese día toda su vida”, la cámara se mueve lentamente desde un plano largo (que muestra su habitación llena de libros) a un plano medio de ella escribiendo; corta (la voz de Woolf de la toma previa permanece) a otro plano de *travelling* que se aproxima a Laura y Richard y, en ese momento, Laura dice: “Es lo que necesitamos: mantequilla...” implicando que toda su vida va a estar confinada a esa casa y a esas tareas. Cada escena en la que Laura está presente percibimos la fragilidad en todo lo que hace, la posición al borde del abismo en la que se encuentra la protagonista. En opinión de Brandon French, “La sociedad americana de los años cincuenta, al eliminar los deseos de emancipación de la mujer -a los que veía como la más inmediata amenaza al estilo de vida americano- provocó la existencia de sentimientos esquizoides entre las mujeres.”⁶⁴⁹ Por ejemplo, en esta escena de la preparación del pastel para el cumpleaños de su marido, Laura se mueve lentamente, con indecisión, inseguridad, y tiene que plantearse constantemente la simbología de hacer un pastel bien. En la película vemos como Richard va diciéndole lo que tiene que hacer a cada momento, con seguridad, lo cual no agrada a Laura, ya que cuestiona su propia autoridad como madre:

Richard: Se unta el molde con mantequilla.
Laura: Ya se cómo se unta el molde. Incluso mamá sabe eso. Bueno, vamos a empezar. Harina, un recipiente y un tamiz.
Richard: ¿Puedo hacerlo yo, mamá?
Laura: ¿Tamizar la harina? Sí, claro que puedes, cielo. Si eso te hace feliz. [...] Siéntate. Es bonita ¿verdad? ¿A que parece nieve?
Laura: Ahora lo siguiente, lo siguiente que voy a enseñarte es, es... a medir con el cazo.
Richard: Mamá, ¡eso no es tan difícil!
Laura: No, lo se, se que no es difícil. Es que yo quiero hacerlo por papá.

⁶⁴⁹ De acuerdo con Alexander Lowen en *The Betrayal of the Body*, la alienación producto de una realidad que amenaza la seguridad y los valores sociales (como las ideas de emancipación de la mujer) seguida de la sustitución de la realidad por una imagen idealizada (como de “esposa feliz”) es esquizoide: “la perturbación esquizoide crea una disociación entre la imagen y la realidad [...] Una imagen deriva su realidad de su asociación con los sentimientos o las sensaciones. Cuando esta asociación es alterada, la imagen se vuelve abstracta. La discrepancia entre imagen y realidad es más claramente detectada en esquizofrénicos que sufren de alucinaciones [...] Por otra parte, nos referimos a ‘salud mental’ a la condición donde la imagen y la realidad coinciden.” Cit. French, Brandon: *On the Verge of Revolt. Women in American Films of the Fifties*. Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1978. p. xv.

Richard: ¿Porque es su cumpleaños?
Laura: Exacto. Hacemos el pastel para que papá sepa que le queremos.
Richard: Y si no ¿no sabrá que le queremos?
Laura: Exacto.



Figura 5: Entrañable escena maternal: Richard haciendo y Laura contemplando admirada la textura de la harina.

Laura no actúa con determinación, es una ensoñadora que se fascina ante la sola visión de la harina (**Figura 5**). Este detalle -junto al hecho de que sólo se encuentre en su medio en la lectura- es significativo de la capacidad que tiene Laura de perder el sentido de la realidad, que muestra cómo su persona siempre está en proceso de desintegración. La mirada de Richard al final de la conversación también denota poca confianza en las habilidades de Laura como esposa. La contestación de Laura se retarda y su mirada expresa incertidumbre —el peso de la responsabilidad es muy grande, el esfuerzo que ella está desplegando es titánico. Richard está seguro de que si la muestra de amor de ellos hacia su padre es directamente proporcional a la calidad del pastel, todo está perdido. De hecho, al final el pastel resulta un desastre. En cierta medida, ella trata de adaptarse a las prescripciones sociales pero fracasa, lo que le conduce a la desesperación y la irritabilidad y falta de control. En la novela, Laura tiene que recordarse constantemente los principios de la

buena madre y esposa, para no olvidarse de ellos, para que tengan sentido para ella y para que le justifiquen el lugar donde se encuentra:

“estará bien. No perderá la esperanza. No lamentará sus posibilidades perdidas, sus talentos inexplorados (¿qué pasa si no tiene si quiera talentos?). Ella permanecerá devota de su hijo, de su marido, de su casa y sus responsabilidades, de sus regalos. Querrá este segundo hijo.” (79)

Para que el contenido ideológico acerca de la construcción de la feminidad termine de surtir efecto es necesaria la comparación con un auténtico ‘ángel de la casa’: Kitty. Cuando ésta hace acto de presencia, descubre el pastel que Laura ha hecho:

Kitty: ¡Vaya, has hecho un pastel!
Laura: Sí, no ha quedado bien. Creía que quedaría bien. Que quedaría mejor que eso.
Kitty: ¡Oh! Laura ¿por qué lo ves todo tan difícil? [...] Cualquiera puede hacerlo, todo el mundo puede hacerlo. Es ridículo lo fácil que es. Seguro que no has untado el molde con mantequilla. [...]

Kitty parece desempeñar el papel de esposa a la perfección. Parece una mujer muy resuelta, camina ergida, pone los brazos en jarras y siempre está sonriendo. Crea un agudo contraste con la indecisa Laura. Su matrimonio crea otro contraste más: ellos se presentan con una vida social muy activa y muy propia de la euforia de la posguerra americana –van al club de campo con muchos amigos y beben martinis. Ellos dan muestra de la sociedad de bienestar de los años cincuenta.

Pero, bajo esta superficie brillante y pulida del matrimonio de Kitty, también yacen una serie de problemas. Después de que Laura le cuente el argumento de *La señora Dalloway* -acerca de “una mujer increíblemente... es un anfitriona muy segura de sí misma (que) al aparentar tanta seguridad, todo el mundo piensa que está bien, pero no lo está”- Kitty parece derrumbarse:

Kitty: Ingresaré en el hospital un par de días. Sí, tengo una especie de bulto en el útero y me van a echar un vistazo. [...]
Laura: [...] ¿Qué te dijo el medico exactamente?
Kitty: Que tal vez ese fuera el problema para quedarme embarazada. Lo que me preocupa. Bueno, no se... no he sido muy feliz con Ray y ahora descubro el motivo por el que no podía concebir.

¡Oh! Tú tienes suerte, *una no puede llamarse mujer hasta que no es madre*. Lo más irónico es que tengo de todo. Bueno, cualquier cosa que pida, excepto lo que más deseo. Así es la vida.

En la frase que hemos escrito en cursiva, presenciamos esa completa asimilación de las ideas biológicas esencialistas que supusieron en aquel entonces la justificación para la discriminadora división social de los roles. Hasta Kitty, que es la figura femenina por excelencia, fracasa en satisfacer el ideal femenino de la sociedad.

Es en ese momento cuando se produce el beso entre ellas. Laura le conmina a que se olvide de Ray ahora y le besa en los labios. Kitty la mira con sorpresa y fascinación y le dice: “Eres un sol”. A Laura le preocupa que le haya molestado pero Kitty sonríe amablemente y hace como si ese beso no hubiera sido otra cosa que una muestra de apoyo entre amigas. Para Laura, sin embargo ese beso ha sido especial. Richard las mira. Todo este tiempo ha estado fuera de encuadre y cuando Kitty se levanta para marcharse, la cámara capta a Richard mirándolas. Laura se siente asfixiar y poco después se gira y desde una angulación en picado mira a Richard y le interpela: “¿Qué? ¿Qué miras?” El pequeño se levanta corriendo y se marcha. Laura camina decidida hacia la cocina y tira la tarta a la basura con enojo. Para ella, ese ha sido “su momento”, el cual no puede durar porque, como le recuerda la mirada de su hijo, el mundo que condena como antinaturales sus impulsos de felicidad.

Esta escena de la película no está, sin embargo, conectada intertextualmente a *La señora Dalloway* tan evidentemente como la novela. En la novela, Cunningham explica la excitación -o incluso algo más fuerte- que Laura siente cuando recibe la visita de Kitty. La conversación es simple, superficial. Laura busca cierta complicidad entre ellas. Ella cree que ambas se encuentran en la misma situación, casadas con dos hombres que regresaron de la guerra. Kitty se abre a ella y le dice que tiene un quiste en el útero. Tal vez esa sea la razón de que no puedan tener hijos. Se presenta su matrimonio como un fracaso, no sólo porque su marido tiene un trabajo “oscuro” sino porque no pueden tener hijos, ella que era “tan resuelta y tan protagonista en el instituto.” Kitty se refugia en los brazos de Laura buscando consuelo y ésta piensa, en una clara evocación a los sentimientos de Clarissa Dalloway [y sentía lo que los hombres sentían], “así es como se siente un hombre cuando sostiene a una mujer.” (109) Laura le insta a olvidarse de su marido un instante. Se besan en los labios. Kitty se separa. “Ambas han ido muy lejos.” (110)

Ella hace un recuento de las cosas que la rodean, fuera de la casa, en su país...y sin embargo, ella sólo desea irse a la cama y leer. Tira el pastel a la basura y decide hacer uno nuevamente, esta vez sin errores. (112)

La escena del beso va a sugerir no sólo un intento de conexión entre mujeres, sino también un impulso lesbiano, que es mucho más evidente en la novela de Cunningham que en la película. En ella Laura asimila el beso a lo que sienten los hombres, y la memoria de ese beso la acompañara todo el día y, “en ese día toda su vida” -de forma similar a Clarissa Dalloway. En la película, si bien las connotaciones lesbianas se encuentran más diluidas, lo que sí es evidente es la insatisfacción que la heterosexualidad puede ofrecerles a nuestras protagonistas. De manera semejante a las otras tres historias (incluida la ficción de *La señora Dalloway*), la cama conyugal nunca es testigo de relaciones interpersonales. Al comienzo de la película, tras esta escena del beso, y cuando ella va al hotel, Laura se encuentra sola en la cama (es significativo que ella coloque el libro de Woolf en el espacio vacío de su esposo). Esta podría ser una referencia literal a la aspiración de *Una habitación propia* de Woolf. Al final de la película, es Dan el que la reclama en la cama y ella se muestra reticente.

Tras la escena del beso, Laura toma la determinación de suicidarse, única forma que ella encuentra de escapar de esta vida. Un primer plano nos muestra un pastel perfecto, la cámara se aleja y eleva para mostrar una cocina impecablemente limpia y un plano de situación de la casa en su conjunto. Deja a su hijo con una vecina y se marcha llorando. Richard tiene constantes presentimientos acerca de lo que su madre piensa. La conoce tan bien que es capaz de leer sus intenciones en sus ojos y sus acciones: él es el poeta, el visionario. Salen del garaje y en un plano de situación nos muestra una avenida de hogares de suburbios americanos con palmeras a los lados y luz rosada de atardecer.⁶⁵⁰ Esta descripción visual crea un poderoso contraste con la intención de la protagonista: el suicidio es factible en un entorno social aparentemente perfecto.

Se dirige a un hotel, donde se tumba en la cama a leer, junto a unas pastillas, y se queda dormida. Comienza a soñar: el agua está a punto de cubrirla y de repente se despierta y rompe a llorar porque no puede seguir adelante con su idea del suicidio. A diferencia de la película, en el libro ella no va al hotel con la intención real de cometer suicidio sino de estar “un par de horas” y fantasear acerca

⁶⁵⁰ Vemos un camión de mudanzas, que indica el movimiento generalizado de emigración a los barrios residenciales.

del suicidio.” (145) Ella siente verdadera liberación por estar sola, en ese hotel, lejos de todo. El fragmento que lee de la señora Dalloway es la primera alusión a las palabras de Cimbelino: “no debes temer ya el calor del sol, ni del invierno los furores” (151) El motivo para sentirse así es la liberación que siente al no tener que seguir actuando. Fantasea con el suicidio como huida:

“¡podía sentirse tan libre!: simplemente marcharse. Decirles que no pudo conseguirlo [...] no quise intentarlo ya más. Podría haber, ella piensa, una belleza terrible en ello, como un campo helado o un desierto por la mañana, muy temprano.” (151-2)

Fantasea con la posibilidad de marcharse muy lejos, pero se fuerza a sí misma a seguir adelante, ir a buscar a su hijo, preparar la cena de cumpleaños de su marido “y hacer esas cosas ordinarias.” (188) Anteriormente hemos hablado de esta escena en relación al proceso de creación. Detengámonos unos instantes a calibrar las implicaciones temáticas. A un nivel real (dentro de la película), el suicidio de Virginia emula la huida del orden represivo patriarcal de las heroínas de ficción femenina decimonónicas –en la tradición de la literatura de las hermanas Brönte, de Jane Austen, o la poesía de Emily Dickinson, incluso de la propia Woolf en *The Voyage Out*. La tradición crítica feminista ha tendido a analizar la trama sacrificial como una fuente alternativa de poder femenino, el epítome del rechazo de las mujeres a verse integradas en un sistema que las define pero que no les da voz. Pero también podemos analizar el aborto de intento de suicidio de Laura -que responde a los deseos de Woolf de acabar con las resoluciones dramáticas y masoquistas en *La señora Dalloway*- como una alternativa al auto sacrificio. Podríamos pensar que el fracaso en el intento de suicidio supone una una rendición en toda regla al orden patriarcal. Sin embargo, Laura, se nos descubre al final, no va a retractarse para seguir formando parte del orden familiar/social sino para negarlo. Un intento de suicidio cinematográfico semejante nos ayuda a leer el que ahora nos ocupa: el de Ada en *El Piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993). Campion utiliza una iconografía semejante: Ada va a tratar de suicidarse sumergiéndose en agua –en la tradición feminista, símbolo del retorno al vientre materno- ligada a su piano, pero también ella, repentinamente y en el último momento, opta por la vida y, como en *La señora Dalloway*, por compartirla en un entorno familiar (heterosexual) no sin cierta ambigüedad.⁶⁵¹

⁶⁵¹ En su análisis de *El piano*, Ann Hardy reconoce esa relación entre la película y el aroma o influencia de las novelas románticas femeninas decimonónicas –reconocida por la propia directora en sus entrevistas-, y cómo en el último momento Campion desbarata la resolución final y sus implicaciones -de acuerdo con ella- (en términos feministas). Hardy: “The Last Patriarch” en Margolis, Harriet (Ed.): *Jane Campion’s “The Piano”*. Cambridge University

Cuando Laura vuelve a recoger a Richard, éste está confuso, actúa como si supiera todo lo que ha ocurrido con su madre. Siempre la ha observado con tanta devoción que le es fácil “descifrarla”. El director reencuadra al niño tras el cristal del automóvil exactamente igual que al personaje de Ed Harris tras la ventana de su apartamento. El plano siguiente nos descubre que sostiene entre sus manos -antes de suicidarse- un retrato de la boda de su madre, bellísima, en blanco y negro, los ojos mirando hacia el suelo y, como no podía ser de otra forma, sola, completamente sola. Tal vez en ese momento entiende la forma en que la mente de Laura estaba funcionando, se siente por primera vez en comunión con su madre.⁶⁵²

La historia de los años cincuenta se cierra con una escena en la habitación del matrimonio. Un enfoque en profundidad nos permite ver a Laura en la soledad del cuarto de baño y a Dan en la cama. Ella no tiene ninguna prisa en volver al lecho conyugal y lo retarda lo más que puede. El contraste entre los sentimientos de ellos dos es apreciable:

Dan: Ha sido un día maravilloso, y todo gracias a tí. ¡Ven a la cama, cariño!

Laura: Ya voy.

Dan: ¿Vienes o no?

Lo que aquí podemos intuir se nos dice explícitamente en el libro. Laura no encuentra alivio.

“Se siente atrapada aquí, para siempre, posando como esposa. Ella debe sobrellevarlo esta noche, y mañana por la mañana, y otra noche aquí, en estas habitaciones, sin ningún otro lugar a donde ir. Ella debe agrandar; ella debe continuar” (205)

Le vienen visiones que deberían confortarla, ha logrado tener éxito en la vida, con un marido y un hijo espectaculares, y una bonita casa -“el comedor parece el comedor más perfecto imaginable” y parece estar “lleno de futuro.” (207) Fantasea de nuevo con la muerte, “¡qué maravilloso sería no preocuparse ya más, o luchar, o

Press, Cambridge, 2000. Pp. 59-85. El final de *El piano* nos resulta inquietante: ella dentro de un hogar ideal, aprendiendo a hablar con un velo negro que tapa su cara, dando clases de piano –domesticando su arte- y confesando que a veces se imagina en el fondo del mar, unida a su piano y que siente ese lugar como un lugar silencioso, suyo: “Down there everything is so still and silent that it lulls me to sleep. It is a weird lullaby and so it is; it is mine.”

⁶⁵² No en vano, antes de su muerte le dice a Clarissa “te quiero”, la misma frase que su madre pronunció para tranquilizarlo el día en que decidió la estrategia de su escapada, de su huida, es decir, de su desaparición/muerte como figura materna.

fracasar!” (214) Laura sale del baño portando una mirada enigmática. Llena de resolución. Abandonará a su familia.

Un melodrama familiar para el siglo XXI

Para su retrato del claustrofóbico confinamiento de Laura en su ‘palacio de cristal’, Stephen Daldry ha acudido a la estructura y estética del melodrama familiar (y dentro de éste, el melodrama maternal) hollywoodiense de los años cincuenta para componer este retrato de contradicciones.⁶⁵³ La estética recrea nostálgicamente los años cincuenta, con su filmación en tonos sepia, la impecabilidad de los hogares y de los céspedes, los clásicos coches perennemente brillantados, etc. Pero Daldry también recupera la ambigüedad de dicho género para dibujar un retrato de la imposibilidad de realización (principalmente) femenina dentro de un marco familiar tradicional.⁶⁵⁴ Mientras que las evocaciones populares de los cincuenta tienden a encerar, abrillantar, evocar nostálgicamente, proyectando una era de estabilidad, prosperidad y optimismo, una cuidadosa atención a documentos culturales del periodo pueden obligarnos a ver más allá de esta aparente perfección.⁶⁵⁵ Esto es lo que hace *Las horas*.

⁶⁵³ No hay unanimidad acerca de las propiedades distintivas del melodrama como género, a pesar de que la mayor parte de los críticos señalan una serie de cualidades comunes como, por ejemplo, la polarización o conflicto entre personaje y situación, la tensión entre lo personal y lo social y lo convencional y lo desviado o marginal. Las principales fuentes a las que hemos acudido son: “The Family Melodrama” de Schatz (en *Hollywood Genres*. McGraw-Hill, Nueva York, 1981); el libro de Brandon French citado más arriba; los ensayos recogidos en la recopilación de Landy, los cuales representan diferentes formas de considerar las características peculiares del melodrama; *American Film Melodrama* de Robert Lang (Princeton University Press, Princeton, 1989); el artículo de Steve Neale ya mencionado al principio del capítulo; los artículos editados por Gledhill en *Home is Where the Heart is.*; el libro editado por Christine Gledhill, Jackie Bratton, y Jim Cook: *Melodrama: Stage, Picture, Screen* (British Film Institute, Londres, 1994) y *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950's Melodrama* de Jackie Byars (University of North Carolina Press, Chapel Hill y Londres, 1991).

⁶⁵⁴ Casi todos los críticos parecen ponerse de acuerdo en que se trata de un género idiosincrásicamente femenino, en su mayor parte porque los protagonistas son mujeres que se ven confinadas por las reglas familiares/sociales. De acuerdo con Laura Mulvey, dicho género poseía un potencial incendiario enorme (a pesar de que todos los directores fueran hombres) ya que: “Los mecanismos del patriarcado y el modelo de inconsciente fememino que produce han dejado a las mujeres en gran medida sin voz, amordazadas y privadas de salidas [...] a pesar de las cruciales funciones sociales e ideológicas que se le han delegado a las mujeres. En ausencia de una cultura de la opresión coherente, el simple hecho de reconocimiento tiene importancia estética y política. Hay una leve satisfacción en ser testigos de la forma en la que la diferencia sexual bajo el patriarcado es explosiva y erupciona dramáticamente en violencia dentro de su propio terreno, la familia [...] Las películas de Hollywood realizadas con la idea de la espectadora femenina en mente, cuenta historias de contradicciones, no de reconciliación.” Mulvey: “Notes on Sirk and Melodrama” en *Movie*. Vol. 25. Invierno 1977-8. Pp. 53-56. Reproducido en Gledhill (1987: 75-83).

⁶⁵⁵ Michael Wood prestó atención a este periodo en *America in the movies or “Santa Maria, It Had Slipped my Mind* (1ªEd. Basic Books, Nueva York, 1975) y calificó a una película de este momento, *Picnic* (Joshua Logan, 1956) de “persistente, insidiosa, histérica” donde su alienación y soledad subterráneas pasaron desapercibidas cuando la película fue estrenada:

Thomas Schatz comenta cómo “generalmente hablado, ‘melodrama’ fue aplicado a los romances populares que describían un sujeto lleno de virtudes (generalmente una mujer) victimizado por circunstancias sociales represivas e injustas, particularmente aquellas concernientes al matrimonio, la profesión y la familia nuclear.”⁶⁵⁶ El melodrama refleja modelos sociales de comportamiento y los intentos (normalmente infructuosos) de la/del protagonista de materializar sus deseos. Por tanto, los temas que conciernen al melodrama son de identidad - particularmente sexual- y de cómo afecta ésta al lugar que uno ocupa dentro de la institución familiar o social; y, más específicamente, en la identidad de género estipulada por la asociación entre patriarcado y la Ley. Es decir, revela la inadecuación entre la identidad real (si es que existe) y el ‘mito’ social.⁶⁵⁷

No obstante, los melodramas no parecen resolver dicha inadecuación. El melodrama delinea la resignación última de la protagonista a las estructuras de la tradición familiar, las estrategias narrativas eran calculadas para resaltar el virtuoso sufrimiento de la víctima. En *Las horas*, por contraste, Laura no va a sufrir virtuosamente por mucho tiempo. **(Ver Punto de encuentro V: Melodrama y cine de mujeres)**. La otra diferencia sustancial es que Laura no se debate entre dos aspirantes sino entre sus deseos (de autonomía y libertad) y sus responsabilidades (como madre y esposa). Ambas disensiones se hallan más en línea con el renacimiento del melodrama doméstico de los años ochenta **(Ver Punto de encuentro VI: El retorno del melodrama)**. Steven Neale, y otros, ven la resolución temporal de la insatisfacción –o, desde otro punto de vista, el detonante de la misma- en el amor o deseo hacia otra persona del sexo contrario y la imposibilidad de culminación del deseo.⁶⁵⁸ Es decir, todo se cuece a un nivel heterosexual y, hasta cierto punto, normal. En la historia de Laura Brown, si acaso hubiera alguna forma de

“All right, it’s no news to anyone that Americans in the fifties were not as happy as they pretended to be [...] And this America, this place that seemed so pastoral on early viewings of the film, takes on the quality of incipient nightmare. Not because the director, Joshua Loga, shot the movie as a nightmare, and not because anyone saw it as nightmare in 1955 or long after; but because now, in the mid-seventies, the lineaments of nightmare stand out in disturbing clarity.” (161-2)

⁶⁵⁶ Schatz (1981: 222).

⁶⁵⁷ Ellen Seiter dice: “At worst, family melodramas reinforce women’s anxieties about their responsibility to family; at best, they reveal [...] the impossibility for women to ever sustain such a burden.” (Landy, 1991: 531) Robert Lang lo describe en estos términos: “el melodrama representa la lucha contra, o desde dentro de, el patriarcado, y es la identidad reprimida lo que busca liberación y definición... Ahí, en la familia, lejos del lugar de acción, orden y producción racional, el melodrama pasional explora el mundo de subjetividad familiar, de emoción y sentimientos, de problemas de identidad y deseo.” Lang (1989: 4-5).

⁶⁵⁸ Neale no apunta esta idea específicamente, lo que menciona, a partir de lo cual hemos extraído esta afirmación, es que “una de las estrategias narrativas más importantes del melodrama es provocar en el espectador el deseo por la unión de la pareja.” (Neale, 1986:17).

dicotomía afectiva, sería entre los sentimientos hacia un hombre (Dan) y hacia una mujer (Kitty).

En cuanto a las características del melodrama maternal, como su propio nombre indica, se centra en el tema de la maternidad. Linda Williams localiza las narrativas maternas en el melodrama en el que el terreno de conflicto es la esfera doméstica en la que mujeres y niños son las figuras dominantes.⁶⁵⁹ En dichas películas, las relaciones entre madre e hijo/a son el tema central. También en este subgénero, la maternidad se presenta como fuente de contradicciones múltiples, como veremos ampliamente bajo el epígrafe “Puntos de vista”. El melodrama maternal retrata la naturaleza y constreñimientos de la maternidad dentro de la sociedad patriarcal, revelando los trastornos subyacentes que acarrea dicha función.

El melodrama ya existía anteriormente pero no fue hasta después de la segunda guerra mundial que los directores de Hollywood comenzaron realmente a probar la gama y el poder emocional de dicha narrativa –y a tener un gran éxito comercial.⁶⁶⁰ Ningún otro género del mismo periodo (los años cincuenta) proyectó una visión tan paradójica y compleja de América, celebrando y cuestionando al mismo tiempo los valores sociales básicos. De hecho, de acuerdo con Schatz, “los melodramas de los años cincuenta se encuentran entre las películas más socialmente auto conscientes y abiertamente ‘anti-americanas’ jamás producidas por los estudios de Hollywood”, y según Elsaesser, parecen “formular una devastadora crítica de la ideología que apoyan.”⁶⁶¹ En cuanto, al tema de la mujer, Brandon French considera que “las películas de esa década registraron la insatisfacción de las mujeres americanas y la tentativa rebelión con un grado de fidelidad sorprendente. No obstante, lo hicieron de tal forma que nadie, virtualmente, se dio cuenta.”⁶⁶²

⁶⁵⁹ En “Something Else Besides a Mother. *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama” en Gledhill (1987: 229-325)

⁶⁶⁰ Los autores sitúan los orígenes del melodrama en la ópera, la literatura del siglo XIX y, dentro de la tradición cinematográfica, en las películas de D. W. Griffith y Franz Borzage. La vaguedad del término melodrama ha hecho que los autores no se pongan de acuerdo acerca de la cronología del género. Si bien la tradición crítica cinematográfica ha privilegiado el estudio de la forma melodramática en los años cincuenta, no podemos negar que sus cualidades constitutivas pueden ser rastreadas en prácticamente todas las décadas.

⁶⁶¹ (Schatz, 1981: 222/223)/ Elsaesser, Thomas: “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” [68-91] en Landy (1991: 88) y en Gledhill (1987: 43-70). No todos los críticos comparten esta opinión, sin embargo. Según Noël Carroll –“The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and *Magnificent Obsession*”, en Landy (1991:183-193) - dicho género sirvió para reforzar valores tradicionales, en particular, la preservación de la familia nuclear.

⁶⁶² French (1978: xxi).

Las razones por las que Hollywood giró sus ojos hacia este género podrían encontrarse en el estudio del contexto sociopolítico del momento. Después de la segunda guerra mundial, los hombres volvieron a la vida normal, a sus antiguas familias. Las mujeres, que habían ocupado sus puestos de trabajo, debían retornar a los hogares y dejar su lugar a los hombres. En esta época se dieron múltiples mensajes contradictorios a las mujeres: durante la guerra, se les dijo que debían trabajar para que la guerra pudiera ser ganada y los hombres volvieran a sus casas y, después de ésta, se les dijo que debían volver a sus tareas en la labor de reconstrucción de la nueva sociedad. Se generó entonces un sentimiento de culpabilidad en todas aquellas mujeres/madres trabajadores que estaban presuntamente descuidando el cuidado de sus familias.⁶⁶³ Es más, la necesidad de procreación formaba parte de esta concienciación, con su correspondiente imposición de disfrutar de los placeres de la maternidad. La mujer tuvo que ir adaptándose a todas estas demandas, por muy contradictorias que resultaran, y los melodramas se convirtieron en sus válvulas de escape.⁶⁶⁴ Los melodramas familiares de los años cincuenta documentan perfectamente estas paradojas. French comenta de la siguiente forma la esquizofrenia de estas películas:

“En la superficie, las películas de los años cincuenta promovían la domesticidad y desigualdad de las mujeres [...] Pero, simultáneamente, un significativo número de películas reflejaron, inconscientemente o no, el malestar de la domesticidad y los insostenibles estrechos límites de los papeles femeninos. Al proveer un texto doble, el cual se contradecía a sí mismo sin reconocer contradicción alguna –esto es, al imitar el esquizoide ‘pensamiento doble’ cultural- documentaron la transición práctica, sexual y emocional, que las mujeres estaban sufriendo más allá de la antesala de la comprensión consciente de las audiencias.”⁶⁶⁵

En *Las horas*, la historia de Laura Brown funciona tanto en términos del melodrama familiar de los cincuenta como de los ochenta. El melodrama de los ochenta es producto de un momento coyuntural en el que algunos derechos habían sido ya conquistados para las mujeres. Sin embargo, la historia de la señora Brown se halla más cerca del espíritu de los melodramas de los cincuenta en tanto que el

⁶⁶³ Las mujeres también fueron llamadas a contribuir a la cicatrización de los traumatizados soldados. Se les convenció –por medio del chantaje emocional- para que fueran comprensivas, tolerantes... (“al volver de la guerra creo que se lo merecían. Lo habían pasado tan mal”, dice Laura a Kitty).

⁶⁶⁴ Estas contradicciones fueron aún mayores entre aquellas que seguían trabajando y atendiendo sus hogares. De acuerdo con Betty Friedan es el “problema que no tiene nombre”: la visión de la moderna ama de casa feliz descrita en los medios y la literatura era precisamente una visión que no correspondía a ninguna mujer. (Friedan, 1974: 5).

⁶⁶⁵ French (1978: xxi).

punto de vista es el de la mujer (y el niño), y la responsabilidad, puede interpretarse, es transferida a las imposiciones sociales del patriarcado sobre éstas.

Decimos puede interpretarse, ya que el hecho de que el punto de vista de la narración sea compartido por madre e hijo hace que nos debatamos en nuestros juicios de valor. Si bien podemos hacer responsable a Laura de su sufrimiento y el de los demás, somos capaces de empatizar con sus razones para huir de esa situación, y podemos percibir como fue la sociedad -con sus aspiraciones de establecer estrechos roles sexuales, raciales, y de clase- la causante final de una generalizada infelicidad. La protagonista no entiende por qué no encaja en ese mundo, por qué no puede desempeñar sus supuestas funciones, y lo intenta. La manera en que trata de resolverlo en un principio es a través del suicidio. Finalmente no lo hará y, en un acto de rebeldía (deconstructiva del melodrama), escapará de la fuente de ansiedad, convirtiendo la desesperación y la impotencia de la trama general del melodrama en algo que puede ser modificado. No obstante, esto no sucede hasta el final de la tercera historia. Es decir, el apartado de la película dedicado a los años cincuenta termina con la protagonista llorando en el baño para acto seguido volver al dormitorio con su marido, respetando de esta forma las convenciones narrativas del género (tan masoquista como las novelas femeninas decimonónicas). Al final de la tercera historia, una Laura mayor nos cuenta cómo ella resolvió desertar, acercándose de esta forma al final retratado por los melodramas de los ochenta: la autodeterminación femenina al precio de desaparecer de la geografía familiar. Y, podemos añadir como ya hace Daldry en la tercera historia, de formar familias propias exclusivamente femeninas.

Uno de los rasgos característicos del melodrama, en general, es que se concentran en el punto de vista de la víctima. Logran presentar convincentemente a todos los personajes como víctimas. La crítica –la cuestión de la responsabilidad, de la maldad o bondad– se sitúa a un nivel social y existencial, lejos de la arbitraria lógica de los motivos privados y la psicología individual. Esto es por lo que el melodrama parece capaz de reproducir más directamente que otros géneros los imperativos sociales y su colisión con los impulsos individuales: “La alienación es reconocida como condición básica, el destino es secularizado en la prisión de la conformidad social y la neurosis psicológica, y la trayectoria lineal de realización es revertida en una espiral de auto destrucción.”⁶⁶⁶ Vemos a los protagonistas luchar dentro de sus prisiones internas sin esperanza de que se den cuenta hasta que punto son víctimas de la sociedad. Son los propios personajes los que refuerzan la

⁶⁶⁶ Landy (1991: 86).

alienación social y emocional al ser incapaces de encontrar la fuente de insatisfacción fuera de uno mismo, debido a sus sentimientos de auto compasión y de culpabilidad, lo que produce el fracaso último en resolver el conflicto. Una situación típica en los melodramas americanos es cuando la trama va acercándose al climax evidentemente catastrófico. La posposición de la resolución de los conflictos hace que el estallido final sea más dramático –el suicidio, asesinato, etc. En el caso de la historia de Laura, la resolución se suspende hasta el final de la tercera historia, produciéndose una postposicion total que hace a las expectativas crecer. Por supuesto, “alguien debe morir” en el melodrama; en este caso, la inmolación de Richard-septimus salva al final (en el pasado) la vida de Laura-Clarissa.

Lo que nos golpea, como espectadores, como el verdadero *pathos* del melodrama es la mediocridad de los personajes involucrados, que esperan tanto de sí mismos (“ella quiere creer que tiene algo de genio...”) y sin embargo viven las contradicciones que “han llevado al sueño americano a su pesadilla proverbial”. Ello hace que los mejores melodramas de los años cincuenta sean no sólo documentos sociales críticos sino verdaderas tragedias, a pesar, o debido a ello, del “final feliz”. (89) De hecho, como señala Nowell-Smith, el final feliz es imposible ya que toma la forma de ‘aceptación’, que es sólo lograda al precio de la represión.⁶⁶⁷

El vehículo de trasmisión de estas contradicciones es un escenario particular, de la cual Daldry hace un uso extensivo, que le sirve para reflejar la asfixia de los personajes. Los melodramas presentan sobre todo interiores -habitaciones, el coche, etc- en el que la protagonista pasa la mayor parte del tiempo cinematográfico. Estos interiores contrastan con los recurrentes *leit-motifs* de vastos cielos azules y pintorescas imágenes de tranquilos suburbios. El escenario del melodrama familiar es casi por definición un hogar de clase media americana, llena de objetos que rodean a la heroína de un aparente orden, y que se hace crecientemente axfisiante. Mary Ann Doane considera que:

“La representación del espacio en las ‘películas de mujeres’ es motivada directamente por una traslación de una relativamente estricta distribución de espacios sociales sexualmente diferenciados a las películas- el lugar de la mujer está en el hogar.”⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ En Landy (1991: 272).

⁶⁶⁸ En Gledhill (1987: 285).

En *Las horas* vemos como Laura pasa la mayor parte del tiempo en esos interiores casi claustrofóbicos, asociada sobre todo al terreno privado y en escasa interacción con la sociedad. Su casa es una jaula de cristal -limpia, llena de bienes de consumo- en la que no encuentra sosiego ni forma de indentificación. Se encuentra en un bello entorno de modestos hogares de suburbios (en serie) con soleadas avenidas con palmeras a ambos lados; la luz es embaucadora, suave. La miseria de Laura se vuelve elocuente por la forma en que la vemos comprimida -no sólo por la ventana sino también por las cortinas- mirando al exterior. Las películas que tratan acerca de la victimización y obligada pasividad de las mujeres, muestran “mujeres esperando en casa, de pie junto a la ventana, atrapadas en un mundo de objetos en los cuales se espera inviertan sus sentimientos.”⁶⁶⁹ Esta cita nos lleva a otro terreno importante en esta topografía de espacios asociados al hogar, la ventana. Dentro de las películas ‘de mujeres’, es curioso identificar que las imágenes de mujeres mirando a través de ventanas (o esperando junto a éstas) abundan. **(Volver a las Figuras 2 y 3)** La ventana tiene una importancia especial en relación al comentario de Mary Ann Doane acerca del posicionamiento social y simbólico de la mujer:

“la ventana es el lugar intermedio entre dentro y fuera, el espacio femenino de la familia y la reproducción y el espacio masculino de la producción. Facilita una comunicación, a través de la mirada, entre dos espacios sexualmente diferenciados.”⁶⁷⁰

Puntos de vista: el melodrama maternal

Como texto posmoderno, no podíamos menos que esperar una multiplicidad de puntos de vista. El hecho de que Richard sea el otro portador de la mirada, de que nosotros tengamos acceso también a su subjetividad, hace que sostengamos visiones contradictorias acerca de Laura y también de la desintegración de los valores familiares tradicionales. Esta historia combina punto de vista masculino-del-nino y femenino-de-la-madre; que corresponderían –dentro de la tradición de la la representación maternal- con la tradición narrativa del siglo XIX (y el melodrama queer) y el melodrama maternal femenino del siglo XX, respectivamente.

⁶⁶⁹ Landy (1991: 84).

⁶⁷⁰ Gledhill (1987: 288). Elsaesser también menciona cómo los “sentimientos violentos” generados por la insatisfacción “son descargados sobre objetos determinados” (79), en el caso de la señora Borwn, sobre la tarta. Hay un contraste entre la superficie aparentemente calma y controlada de Laura y los sentimientos que buyen en su interior. Ella es un modelo de contención –del llanto sin sonido en el baño, de su enfado, de su deseo lesbiano, etc.

En su ensayo acerca del discurso de la maternidad desde la época de la Revolución Industrial, Ann Kaplan apunta una serie de cuestiones relevantes para nuestro estudio.⁶⁷¹ Comienza explicando cómo en el siglo XVIII (y a través de escritores ilustrados como Rousseau) se entendía que la supervivencia de la raza humana dependía de la función de la mujer de cimentar la familia.⁶⁷² La mujer debía aprender a desempeñar su papel (la ciencia se encargó de presentar las cualidades requeridas como 'naturales' de ese sexo). Desde entonces, y como apunta Doane, en la cultura occidental hay algo de 'obvio' en lo maternal que no tiene homólogo en lo paternal (el hecho de que todos tenemos madre es incuestionable y por tanto, natural).⁶⁷³ Por ello, la carencia de madre es vista como una aberración –no así la carencia de padre. Estas ideas dieron forma a lo que Kaplan denomina 'The Master Mother Discourse' que dominarían el siglo XIX y parte del XX. En él, las cuatro cualidades del 'culto de la verdadera feminidad' eran: piedad, pureza, domesticidad y sumisión. Esta nueva ideología de la maternidad es reflejada en los paradigmas maternos inscritos en la literatura dominante en occidente. En estas novelas -e historias cortas- la Madre, cuando no está ausente, es confinada a los paradigmas de, o bien la santa y sacrificada 'Ángel de la casa', o la cruel, celosa y sádica madre.

Las características que menciona Kaplan que nos resultan de utilidad son, en primer lugar, que cuando la madre está presente, a menudo es vista desde el punto de vista del niño más que ser presentada desde su punto de vista subjetivo. En segundo, cuando la madre es central en la narración es porque o ha trasgredido su posición 'correcta' (en cuyo caso la función de la narrativa es castigarla) o ella es 'mala' (la función de la narrativa es su destrucción). Significativamente, sólo la mala madre es sexual, de hecho es su sexualidad la que define su maldad (la maternidad es delineada como represión del deseo). Finalmente, la acción dominante en las relaciones de hijo-madre es que, las desarrolladas entre hijo varón y madre tienden a ser vistas positivamente mientras que las de hija-madre son a menudo vistas como negativas. De acuerdo con algunas autoras, como Donna Stanton y Mandy Merck, la diada madre-hija ha sido utilizada para representar el lesbianismo.⁶⁷⁴ *Las horas*

⁶⁷¹ "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40" en Gledhill (1987: 113-137). Otras de las fuentes que hemos empleado son los ensayos de Janet Walker "Hollywood, Freud and the Representation of Women"; "The Woman's Film" de Mary Ann Doane; "Something Else Besides a Mother" de Linda Williams "Time and Desire in the Woman's Film" de Tania Modeleski; y "Women's Genres" de Annette Kuhn, todos ellos en Gledhill (1987).

⁶⁷² Debido a la elección de este marco cronológico Kaplan no estudia la imagen de la madre por antonomasia: la Virgen María.

⁶⁷³ De manera semejante, esta 'obviedad' proporciona la creencia en las diferencias sexuales. En "The Moving Image: Pathos and the Maternal" en Landy (1991: 283-4).

⁶⁷⁴ Donna Stanton indica: "The metaphorization of the mother/daughter relation has provided an important vehicle for speaking the lesbian relation in an enduringly homophobic

exhibe esta doble visión de las relaciones madre-hija, la del psicoanálisis y la narrativa tradicional, y la de la teoría feminista y lesbiana. En ésta, como ya ocurriera con su predecesora *La señora Dalloway*, las relaciones entre madre-hija, son desastrosas (especialmente, en el libro de Cunningham se nos hace más evidente la incomunicación que se extiende entre Clarissa y Julia).

Bajo la luz de estos comentarios de Kaplan, podemos decir que la historia de Laura muestra estas dos figuras en la misma persona, por una parte Laura es dulce y atenta con su hijo y marido, pero por otra, ella quiere abandonarles, dejar de vivir esa vida que no quiere vivir, lo que la convierte en un ser egoísta ante los ojos de su hijo (y nosotros como testigos). En esta historia ambos, madre e hijo, comparten el protagonismo de los puntos de vista. Si sólo poseyéramos la subjetividad de Laura nos sería más fácil entender un mensaje unívoco, pero Daldry nos muestra el dolor de ambos y cómo éste es producido por el amor y la responsabilidad hacia el otro – si Laura se marcha, Richard será desgraciado, si se queda lo será ella (la asunción del papel de madre implica para la mujer el renunciamiento a la voluntad personal y el sacrificio). En este contexto entendemos por qué Richard la mata en su novela – recordemos que la función de la narrativa es su destrucción o castigo (Laura debe sufrir como consecuencia de su decisión). En este sentido, Richard contribuye a esa representación, de la que está hablando Kaplan, en la que se demoniza a la ‘mala madre’ generadora de, podemos interpretar inquietantemente, infelicidad, homosexualidad, y una enfermedad mortal (el SIDA). Todo ello unido en el (melo)drama *queer* de Richard. En cuanto al papel sexual de la ‘mala’ madre en Laura, esta sexualidad está unida al lesbianismo (Richard es testigo del beso entre su madre y Kitty). Pero Laura no es sólo vista por Richard como ‘mala’, la relación entre ellos es muy estrecha, la veneración que éste siente por ella le acompañará toda la vida. Por tanto, en Richard, su novela y en *Las horas*, la imagen de la madre sostiene diferentes implicaciones: una buena y una mala.⁶⁷⁵

hegemony.” En “Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva” en Miller, Nancy (Ed.): *The Poetics of Gender*. Columbia University Press, Nueva York, 1986. p. 177. Cit. Straayer (1996:117). Por su parte, Merck localiza un origen lesbiano en las interacciones entre madres e hijas en Merck (1993).

⁶⁷⁵ De acuerdo con el psicoanálisis, una mujer es la persona que representa para todo humano la primera experiencia de amor con el ‘otro’. La madre es fuente del bienestar pero también una presencia todopoderosa que puede doblegar la incipiente voluntad del infante. Para los niños de ambos sexos la madre es el primer objeto de amor. En el caso del niño, este renuncia a su amor por ella para conseguir la completa realización de su individualidad para ser como el padre y asumir los beneficios que se derivan de esa condición. Por tanto, la madre juega siempre un rol dual para el niño: por un lado es protectora, proveedora de felicidad: por otro, es un monstruo devorador, sofocante de la propia autonomía personal.

Kaplan comenta, en términos freudianos, esta relación entre representación, madre e hijo: “el niño sólo puede lograr su necesaria separación de la madre a través de representarla simbólicamente [...] contrastando imágenes de ella. Él construye dos madres simbólicas -una buena, una mala- con el objeto de afrontar las dimensiones alternantes de cuidado y castigo, de la madre.”⁶⁷⁶ Kaplan recurre al discurso freudiano debido a los paralelismos que se presentan entre la ficción de la que ella habla y las descripciones y explicación que el psicoanálisis da a las relaciones entre niño y madre. Pero, la razón por la que nosotros hemos creído interesante incluirlo aquí es por cómo Freud relaciona este proceso de crecimiento-liberación de los lazos maternos con la creación literaria. Los ensayos de Freud “Creative Writing and Day Dreaming” y “The Family Romance” ofrecen un esbozo de los procesos psíquicos a partir de los cuales ciertas narrativas -similares a éstas de las que habla Kaplan- son construidas. Para Freud, contar historias es la forma a través de la cual el niño trata de lidiar con su ansiedad acerca de las diferencias sexuales, la rivalidad entre hermanos, y con seres de los que depende, especialmente la madre. Las historias que cuenta se apoyan en la imagen dual de la (Buena/Mala) Madre: la idealizada representación temprana de ésta es cubierta por imágenes negativas cuando el niño cree que le ha traicionado. No es aleatorio que Richard sea novelista y escriba acerca de su madre; que en principio la mire con veneración y que cuando descubra su traición (abandono) la retrate como un ser egoísta y decida matarla. Kaplan cuenta como a partir de este análisis psicoanalítico, “psicólogos y psiquiatras infantiles igualaron ‘feminidad’ con ‘maternidad’ como el papel social ‘natural’ de la mujer, fomentando en ésta una actitud criadora, (auto)sacrificada, y (auto)degradante (considerado vital para la salud psíquica del niño), que de hecho puso una intolerable carga sobre las mujeres.”⁶⁷⁷ De esta forma, las necesidades psíquicas del niño eran responsabilidad última de la madre y las necesidades y deseos propios de ésta no tenían cabida. La madre era la responsable última del bienestar social en tanto que ella es la que provee ciudadanos competentes y equilibrados. Si alguien no respondía a esta imagen, ya se sabía a quién culpar. De acuerdo con Doane, la madre es definida en términos de presencia pura, por tanto, su verdadera función es la de estar presente y “debe ser el espejo adecuado para el niño.”⁶⁷⁸ Es este discurso el que nos resulta inquietante en *Las horas* porque, desde el punto de vista heterosocial, asuntos como la homosexualidad, el SIDA y el movimiento de mujeres, han sido los generadores de la “decadencia moral”, y esta película podría sugerir una interpretación del carácter de Richard en términos de las deficiencias de su madre (además, podríamos leer las

⁶⁷⁶ Gledhill (1987: 121).

⁶⁷⁷ Gledhill (1987: 123).

⁶⁷⁸ En Landy (1991: 294).

tendencias lésbicas de Laura como el espejo en el que el niño se mira). Las aberraciones en el hijo adulto son culpa suya.

Pero, por otra parte, la historia de “Mrs. Brown” de *Las horas* también responde a las imágenes maternas retomadas, a partir de estas representaciones dominantes, por escritoras en el siglo XIX y XX, a través de dos formas literarias: la novela sentimental y la novela influenciada por el feminismo doméstico. La novela sentimental escrita por mujeres se dirigía a aquellas mujeres que vivían bajo los constreñimientos del culto a la verdadera feminidad y la forma que utilizó fue la del melodrama. Esta forma sirvió a la importante función de suministrar una salida a los sufrimientos y frustraciones de las mujeres. El melodrama femenino articuló los temores y fantasías más profundos de las mujeres acerca de sus vidas en sociedad. La novela sentimental centrada en el sacrificio maternal enfatizaba el lado patético de la maternidad: el sufrimiento consecuente de la devoción incondicional a los vástagos. Un discurso diferente sobre la maternidad lo ofrecía el feminismo doméstico, que resaltaba la dimensión heroica de la madre. Esta última se convierte aquí en personaje central y no simplemente periférico. De acuerdo con esta autora, el melodrama maternal destaca la relación madre-hijo mientras que la mayoría de las películas maternas de mujeres destacan la relación madre-hija. Esta última modalidad se da en la tercera historia, la de Clarissa Vaughan. En el caso que aquí nos ocupa, el protagonismo, ya hemos visto, es compartido por Richard y su madre. El de Richard se hace más evidente cuando al final de la película imaginamos que la historia de “Mrs. Brown” podría estar siendo contada por Richard (especial importancia tiene aquí la escena en la que él mira la foto de su madre, y el hecho de que ella tenga que explicarse al final de la historia), mientras que Laura es la que conduce la narración en el momento en que está sucediendo. Podemos argumentarlo así en base a que Richard no es testigo omnisciente (como lo somos nosotros) de todas las andaduras de su madre. Solo ella (y, por extensión, nosotros) sabemos lo que sucede en la habitación del hotel, el baño, etc. Richard es sólo testigo intuitivo. Por tanto, Laura ofrece su punto de vista, y eso propone el contrapunto femenino a las creaciones masculinas.

En su análisis del género del melodrama maternal, Mary Ann Doane llega a la conclusión de que estos melodramas “son escenarios de separación, de separación y retorno, o de amenaza de separación –dramas que muestran todas las permutaciones de la relación madre/hijo” y cita a Christian Viviani: “Una mujer es separada de su hijo [...] el hijo crece [...] la madre observa el crecimiento social de su hijo desde lejos [...] La casualidad le une de nuevo y la rehabilitación total o

parcial de la madre es lograda, a menudo a través de una escena de juicio catárquico.” Doane reconoce que esta matriz temática puede modificarse de diferentes formas en diferentes películas, pero todas ellas presentan la contradictoria posición de la madre dentro de la sociedad patriarcal.⁶⁷⁹ Reconoceremos fácilmente estas cualidades en la historia de Laura Brown: poseemos la amenaza de separación (a través del suicidio); la separación definitiva; el crecimiento social del hijo –se convierte en un famoso escritor- y la observación ‘desde lejos’ de Laura –lee todos sus escritos, las noticias sobre él, etc.-; la muerte de Richard la atrae de nuevo hacia él (si bien no se reencuentran); y la ‘rehabilitación’ de la madre se da en la explicación del ‘por qué lo hizo’ a Clarissa Vaughan.

El hecho de que en estos melodramas, con protagonistas femeninas que se encuentran en incómoda relación con su papel adscrito (que se debaten constantemente en su interior entre sus verdaderos sentimientos y los que se supone deberían tener), las mujeres quieran ser algo más que madres, es indicativo de la artificialidad/caracter-de-construcción de este ‘mito’ de la maternidad. Pero, en este aspecto, *Las horas* también se coloca en una posición ambigua ya que en la última historia confrontamos las opiniones (opuestas) acerca de la maternidad que sostienen dos mujeres. De ellos hablaremos en el apartado dedicado a la época contemporánea.

4.3. LA EMANCIPACIÓN (TOTAL) DE CLARISSA

“Consider the implications. If every single living thing is different from any other living thing, then diversity becomes life’s one irreducible fact. Only variations are real. And to see them, you simply have to open your eyes.”

Kinsey (Bill Condon, 2005)

La tercera historia se desarrolla en nuestra época actual (finales del siglo XX en la novela y principios del XXI en la película). Su protagonista es Clarissa Vaughan, una editora cuya vida se asemeja en muchos aspectos a la de la protagonista de *La señora Dalloway*. Ella vive, en contraste con Virginia y Laura, en el centro artístico e intelectual de Nueva York: el Greenswick Village (y lugar donde se estableció la *Queer Nation*). Ella parece simbolizar a la Nueva Mujer –aquella que es capaz de tener éxito en el terreno profesional, a la vez que en el privado (demuestra una gran soltura en la cocina mientras habla con Louis). Comparte su

⁶⁷⁹ En Landy (1991:286). Viviani: “Who Is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-1939” en *Wide Angle*. Vol. 4. Nº 2 (1980). p. 7.

vida con Sally y con su hija Julia (nacida por inseminación artificial). Ella sí tiene todas las razones para ser feliz –todo lo que hace lo ha elegido libremente- pero adolece de la enfermedad de la nostalgia. Su falta de confianza en sí misma procede en parte de su ligazón al personaje masculino de la historia, Richard. A diferencia de las otras protagonistas, Clarissa sí verbaliza, articula sus pensamientos, sí comunica sus deseos, intenciones y decepciones. Ella no está silenciada por las estructuras del patriarcado, ella ya forma parte del sistema social, en el cual ocupa una posición significativa.

Evidentemente, su historia es la que se presenta como más posmoderna cronológica y temáticamente hablando. En primer lugar, y si atendemos a las características de las cuales hablamos al comienzo de esta investigación, por el momento histórico en el que se desarrolla (si bien muchos críticos detectan sus características desde los años cincuenta y la mayoría habla de cambios en el momento histórico a partir de los setenta, es indiscutible que los noventa representa, para la mayor parte de éstos, la culminación de sus cualidades identificativas).⁶⁸⁰ En segundo lugar, por las ideas que plantea. En este apartado nos centraremos en explorar uno de los elementos que ha venido a caracterizar la sociedad posmoderna: la invalidez de las categorías de identidad (genérica y sexual) fijas y estables.⁶⁸¹ El capítulo de Clarissa Vaughan supone, de esta forma, una actualización de los problemas discursivos del feminismo, en relación con el lesbianismo (y, por extensión, la homosexualidad), ofreciendo un panorama actual de lo que entendemos como *queer*.

Nos parece que Stephen Daldry ha elegido para contar esta historia, siguiendo el tono general de la obra, el género del drama *queer*. Emplearemos este término para designar un tipo de cine cuyos personajes y temática son homosexuales, y que refleja una visión “realista” y plural de la comunidad *queer*.⁶⁸² Es decir, un cine que no muestra sólo imágenes positivas, sino la realidad en la que se mueven, con sus dramas incluidos, cuyo exponente máximo es la enfermedad del SIDA a un nivel patológico y las cuestiones de identificación genérica (y disensiones)

⁶⁸⁰ La puesta en escena contribuye a esta sensación de inmediatez (realidad) con una filmación sin filtros, una escenografía que nos es familiar y un sonido realista. Ya no existe esa impecabilidad de las historias anteriores y todo nos resulta más natural y cercano.

⁶⁸¹ Debemos volver a acudir a Owens cuando afirma que el discurso de las mujeres es en sí posmoderno en tanto que sus voces han sido históricamente silenciadas hasta el advenimiento de la posmodernidad -que exalta precisamente el valor del discurso de las minorías. Owens (1983). Se nos presenta aquí la posibilidad de incluir dentro de este grupo a la comunidad homosexual.

⁶⁸² El melodrama se construye en base a las dinámicas de pasiones sin esperanza e inevitable represión social, sufrimiento e imposible elección. Por ello, esta forma tiene especial (contextual) relevancia para la audiencia femenina y para la audiencia gay.

en un plano intelectual.⁶⁸³ Barbara Creed describe cómo el cine *queer* posmoderno rompe con la antigua tradición humanista de las políticas de identidad homosexuales y las películas 'afirmativas' ('imágenes positivas') que las apoyan, y se dejan influenciar por las teorías postestructuralistas acerca de la subjetividad.⁶⁸⁴

Si la historia de Laura Brown (en su cierre, es decir, insertada en esta última) suponía un paso adelante en el estadio de la lucha y los logros feministas, la de Clarissa va a trascender todo ello al presentar como natural una sociedad en la que conviven diferentes formas de entender la identidad sexual. *Las horas* deconstruye definitivamente la idea de un sexo y un género naturales al mostrar una continua inversión de los roles. Las mujeres de esta historia -Sally, Clarissa y Julia- ya no están confinadas al espacio doméstico si no que las vemos constantemente llegando y saliendo de casa. Estas mujeres parecen resueltas y capaces, se mueven con agilidad dentro del mundo social. Es importante el hecho de que sean, como ya sucediera con la Clarissa de *La señora Dalloway*, personas integradas en la dinámica de la ciudad: la fantasía de Woolf parece así materializarse a comienzos del siglo XXI. Se crea por ello un contraste mayor con Virginia y con Laura, las cuales se sentían prisioneras de los espacios interiores. La ciudad provee, como indica Laura Marcus, una poderosa metáfora de las relaciones humanas. Para el feminismo, la entrada de las mujeres en los espacios públicos de las ciudades ha marcado su liberación de la cerrada esfera de lo privado (es el caso de la propia Woolf, Laura y Richard como homosexual y seropositivo).⁶⁸⁵ Es ahora el personaje masculino principal el que se encuentra aislado, confinado en un espacio

⁶⁸³ Otras películas queer en la misma línea incluyen *My Own Private Idaho* [Gus Van Sant, 1991 (prostitución masculina)], *Swoon* [Tom Kalin, 1992 (asesinato)], *The Living End* [Gregg Araki, 1992 (SIDA)], y la producción hollywoodiense *Philadelphia* [Jonathan Demme, 1993 (SIDA)], por citar solo algunas.

⁶⁸⁴ Ella proclama -en la línea de Lyotard- que los teóricos *queer* hacen un llamamiento al abandono de una verdad universal aplicable a todos. De esta forma, la representación de múltiples verdades puede ser vista como una característica definitoria del cine queer posmoderno. En "Queer Theory and Its Discontents: Queer Desires, Queer Cinema" en Burns (Ed.): *Australian Women: Contemporary Feminist Thought*. Oxford University Press, Melbourne, 1994. Pp. 151-164. Algunas de las fuentes acerca del cine *queer* que pueden consultarse en adición al artículo de Creed citado son: Ruby Rich: "Homo Pomo: The New Queer Cinema" en *Sight and Sound*. Vol. 2. Nº 5. Septiembre, 1992; Waugh (2000); Straayer, Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video*. (Columbia UP, Nueva York, 1996); Smith, Cherry: *Queer Notions*. (Scarlet Press, Londres, 1992); "Fishing for Girls: Romancing Lesbians in New Queer Cinema" de Maria Pramaggiore, en *College Literature*. Vol. 24, Nº 1. Febrero, 1997. Pp. 59-75, y "The Wildness of AIDS Sexual Identity and Cultural Politics in New Queer Cinema." de Robert L. Hood (Revista/Review Interamericana. Vol. 25. Nº 1-4. Enero-diciembre, 1995. Pp. 72-80), ambas copias electrónicas; y el reciente *Queer Cinema, The Film Reader*. editado por Benshoff, Harry y Griffin, Sean (Routledge, Londres y Nueva York, 2004) en el que podemos también encontrar ya clásicos ensayos de Ruby Rich, Jack Babuscio, Richard Dyer o Alexander Doty.

⁶⁸⁵ "Writing The City: 'Street Haunting' and Mrs. Dalloway" en Marcus, Laura (1997: 61).

claustrofónico.⁶⁸⁶ En la última escena en la que aparece, le vemos mirar a través de la ventana en un espacio en penumbra, como hicieran Virginia y Laura anteriormente. **(Ver figuras 6 y 7)**. La disolución de las cualidades de género vienen acompañadas por la de la identidad sexual: las parejas de esta historia ya no son heterosexuales sino homosexuales. Por ejemplo, la función de pareja en la narración recae sobre Sally (el montaje establece un paralelismo entre Leonard, Dan y ella).



Figura 6: Richard (Ed Harris) y Clarissa interactuando siempre en interiores...



Figura 7: ... del mismo modo que Cary (Jane Wyman) y Ron (Rock Hudson). El amor de estos últimos es tan imposible como el de los primeros. Todos los personajes se hallan lejos de ver sus deseos realizados.

⁶⁸⁶ La puesta en escena nos muestra un lugar lúgubre, desordenado, oscuro, enfermizo. Para enfatizar su inmovilidad, Richard se haya postrado en su silla de ruedas.

Este hecho, en el que ninguno de los personajes se adscribe a las construcciones sexuales crea un efecto llamativo: los personajes parecen pertenecer a un microcosmos (homosexual).⁶⁸⁷ Hay, por ejemplo, una ausencia de referencias directas a la situación política (carecemos de señales enviadas por el *New York Times* o la CNN), o raramente los personajes interactúan con heterosexuales (no sabemos si la florista lo es). Los sucesos se limitan al círculo de intelectuales homosexuales, muchos de ellos afectados del SIDA.⁶⁸⁸ El único evento social relevante que se anuncia es el premio de poesía que ha ganado Richard -el Carrouthers- pero los personajes no participan siquiera en dicho acontecimiento o posterior fiesta ya que nunca tendrán lugar. *Las horas*, película y libro, muestran una sociedad donde lo 'políticamente correcto' es la norma, donde existe una discriminación positiva. Así lo cree Richard cuando le dice a Clarissa:

“Me han dado el premio por mi actuación. Me lo han dado por tener sida, por mi locura y por llevarlo con valentía. En realidad me lo han dado por haber cumplido, por haber sobrevivido, por eso me lo han dado ¿Crees que me lo hubieran dado si estuviera sano?

En esta historia, ha desaparecido cualquier tipo de constreñimiento de las prácticas sexuales. Lo 'anormal' se ha convertido en norma, y viceversa -es la relación entre Richard y Clarissa la que nos resulta irrealizable, imposible. Los roles sexuales han perdido importancia. No obstante, no existe simplemente una inversión de características sexuales y de género, sino una ampliación tal que nos obliga a cuestionarnos la realidad o validez de la naturalidad de dichas características en su asimilación a los sexos. En esta historia el personaje de Clarissa resulta de una increíble ambigüedad: ella sí ha estado (y está) ligada emocionalmente a un hombre, y ella sí tiene instinto materno.

La presencia masculina

El otro gran tema de importancia en este apartado es la desaparición de la presencia masculina de la trama. Si en las historias anteriores los lazos de amistad/amor entre mujeres estaban inscritos dentro de una sociedad patriarcal y una estructura heterosexual, con la muerte de Richard al final de la película, desaparece el componente masculino en la vida de las protagonistas. La película se

⁶⁸⁷ Los protagonistas periféricos de esta historia son Louis, que está enamorado de uno de sus estudiantes de teatro; Sally, que es la esposa de Clarissa; y Julia, que es amiga (en la novela) de una militante queer.

⁶⁸⁸ En la novela no sólo es Richard, también Evan, el compañero sentimental de Walter Hardy.

cierra con cuatro mujeres que ya no sienten ningún tipo de ligazón emocional -y narrativa- a un hombre.

Richard parece ser una presencia todopoderosa, al menos en la vida de Clarissa. Él representa al artista demiúrgico que da vida a sus protagonistas femeninas. En este sentido, establece un paralelismo con la propia Woolf y con los creadores de *Las horas*, Cunningham y Daldry.

La dependencia femenina de esta presencia masculina es inevitablemente dañina, como se demuestra en la primera escena entre ellos. El escritor hace un comentario que la hace sentirse pequeña, disminuida (y ella sólo puede contener su dolor, recomponerse y hacer como si nada hubiera sido dicho): “¡Ay señora Dalloway! siempre organizando fiestas para disimular el vacío.” El poder que Richard tiene sobre ella resulta evidente en la conversación que mantienen Clarissa y su hija Julia:

Clarissa: Lo único que quiero es montarle esta fiesta. Ya se por qué lo hace, lo hace a propósito.

Julia: ¡Ah! Es por Richard.

Clarissa: *Por supuesto.* Esta mañana ha vuelto a hacerlo. Me ha mirado de esa manera como diciéndome “tu vida es *trivial*. Tú eres tan trivial. *Sólo haces cosas cotidianas, horarios y fiestas, y minucias.*” [...]

Julia: Eso sólo importa si crees que es verdad. [...]

Clarissa: Cuando estoy con él sí, *me siento viva*, y cuando no estoy con él, sí, todo me parece un poco absurdo. No, pero contigo no, no, espera, contigo nunca. Sólo con el resto.

Julia: ¿Y Sally?

Clarissa: Es el resto. Un falso consuelo.⁶⁸⁹

Richard es el último reducto masculino en la vida de estas mujeres. Sólo con su desaparición lograrán las mujeres la libertad. Su muerte liberará a Clarissa, podrá hacer y deshacer sin ser juzgada, podrá ser ella misma (o lo que ella quiera hacer de sí).⁶⁹⁰ Ello presentará un desafío para ella, el la libertad y la emancipación. Es una tarea difícil pero ella, la mujer, tiene que alcanzar su propia identidad. (**Ver Punto de encuentro VII: “A Society” de Virginia Woolf** -en concreto los tres últimos párrafos).

⁶⁸⁹ En la novela Cunningham, al relación con Rally es mucho más íntima y profunda. Por ejemplo, ella dice que Sally (una mujer de éxito) se ha convertido en una esposa ante la sociedad, y ninguna de las dos oculta su amor por la otra. (Cunningham, 1990: 20).

⁶⁹⁰ Del mismo modo que ‘el niño’ (Richard) debe desembarazarse de la madre para lograr su desarrollo como individuo adulto (de acuerdo con el discurso psicoanalítico).

De forma fascinante, la película de Daldry incide reiteradamente en la calidad de invención de Richard que Clarissa es. Ya comentamos que Richard, en tanto creador, establece semejanzas con Woolf dentro de la narración, y con Cunningham y Daldry. Como hiciera Richard al escribir acerca de Clarissa, éste “Ha cambiado algunas cosas, y no con ánimo de crítica, mas bien las ha hecho suyas.”⁶⁹¹ Esta conversación revela los mecanismos de creación (de discursos ginocéntricos) de los escritores varones sobre los personajes femeninos (y los elementos de la ‘realidad’ en general) que a base de repetirse se han convertido en hecho. (Ver Punto de encuentro VI: “A Society” -los cuatro primeros párrafos). Como los hombres han dado forma a los mitos, las fábulas, las historias. La película vuelve a incidir en ello a través de la conversación entre Louis y Clarissa:

Louis: Leí el libro.
Clarissa: ¡Oh, señor!
Louis: Exacto ¡oh, señor! [...] Todo un capítulo sobre si ella debe comprarse esmalte de uñas y luego ¿qué? Después de cincuenta páginas no lo hace. Cualquier detalle lo alarga una eternidad. No pasa nada y de repente sin motivo alguno ella se suicida.
Clarissa: Su madre se suicida.
Louis: Sí, su madre, pero sin ningún motivo. No tiene sentido.

Louis parece estar describiendo aquí la narrativa femenina tradicional en la que eventos aparentemente irrelevantes o triviales conducen la acción y desembocan en el suicidio de la heroína. Ese tipo de narración ya no se sostiene y el arte literario reclama una ruptura con dicha tradición. No obstante, también podría estar describiendo la técnica del *stream of consciousness*, donde los elementos triviales son los que conducen la acción, los que revelan la ‘substancia’ de las cosas, lo que estaría uniendo más directamente a Woolf con Richard.

Richard sabe que todas sus pretensiones de escribir la historia, la verdad, etc., fracasaron:

Quería ser escritor, sólo eso. *Escribir acerca de todo*, de todo lo que pasa en un momento. El aspecto de las flores mientras las llevabas entre tus brazos [...] De nuestros sentimientos y los tuyos, de los míos, *la historia que hay detrás* de lo que habíamos sido, *de todo lo que existe. De este mundo tan enrevesado, enrevesado y confuso, y fracasé. Fracasé. Empieces como empieces acabas*

⁶⁹¹ Esta conversación se produce entre Clarissa y la florista en la película.

siendo menos de lo que esperabas. Puro orgullo de mierda y estupidez. Lo queremos todo ¿verdad?

Los elementos señalados en cursiva pueden ser interpretados como síntomas de una sensación de fracaso de alguien que cree que puede asir la vida, por muy confusa que ésta es en realidad: la complejidad del mundo no puede ser aprehendida. Del mismo modo, todo el poder que él puede exhibir en su novela -el de dar vida y muerte a sus personajes (femeninos)- se desvanece en la vida real. Richard no pudo retener a su madre, la autodeterminación femenina fue imparable.

Clarissa está interpretando aquí el papel opuesto al de Laura Brown, la otra mujer en la vida de Richard. Ella sí representa esa imagen de feminidad del discurso masculino, ella sí es maternal, protectora (de él) y amante, y se entretiene en minucias. También ella, como las protagonistas femeninas de la tradición literaria, toma protagonismo en relación al hombre y es insertada en una trama romántica.

Clarissa: Yo me había acostado con él. Estaba sentada en el porche. Él se acercó por detrás y puso su mano sobre mi hombro ¡Buenos días señora Dalloway! Eso... eso dijo. Desde entonces se me quedó grabado. Sí, me refiero al nombre.
(a Louis) [...] Fue contigo con el que se quedó, con el que vivió.
Yo sólo tuve un verano.

Clarissa se presenta como martir, madre y mujer que se desvive por un 'hombre'. Ella es la que se siente obligada a cuidar del Richard convaleciente (ese es el reproche que le hace a Louis: ha estado cuidando a Richard durante años y él llega en ese momento de San Francisco, pero fue él con quien Richard se quedó) y la que articula una idea (esencialista) acerca del impulso materno que contrasta con la de Laura Brown. Es su hija la que considera absurdo la dependencia de Richard de su madre, para ésta, Clarissa sufre la enfermedad de la nostalgia, de la pérdida de juventud –“fue hace muchos años. Lo único que estás diciendo es que fuiste joven.” Cuando madre e hija parecen haber alcanzado la comunión, el insidioso telefonillo de su apartamento suena repetidamente. La escena se corta con Clarissa levantándose bruscamente de la cama donde se encuentra abrazada a Julia. No es importante de quién se trate, simplemente que dichos momentos de conexión femenina no son duraderos con Clarissa. En la novela esta falta de vínculo entre ellas es mucho más evidente, el bache generacional es inevitable. Julia pertenece a una generación de mujeres que forman 'comunidades femeninas' independientes de los hombres.

Y es que esta sensación de incertidumbre que provoca la libertad puede conducir a la nostalgia (hacia la seguridad, hacia los roles prescritos), a creer que cualquier tiempo pasado fue mejor. Pero dicha postura nostálgica se presenta como inviable: el pasado no va a recuperarse, la vida sigue su curso, la ligazón de Clarissa con el pasado, con la heterosexualidad, debe ser destruida. La autodeterminación de Clarissa, su conquista laboral, su unión sentimental con otra mujer, su maternidad (provocada sin la necesidad del miembro masculino), todo es resultado de sus decisiones en la vida y si la sensación de inseguridad inicial puede provocar momentos de nostalgia, ella sabe que no hay marcha atrás:

Clarissa: Eres muy valiente.

Louis: Valiente ¿Por qué?

Clarissa: Pues por atreverte a visitarla. Osea, por aceptar la realidad de que hemos perdido esos sentimientos para siempre.

Julia lo expresa muy claramente cuando dice: “Me he topado con Louis Walters [...] Están todos aquí ¿verdad? todos los fantasmas ¡todos tus fantasmas vienen a la fiesta!”

¿Qué sucede entonces con el elemento masculino de la trama? El artista iluminado debe autoinmolarse y dejar que ella cuente su propio cuento:

Richard: “es una idea maravillosa, necesitaba más luz, necesitaba que entrara más luz [...] y me ha parecido que necesitaba más luz. [...] Pero tengo que enfrentarme a las horas ¿verdad? A las horas después de la fiesta y a las horas después de esas.

Clarissa: Todavía tienes algún día bueno y en el fondo lo sabes.

Richard: En realidad no. En fin, es un detalle que lo digas pero no es verdad. [...] Cuéntame un cuento.

El poeta debe morir y dejar que el vínculo entre mujeres de diferentes generaciones se produzca: Sally quiere lograr una comunión perfecta con Clarissa pero ésta está relativamente distante, demasiado implicada en su relación con Richard; es consciente de que la barrera entre las dos es debida en parte a la dependencia de ésta del escritor. Su hija Julia sostiene los mismos sentimientos. Ella no se siente lo suficientemente valiosa para su madre, se ve afectada cuando Clarissa le dice que sólo con Richard se siente viva. Ahora que Richard/Septimus ha muerto, se ha de resolver el destino de “la señora Dalloway”(en palabras de la propia Woolf). La escena final nos muestra a tres mujeres arrasando con toda referencia a

Richard (los cangrejos –el plato favorito de Richard- son tirados sin miramientos a la basura), borrando las señales de su presencia. A éstas se les une una cuarta, la madre prófuga. Tres generaciones de mujeres con sus diferencias (¿culturales?) y sus similitudes (¿biológicas?).

Un mundo femenino para la señora Dalloway

De acuerdo con Woolf el mundo masculino es violento y la prueba de ello eran las terribles guerras sostenidas desde los comienzos de la historia. Ella, así como otras muchas feministas de su época (y anteriores, como reitera Showalter⁶⁹²), soñaban con sociedades utópicas de mujeres al margen de la brutalidad y el horror del mundo masculino (Ver Punto de encuentro VII: “A Society” –los párrafos restantes) Las feministas de la segunda ola retomaron esta idea de la comunidad exclusivamente femenina, aunque si bien algunas lo conjugaban –o veían inevitable su relación- con la heterosexualidad (Irigaray y Kristeva⁶⁹³), otras daban un paso más allá al proponer las relaciones lesbianas como alternativa a la economía (nos referimos a la forma de organización) heteropatriarcal (ya avanzábamos este tema en **Punto de encuentro II: El feminismo cultural, en el capítulo 3**). Para estas feministas lesbianas de los años setenta y principios de los ochenta, la raíz de la opresión de las mujeres era el patriarcado y sólo una cultura de mujeres podía crear una sociedad nueva -con la solidaridad entre mujeres como sus cimientos. De acuerdo con estas feministas, esta cultura de mujeres sólo sería posible al margen del sistema patriarcal y a través de la creación de comunidades femeninas autosuficientes. Por esta época, para muchas feministas el lesbianismo era una opción sexual a la que cualquier mujer podía optar, era el lugar de resistencia a la dominación masculina por antonomasia. Destruían de esta manera las ideas (esencialistas) de la lesbiana congénita, o la pervertida, de la sexología. La

⁶⁹² Showalter (1977: 4-5/29/191-2).

⁶⁹³ Ya hemos visto como de acuerdo con las lecturas feministas del psicoanálisis, el niño para lograr su completa integración en el orden simbólico/social debe distanciarse de la madre y establecer una diferencia con ella, mientras que la niña al compartir el mismo género que la madre –y a pesar de un primer momento de rechazo hacia ésta por carecer de falo- suministra todos los ingredientes para una alianza femenina. Luce Irigaray propone una comunidad de mujeres fuera de las constricciones de un mundo/lenguaje masculino que asegura su supervivencia a través de las practicas heterosexuales (volver a Punto de encuentro VI). Para Irigaray es imposible salirse de un sistema hommo(hombre)sexual, que es nuestra sociedad. Por su parte, Julia Kristeva también trata de explicar las relaciones pre edípicas de las mujeres hacia las mujeres. De acuerdo con Linda Williams, Kristeva lo hace con el conocimiento de que tal lenguaje/discurso (*speech*) nunca es enteramente auténtico, nunca enteramente libre de la influencia fálica del lenguaje simbólico. En otras paabras, ella enfatiza la necesidad de encontrar un lugar desde el cual las mujeres puedan hablar pero reconociendo al mismo tiempo que tal espacio no existe. Es decir, este lugar no puede concebirse o ser representado fuera del lenguaje simbólico, el cual define a las mujeres negativamente. En Gledhill (1987: 308). Las obras de kristeva a las que acude Williams son las traducciones *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* y *About Chinese Women*.

homosexualidad femenina desafiaría este orden al erradicar la presencia masculina de las vidas de las mujeres. Estas feministas lesbianas definían el lesbianismo no en términos sexuales sino políticos. Para ellas, la lesbiana no era aquella que mantenía relaciones sexuales con otras mujeres sino aquella que establecía sus alianzas con otras mujeres, aquella que vivía independientemente de los hombres sintiéndose realizada. En la filosofía feminista lesbiana, los términos de la ecuación se incluyen el uno al otro: el lesbianismo es feminista y el feminismo es lesbiano. En la filosofía del feminismo lesbiano la teoría y la práctica del lesbianismo se construyen a través del feminismo. El concepto feminista de que lo personal es político supone, por tanto, un análisis de todos los aspectos de la vida lesbiana en función del proyecto feminista. Ya aludimos a la descripción de 'lesbiana' de las Radicalesbians que establecía esa cohesión entre las mujeres, el *women-identified-women* (dicho término ha sido traducido por mí anteriormente como "mujeres que se identifican con otras mujeres", Beatriz Suárez Briones lo traduce como "mujeres ginoidentificadas"⁶⁹⁴):

"Una lesbiana es la furia de todas las mujeres condensada en su punto de explosión. Es la mujer que a menudo, desde una edad muy temprana, áctua de acuerdo con un impulso humano interno de ser más libre y completo de lo que la sociedad le permite (...) a un cierto nivel ha sido incapaz de aceptar las limitaciones y la opresión a la que la somete el rol social más básico: el femenino."⁶⁹⁵

Una de las pensadoras fundamentales en la tarea de deconstrucción de la heterosexualidad como institución política emprendida por el feminismo lesbiano

⁶⁹⁴ Suárez Briones: *Sexualidades. Teorías literarias feministas*. Premio de investigación María Isidra de Guzmán, 2002. p. 181. La propia Suárez Briones cita aquí otro ejemplo ilustrativo del espíritu de estas primeras feministas lesbianas, esta vez las palabras son de Charlotte Bunch –del colectivo *Les Furies*: "la lesbiana, la mujer identificada con otra mujer, se compromete con las mujeres no sólo como alternativa a las opresivas relaciones masculino/femeninas sino primariamente porque ama a las mujeres. Consciente o inconscientemente, con sus actos, la lesbiana se ha dado cuenta de que dando apoyo y amor a los hombres en vez de a las mujeres perpetúa el sistema que la oprime. Si las mujeres no nos comprometemos entre nosotras, un compromiso que incluye el amor sexual, nos negamos a nosotras mismas el amor y el valor tradicionalmente otorgados a los hombres. Aceptamos nuestro estatuto de segunda clase. Cuando las mujeres dan sus energías primarias a otras mujeres, entonces es posible concentrarse plenamente en la construcción de un movimiento para nuestra liberación. El lesbianismo identificado con mujeres es, pues, más que una preferencia sexual; es una opción política. Es política porque las relaciones entre hombres y mujeres son relaciones políticas; implican poder y dominio. Puesto que la lesbiana rechaza activamente esa relación y escoje a las mujeres, desafía el sistema político establecido." (2002: 182) Briones, a su vez, toma la cita de Milagros Rivera Garretas: *Nombrar el mundo femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Icaria, Barcelona, 1994. p. 123.

⁶⁹⁵ Radicalesbians: "The Woman Identified Woman" en Nicholson (Ed.): *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. Routledge, Nueva York y Londres, 1997. p. 153.

desde los años setenta es Monique Wittig. No repetiremos los principios de su ideología porque ya la estudiamos con detenimiento en el capítulo de *Orlando*. Sólo señalaremos aquí su principal tesis: la mujer en la sociedad es definida en oposición al hombre en el sistema tradicional de pensamiento binario, por tanto, la lesbiana, al situarse fuera de ese sistema, no puede recibir la misma denominación de ‘mujer.’ Otra de las separatistas, ya mencionadas, más famosas es Adrienne Rich. En su artículo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) Rich argumenta que el lesbianismo es una importante alternativa a la economía de dominación masculina. Tanto si las preferencias sexuales femeninas son concretamente homosexuales o no, el simple hecho de la ‘existencia lesbiana’ prueba que es posible resistirse a los valores de dominación a través de relaciones más atentas y empáticas (similares a la maternidad). **(Ver Punto de encuentro VIII: Adrienne Rich y su ‘Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana.’)** Rich concluye su ensayo indicando que la idea de que las mujeres necesitan inevitablemente al hombre -como protectores económica y socialmente, para una sexualidad adulta y una “completación” psicológica- y que la familia constituida en la heterosexualidad es la unidad social básica, son las grandes mentiras de la tradición occidental. No hemos podido encontrar pensamiento más apropiado para expresar la resolución final de *Las horas*.

La definición de las Radicalesbians se halla, en sus intenciones e impulsos profundos, muy cerca de los pensamientos de Woolf en su descripción del amor lésbico de Clarissa Dalloway (en la novela de Cunningham) que hemos citado al comienzo, en la presentación, y que aquí repetimos:

“Clarissa tendrá un amor: una mujer. [...] una de esas pasiones que se dan cuando uno es joven – cuando el amor y las ideas parecen ser descubrimientos personales verdaderos, nunca antes aprendidos de este modo; durante ese breve periodo de juventud en el que uno se siente libre de hacer o decir cualquier cosa; para provocar, rebelarse; rechazar el futuro que ha sido ofrecido y demandar otro, mucho más grande y extraño [...] Clarissa Dalloway, en su primera juventud, amará a otra chica, piensa Virginia; Clarissa creará que un futuro rico se abrirá ante ella pero, eventualmente (¿cómo, exactamente, se acometerá el cambio?) volverá a su sentido común, como hacen las chicas jóvenes, y se casará con el hombre adecuado. Y morirá en la madurez. Se suicidará.” (81-2)

Se trata de un párrafo rico en connotaciones: Clarissa amará a otra mujer cuando los sentimientos e ideas sean *descubrimientos personales verdaderos*,

nunca antes aprendidos, es decir, cuando deje de guiarse por los dictados (discursos) sociales del heteropatriarcado (se puede percibir el aroma constructivista); *rechazará el futuro que se le ha ofrecido y demandará otro, mucho más grande y extraño*, uno libre de esas constricciones culturales esencialistas; y setenta años después podrá ser lesbiana, independiente, y pertenecer a una comunidad femenina poderosa. En la película que estamos analizando, todas las mujeres retratadas son independientes económica y emocionalmente de los hombres (con la excepción de Clarissa en un principio): son escritoras, bibliotecarias, editoras, productoras de televisión, y estudiantes universitarias. *Las horas* muestra la constante presencia de la figura masculina que contamina las relaciones entre las féminas de la película; la existencia de Richard parece hacer infelices a todas las mujeres: estorba o incomoda a Laura (y Kitty); juzga la forma de ser de Clarissa; debido a él Sally no puede acceder enteramente a la mujer que ama y fusionarse con ella; y Julia se siente desplazada, traicionada. En la novela Cunningham es explícito: ahora que Richard ha muerto, Clarissa recupera su identidad propia: “Y, aquí está ella, ella misma, no más la señora Dalloway; ya no queda nadie que la llame así. Aquí esta ella con otra hora por delante.” (226) Ahora debemos preguntarnos ¿está reflejando esta película el espíritu feminista separatista de estos años setenta (y comienzos de los ochenta)? No exactamente. De nuevo, esta obra ilustra un entorno cultural postmoderno -muy lejos de ser monolítico- en el que diferentes formas de entender el lesbianismo, la presencia gay –y las políticas de alianza entre hombres y mujeres homosexuales- y el SIDA interactúan para crear un mapa de la situación político-sexual actual.

En la novela, esta comunidad de mujeres y las referencias a su homosexualidad es mucho más evidente al ampliar el espectro de posibilidades lésbicas al incluir a Julia, la cual es descrita en términos de su relación con Mary Krull. No necesitamos su presencia en la película para detectar los asuntos relacionados con *queer*, pero es indudable que enriquece y refuerza nuestra tesis. Por ello nos referiremos momentáneamente a la novela. Al comienzo de este capítulo 5 vimos las características asociadas a Krull (y que la asemejaban a la señorita Kilman): es “una teórica queer” que viste “camisetas y botas de combate”; vive “al borde de la pobreza”; va “a la cárcel por diferentes causas”; enseña en la universidad de Nueva York “acerca de la penosa mascarada conocida como género”; y su ideología es contraria al consumismo capitalista. Clarissa quiere gustarle pero Mary es “demasiado despótica en su intensidad moral e intelectual.” En Clarissa crece la noción de que ella es “el enemigo”. Clarissa quiere “gritar a Mary Krull que no hay tanta diferencia”; ambas sienten “las preocupaciones y

lamentos, el miedo” (¿el miedo de ser homosexual en una sociedad homofóbica?), ambas son mujeres con la misma inclinación sexual. La animadversión es recíproca entre Clarissa y Mary Krull: “Tonta, piensa Mary [...] cualquier cosa es mejor que *queers* de la vieja escuela, vestida para pasar (inadvertida), burguesa hasta los huesos, viviendo como marido y mujer. Es mejor ser un franco y abierto gilipollas, mejor ser John jodido Wayne, que una bollera bien vestida con un trabajo respetable.” “Fraude, piensa Clarissa, has engañado a mi hija, pero a mi no me engañas. Reconozco a un conquistador en cuanto lo veo [...] Tú eres tan horrible como la mayoría de los hombres, igual de agresiva, igual de auto-agrandada, y tu hora vendrá y se irá.” (160-1) Aquí vemos de nuevo, como ya hicieramos en *La señora Dalloway*, dos formas de entender el amor entre mujeres. Ambas son mujeres y ambas son lesbianas si bien los movimientos de mujeres y de lesbianas se han preguntado continuamente acerca de estas dos definiciones ¿qué es una mujer? ¿Qué es una lesbiana? ¿Son ellas tan parecidas? ¿Tienen algo en común? Estos fragmentos de la novela reflejan como los fenómenos de la ‘diversidad’ y la ‘disolución de identidades fijas’ se infiltraron en el movimiento feminista.

Retrocedamos un poco en el tiempo y retomemos el análisis de las relaciones entre feminismo y lesbianismo a partir de los años ochenta. Estos años fueron testigos de los ataques frontales de mayor acritud dentro del movimiento feminista. Comenzó a haber disensiones raciales, sexuales y de clase entre las mujeres. El aspecto más significativo fue la insatisfacción con las categorías de identidad lo que provocó la demanda de pluralización de perspectivas como resultado de la diversidad. Es decir, se empezó a reconocer la existencia de otras razas, otras sexualidades, otras subjetividades. La inscripción en un modelo de pensamiento monolítico que favorecía a la raza blanca sobre otras, a la heterosexualidad sobre otras prácticas sexuales, a los hombres sobre las mujeres, se presentaba como inviable. Por ejemplo, una mujer lesbiana de color siente la opresión a tres niveles ¿con quién debería alinearse en su lucha? ¿En qué lugar encontrará solidaridad y experiencias similares a la suya? Explicamos este asunto en extensión en **Punto de encuentro IX: La edad de la diversidad/ Las múltiples caras del feminismo (1980-2006)**. En el plano sexual, se originó entonces una reacción abierta contra la integración de las lesbianas en el movimiento de las mujeres y el análisis feminista de la sexualidad, sucediéndose la fragmentación de la comunidad lesbiana.⁶⁹⁶ Algunas de estas feministas lesbianas de los años setenta

⁶⁹⁶ Sheila Jeffreys, así como Susan Faludi, consideran que esto sucedió como resultado del triunfo de la política conservadora en el mundo Occidental. Jeffreys: *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Feminismos Catedra. Madrid, 1996;

terminaron cansándose de luchar para conseguir que las feministas heterosexuales las tuvieran realmente en cuenta, optando por separarse de éstas, de dejar de llamarse feministas (se denominaban a sí mismas separatistas o lesbianas radicales) y de acercarse al movimiento de los hombres gay. Numerosas lesbianas se alinearon con los gays en apoyo a la lucha contra la epidemia del SIDA, y en oposición a la visión de las feministas radicales en contra de la pornografía.⁶⁹⁷ Suárez Briones describe la de esta forma la situación:

“los 1980 fueron la década de la crisis del SIDA y del rearme ideológico conservador que fomentó la homofobia y las actuaciones antihomosexuales, lo que hizo que las lesbianas y los gays unieran sus fuerzas en organizaciones conjuntas que sirviesen de grupos de presión para ejercer influencia política.”⁶⁹⁸

Por entonces, algunas lesbianas y gays desecharon el construccionismo social del feminismo lesbiano (o cultural) y propiciaron una nueva ola de determinismo biológico para explicar la orientación sexual (la homosexualidad ya no era considerada una opción política autoconsciente sino algo innato). Volvieron al modelo sexológico porque consideraban útil la construcción que la sexología hizo de la homosexualidad al proporcionar un modelo de rol sexual y de identidad lesbiana; les dotó a los homosexuales de una identidad definida en torno a la cual poder reunirse y organizarse.⁶⁹⁹ El nuevo concepto de una identidad homosexual distintiva permitió el desarrollo de una identidad de grupo y la posibilidad de una subcultura auto-consciente. De este modo, los sexólogos de finales del XIX y principios del XX, para bien o para mal, dieron forma al discurso lesbiano por medio de la introducción de neologismos y nuevas categorías que algunas escritoras lesbianas posteriores han utilizado subversivamente para “crear”, de acuerdo con Laura Doan, “fuera de los textos que las marginalizaron, reconceptualizaciones innovativas del sujeto lesbiano y su lugar en la modernidad.”⁷⁰⁰

Faludi, Susan: *Reaccion. La Guerra no declarada contra las mujeres*. Anagrama. Barcelona, 1993.

⁶⁹⁷ Ruth L. Schwartz va a hablar de estas nuevas alianzas en “New Alliances, Strange Bedfellows: Lesbian, Gay Men, and AIDS” en Stein (1993). Para una discusión acerca de los acalorados enfrentamientos entre feministas por motivos de representaciones sexuales ver Vance (Ed.): *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Routledge, Nueva York, 1984.

⁶⁹⁸ Suárez (2002: 187). Esta situación también es descrita en detalle por Barbara Creed en su artículo “Queer Theory and Its Discontents: Queer Desires, Queer Cinema” en Grieve y Burns (1994: 152).

⁶⁹⁹ Weeks: *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa. Madrid, 1993. [Ed. Original: *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*. Rotledge, Londres, 1985].

⁷⁰⁰ Doan (2001: 163).

Este modelo sexológico presupone el posicionamiento como *butch* o *femme* y los juegos de roles como parte ineludible de las relaciones lesbianas. Tradicionalmente, estos dos términos de la ecuación de una relación lesbiana se han definido por su comparación (discutible) con el modelo heterosexual. La lesbiana *femme* reproduce, se supone, el papel de la “mujer” en una relación heterosexual (ésta ha sido ignorada por la heterosexualidad y mirada con suspicacia por las lesbianas visibles, como ejemplifica el comentario de Krull). *Butch* describe a aquellas mujeres hombrunas en su aspecto físico -aunque también en sus hábitos, gustos, modales y conducta- (su equivalente terminológico en castellano es *marimacho* o *virago*). Fueron estos elementos los que abrieron una brecha en el seno del lesbianismo entre aquellas feministas lesbianas que apoyaban la idea de una sexualidad igualitaria (feministas *vainilla*) y aquellas influenciadas por las prácticas homosexuales masculinas. A los ojos de las feministas, la adopción de las categorías sexológicas supuso la conversión de las lesbianas en una minoría anormal definida en términos de su actividad sexual genital, aceptando una causalidad de carácter biológico (o bien psicológico), y que en muchos casos admitía las terribles limitaciones de los juegos de roles. La crítica feminista intentaba acabar con este tópico por sus consecuencias políticas ya que, para ellas, estas relaciones lesbianas reproducían el opresivo modelo heterosexual. Sin embargo, muchas lesbianas estaban reclamando su salida del armario también en el terreno sexual: querían sexo alejado de complejos de culpabilidad generados por las políticas sexuales tradicionales. Para ellas, lo personal era personal y lo político, político; y en la privacidad de sus vidas querían satisfacción, juego y diversión. Y todo ello lo encontraron en el modelo gay. Muchas de estas mujeres trataron de analizar -debido a su compleja naturaleza- las relaciones *butch-femme*. Sue-Ellen Case⁷⁰¹ o Joan Nestle fueron dos de las primeras feministas en defender este tipo de relaciones en contra de la acusación de que estas relaciones prefiguraban la opresiva estructura y la desigualdad entre los géneros de la heterosexualidad compulsiva. (**Ver Punto de encuentro X: Una ¿copia? del modelo heterosexual**). Según estas lesbianas, los roles *butch-femme* son utilizados conscientemente con un espíritu deconstrutor. Es decir, los juegos de roles y el comportamiento *butch-femme* son un tipo de mascarada conscientemente jugada e interpretada. El cuerpo femenino, la mirada masculina y las estructuras tradicionales son sólo juguetes sexuales para la pareja *butch-femme*. En la recuperación del espacio de seducción ésta puede, a través de su propia elección, moverse a lo largo de todo un campo de símbolos. Estas disensiones se convirtieron en el centro de atención de un gran

⁷⁰¹ Case: “Toward a Butch-Femme Aesthetic” en *Discourse*. Vol. 11, nº 1. Invierno, 1988-89. También se encuentra en Avelobe (1993).

debate y controversia en el ámbito de los estudios académicos feministas y lesbianos, la comunidad lesbiana y su cultura popular. Hizo visible la falacia de una 'unidad' que informara el lesbianismo.⁷⁰²

Bajo la luz de estos nuevos comentarios ¿muestra *Las horas* la disensión propia de esta década de los ochenta? Es cierto que Krull cumple todos los requisitos para ser descrita como *butch* y que Clarissa emula completamente la idea de las relaciones igualitarias lesbianas prototípicas del feminismo lesbiano de los setenta. De hecho, si acudimos al punto de encuentro IX, uno de los ejemplos que cita Case de la lesbiana que era 'educada' dentro del feminismo lesbiano y de la relación que establecía con un varón gay parecería sacada de la película que aquí nos ocupa. Clarissa y Krull se critican entre ellas porque Krull es "tan horrible como la mayoría de los hombres, igual de agresiva" y Clarissa es una "queer de la vieja escuela, vestida para pasar (inadvertida), burguesa hasta los huesos, viviendo como marido y mujer." Observaremos que se producen los primeros problemas, Clarissa parece una lesbio feminista que viste con una indumentaria de mujer 'normal' porque rechaza cualquier forma que suponga la imitación del papel masculino. Pero, al mismo tiempo, el lesbio feminismo nacido de la contracultura fue parcialmente concebido como desafío al materialismo, a las imposiciones de la moda, la despolitización, el consumismo de productos procedentes del heteropatriarcado; y sin embargo Krull se refiere a Clarissa como 'burguesa'. Las lesbio-feministas rechazaban la estética de la *butch* y la *femme*, renegaban de todo tipo de estética elaborada desde dicho patriarcado, se definían ellas mismas como *anti moda*, pasando por encima del reino de la feminidad, belleza y respetabilidad. "Era un emblema de negación, un intento de huelga contra el diablo gemelo, el capitalismo y el patriarcado, la industria de la moda y la objetificación de la mujer."⁷⁰³ No obstante, es Krull la que vive al borde de la pobreza, va a la cárcel por diferentes causas, da clases de género en la Universidad y su ideología es contraria al consumismo capitalista. También Krull apunta que Sally y ella viven como marido y mujer, que es el estereotipo que las feministas lesbianas tenían acerca de las relaciones de *butch* y *femme*. En este caso, Clarissa sería esa lesbiana *femme*, tan despreciada tanto por heterosexuales como por lesbianas, y Sally sería el componente *butch* de la relación; o bien -que es la impresión que nos llevamos nosotros como espectadores/lectores- su relación amorosa es igualitaria (como proclamarían las

⁷⁰² No mencionaremos aquí los problemas acerca de la representación sexual a través de la pornografía, ya que en *Las horas* no hay representaciones sexuales explícitas, las únicas muestras de deseo y amor se dan a través de besos.

⁷⁰³ Stein, Arlene: "All Dressed Up, But no Place to Go? Style Wars and the New Lesbianism" en Creekmur y Doty (Eds.): *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. (1995: 478).

feministas lesbianas). Por último, las feministas lesbianas de los setenta proclamaron un separatismo de los hombres y las lesbianas de los ochenta se aliaron con los hombres gay: Krull resulta más separatista que Clarissa que está perfectamente integrada dentro de una comunidad gay masculina. Tal vez debido a estas contradicciones es por lo que Clarissa y Krull no se ponen de acuerdo acerca de su amor o respeto por la otra. Por ende, para entender la política lesbiana de *Las horas* debemos retomar e ir un poco más lejos con nuestra historia del movimiento lésbico a partir de los años noventa, momento en el que empezó a emerger un nuevo corpus teórico conocido como *teoría Queer*.

Los años ochenta supusieron una germinación de las ideas que explotarían en los noventa.⁷⁰⁴ En esta década las teóricas 'feministas' comenzaron a fascinarse con las ideas del deconstructivismo y el postestructuralismo. Estas 'nuevas' lesbianas prefirieron inscribirse en la denominada cultura *Queer*-espacio teórico y político compartido de gays y lesbianas -y tendieron a hablar más sobre sexualidad que sobre política. En 1989 Teresa de Laurentis publica su *Technologies of Gender*, en 1990 Judith Butler ofrece *Gender Trouble* y Eve Kosofski Sedgwick su *The Epistemology of the Closet*. Con estos textos se inaugura –o mejor dicho, se consolida- el pensamiento que identificamos como *queer* para el que ya no existe algo llamado género.

Queer

Las horas debería ser considerada una película *queer* ya que retrata un mundo caracterizado por la heterogeneidad de los miembros de la comunidad lesbiana (y gay) y de sus alianzas entre sí, y por la deconstrucción de la normalidad por medio de la presentación como 'normal' de la comunidad aquí descrita (disolviendo por ende la propia categoría de normal). Especialmente en la novela, en tanto que amplía el espectro de ejemplos, se nos muestran diversas formas de entender la sexualidad y el amor entre mujeres (y con otros personajes gays) y las fricciones entre ellas. Se dan cita multitud de lesbianismos que se definen en relación a sus perspectivas acerca de la existencia lesbiana, la amistad y la sexualidad, las teorías del conocimiento y la ética, el separatismo y la construcción de coaliciones, el lenguaje y la creación, etc. Con las palabras que Clarissa dedica a Krull "no somos tan diferentes" trata de establecer una coalición basada en la similaridad (sexual), similaridad que Krull rechaza. Nos gustaría dejar que otra persona arrojará luz sobre sus motivos, Lisa Kahaleole:

⁷⁰⁴ Decimos germinaron porque ya en la década de los ochenta aspectos de la historia como la realidad material, la lucha de clases y la oposición binaria estaban siendo cuestionadas.

“Porque nadie se ha puesto de acuerdo en lo que constituye a una lesbiana, no debería sorprendernos que la lucha para definir o crear una comunidad lesbiana ha sido profundamente problemática y dolorosa aunque, para muchas, un salvavidas. Cuando hablamos de la ‘comunidad lesbiana’ estamos casi siempre pensando en un factor particular: aquellas mujeres que se relacionan solamente o primordialmente con otras mujeres. La ‘comunidad lesbiana’ se refiere normalmente a aquellas lesbianas visibles que están conectadas con otras instituciones lesbianas, como bares, publicaciones, grupos, etc.. Pero incluso entre estas lesbianas, la noción de una comunidad lesbiana monolítica es absurda. Hay *bolleras* de bar, mujeres contra los roles, radicales políticas, marimachos, separatistas, *s/m*, *leather girls*, creyentes en la Nación Lesbiana, *femme tops*, republicanas jóvenes, asimilacionistas y reinas del piercing ¿Cómo sería una ‘nación lesbiana’ que pudiera compilar tal amalgama?”⁷⁰⁵

Ciertamente la película de Daldry no muestra las experiencias de estas mujeres como grupo organizado, como “nación lesbiana”, sino como miembros de una comunidad ‘normal’ en el sentido en que encontramos mujeres, como Clarissa y Sally, que no están definidas entorno a su militancia o exclusivas prácticas sexuales, no hay nada que se presente como fuera de lo común –ni siquiera el hecho de tener una hija. Por su parte, Laura Brown puede ser vista como una lesbiana política (en términos de Adrienne Rich) –o feminista cultural- al haber renunciado a todas aquellas formas adscritas a la feminidad dentro del heteropatriarcado, como el matrimonio, la dependencia emocional y económica dentro de éste, y la maternidad.⁷⁰⁶

La novela amplía este espectro de representaciones al incluir una nueva generación de lesbianas jóvenes -Julia y Mary Krull- que sí militan, contra el género, porque éste es una construcción, una herramienta para la opresión. Representan las ‘malas chicas’ de los noventa, de las que habla Vera Whisman, que se rebelan tanto contra las predecesoras feministas como contra el poder masculino.⁷⁰⁷ Para ellas, Clarissa da cuerpo al feminismo. Este último es asociado con la Madre simbólica en

⁷⁰⁵ Stein (1993: 225).

⁷⁰⁶ Robson y Zalcock cuentan que un lema popular del movimiento de liberación de la mujer en su reticencia al dominio patriarcal era: “¿por qué ser esposa?” Éste puso en el punto de mira a las estructuras sociales represivas que funcionaban para mantener a las mujeres en su sitio (dentro de la casa, en matrimonios) y sirvió para identificar los mecanismos ocultos que confinaban a las mujeres en la heterosexualidad. No es una coincidencia que muchas de las feministas radicales fueran separatistas lesbianas –una consecuencia lógica, apuntaban, del rechazo a la ley patriarcal y el orden heterosexual. Robson, Jocelyn y Zalcock, Beverley: “Looking At *Pumping Iron II: The Women*” [Pp. 182-192] en Wilton (1995: 183-4).

⁷⁰⁷ Stein (1993: 48). El feminismo de los setenta se ha convertido en el ogro que persigue a las criaturas queer de hoy en día.

el pensamiento *queer* (a la que hay que superar pero sin la cual no existiríamos).⁷⁰⁸ En la película, por tanto, la maternidad de Clarissa no es tan sólo biológica sino también simbólica. Recordemos que una de las características de la madre en los discursos acerca de la maternidad se nos presenta como una figura asexual. En la película que ahora nos ocupa ninguna de las dos madres (Clarissa y Laura) es definida en términos de su (activa) sexualidad (lesbiana) –pueden percibirse como asexuales-, sus manifestaciones de deseo son más bien eróticas, dulces, expresiones de intimidad que se resumen en un beso. Esta forma de amor es más propia del feminismo *vainilla* o *lavanda*, por utilizar expresiones empleada por una facción del lesbianismo *queer*. No obstante, *queer* también englobaría estas formas de entender el lesbianismo, sus posturas también son defendidas desde dentro de estos estudios.⁷⁰⁹ Por otra parte, en el caso de Clarissa es diferente lo que vemos de lo que sabemos, en la película ella resulta casi asexual y sin embargo, sabemos que ha tenido sus momentos de pasión, con Richard. Se introduce aquí el tema de la bisexualidad la cual ha sido también englobada bajo la categoría inclusiva de *queer*; tema –acostarte con el ‘enemigo’- que anteriormente creó fricciones dentro de las lesbianas separatistas y que, no obstante, confirmaría la idea del lesbianismo como opción política personal (y no biológica). La contradicción está servida, *a la cárte*. Al mismo tiempo Mary Krull emplea la palabra ‘*queer* (de la vieja escuela)’ para describir a Clarissa y a su relación. Este es el tipo de apropiación que las lesbianas (y gays) actuales han hecho de las palabras empleadas socialmente pero dotándolas de un significado alternativo.

Finalmente, *Las horas* pone la guinda sobre el pastel al deconstruir las nociones de familia como algo que se hace entre un hombre y una mujer y su descendencia. La película aquí analizada presenta la viabilidad de las familias extensivas y no- heterosexuales. Por muchos años y en una asombrosa variedad de contextos, la declaración de una identidad lesbiana o gay ha sido retratada como rechazo de la ‘familia’ y punto de partida hacia las relaciones de afinidad (rechazo motivado por el repudio previo de las familias hacia los hijos homosexuales). Kath

⁷⁰⁸ La autora que hace la comparación entre la reacción entre la nueva orientación del feminismo y el viejo feminismo y la relación entre madre menopáusica e hija rebelde es Lillian Faderman en su “Afterword” a *Cross-Purposes: Lesbians, Feminists, and the Limits of Alliance*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1997 (editado por Dana Heller). Viene a decir que lo que existe hoy día es parte lógica y racional del proceso dado y que aunque las hijas se rebelen contra las madres sin las madres tal vez éstas no estarían donde están ahora. Además cada feminismo es producto de su época y de sus prioridades políticas de actuación. (221) El feminismo es la herencia para todas las hijas *queer*.

⁷⁰⁹ Walter se hace eco de este hecho y comenta como recientemente “many feminists and lesbians are beginning to challenge the new politics of ‘gender play’ and express concern both with a new commodification of gay life and an evacuation of substantive political concern with changing actual social relations of power and domination. I would note, too, that much of this criticism is coming from within ‘queer studies’ itself...” (Walters, 1996: 399)

Weston informa que “Hoy, las lesbianas y gays están construyendo lazos de parentesco de diferentes maneras, a través de amigos íntimos, relaciones con miembros del mismo sexo, lazos con antiguos amores y el establecimiento de nuevas familias biológicas.”⁷¹⁰

En varios de los puntos de encuentro de los capítulos previos (y actual) se ha querido reflexionar acerca de la demonización de las categorías englobadoras (propias de un pensamiento positivista) del pensamiento posmoderno, del abandono de las “Verdades” con mayúscula y de la adopción de ‘pequeñas’ narrativas que los discursos dominantes han tratado de silenciar. Es por ello que *queer* se presenta como epítome de la posmodernidad, en su búsqueda de la apertura de un espacio en el que estas narrativas (del ‘otro’) puedan expresarse.⁷¹¹ No vamos a entrar a hablar de la historia del término (cuándo y con qué sentido fue acuñado), sólo mencionaremos que el término *queer* era hasta más o menos finales de los ochenta derogatorio, un insulto, un improperio lanzado por los ‘bien pensantes’ como descalificación absoluta de las preferencias homosexuales.⁷¹² Su utilización en el ámbito de la teoría sobre los géneros se vio alimentada al ser insertado en el discurso por los movimientos homosexuales que se adueñaron de él y lo devolvieron a la sociedad moralizante de modo provocativo.⁷¹³

En líneas generales parece haberse llegado al acuerdo de que la teoría *queer* emergió en los noventa a partir de la coalición de lesbianas y gays que prefirieron esta palabra a gay u homosexual por considerarla más incluyente.⁷¹⁴ Es decir, *queer*

⁷¹⁰ Y continúa: “El baby-boon lesbiano de los ochenta representa una creativa respuesta a las limitaciones de las formas tradicionales familiares.” En “Parenting In the Age of Aids” en Stein (Ed.): *Sisters, Sexperts, Queers. Beyond the Lesbian Nation*. Plume/ Penguin Group, Nueva York, 1993. Pp. 132.

⁷¹¹ Al igual que sucede con la posmodernidad, *queer* también posee detractores: Las principales críticas hacia la teoría *queer* es que está demasiado embebida en la teoría y poco en la vida real; que es excesivamente entusiasta acerca de la cultura popular; que la celebración de la diversidad puede conducir al individualismo y la fragmentación; y que la teoría *queer* celebra el placer, el sexo, lo visual, la juventud y lo moderno.

⁷¹² De acuerdo con Barbara Creed en su artículo “Queer Theory and Its Discontents...” la teoría *queer* deriva del establecimiento de la Queer Nation en Nueva York, en abril de 1990. El término fue utilizado por primera vez en el contexto académico para describir la conferencia “How Do I Look? Queer Film and Video” en Nueva York en 1989, cuyas ponencias se publicaron en un volumen con el mismo nombre editado por Bad Object-Choice. Bay Press, Seattle, 1991. En Grieve y Burns (1994:151-164).

⁷¹³ Son diferentes las fuentes que analizan la naturaleza de la reapropiación de una terminología derogatoria con la intención de subvertir su significado inicial, así como cuáles son los límites y condiciones de ésta. Entre otras, Judith Butler en “Critically Queer” en Tripp (2000), así como los trabajos citados a continuación en este apartado.

⁷¹⁴ Suzanna Danuta Walters comienza así su artículo “From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More like a Fag?)”: “Queer is, in true postmodern fashion, a rather amorphous term and still emergent enough as to be vague and ill defined. Perhaps it makes sense to open, then, with my laundry list of the queer contemporary, a list admittedly more aware of the female manifestations of

es utilizado como sinónimo de identidad (y estudios) gay y lesbiana, si bien especificaremos en breve las diferencias con éstas ya que el término no es simplemente sustitutivo de estos otros. La política *queer* cautiva a los posmodernos ya que su política de la diferencia es muy importante en la pretensión de poner en entredicho los falsos conceptos ‘universales’ que homogeneizan la experiencia de distintos géneros e identidades étnicas.⁷¹⁵ La ‘experiencia’ es ahora siempre reconocida como fragmentada, polimorfa, contradictoria y nómada, dentro de la forma de sujetos individuales o grupales.⁷¹⁶ Nos estaremos preguntando cómo si éstos rechazan ser etiquetados, verse reducidos a una categoría, abrazan sin embargo esta terminología. Butler responde, “Si la identidad es un error necesario,” (nos asociamos a términos/asumimos identidades por razones políticas, para crear alianzas, logros políticos, etc.) “entonces la aserción de ‘*queer*’ será necesaria como término de afiliación, pero no describirá enteramente aquello que pretende representar.⁷¹⁷ Como resultado, será necesario afirmar la contingencia del término.”⁷¹⁸ Podemos tratar de resumir la teoría *queer* en base al pensamiento de una de sus principales teóricas, Butler, de la siguiente forma: nada acerca de la identidad es fijo; tu identidad es poco más que la acumulación de cosas (sociales y culturales) que has expresado previamente o que se han sido dichas sobre ti (y

this “queerness” and in no particular order: Eve Sedgwick Judith Butler Madonna Teresa de Lauretis Queer Nation lipstick lesbians ball culture kiss-ins lesbian strippers conferences at Santa Cruz, Rutgers, Iowa, etc. ‘in your face activism’ Camille Paglia go-go girls men in skirts Riot Grrrls Foucault On Our Backs Susie Bright drag piercing Ru Paul tattoos passing queer zines outing cross-dressing male lesbians Annie Sprinkle lesbians who sleep with men butch/femme Michelangelo Signorile Sue-Ellen Case dildos S/M backrooms (for lesbians) Sandra Bernhard camp bisexuality genderfuck. These signifiers (and others, of course) constitute what many have called the ‘new queer sensibility’.” En *Signs*. Vol. 21. Nº 4. Verano 1996. p.830 (copia electrónica).

⁷¹⁵ Axioma número uno de *Epistemology of the Closet* de Kosofsky Sedgwick: “las personas son diferentes entre sí.” La genealogía de lo desconocido de Sedgwick sugiere un vasto campo de identidades y hechos que permanecen inexplicados por “las gruesas hachas de la categorización” que hemos visto son indispensables. Son las “nonce taxonomies/hapax legumenum”. Todo tipo de personas, todo tipo de identidades, en otras palabras, son simplemente inexpressadas por las taxonomías en las que vivimos. Vivimos con la diferencia aunque no siempre tengamos las herramientas para reconocerlo. Términos como lesbiana, o gay, o heterosexual, u hombre o mujer, no pueden contar simplemente como el abanico de experiencias disponibles.

⁷¹⁶ Doty, Alexander: “There is Something *Queer* Here” en Creekmur y Doty (1995:71).

⁷¹⁷ Walters comenzó así su artículo citado arriba (en las notas): “Queer defined (NOT!) ALREADY, IN THIS OPENING, I am treading on thin ice: how to define that which exclaims-with postmodern cool-its absolute undefinability? We may be here, but we are certainly not transparent or easily available to anyone outside the realm of homo cognoscenti. Yet definitions, even of the tentative sort, are important if we are to push forward this new discourse and debate meaningfully its parameters.” (las mayúsculas son de la propia autora).

⁷¹⁸ En Tripp (2000: 160). De acuerdo con las autoras/es *Queer*, los términos siempre están moviéndose, su significado cambia constantemente. Por eso hay que tener cuidado a la hora de aceptar una serie de etiquetas acerca de nuestra identidad. Cuando reconstruimos el significado de las palabras debemos hacerlo dentro del discurso, porque no existe nada más allá. Trabajamos en el mismo terreno. Según Butler, existe la creencia de que llegamos al mundo, al discurso, sin historia, que es uno de los que se hace a sí mismo a través de la magia del nombre, que el lenguaje expresa ‘voluntad’ o ‘elección’ más que una compleja y constitutiva historia del discurso y el poder.

acerca de ti); no existe realmente el 'fuero interno', llegamos a creer que tenemos uno a través de la repetición de los discursos sobre ello; el género, así como otros aspectos de la identidad, es una actuación (aunque no necesariamente una elegida conscientemente) -de nuevo, éste es reforzado por medio de la repetición. Por tanto, la gente puede cambiar; la división binaria entre masculinidad y feminidad es una construcción social construida sobre la división binaria entre hombre y mujer (que es, asimismo, una construcción social); y deberíamos desafiar los puntos de vista tradicionales acerca de la masculinidad y la feminidad, y la sexualidad, creando 'problemas de género' (*gender trouble*). Los tres puntos de partida son: tienes un cuerpo, puedes representar una identidad, puedes tener deseos. Pero entre estos tres componentes no existen relaciones de causalidad. Según ella, si el género no siempre ha existido (además las cualidades son intercambiables), ni el sexo ha sido siempre binario (y hay incluso personas que no responden corporalmente a ninguna de las categorías de hombre o mujer), ni la sexualidad ha sido siempre única (heterosexual), entonces no nos queda más que asumir que todo es construcción.⁷¹⁹

La teoría *queer* creció de la coalición (a veces complicada) entre feminismo, postestructuralismo y teorías psicoanalíticas (principalmente lacanianas).⁷²⁰ De este modo, Sedgwick en su *Epistemología* caracteriza *queer* como indistinguible, indefinible, móvil, "*queer* es un continuo movimiento." Mientras que los estudios de género, gays y lesbianas, y teoría feminista asumieron de alguna forma la existencia del 'sujeto', el pensamiento *queer* se hace cargo de una investigación y deconstrucción de estas categorías, afirmando la indeterminación e inestabilidad de todas aquellas identidades sexuadas (sometidas a sexualización). La teoría *queer* busca transgredir toda categorización, cuestionarse todas las tendencias esencialistas y el pensamiento binario; expone la especificidad histórica de nuestras nociones de 'homosexualidad' y 'heterosexualidad', su carácter de construcción y su susceptibilidad de deconstrucción (deconstrucción de las nociones de 'normal' y 'natural'). Ésta, ha introducido el concepto de 'actuación genérica' (gender performativity) -el género no es algo que uno es sino que es algo que uno *hace*,

⁷¹⁹ Volver al Punto de encuentro dedicado a Judith Butler, en el capítulo 4.

⁷²⁰ *Epistemology* de Sedgwick y *Gender Trouble* de Butler han sido a menudo identificados como catalizadores importantes, pero la teoría *queer* ha encontrado su base en obras de pensadores anteriores, como las de Foucault. Según algunos autores, su concepto de '*reverse discourse*' inspiró la política de 'afirmación inversa' *queer*: "las categorías sexuales - creadas para reforzar el control social- al excluir y estigmatizar las minorías sexuales, se transforman en una política afirmativa capaz de poner en entredicho el sistema sexual." (1976: 101-2)

entendiendo la identidad sexual como inestable, criticando las presunciones heterosexistas y dando voz a nuevas políticas culturales.⁷²¹

La teoría queer desafía las políticas de identidad optando por la diversidad y la pluralidad. Asuntos de clase, color, raza y etnicidad son cruciales, así como de prácticas sexuales: bisexualidad, sadomasoquismo, travestismo, y transexualidad.⁷²² Fundamental para la cultura *queer* es el cuestionamiento y exploración del deseo, investigando cómo toma forma y es percibido y de qué formas puede ser expresado. La cultura *queer* insiste en la libertad del individuo para elegir que tipo de sexualidad desean, desafiando el concepto de sexualidad estática, transgrediendo los códigos sexuales.⁷²³ El lema “lo personal es político” de los setenta ha tomado nueva significación en los años noventa ya que, como indica Emmanuel Cooper, “en una atmósfera en la cual lo ‘políticamente correcto’ se ha vuelto tan opresivo como los prejuicios que parece atacar, la búsqueda por la intimidad privacidad y ética pública, acerca de quienes somos y lo que somos, se ha vuelto cada vez más vital.”⁷²⁴ La gran ventaja del término *queer* reside en la neutralidad que manifiesta respecto a los géneros (y la raza), ellos proclaman el *gender fuck* -la deconstrucción de la propia categoría de género que para ellos, no existe.⁷²⁵ Las lesbianas y feministas de los noventa (y actuales) -o ‘posfeministas’, como prefieren calificarse- sueñan con un mundo sin identidad sexual, un mundo donde la homosexualidad no existe porque la

⁷²¹ El libro editado por Parker y Kosofsky Sedgwick titulado *Performativity and Performance*. (Routledge, Londres y Nueva York, 1995) resulta interesante en este aspecto, especialmente su introducción.

⁷²² Es decir, los intelectuales *queer* se resisten a las definiciones convencionales acerca de la sexualidad o la identidad hasta llegar a interrogarse acerca de las ortodoxias gays y lesbianas que marginalizaron a los gays de color o a las lesbianas hispanas/chicanas, o que separaron gays de lesbianas, o que tenían estrictos y estrechos posicionamientos políticos acerca de asuntos controvertidos como el travestismo, la pornografía, el sadomasoquismo, el fetichismo y la bisexualidad. Muchos teóricos se han percatado de los peligros de extender el término para incluir una serie de ‘perversiones’ como el bestialismo o la paedofilia, y se niegan a identificar queer con tales prácticas.

⁷²³ Vera Whisman afirma en “Identity Crises: Who is a Lesbian, Anyway?” que las lesbianas *queer*: “ven el género como un *juego*, jugado con señales y símbolos, cuyos significados cambian constantemente y pueden ser negociados. Se han apropiado de los símbolos del género. Según ellas, el lesbianismo es una cuestión de sexualidad y nada más. Han vuelto a los zapatos de tacón alto y al pintalabios lo mismo que al cuero o la lencería fina. Por tanto, hoy día estas ‘queers’ parecen más entusiastas en definir lesbianismo en términos mucho más resbaladizos que sus predecesoras.” La cursiva es mía. En Stein (1993: 56).

⁷²⁴ Cooper: “Queer Spectacles” en Lewis y Horne (Eds.): *Outlooks. Lesbian and Sexualities and Visual Cultures*. Routledge. Londres y Nueva York, 1996. p. 26.

⁷²⁵ Lisa Kahaleole cuenta como Doris Fish, empresario *drag* del Castro (un club nocturno), una vez dijo: “no visto así para parecer a una mujer, sino para parecer una *drag queen*. Me he sorprendido a mi misma en la calle gesticulando como una *drag queen* y he pensado en los numerosos niveles de ironía involucrados en mi gesticulación de un hombre haciendo los gestos de una mujer que ninguna mujer ‘real’ haría naturalmente.” Lisa Kahaleole: “Bitches In Solitude: Identity Politics and Lesbian Community” en Stein (1993: 228).

heterosexualidad tampoco existe. *Queer* afirma una identidad que celebra las diferencias dentro de la diversidad social y sexual más amplia.⁷²⁶

Resumiendo, *queer* se presenta como sustitución de términos como gay o lesbiana pero no es simplemente sustitutivo, refleja también una postura ideológica diferente. Está más interesado en el deseo/la sexualidad que en la política, y que es un término más amplio que permite la integración de diferentes individuos al mismo tiempo que reconoce las diferencias. Paradójicamente, *queer* resulta para algunos/as altamente combativo políticamente hablando.⁷²⁷ Como afirman Barbara Creed y Suzanna Danuta Walters, el término representa un nuevo tipo de política confrontativa gay/lesbiana “*in your face*” (en tu cara), particularmente interesada en asuntos como el SIDA que ha unido a los homosexuales en una lucha común. Por tanto, *queer* es diferente a gay/lesbiana, generacional, estilística, táctica e ideológicamente. Para Sedgwick, *queer* es gay radical, va en contra tanto de las políticas asimilacionistas como de definiciones de identidad separatistas.⁷²⁸ *Queer* es contrario a la idea de gays y lesbianas como minoría oprimida y pretende una concepción universalizadora (y variada) de la anti normalidad. Michael Warner argumenta que ellos ya no “se contentan con extraer una zona para una subcultura minoritaria y protegida [...] han comenzado a desafiar la, a menudo, invisible y penetrante heteronormatividad de las sociedades modernas.”⁷²⁹ El propósito de los promotores de *queer* es –utilizando las palabras de Alexander Doty- “cuestionarse la demarcación cultural entre *queer* y normal por medio de la indicación de *queer* en gente normal (heterosexual) y en culturas heterosexuales, así como de individuos y grupos a los que se les ha dicho que habitan en los límites entre los binarios sexuales y de género: transexuales, bisexuales, travestidos, y otros *outlaws* binarios.”⁷³⁰ No piden tolerancia piden derechos, no quieren ser aceptados, quieren formar parte de un mundo en el que no existen distinciones sexuales ni de género.⁷³¹

⁷²⁶ Podemos deducir rápidamente el problema que se presenta para el feminismo: mientras que las lesbianas se alían con los homosexuales y celebran juntos su diversidad, en la sociedad en la que vivimos éstas siguen siendo marginalizadas (acosadas) en tanto que mujeres y lesbianas mientras que los hombres gay pueden seguir celebrando formas de masculinidad que el feminismo pretendía derrocar.

⁷²⁷ Por supuesto, políticamente, diferentes grupos/prácticas *queer* no comparten necesariamente una agenda política progresista. De hecho, muchas critican que la postura combativa-jocosa se limita a asuntos de identidad sexual y no trasciende a otro tipo de agendas (por ejemplo, de clase).

⁷²⁸ Kosofsky Sedgwick: “Queer and Now” en *Tendencias*. Duke University Press, Durham, 1993. Pp. 1-20.

⁷²⁹ Warner, Michael: “Fear of a Queer Planet.” en *Social Text*. Vol. 9. Nº 4. 1991. p. 3. Citado por Suzanna Danuta Walters (1996).

⁷³⁰ Doty: *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. Pp. xv-xvi.

⁷³¹ “Many of these new gay militants reject the liberal value of privacy and the appeal to tolerance which dominate the agendas of more mainstream gay organizations. Instead, they

5. LA HORA DE LAS CONCLUSIONES

“Call it ‘Homo Pomo’: there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompany identity politics, these works are irreverent, energetic, alternatively minimalist and excessive. Above all, there are full of pleasure. They’re there, they’re queer, get hip to it.”⁷³²

B. Ruby Rich B. Ruby Rich, “New Queer Cinema” (1992).

Las horas podría ser considerada una película posmoderna. Su relación con las políticas *queer*; la evasión del punto de vista único y la multiplicidad de sus lecturas; su utilización de las técnicas del pastiche; su revisión o relectura de la historia; sus ideas derivadas o acorde con las ideas del construccionismo social; su negación de las políticas de identidad propias de una tradición humanista; etc. ligan esta obra a la categoría de cine *queer*, cine posmoderno *par excellence*. Por encima de todo, con ella asistimos a la integración de *queer* en el gusto mayoritario. La película de Daldry, en este sentido, sigue los pasos de la novela de Cunningham. De nuevo vemos a una Virginia Woolf participando en otra de las obras posmodernas al frente del panorama cinematográfico actual.

Las horas trata de responder a un nuevo espíritu al que se apela desde la teoría *queer*, que no reniega de la lucha feminista tradicional, sino que reconoce sus logros paulatinos. Su mirada hacia atrás no es ni nostálgica ni reprobadora, sino de reconocimiento. *Las horas* no responde a una política de representación *queer* que se segrega de los logros (teóricos y políticos) del feminismo y del movimiento de liberación gay y lesbiano previos, sino que establece una negociación en las relaciones entre feminismo y *queer*, alejándose de una política de la identidad universal y homogénea a la par que reconociendo la importancia de las conquistas de los movimientos previos. *Las horas*, como texto ‘queer feminista’, investiga un contexto histórico y social en el que la visibilidad gay, la existencia de madres solteras (dadas nuestras concepciones acerca de la familia dominantes) y de baby booms lesbianos, se presentan como normales, a la vez que traza una línea de sucesión (o árbol genealógico) hasta los orígenes -uno de ellos, Woolf- de todo ello.

emphasize publicity and self-assertion;confrontation and direct action top their list of tactical options; the rhetoric of difference replaces the more assimilationist liberal emphasis on similarity with other groups” (Walters, 1996: 384)

⁷³² “Homo Pomo: The New Queer Cinema” en *Sight and Sound*. Vol. 2. Nº 5. Septiembre, 1992. Pp. 31. Reimpreso en Cook, Pam y Dodd, Philipp: *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Scarlet Press, Sight and Sound. Londres, 1993. Pp. 164-75.

Decimos que es una película *queer* feminista, aunque suene contradictorio, porque acepta las diferencias (entre mujeres) y las presenta como parte indiscutible de la evolución de las mujeres. La propia Woolf sostenía esa misma contradicción respecto a la tradición (literaria): por una parte se consideraba heredera de un legado cultural y artístico y por otro, como mujer, veía que algo fallaba en dicha cultura ya que permitía la marginalidad y exclusión de la mitad de sus miembros. *Las horas* respeta esa tradición (política y social) del feminismo a la vez que considera que ha excluido, en gran parte, a sus miembros homosexuales. Cunningham y Daldry responden a las preguntas ¿quiénes somos? ¿a dónde vamos? ¿de dónde venimos? en sus propios términos. En su deseo de relatar la historia de los cambios en las políticas de identidad, sexual y de género, edifican un puente que les lleva desde la actualidad a otros dos momentos importantes: a comienzos del siglo XX -y a la figura de Virginia Woolf- y a la mitad del mismo siglo -y a la figura de una involuntaria ama de casa y madre. Para su propósito, utilizan el pastiche de estilos y géneros cinematográficos (en el caso de la película de Daldry) y el montaje para hilar las experiencias de las tres protagonistas de los tres momentos históricos.

No se puede llegar a una conclusión definitiva sobre la ideología de *Las horas*. La complejidad de los personajes y de las situaciones en las que se sitúan impiden los juicios de valor simples. La obra en cuestión deconstruye las cualidades tradicionalmente asociadas a los hombres y a las mujeres. Tal y como sucedía en los melodramas de los años cincuenta, todos los protagonistas, al margen de su género, se presentan como víctimas de un sistema social más amplio que les supera. Esto resulta evidente en la conversación final entre Clarissa y Laura:

Clarissa: Usted dejó a Richard cuando era un niño
Laura: Dejé a mis dos hijos, les abandoné. Es lo peor que puede hacer una madre. Usted tiene una hija.
Clarissa: Pero no conocí al padre de Julia
Laura: ¿Tanto lo deseaba?
Clarissa: Así es.
Laura: Es afortunada. Hay momentos en que estás perdida y que crees que lo mejores suicidarte. [...] Conseguí un empleo en una biblioteca en Canadá. Quizá sería maravilloso decir que te arrepientes, sería fácil, pero ¿tendría sentido? ¿Acaso puedes arrepentirte cuando no ha alternativa? No pude soportarlo. Y ya está. Nadie va a perdonarme. Era la muerte, yo elegí la vida.

Para Laura, asumir el papel de madre implicaba dejarse morir, así que lo abandonó todo para tratar de satisfacer sus ansias de realización personal. Para Clarissa, en cambio, el deseo maternal era tan fuerte que a pesar de que su homosexualidad decidió tener una hija. ¿Existe entonces eso llamado instinto materno? ¿Existen ciertas reglas de comportamiento para las mujeres? Laura percibe la maternidad como lastre, mientras que para Clarissa es una revelación.

Al exponer estas ideas contradictorias acerca de la maternidad, las relaciones sexuales y la identidad en general, *Las horas* plantea la naturaleza de construcción social de todo ello. Es entonces cuando nosotros reexaminamos nuestra postura hacia Laura y cuando esta comunidad de Amazonas (representada por Clarissa, Julia y Sally) le otorga la bendición a través del abrazo que Julia le da. Con este abrazo culmina la historia de los lazos femeninos que se extienden a lo largo de diferentes generaciones. *Las horas* no es una película nostálgica porque celebra los cambios históricos acontecidos y mira al futuro con esperanza. Es el futuro de Julia (el único personaje alegre), un futuro en el que las mujeres pueden decidir acerca de su maternidad, sus relaciones sexuales, su profesión, su domesticidad, su apariencia física, sus relaciones sociales, etc. sin recibir por ello condenas por parte de 'grandes narrativas' como la sociedad patriarcal, el feminismo, o las teorías homosexuales y lesbianas. La película que hemos analizado, defiende la pluralidad y la multiplicidad; nos hace pensar acerca de la naturaleza de la identidad sexual; prestar atención a los límites y los márgenes y a aceptar las diferencias.

No obstante, son dos hombres los que han construido ese futuro; y, para legitimizar su proyecto, han recurrido a una de las figuras feministas más importantes de todos los tiempos. La película acaba con la imagen de una Woolf que yace en su cama, sola y en la oscuridad, y que da paso a su suicidio. ¿Qué ha sucedido aquí, el desplazamiento del feminismo, de la mujer, o la intervención sobre el destino de ésta de *queer*?

CAPÍTULO 6

(In) Conclusión

"[...] compré un retrato de Beethoven en marco de plata. No lo compré por amor a la música, sino porque la vida en su totalidad, sus maestros y sus aventureros, habían aparecido, formando largas filas de magníficos seres humanos, a mi espalda. Yo era el heredero, el continuador, yo era la persona milagrosamente designada para proseguir la tarea." (Bernard)

Virginia Woolf, *The Waves*" (1931)

1. CONCLUSIONES

Las discusiones acerca de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias han estado, a menudo, nubladas por la exigencia categórica de buscar la superioridad de las unas sobre las otras y por intereses altamente formalistas. Esta actitud general ha limitado las posibilidades de una exploración más profunda del fenómeno, de sus motivaciones y consecuencias sociales. Las adaptaciones cinematográficas se encuentran en un proceso activo de referencias y transformaciones intertextuales, de textos que generan otros, "en un proceso de reciclaje, transformación y transmutación sin fin y sin un claro punto de partida", en palabras de Naremore.⁷³³ Éstas pueden ser vistas como una negociación entre asuntos estéticos e ideológicos a múltiples niveles. Por tanto, es productivo preguntarse acerca de qué mensajes son invocados por la novela y cuáles por la adaptación y qué asuntos son subrayados y cuáles ignorados.

Este trabajo de investigación ha tratado de despegarse de los estudios tradicionales acerca de las adaptaciones cinematográficas. No nos hemos preocupado de emitir juicios de valor acerca de la fidelidad o no a la fuente, sino que nos hemos centrado en analizar las motivaciones ideológicas para los cambios o las diferencias. Nuestra intención ha sido profundizar en todas las corrientes de opinión dando, por otro lado, una respuesta personal a la adaptación cinematográfica de las ideas de la escritora, y liberando a la cuestión de la adaptación de su carga despectiva. Para ello, hemos desarrollado un paradigma de estudio (utilizando los trabajos más relevantes en diferentes disciplinas) que ayude a interpretar el compromiso ideológico de las películas en consonancia con su contexto temporal. Esta tesis parte de la asunción de que ciertas alteraciones estilísticas pueden

⁷³³ Naremore (2000:66).

producirse debido al cambio de soporte artístico, pero que los cambios ideológicos se deben principalmente a que se trata de interpretaciones personales de obras ya consagradas. Asimismo, el entendimiento del intérprete será inevitablemente configurado en un contexto cultural, político y social determinado, compartido por los receptores contemporáneos de la adaptación.

La novela, en este sentido, puede ser vista como una expresión producida y situada en un medio y en un contexto histórico determinado, y luego transformado en otro contexto histórico y en un medio diferente. La fuente original forma una densa red de información, una serie de indicaciones verbales, que la película puede utilizar, exagerar, ignorar, subvertir o transformar. La adaptación cinematográfica de una novela presenta estas transformaciones de acuerdo con los protocolos de un medio absolutamente diferente, absorbiendo y alterando los géneros e intertextos disponibles a través de discusiones ideológicas del contexto y al tener que pasar, como señala Stam, por una serie de filtros -estilo del estudio, moda ideológica, estreñimientos políticos, predilecciones del director, estrellas carismáticas, ventajas y desventajas económicas y tecnología involucrada.⁷³⁴ Deberemos estar de acuerdo con Susan Sontag en que las adaptaciones/ interpretaciones no son (como la mayoría asume) un valor absoluto, “un gesto de la mente en un reino de capacidades atemporal.” La interpretación debe ser evaluada en sí, “dentro de una visión histórica de conciencia humana”.⁷³⁵

El fenómeno de transformación de una obra a otra, que impone una distancia cronológica de varias décadas, es un buen objeto de estudio para detectar la evolución ideológica producida en ese intervalo. Conocer el momento histórico en el que se producen nos está dando la clave acerca de la ideología preferente de ese momento histórico. En tanto que las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Woolf son interpretaciones, asistimos a la visión que unas directoras específicas poseen de ellas. Y puesto que éstas se han condensado en algo más de una década, es fundamental el análisis del contexto social que ha favorecido dicha recuperación de las obras e imagen de Woolf. En relación con la opinión acerca de la formación de los iconos culturales, Richard Dyer opina que los iconos están conformados por una “compleja totalidad”. Cada actuación (adaptación) es sólo un aspecto de una construcción polisémica y a menudo contradictoria.⁷³⁶ Un nuevo texto o representación funciona como pretexto para apoyar fines sociales, culturales

⁷³⁴ Naremore (2000: 69).

⁷³⁵ Sontag, Susan: “Against Interpretation” en *Against Interpretation*. Eyre & Spottiswoode, Londres, 1967 (Pp. 3-14). p. 5.

⁷³⁶ Dyer habla concretamente de las estrellas de cine. En *Stars*. BFI, Londres, 1998. p. 72.

y políticos particulares. ¿Cuáles son, por tanto, los fines que estas películas quieren transmitir?

2. UNA NUEVA ERA

Marleen Gorris, Sally Potter y Stephen Daldry, todos ellos se han erigido como “continuadores” de Woolf, los “designados para proseguir la tarea” de los que habla Bernard (protagonista de otra de las novelas de Virginia Woolf, *Las olas*) en la cita del comienzo de este capítulo. Todos se sienten herederos de las ideas de la escritora británica y le rinden tributo a través de la adaptación cinematográfica de algunas de sus novelas. Pero ¿por qué este fenómeno se ha dado tan sólo en los últimos quince años? ¿Qué convierte a Woolf en interesante para nosotros? ¿Qué tarea se ha de proseguir? ¿Cuáles han sido los cambios ideológicos producidos en el proceso de traslación de la novela al cine?

Las adaptaciones de las novelas de Woolf, todas relativamente recientes, se erigen como visiones posmodernas de las ideas de la novelista. Parte del atractivo que la autora británica tiene para nosotros es que sus ideas y estilo son sorprendentemente actuales. De todas sus facetas, son sus ideas feministas, su actitud pionera en la defensa y representación del lesbianismo y su ideal de libertad las que han llamado más poderosamente la atención. A comienzos del siglo XX ya hablaba de cuestiones que todavía ahora, a finales del siglo XXI, no se han resuelto. ¿Cómo es posible que una autora modernista sea vista como posmodernista? ¿y que su feminismo haya dado lugar a interpretaciones posfeministas? ¿y qué *queer* haya reciclado a una de las feministas más famosas de nuestro tiempo?

El pluralismo característico de la posmodernidad ha permitido que se vuelvan los ojos a los logros del modernismo. Formalmente, por ejemplo, ha heredado de él: el sentido de fragmentación del individuo (lo cual suscita problemas de identidad); la ausencia de una narrativa tradicional (con su principio, desarrollo y fin), de un protagonista omnisciente y de una personalidad claramente definida; los puntos de vista múltiples y subjetivos, etc. En cuanto a la temática, el interés de Woolf sobre los temas sexuales y de género ha atraído la atención de dos expresiones ideológicas de la posmodernidad: el posfeminismo y la teoría *queer*. Nuestro estudio defiende que las películas aquí analizadas contemplan la existencia de una línea de continuidad entre estos aparatos de pensamiento. En concreto, el posfeminismo y la teoría *queer*, contenidos en ella, no reniegan de los logros anteriores del feminismo (cuya madre simbólica es Woolf), sino que se consideran continuadores en los

últimos estadios de la lucha feminista y lesbiana en los que muchas de las metas ya han sido alcanzadas. Por tanto, tratan de desafiar, en su conjunto, la idea del abismo que se abre entre modernismo y posmodernismo, no solo artístico sino también ideológico (dentro del feminismo).

El problema de interpretación de estas películas estriba en que el periodo histórico posmoderno contiene tensiones y contradicciones dentro de sí, las cuales son continuamente negociadas en la cultura popular. Por ello, es difícil ver las producciones aquí estudiadas ideológicamente monolíticas. Nosotros hemos aludido a las múltiples interpretaciones que se han hecho de ellas, que coinciden en calificarlas como conservadoras ideológicamente y traidoras a los postulados woolfianos, si bien hemos preferido ver en estas películas la vertiente de “resistencia” del cine posmoderno. Para ello nos hemos apoyado, al menos en los casos de *Orlando* (Sally Potter, 1992) y *La señora Dalloway* (Marleen Gorris, 1995) en la trayectoria de dos directoras con un amplio historial feminista a sus espaldas.

Un caso muy diferente lo constituye la película que hemos elegido como Epílogo de esta tesis, *Las horas* (2005) de Stephen Daldry, basada en la novela del escritor homosexual Michael Cunningham. Hemos elegido ésta porque proporciona un ejemplo con el que culmina la conversión, o asimilación por las masas, de un icono feminista en una figura *mainstream*, interpretada por un actriz de Hollywood (Nicole Kidman) que ganó un Óscar por su interpretación. Con *Las horas* ha habido, definitivamente, un desplazamiento del feminismo y lesbianismo radicales por una teoría *queer* que se posiciona a sí misma como antídoto a una forma feminista “retrógrada” de teorizar la identidad sexual. El hecho de que sean dos hombres, Cunningham y Daldry, los que ofrecen este comentario sitúa el problema del desplazamiento de la mujer en los discursos ginocéntricos al centro de nuestra atención.

3. (IN)CONCLUSIONES

Hemos querido titular este epígrafe (in)conclusiones porque nos gustaría terminar no con un argumento cerrado en sí, sino como una invitación a dialogar y a contestar las ideas aquí propuestas. Ésta es la forma de hacer que el pensamiento evolucione y que el tiempo no pase en balde. Hemos querido ver en estas adaptaciones una evolución posible de las ideas de una escritora de principios del siglo XX. Con ellas se evidencia una mayor complejidad y un menor estereotipamiento de las representaciones del género hoy día. El hecho de ser producciones comerciales nos puede estar indicando la aceptación generalizada de

ciertos valores feministas y de personajes lésbicos y homosexuales en estos medios. Sin embargo, tampoco nos gustaría ser apologéticos y pensar, como hace Sally Potter, que el futuro ya está aquí. Significativamente, la película que contempla un mundo donde han desaparecido, definitivamente, las categorías sexuales y de género, procede de dos hombres, Cunningham y Daldry. Tal vez con ello, están demostrando que todavía hoy día son los hombres los que articulan y defienden “nuestros” derechos. Por ello, pedimos que permanezcamos siendo críticos y construyamos ese puente por el que generaciones venideras pasarán y tal vez así, algún día las ideas de Woolf se habrán convertido en obsoletas.

CAPÍTULO 2: LOS MEDIOS DE MASAS SEGÚN WOOLF. WOOLF SEGÚN LOS MEDIOS DE MASAS.

- I: Reseña de El Tunel de Dorothy Richardson por Virginia Woolf.
- II: Las ópticas del subconsciente de la modernidad.
- III: Las mujeres modernistas de principios de siglo y el cine.
- IV: En busca de la dignidad del cine.
- V: *La señora Dalloway* en *El gabinete del doctor Caligari*.
- VI: La teoría del montaje de Sergei Eisenstein.
- VII: Metanarrativas y posmodernidad: Althusser.
- VIII: Michel Foucault.
- IX: El pensamiento patriarcal binario.
- X: Nuevas temáticas. El matrimonio. La muerte del alma.
- XI: El feminismo lesbiano o lesbio-feminismo.
- XII: Otras adaptaciones de Woolf en teatro y televisión.

CAPÍTULO 3: UNA ELECCIÓN PERSONAL PARA LA SEÑORA DALLOWAY DE MARLEEN GORRIS.

- I: La menopausia de la señora Dalloway.
- II: El feminismo cultural.
- III: El problema del sujeto.
- IV: Los orígenes del posfeminismo. El placer del posfeminismo hoy día.
- V: La sexología (de finales del siglo XIX y comienzos del XX).

CAPÍTULO 4: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SEXO Y EL GÉNERO EN ORLANDO DE SALLY POTTER.

- I: Cine lésbico y cultura popular.
- II: Los 'estudios de la masculinidad'.
- III: Stephen y Orlando, dos personalidades para una historia.
- IV: Camp.
- V: Luce Irrigaría y el sensible trascendental.
- VI: La mujer andrógina.
- VII: Las señoritas de Llangollen.
- VIII: La (auto) construcción de la identidad.
- IX: Judith Butler.
- X: Teoría práctica y la recuperación del sujeto.
- XI: La esencia de la transexualidad.

CAPÍTULO 5: GÉNESIS Y DESPLAZAMIENTO: CONFIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LAS HORAS DE STEPHEN DALDRY.

- I: Estudios acerca de la posmodernidad y el cine.
- II: La post-crítica como creación.
- III: El feminismo de posguerra.
- IV: El cuestionamiento de la identidad sexual.
- V: Melodrama y cine de mujeres.
- VI: El retorno del melodrama.
- VII: "A Society" de Virginia Woolf.
- VIII: Adrienne Rich y su 'Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana.'
- IX: La edad de la diversidad/ Las múltiples caras del feminismo (1980-2005).
- X: Una ¿copia? del modelo heterosexual.

Punto de encuentro I: Reseña de El tunel de Dorothy Richardson, por Virginia Woolf.

Woolf comienza su reseña advirtiendo que el método de Richardson “es un método que demanda atención” y “representa la genuina convicción de la discrepancia entre lo que ella tiene que decir y la forma con que la tradición la provee para decirlo.”⁷³⁷ En la obra de Richardson, Woolf nota como “él” y “ella” están eliminados [“cortados”] de la ficción, y augura como “el libro del futuro estará libre de todo ello” [de las distinciones entre “él” y “ella”]. Y continúa Woolf:

“Así que ‘él y ella’ son eliminados y, con ellos, van los viejos asuntos deliberados: los capítulos que acercan o alejan; los capítulos que son siempre característicos; las escenas que son apasionadas y aquellas que son humorísticas; la elaborada construcción de la realidad; la concepción que da forma y rodea el todo. Todas estas cosas son arrastradas muy lejos” (ofreciendo en su lugar) “desnudez, desprotección, sin comienzo y sin fin, el consciente de Miriam Henderson (la protagonista), el pequeño montón de materia, mitad transparente mitad opaca, que refleja sin fin y distorsiona la abigarrada procesión, y es, somos invitados a creer, la fuente que yace bajo la superficie, la verdadera ostra bajo la concha.” (120-121)

Woolf está aquí sugiriendo el interés de Richardson por los “lugares oscuros” [dark places]. La conciencia subjetiva adquiere una dimensión importante, lo cual ofrece un nuevo significado, de tal modo que la narrativa parece estar funcionando aquí, al menos hasta cierto punto, en un nivel simbólico:

“el lector no es provisto con una historia; es invitado a engastarse a sí mismo en la *conciencia* de Miriam Henderson, a *registrar* palabras, llantos, gritos, notas de un violín, *fragmentos* de lecturas, a seguir estas *impresiones* tal y como se suceden en la mente de Miriam [...]” (121)⁷³⁸

Woolf celebra aquella literatura que construida a partir de fragmentos se constituye como un todo unitario: “El método, si tiene éxito, debería hacernos sentir en el centro de otra mente, y, de acuerdo con el talento artístico del escritor, deberíamos percibir al abrigo de fragmentos suspendidos cierta unidad, significación, o diseño.” (121)

En ese sentido, la aspiración de Woolf se asemeja a la idea del montaje de Sergei Eisenstein:

“Cada pieza de montaje existe, no ya como algo sin relación, sino como una representación particular del tema general que penetra a todas las piezas en igual medida. La *yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción de montaje dada, toma vida y saca a la luz esa cualidad general de la que cada detalle ha participado y que mantiene unidos todos los detalle en un todo*, llámese, en esa imagen generalizada, donde el *creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.*”⁷³⁹

Woolf termina su crítica declarando la inminencia y necesidad de renovación de la narrativa tradicional, hasta el punto que merecía la pena sacrificar ciertas características, por mucha angustia que ello produjera: “Habiendo sacrificado, no solo ‘ellos y ellas’, sino otros

⁷³⁷ De nuevo en “Mr. Bennet and Mrs. Brown” Woolf dice: “And so they have developed a technique of novel –writing which suits their purpose; they have made tools, and established conventions which do their business. But those tools are not our tools, and that business is not our business. For us those conventions are ruin, those tools are death.” (103-4). Volveremos a hablar de este asunto de la ausencia de medios de la tradición para proveer formas y temas adecuados para las inquietudes modernas, especialmente en relación al tema de las mujeres (tema que captó la atención principal del feminismo temprano).

⁷³⁸ La cursiva es mía.

⁷³⁹ Eisenstein (1942: 11). La cursiva es mía.

seductores donaires de ingenio y estilo por la perspectiva de algunas revelaciones nuevas de mayor intensidad, todavía nos encontramos afligidos cerca de la superficie.” (122)

Punto de encuentro II: Las ópticas del subconsciente de la modernidad.

En *From Caligari to Hitler* (1947) y su posterior colección de ensayos, *The Mass Ornament* (1994), Kracauer argumenta que el cine provee una fuente clave de discernimiento para el estatus de subjetividad en la modernidad. Como Woolf (en “The Cinema”), Kracauer a menudo visualiza la subjetividad por medio de objetos cotidianos y estados de ánimo como el “aburrimento” (“A kiss is love. A broken cup is jealousy...”).

Por su parte, Walter Benjamin describe en “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction] y en “Breve historia de la fotografía” [A Short History of Photography] las representaciones fotográficas que están más allá de las percepciones conscientes: “la fotografía revela por primera vez la óptica del inconsciente, así como el psicoanálisis desvela en inconsciente instintivo.”⁷⁴⁰ La fotografía puede capturar algo que se halla en las mentes de las personas más allá del momento concreto. Por otra parte, para Benjamin el cine juega un papel fundamental en la modernidad porque es la institución que mejor puede representar a las masas.

Por último, Bergson expone -en *Time and Free Will* (1889)-⁷⁴¹ cómo para él la realidad interna, la duración y la intensidad de lo visual, son índices de la visión subjetiva más importantes que el tiempo físico y cuantitativo. En este sentido, la memoria no es la preservación de un pasado perdido freudiano sino un terreno donde el pasado y el presente interactúan en representaciones visuales, las cuales están siendo constantemente modificadas.

Este sentido bergsoniano de la permeabilidad del pasado y el presente en la imaginaria visual marca la ficción de Woolf –como veremos en el caso de *La señora Dalloway*- aunque, según Clive Bell, era poco probable que Woolf hubiera leído nada de Bergson. Las teorías de Bergson de la percepción y la experiencia se asemejan a las nuevas representaciones cinematográficas, particularmente dirigidas a un espectador de cine de vanguardia más activo. Bergson describe la percepción de la memoria y el conocimiento como un proceso análogo al cine y al arte modernistas. Por ejemplo, el modo en el que utilizamos la memoria para recordar el pasado, de acuerdo con Bergson, es por medio de una serie de imágenes (fotográficas) instantáneas [snapshots]. Sus ideas acerca de la memoria, la percepción y lo imaginario capturan exactamente las posibilidades epistemológicas del cine modernista.

En resumen, tanto la filosofía como el arte modernistas compartían el ambicioso proyecto del cine de actualizar representaciones de la subjetividad y el tiempo.

Punto de encuentro III: Las mujeres modernistas de principios de siglo y el cine

Las mujeres modernistas jugaron un papel importante dentro de la crítica y la práctica cinematográfica, a pesar de que su relación con las vanguardias cinematográficas y las estructuras hegemónicas no fue simple. Andreas Huyssen explica como la relación entre los y las modernistas y los medios de masas todavía no se han resuelto coherente y consensuadamente.⁷⁴² Tradicionalmente se ha asimilado hombres modernistas a alta cultura y mujeres modernistas a cultura popular, lo cual plantea un problema de simplificación. En el texto principal observamos cómo, por ejemplo, la respuesta de Woolf hacia los medios de masas no fue ni mucho menos sencilla y coherente. La relación de Woolf con la tradición literaria, con la vanguardia y la élite, con el género -su estatus de perteneciente o ajena a estas categorías- no puede ser resumida en una sola fórmula ya que sus negociaciones ideológicas fueron tan variadas y sutiles como sus manifestaciones artísticas.

⁷⁴⁰ *Screen*. Vol. 13. Nº 1. 1972. Pp. 5-26.

⁷⁴¹ Citado en Humm (2003:15).

⁷⁴² Citado en el cuerpo del texto. Huyssen (1986).

Ciertamente, los medios de masas les ofrecieron a las mujeres un campo de experimentación con nuevas formas de expresión que todavía no habían sido enteramente conquistadas por los hombres. Como consecuencia, había suficiente espacio para ser ocupado, abriéndoles las puertas de nuevas profesiones a las mujeres. Los medios de masas, como el cine, ofrecían una alternativa radical a lo que las feministas contemporáneas veían como una sociedad y cultura falocéntricas. A pesar de ello, según Laura Mulvey, el número de directoras podía contarse “con los dedos de unas pocas manos.”⁷⁴³

Ya Woolf, en su crítica de *El tunel* de Dorothy Richardson, llamó la atención acerca de la discrepancia entre lo que ésta tiene que decir y la forma provista por la tradición para decirlo. Para Richardson esta discrepancia provenía de la diferencia sexual: “una mujer está en desventaja porque habla un idioma diferente, ella debe hablar el suyo propio.”⁷⁴⁴ Algunas de estas mujeres vieron en el nuevo arte una posibilidad de transformar el paisaje masculino de la cultura por uno más femenino. Es por ello que, en sus momentos iniciales, el terreno del cine y la teoría cinematográfica estuvo lleno de mujeres activas y productivas. En 1920 el número de mujeres artistas que se hallaban implicadas en el cine era considerable. Por ejemplo, las escritoras disfrutaban de una nueva visibilidad en el mundo intelectual de las revistas de cine. Collette, Germaine Dulac, Gertrude Stein, H.D., o Dorothy Richardson se encontraban entre las mujeres que, como Woolf, entraron en el espacio libre de la nueva forma artística del cine. Numerosas modernistas fundaron pequeñas revistas de cine y hacían regulares contribuciones tanto en revistas de cine (Dorothy Richardson, H. D) como en la práctica cinematográfica, participando en la creación de guiones (Colette, H. D) o incluso actuando.

Según Maggie Humm, la convergencia de cine experimental, la libertad institucional de estas nuevas revistas y los cine-clubs, constituidos por una estética radical contraria al sistema [anti-*establishment*], creó un espacio intelectual aparentemente receptor para las mujeres. Sin embargo, a pesar de este cruce de fronteras geográficas, de medios artísticos, hombres y mujeres no compartieron dicha cultura igualitariamente. A pesar de que el mayor número de espectadores era femenino, el carácter masculino informaba la crítica modernista.⁷⁴⁵ “The Film Gone Male” [aparecido en su columna habitual “Continuous Performance” en *Close-Up*⁷⁴⁶] de Dorothy Richardson fue uno de los primeros y más influyentes trabajos de crítica cinematográfica feminista. Dicho ensayo caracteriza al cine mudo como femenino y al cine sonoro como masculino: “el cine, visto como un medio de comunicación, en los días de su inocencia, en su cualidad de estar en ninguna y en todas partes; en ninguna parte, en tanto que tiene más intención que dirección y más propósito que plan, en todas partes por su poder de evocar, sugerir, reflejar, expresar desde sus partes móviles y su totalidad de movimiento, algo de lo inamovible que yace en el corazón de lo cambiante, era esencialmente femenino.”⁷⁴⁷ Según Richardson, el sonido introdujo al cine dentro del orden simbólico masculino, es decir, dentro de la agenda social masculina. Richardson alaba al cine mudo (femenino) porque es antilineal, antidirectivo, y está en continua transformación. Lo femenino es primariamente afectivo más que lógicamente connotativo porque, argumenta, lo femenino puede “sugerir, reflejar, expresar.” En el mundo social, la voz femenina es a menudo una “*façade*” (fachada), sugiere; y aunque “el torrente de conversación” es frecuentemente rechazado como simple *chismorre*, tales “torrentes” sugieren una actuación en la cual la mujer deliberadamente “agarra palabras para cubrir su *palpitante desnudez espiritual*.”⁷⁴⁸ Ella describe a la espectadora femenina como una agente activa, feminizando rápidamente el espacio cultural del cine (en este sentido su ensayo ofrece una condensación de ideas que han permanecido en la crítica cinematográfica feminista desde Laura Mulvey hasta nuestros días). Es el cine mudo, de acuerdo con

⁷⁴³ *Fetishism and Curiosity*. BFI, Londres, 1996. p. 202.

⁷⁴⁴ Minow-Pinkey (1987:5).

⁷⁴⁵ Humm (2003: 132).

⁷⁴⁶ Richardson, Dorothy: “Continuous Performance – The Film Gone Male” en *Close-Up*. Vol. 9. N°1. Marzo 1932. Pp. 35-8.

⁷⁴⁷ Richardson (1932:37).

⁷⁴⁸ (1932:36-37) Esta descripción de la conversación de la mujer como una actuación genérica en la cual el chismorre y las trivialidades crean una fachada de comportamiento, encaja en el concepto de Judith Butler de “actuación de género” (Butler, 1993) y el reclamo de Sheila Rowbotham de que el “parloteo” de la mujer es, a menudo, una estrategia de defensa del comportamiento femenino (Rowbotham, Sheila: *Dreams and Dilemmas*. Virago, Londres, 1983). Estas feministas contemporáneas nuestras encajan con las ideas pioneras acerca de “la constante actuación” de las mujeres de Richardson.

Richardson, el que captura lo femenino: nuestras memorias, tiempo, fluidez y lenguaje. Ella argumenta que los espectadores no son consumidores pasivos y que el cine en sí no es un narcótico social. Las espectadoras que se identifican con las estrellas no están simplemente identificándose con un total artificio, con una fantasía imposible, sino que están comprometiéndose en una forma de apropiación cultural, rodeando sus vidas de cierto *glamour*.

Woolf se sitúa igualmente en una posición central con su ensayo "The Cinema", uno de los primeros ensayos británicos en identificar "el potencial modernista" del cine. Este tema -dentro de su ensayo- fue provocado por el interés de Woolf en *El gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene. "The Cinema" comparte con otras críticas cinematográficas de mujeres modernistas algunos temas: cómo los 'espectadores comunes' experimentan las películas y el poder psíquico de las mismas; las relaciones entre cine y otras artes; y el estatus del cine y su futuro. Como ellas, Woolf consideraba al cine en cierta medida como algo nuevo, dinámico. Si bien Woolf actúa de abogada por la aristocracia de las artes -para Woolf la literatura es su actividad estética-, su artículo hace, al mismo tiempo, un impresionante recuento del desarrollo y potencial del cine.

¿Estaba Woolf, simplemente, en inconsciente colisión con el orden elitista tradicional? Sus lealtades divididas hacen de "The Cinema" un texto complejo que gira sobre sí mismo, envía mensajes subliminales de la confrontación de literatura y cine como formas artísticas rivales, especula acerca del futuro del cine, alaba el potencial vanguardista del cine y, finalmente, subsume el potencial del cine para su propio proyecto literario. La complejidad de su ensayo refleja el complejo emplazamiento de Woolf en relación con la industria cultural del momento.

Punto de encuentro IV: En busca de la dignidad del cine.

Desde sus comienzos del cine, hubo multitud de personas que sintieron inmediatamente simpatía por este nuevo medio artístico y quisieron, casi desde el principio, liberarlo de su función hasta el momento: representar la realidad en términos fotográficos.

Las primeras "teorías cinematográficas" lucharon para dotar al cine del estatus de arte. Los dos denominadores comunes en la crítica dedicada al cine de estos momentos, y que Woolf parece reproducir en su ensayo, son: el intenso examen del lugar que ocupa el cine en relación con las otras artes, histórica y estéticamente, y la necesidad del cine de desarrollar su propio lenguaje. La significación del cine soviético, la relación del cine con otras artes, y el futuro del cine nacional e internacional, fueron los asuntos de conjunto que informaron revistas como *Close-up*, *Sight and Sound* (1932), *Cinema Quarterly* (1933) y *Film Art* (1933).

Todas compartían su creencia en la significación del cine en el movimiento de vanguardia. Algo que es extremadamente visible en la actividad de estas revistas, cine-clubs, y los trabajos y ensayos de los directores mismos -como Eisenstein- es un fuerte internacionalismo e interés en múltiples medios, incluyendo la literatura, el arte y el cine. La comparación entre las artes fue inevitable desde el principio. De acuerdo con Dudley Andrew, el poeta Vachel Lindsay, por ejemplo, fue el primer americano en publicar un libro de teoría cinematográfica en 1915 -*The Art of the Moving Picture*- y mostrar específicamente que el cine disfrutaba de las propiedades del resto de las artes, incluyendo la arquitectura.⁷⁴⁹ En Francia todo un círculo de entusiastas del cine lo comparaban incesantemente con la música, concentrándose en su habilidad para dar forma al "ir y venir". Incluso dicha metáfora sirvió a Eisenstein (como veremos en Punto de encuentro VI) para explicar sus complejas ideas acerca del montaje. Woolf también participó de la utilización de metáforas para hablar del cine y, como Eisenstein, empleó la imagen de una orquesta en su comparación del cine con otras artes (comparación, no obstante, de muy diferente naturaleza).

Siguiendo los pasos iniciales de Riccioto Canudo, y bajo la tutela de Louis Delluc -líder del movimiento vanguardista francés hasta su muerte en 1924- la vanguardia francesa no sólo quería ver al cine considerado un arte, sino que insistían en su calidad independiente

⁷⁴⁹ El año de edición que Andrew menciona (1916) no es correcto, es 1915. Andrew, Dudley J.: *The Major Film Theories. An Introduction*. Oxford University Press, Nueva York, 1976. p. 11.

con respecto a las otras artes.⁷⁵⁰ El final del cine mudo disparó un gran número de ensayos importantes. El crecimiento cada vez mayor de revistas especializadas en cine, de teorías y de publicaciones revela que una importante comunidad de pensadores miraba al cine como una forma artística. Para 1935 se asumía, en casi todos los círculos educados, que el cine era un arte independiente del resto de las artes.

Punto de encuentro V: La señora Dalloway en *El gabinete del doctor Caligari*.

No sólo los experimentos estéticos en otras artes (por ejemplo, ciertas técnicas cinematográficas) ayudaron a Woolf a definir sus propios experimentos verbales. Parece ser que también encontró, de algún modo, una respuesta a sus anhelos en ciertas narrativas o temáticas del cine vanguardista. Este estudio ya mencionó *Entr'acte* y ahora se detendrá en la película que la propia Woolf eligió como objeto de admiración, *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet Des Dr. Caligari*]. ¿Por qué ésta? ¿Por qué logra impresionarla tanto? Dicha película le sorprendió técnicamente, como evidencia su ensayo, pero podría haber algo más detrás. Hankins aventura que lo que impactó seriamente a Woolf fue la crítica cultural de la película.⁷⁵¹ Ciertos aspectos de ésta crítica sí parecen ser parte esencial de la agenda de Woolf, pero no podemos dejar de tener en cuenta nuevas luces que se han vertido acerca de las intenciones políticas del *Gabinete*, las cuales plantean, polémicamente, la posibilidad de que el contenido político subyacente en el guión podría haber sido exagerado por la historiografía.⁷⁵² Hankins nos presenta el siguiente extracto y nos invita a adivinar qué trabajo de ficción proyecta esta crítica:

“A State Authority...an insane war...the...great psychiatrist...famous and respected...this personalized authority...connection between our Doctor...and the great authoritative power of a government we hated...”

Para aquellos familiarizados con *La señora Dalloway* no habría duda, sí, se trata de ésta. Sin embargo, este fragmento está describiendo la película *El Gabinete del Doctor Caligari* de 1919 [Robert Wiene como director, Carl Mayer y Hans Janowitz como guionistas]. Woolf encontró la película intrigante y sugestiva, y utilizó su reacción visceral al contemplarla como centro de su crítica en “The Cinema”. Sus comentarios aluden a su poderoso estilo visual, pero la película le ofrece más desafíos: su apreciación de las instituciones psiquiátricas asociadas a sistemas sociales opresivos y su técnica narrativa, que desafiaba dichos sistemas. Se puede establecer un paralelismo entre el guión de la película -una acusación del estado autoritario como régimen demente- y el proyecto de *La señora Dalloway* de “dar vida y muerte, cordura y locura [...] criticar el sistema social y mostrarlo en la obra, en su mayor intensidad.”⁷⁵³ Hay también grandes paralelismos entre el doctor Bradshaw y el doctor Caligari como figuras centrales en dichas críticas. Comparar los dos trabajos, situándolos en su contexto histórico, revela la connivencia de los discursos de la práctica psiquiátrica y la locura, la guerra y el pacifismo, la protesta y la autoridad.

Francis, el protagonista, descubre que el malvado doctor Caligari es un poderoso egomaniaco que, con el objeto de comprobar sus teorías psiquiátricas, manipula a su paciente Cesare, induciéndole a cometer asesinatos. La historia imaginada por los guionistas critica a la figura de la autoridad al asociarla con el asesinato y la locura, y condena a la guerra y al autoritarismo:

“Un Estado Autoridad que nos fuerza a participar en una guerra demente... caracterizado en nuestra obra por el viejo profesor, el gran psiquiatra, el famoso y respetado Director del Asilo de Lunáticos Municipal ... ¿veis ahora la conexión entre la Autoridad del Estado, volviéndose loca por el mal uso de sus poderes, y sus ‘Sonámbulos Hipnotizados’? ¿Veis ahora cómo la película Caligari viene a ser una ‘expresión de su Tiempo’? Llámese: creado y nacido de la presión de esa era, la

⁷⁵⁰ Innumerables ensayos de esta época (1912-25) centran su energía en diferenciar al cine del teatro. La mayoría sugerían que, debido a que el cine se hallaba en su infancia, estaba económicamente obligado a grabar actuaciones teatrales, pero en cuanto el cine desarrollara sus propias técnicas, dejaría de tener nada que ver con éste.

⁷⁵¹ “The Doctor and The Woolf: Reel Challenges- The Cabinet of Dr. Caligari and Mrs. Dalloway” en Neverow-Turk y Hussey (1993.41).

⁷⁵² David Robinson ofrece esta óptica en *Das Cabinet des Dr. Caligari*. (1997).

⁷⁵³ (*Diary 2*, 246).

presión sobre los corazones y mentes de los... seres humanos que fueron víctimas de esa era”⁷⁵⁴

A través de la seducción, real o simbólica, el lavado de cerebro o la fuerza bruta, los personajes autoritarios de *El Gabinete del Doctor Caligari* y *La señora Dalloway* mantienen el control a través de las instituciones psiquiátricas, el matrimonio, la policía o la Ley.

La película posee dos finales, muy distintos entre sí, que cuentan dos historias diferentes: uno en la parte central de la película, y otro añadido que se “vende más barato” y desafía esa historia, de acuerdo con Janowitz. En el primer final, Francis le sigue la pista al Doctor hasta su guarida (el Asilo de Lunáticos que dirige), se enfrenta a él y le desenmascara. El final original termina con el Doctor volviéndose loco al hacer frente al cadáver de su paciente sonámbulo (Cesare) al que ha causado la muerte. El doctor acaba con una chaqueta de fuerza. Este es un final, teóricamente, satisfactorio para el espectador porque apuesta por Francis, con el cual nos hemos identificado. Ésta, se supone, era la intención de los guionistas Janowitz y Mayer. Pero la película dirigida por Wiene no acaba ahí. El director añadió a este final un fragmento que transforma la historia, ofreciendo un final radicalmente distinto.⁷⁵⁵ Janowitz sugiere que Wiene, inquieto por las implicaciones políticas de la acusación, decidió amortiguarla con este añadido. La nueva estructura cambia completamente la película original: se revela que el protagonista que narra la historia (Francis) es un loco del asilo y, por tanto, su perspectiva es interpretada como sospechosa. En este final, el descubrimiento de Francis del Doctor como un demente es vista como una ilusión. La crítica a la Autoridad es socavada en tanto que ésta se reafirma, como demuestra la última aseveración del Doctor: “pero creo que ahora se como curarle”. Como espectadores, nos vemos sacudidos por constantes revelaciones contradictorias: en primer lugar, cuando descubrimos que el diabólico Doctor se encuentra en una posición de autoridad (al frente del sanatorio) y luego, por su creciente demencia. Pero, nos vemos mucho más sacudidos cuando se nos informa que el héroe, con el cual nos identificamos, está loco y a punto de ser tratado por el tenebroso Doctor (presentado ahora como un ser cuerdo y venerable) por el cual sentimos una creciente desconfianza.⁷⁵⁶ Desconfianza que es semejante a la que sienten Clarissa, Rezia y Septimus por el doctor Bradshaw. No obstante, el nuevo final de la película es demasiado breve para desafiar nuestra identificación con Francis, la suspicacia hacia el Doctor perdura. El *Gabinete del Doctor Caligari* sigue siendo una película perturbadora. Los guionistas Janowitz y Mayer se sintieron ultrajados por la manipulación de su guión, sintiendo que el nuevo final subvertía su ataque al sistema:

“nuestra historia simbólica iba a ser explicada como un cuento contado por una persona mentalmente enajenada, deshonrando así nuestro drama –la tragedia de un hombre que se vuelve loco por el mal uso de sus poderes mentales...”

En este aspecto, la polémica está servida. David Robinson señala que si bien es cierto que ésta ha sido la interpretación que desde Kracauer (*From Caligari to Hitler*) se ha aceptado casi sin cuestionar –a partir de las declaraciones de Janowitz- entre 1920 y 1947 innumerables comentaristas y admiradores escribieron acerca de *Caligari* sin mostrar recelo a aceptarlo como una historia de un loco, o sugiriendo que algún significado simbólico había sido pervertido.⁷⁵⁷ Robinson aporta un ejemplo: significativamente, dos de los defensores más entusiasta de *Caligari*, Paul Rotha en 1930 y Lewis Jackson en 1939, estaban

⁷⁵⁴ Janowitz, Hans: “Caligari- The Story of a Famous Story (Excerpts)”, en Budd, Mike (Ed.): *The Cabinet of Doctor Caligari: Text, Contexts, Histories*. Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1990. Pp. 225-6.

⁷⁵⁵ Fritz Lang, el primer director propuesto para filmar el guión, declaró que él había sido el artífice del prólogo que presenta a Francis iniciando a su viejo receptor en la historia que vamos a ver a continuación (según Lang, para preparar al espectador para recibir los escenarios expresionistas). No obstante, Robinson encuentra algunas inconsistencias en su declaración. Para conocer más acerca del asunto acudir a Robinson (1997:30-1).

⁷⁵⁶ En términos puramente dramáticos, el final de Wiene resulta más interesante y, en opinión de David Robinson, menos “prosaico y convencional” que el de Mayer y Janowitz. (Robinson, 1997:30).

⁷⁵⁷ “Janowitz y Mayer knew why they raged against the framing story: it perverted, if not reversed, their intrinsic intentions. While the original story exposed the madness inherent in authority, Wiene’s glorified authority and convicted its antagonist of madness. A revolutionary film was thus turned into a conformist one – following the much-used pattern of declaring some normal but troublesome individual insane and sending him to a lunatic asylum. This change undoubtedly resulted not so much from Wiene’s personal predilections as from his instinctive submission to the necessities of the screen; film, at least commercial films, are forced to answer to mass desires.”

radicalmente politizados y ninguno fue capaz de ver un significado político en la película. Robinson incluso comenta cómo su diseñador, Hermann Warm, llamó la atención acerca de que entre Wiene y Mayer nunca se habló de ningún significado político.⁷⁵⁸

Aunque los comentarios políticos nunca hubieran estado -o hubieran desaparecido con el nuevo final- lo cierto es que algunas de sus críticas, especialmente hacia la institución psiquiátrica, permanecen.⁷⁵⁹ Casi del mismo modo, gran parte de la crítica que hace Woolf de los doctores en *La señora Dalloway* prevalece, por mucho que se quiera ignorar. Algunos de los estudiosos de Woolf han evadido la polémica, el poder político de los pasajes, leyéndolos puramente como quejas personales de la escritora contra sus doctores (o contra Leonard por “conspirar” junto a éstos). O viéndola más como víctima que como una revolucionaria enfurecida. Como Jane Marcus nos recuerda, “está muy bien ver a Virginia como Septimus y a la novela como *vendetta* personal contra Leonard. Pero el valor de la novela que pervive, cualesquiera que sea la experiencia personal subyacente, hace referencia, objetivamente, al sistema psiquiátrico y al político...”⁷⁶⁰ La acusación del sistema de clases, el patriarcado y el imperialismo es evidente.

Punto de encuentro VI: La teoría del montaje de Sergei Eisenstein.

Las ideas sobre el montaje de Eisenstein y el ideal de construcción narrativa de Woolf -los fragmentos que acaban formando un todo, la participación del espectador, las connotaciones simbólicas de las tomas, etc.- sostienen evidentes paralelismos. Otra de las coincidencias es la inherente contradicción de sus personas; contradicción que nunca se preocuparon de resolver.

Eisenstein estaba interesado en incontables temas sobre los que elaboró numerosas teorías. En los primeros años de su actividad teórica, su concepción acerca del material básico del cine partió de la creencia de que la toma era la pieza básica clave del cine, llegando hasta una concepción mucho más compleja, la de la “atracción”. Este concepto, más tardío, es menos mecánico que el de “toma” ya que tiene en cuenta la actividad mental del espectador y no simplemente la acción del director. Sin embargo, Eisenstein nunca abandonó completamente el determinismo de sus primeros puntos de vista y la esperanza de que el director pudiera, a través de una estructura de atracciones calculadas, dar forma o moldear los procesos mentales del espectador.

A nivel del proceso creativo, su postura hacia el montaje evolucionó de un modo mucho más dramático. Según Dudley Andrew, Eisenstein parece haber concebido el montaje dentro del modelo psicológico de Pavlov o, al menos, del asociacionismo, mientras que sus escritos más tardíos parecen más cercanos a la psicología “desarrollista” de Jean Piaget.⁷⁶¹ La tensión entre el proceso de filmación simple, predecible y mecánico, y la compleja experiencia “desarrollista” del visionado, se da explícitamente en la doble visión de Eisenstein de la forma fílmica y del propósito del cine. A veces, vio al cine como una máquina y, a veces, como un organismo. Él sintió las oposiciones en sí mismo, en el mundo en el que vivía, y en ese sujeto que trató toda su vida de entender, el cine.

Lo que molestaba a Eisenstein acerca de las películas que había visto, era la ineptitud. Sentía que el director estaba a merced de los eventos que filmaba. Para él, el peor enemigo, el enemigo mortal, era la réplica fiel de la realidad. Los constructivistas rusos rompieron los diferentes aspectos del teatro en pedazos que podían ser recompuestos de acuerdo con los deseos creativos del director. El proceso de descomposición de la realidad en bloques o unidades es denominado *neutralización*. Eisenstein era de la opinión de que las tomas debían ser neutralizadas para poder ser convertidas en formas básicas elementales que podrían ser combinadas de acuerdo con los deseos del director siguiendo los principios

⁷⁵⁸ Robinson (1997:32).

⁷⁵⁹ Para Janowitz, la crítica a la institución psiquiátrica estaba íntimamente relacionada con la guerra. De acuerdo con sus declaraciones, el modelo para Caligari lo ofreció el psiquiatra militar con el que, se supone, Mayer estaba involucrado en una “guerra de ingenio” y al que logró convencer de que estaba perturbado mentalmente, de tal modo que no podía ser obligado a luchar en una guerra que veía como criminalmente enferma. Cit. Robinson (1997:9).

⁷⁶⁰ Marcus, Jane: “Tintinabulation” [157-181] en *Art and Anger: Reading Like a Woman*. Ohio State University Press, 1988. p.176.

⁷⁶¹ Andrew (1976:44).

formales elegidos por éste para crear una nueva (y mejor) significación. Para él, la importancia residía en los elementos de la toma capaces de provocar una reacción dentro del espectador.

Los valores principales de la neutralización de elementos son la “transferencia” y la “sinestesia”. En la transferencia, el simple efecto puede ser producido por un número de elementos diferentes. En una película, muchos elementos están presentes en pantalla a la vez; pueden reforzarse entre ellos incrementando el efecto; los elementos pueden estar en conflicto y crean otro efecto; o un elemento inesperado puede transmitir un efecto requerido. Cuando diferentes elementos se combinan al mismo tiempo, existe la posibilidad de la sinestesia o experiencia multisensorial.

Eisentein irá más allá que Pudovkin, con el cual ha sido tantas veces asociado. Pudovkin sitúa al director a merced de la toma e insiste en que la filmación creativa proviene de la elección adecuada y la organización de estos fragmentos de realidad, los cuales tienen en sí un poder definido. Sugiere que el director ve a través de la confusión de la historia y la psicología, y crea un suave tren de imágenes que conducirán hacia la narración completa. Eisenstein siguió a Pudovkin en estas premisas pero reclamó, no la unión entre tomas, sino la colisión, no una audiencia pasiva, sino una audiencia de co-creadores.

La creación a través del montaje

Aquí llegamos al central aspecto de las teorías de Eisentein: la cuestión del montaje. El estudio de la poesía “Haiku” le llevó ostensiblemente al entendimiento del montaje. En el alfabeto japonés Eisentein vió las bases de la dinámica del cine. Los ideogramas son, según éste, la colisión de dos ideas o atracciones. Por ejemplo, “cantar” se representa por medio de la imagen de una boca y un pájaro, “gritar”, una boca y un bebé. Aquí, un cambio en una atracción (de pájaro a bebé) produce no una variante sobre el mismo concepto, sino una nueva significación. El significado cinematográfico es generado sólo cuando la comprensión de la mente reacciona al atender a la colisión de estas atracciones. La poesía Haiku, hecha de ideogramas, funciona de manera similar al cine: toma nota de una pequeña serie de percepciones sensoriales, forzando la mente a crear su propio sentido unitario y produciendo un impacto psicológico preciso.

Eisenstein descubre “cinco métodos de montaje”, desde el montaje absolutamente métrico matemático donde el conflicto es creado estrictamente en la longitud o duración de la toma, hasta el intelectual, donde el significado es resultado de un salto consciente hecho por el espectador entre dos términos de una metáfora visual o figura. Cada uno de estos métodos depende de un conflicto entre los elementos gráficos de las tomas. Nuestros sentidos aprehenden la atracción de cada toma y nuestra mente une estas atracciones a través de la similaridad o el contraste, creando una unidad superior y significación. Y así, dice: “Esta propiedad [del montaje] consiste en el hecho de que *dos piezas de la película de cualquier tipo, situadas juntas, inevitablemente se combinan en un nuevo concepto, una nueva cualidad, que procede de dicha yuxtaposición*” (cita como ejemplo: una mujer vestida de negro llorando junto a una tumba representa a una viuda).⁷⁶² Por tanto, las tomas son simplemente estimulaciones; es la específica interacción entre ellas lo que produce el significado. El montaje es para Eisenstein el poder creativo del cine, el medio por el cual las “células” individuales se convierten en un organismo cinematográfico vivo y unitario.

En su ensayo “Forma Fílmica: Nuevos Problemas”, Eisenstein habló explícitamente acerca de la habilidad del cine para transmitir la sintaxis del *discurso interior*, una sintaxis de imágenes contrastadas y superpuestas que, sólo más tarde, es domesticada y trasladada a la lógica del discurso dado.⁷⁶³ Eisenstein quería, en palabras de Dudley Andrew, “que el fluir del discurso interior fuera activado por el montaje y construir hechos emocionalmente significativos a través de la yuxtaposición visual.”⁷⁶⁴ Podemos percibir claramente los ecos a Woolf ¿qué es este fluir interior sino el *stream of consciousness*? La relación entre las teorías de Eisenstein y la práctica literaria de Woolf es ostensible. Woolf podría haberse expresado, perfectamente, en los siguientes términos al hablar de su técnica literaria: “este monólogo

⁷⁶² Eisenstein (1942:4). La cursiva es de Eisenstein.

⁷⁶³ Eisenstein (1942: 122-150).

⁷⁶⁴ Andrew (1976:57).

interior podría ser utilizado para construir cosas, y no sólo para representar dicho monólogo interior.⁷⁶⁵

A lo largo de la década de los años veinte y los treinta, Eisenstein luchó para ir más allá del simple montaje al nivel de la forma cinematográfica. Veía claramente que la simple yuxtaposición de tomas nunca podría determinar el impacto de la película completa. El montaje cuenta en la significación a nivel local pero no en la significación total. La cuestión de la forma cinematográfica partió de la consideración del montaje en sí como una asunto acerca de lo que el llamo *el dominante*. Eisenstein sugería que cada toma poseía una atracción dominante hacia otras que eran subsidiarias, en el contexto de la película exhibida. En las películas narrativas, la línea argumental nos dicta lo que debería atraernos primero de una secuencia. Este concepto del *dominante* parece en conflicto con la noción de *neutralización* donde todos los códigos se convierten en igualmente efectivos. Eisenstein vacilaba entre estas ideas: consideraba que todos los sistemas tenían un *dominante*, y por otra parte, animaba a los artistas a romper con esta tiranía. En el caso más obvio podemos considerar que cada película persigue diferentes líneas, la más aparente de las cuales es la línea narrativa o argumental.

En la mayoría de las películas es la línea argumental la que domina la película, introduciendo otros aspectos colaterales en ella. Claramente Eisenstein estaba ansioso por subvertir esta convención, dando más independencia e importancia a estos otros códigos "subsidiarios". Al tratar de códigos subsidiarios, Eisenstein volvió a su analogía musical, sugiriendo que cada secuencia consta de una serie de tonos y armonías separados de su dominante. El dominante es lo que llama más poderosamente la atención del espectador, y los tonos y sobretonos actúan simplemente como estímulos secundarios "tocando en la periferia", tanto de la imagen como de la consciencia del espectador. Eisenstein admitió que todas estas primeras consideraciones acerca del montaje, estaban concentradas en las yuxtaposiciones de los *dominantes* dentro de una escena de la película. Más adelante, comenzó a enfatizar la edición, que llevaría a la luz otras líneas de desarrollo en la película.

Parece claro que Eisenstein comenzó a pensar en la experiencia cinematográfica como un nexo de líneas complementarias más que en un sistema *stacato* de estímulos inferiores. Si consideramos las escenas como discretas notas de piano que son moldeadas por el compositor en diferentes líneas, recordaremos que la dominante en música será, sin ninguna duda, la línea melódica, mientras que una pieza se enriquece con tonos y sobretonos creados en atención a notas periféricas. En su ensayo "La cuarta dimensión cinematográfica", Eisenstein meditó específicamente en esta analogía musical.⁷⁶⁶ A la vez que admitía la existencia del *dominante*, sugirió a los cineastas que comenzaran a trabajar en la neutralización de elementos -con los tonos tanto como con el dominante- para crear el equivalente al "impresionismo" de Debussy. Estimulado por este sentido de forma musical, Eisenstein empieza a hacer referencias a la "experiencia total" y al "sentimiento del todo". El director no debe simplemente unir las piezas del montaje a lo largo de una línea argumental sino orquestar sensiblemente un todo/conjunto vibrante, de tal modo que el espectador pueda recibir una serie de estímulos organizados (entretrejiéndose de diversas maneras a través de su mente) pero creando una impresión final, un sentimiento de totalidad. Lo que se necesita añadir, sugiere Eisenstein es un contrapunto de imágenes y sonidos orquestados.⁷⁶⁷ Tal concepción del montaje interconectado es el "montaje polifónico" y su resultado es "la unidad a través de la síntesis".

A pesar de que al comienzo de sus teorías su enfoque era básicamente mecánico, sus teorías posteriores fueron más orgánicas, pero nunca logró resolver el conflicto entre ambos enteramente. La labor del director es conducir al espectador exponiendo el mecanismo del cine. Sin la participación activa del espectador no habría obra de arte. Esta teoría mecanicista del arte se centra, siempre, en la estructura y hábitos de la mente humana, más que en el sujeto o tema de la obra de arte, ya que es la mente humana por la que el cine existe, y el destinatario de su mensaje. Mientras que una máquina existe con una

⁷⁶⁵ Eisenstein, Sergei M.: *The Film Form*. Trad. por Jay Leyda. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1949. Pp.129. Por otra parte, las películas de Eisenstein ofrecieron a las mujeres modernistas el reconocimiento de que el cine, a través del montaje, podía abrir el mundo de la caracterización a representaciones de subjetividad más flexibles, menos codificadas.

⁷⁶⁶ Eisenstein (1949:64-72).

⁷⁶⁷ Eisenstein: "The Dinamic Square Part I" en *Close-Up*. Vol. 8. Nº 1. Pp. 2-16. 1931. p. 3.

cierta finalidad, un organismo vive sólo por su propia continuidad. Sin embargo, Eisenstein no descarta el aspecto orgánico del cine. Lo que más fascinó a Eisenstein fue el principio de “todo infunde vida”.

Lo que el cristianismo denomina “alma” y Hegel “idea”, Eisenstein denomina “tema”. El tema es lo que hace que un organismo sea de la forma que es. El tema demanda ciertas elecciones, por encima de otras, que han de ser hechas en el proceso creativo. Ésta es su analogía orgánica. Para él, el tema, como principio de la vida, comienza dirigiendo las decisiones durante el proceso de filmación, pero el tema no puede ser simplemente extraído del aire. Consecuentemente, la principal tarea de dirigir es para Eisenstein el descubrimiento del tema. Esto le separa inmediatamente de la mayor parte de los teóricos organicistas que opinan que la observación de la naturaleza es capaz entonces de infundir con su energía natural a una obra de arte. Para Eisenstein, tanto naturaleza como historia deben ser transformadas por la mente antes de convertirse en verdad. La tarea del artista es aprehender la verdadera forma de un hecho o fenómeno natural y entonces utilizar dicha forma en la construcción de su obra de arte. Eisenstein siempre sostuvo que para alcanzar “realidad” uno debe destruir “realismo”. Por su parte, el espectador debe re-crear el tema de la película.

Eisenstein estaba asombrado de la ineficacia y obtusidad, insipidez y monotoneidad de la mayor parte del cine, especialmente de aquel que buscaba dar a su audiencia la impresión de realidad. Eisenstein, en su artículo “Palabra e imagen” (en *The Film Sense*), concebía dos tipos de discurso, el discurso en sí y el discurso interior. Todas las expresiones afectan al espectador, pero algunas lo hacen a través de los canales públicos del discurso, mientras que otros invaden la mente privada del espectador. Mientras es cierto que todas las películas tienen un propósito, sólo las grandes películas evitan una *retórica* simplista.

Punto de encuentro VII: Metanarrativas y posmodernidad.

Los años setenta del siglo XX juegan un papel fundamental en la historia de los cambios en el marco artístico y de la percepción, favorecido por las teorías posmodernas y postestructuralistas, que supusieron un desafío a las “metanarrativas” o “verdades absolutas” que habían orientado hasta entonces al pensamiento occidental. Jean-François Lyotard es uno de los pocos pensadores sociales ampliamente considerados posmodernos que utiliza el término. De hecho, fue él quien lo introdujo en discusiones de teoría filosófica, política, y social. Su libro *La condición posmoderna* (1979) se ha convertido en *locus classicus* en los debates contemporáneos, y refleja de forma aguda las preocupaciones y tensiones características del movimiento.⁷⁶⁸

Para Lyotard, el posmodernismo designa una condición general de la civilización occidental contemporánea. La condición posmoderna es aquella en la cual las narrativas de “legitimación” ya no son creíbles, siendo necesarios múltiples discursos de legitimación dispersados a lo largo de la pluralidad de las prácticas discursivas. Para Lyotard, el posmodernismo designa una condición general de la civilización occidental contemporánea. En ella, las narrativas de “legitimación” ya no son creíbles. La función de las metanarrativas o narrativas maestras (*grands récits*) es legitimar determinadas posiciones políticas, por lo que la legitimación supone siempre el mantenimiento del poder. El metadiscurso narra una historia acerca de toda la historia humana. La historia garantiza que algunas ciencias y políticas posean las ‘pragmáticas verdaderas’ y, por tanto, sus prácticas son las correctas. Verdad y Justicia se escribirían con mayúsculas, mientras que en la posmodernidad irían entre comillas ya que sobreentiende que los conceptos dependen de las prácticas sociales históricas.⁷⁶⁹ La metanarrativa, se supone, es el discurso privilegiado capaz de situar,

⁷⁶⁸ Tomado de *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) de Lyotard [Pp. 72-91] en Nicol (2002).

⁷⁶⁹ La utilización de las comillas en todas aquellas ideologías o ‘sensibilidades’ que se consideran postmodernas es algo común a lo que debemos acostumbrarnos. Las comillas proponen una cierta deconstrucción, el fin de las políticas. Indican ambigüedad, se hacen para provocar un análisis político posterior. Judith Butler les dedica una amplia atención. La autora americana pone cosas entre comillas para “mostrar que están bajo contestación, alerta para ser contestadas, cuestionar su acepción tradicional, y hacer un llamamiento a otras nuevas. El efecto de las comillas es desnaturalizar los términos, designar estos signos como terrenos de debate político.” (Butler y Scott, 1992:19). Paralelamente, la recientemente fallecida Susan Sontag en su “Notes on Camp” (1967:275-292) explica como *Camp* ve todo entre comillas: “no es una lámpara sino una ‘lámpara’; no una mujer sino ‘una

caracterizar y evaluar el resto de los discursos, pero no a sí mismo, él no necesita legitimación. En *La condición posmoderna*, Lyotard argumenta que las metanarrativas son simplemente modernas y *depassé*. Ya no podemos creer en la disponibilidad de un metadiscurso privilegiado capaz de capturar al fin, y de una vez por todas, la verdad de cada discurso de primer orden. El estatus de *meta* ya no se sostiene. En esta era serán necesarios múltiples discursos de legitimación dispersados a lo largo de la pluralidad de las prácticas discursivas. No hay lugar, en el universo de Lyotard, para la crítica estratificadora, para la crítica de la dominación y la subordinación a lo largo de líneas como el género, la raza y la clase. Lyotard rechaza elaborar un proyecto de teoría social tal cual, en tanto que estrictamente hablando no existe una totalidad social por tanto no existe la posibilidad de una teoría social totalizadora. De esta forma, Lyotard insiste que el campo de lo social es heterogéneo y no-totalizable; y, como resultado, rechaza las teorías de crítica social que emplean categorías generales, tales como género, raza o clase. Desde esta perspectiva, tales categorías son demasiado reductoras de la complejidad de las identidades sociales como para ser útiles. Ello plantea una serie de problemas serios para aquellos “grupos subordinados” cuyo poder proviene de la cohesión y la alineación respecto a dichas categorías generales.

En consecuencia, la concepción posmoderna de la crítica sin Filosofía de Lyotard excluye varios géneros reconocibles de crítica social. Desde la premisa de que la crítica no puede partir de una metanarrativa filosófica fundacionista, él deduce la ilegitimidad de amplias “Historias”, teorías normativas de justicia, y descripciones teórico-sociales de macro estructuras que institucionalizan la desigualdad. Nos preguntaremos cómo es entonces una crítica social posmoderna. Según él, deben existir nuevos géneros de crítica social relativamente discretos, entre ellos por ejemplo, de casos históricos locales. Este género de crítica social no es la Historia postmoderna completa ya que se ocupa de casos locales, sin embargo, Lyotard apunta hacia la necesidad de un género de crítica social que trascienda las mini-narrativas locales.

¿Cómo podemos combinar la incredulidad posmoderna hacia las metanarrativas con el poder crítico social del feminismo? ¿Cómo podemos concebir una versión de la crítica sin Filosofía que sea lo suficientemente robusta como para analizar el sexismo (o el racismo) en todas sus variantes? Las categorías del feminismo posmoderno estarán empapadas de temporalidad, con categorías específicas del periodo histórico. Es en este panorama en el que encajaría la visión de Toril Moi del “posfeminismo”.

Para la posmodernidad las verdades absolutas no existen porque todo es cultural. Nada –sistema de valores, identidad, historia, incluso realidad– es natural. Todo es construido, mediado, puesto ahí por “alguien” por una razón particular. Y el sujeto posee conciencia de ello, de que nuestras vidas son construidas a través de los medios de masas, los discursos y la ideología.

Visto como un actitud que permeabiliza nuestra cultura, el posmodernismo posee un elevado grado de conciencia de que nuestra experiencia de la *realidad* ha cambiado. La realidad ya no es algo que se da por sentado sino algo que sospechamos está continuamente organizado y construido. Vivir en la posmodernidad es encontrarse divorciado de aquellos aspectos de la vida contemplados como auténticos, genuinos, reales.

Punto de encuentro VIII: Michel Foucault.

La “genealogía” de Michael Foucault

En 1976, Michel Foucault publica el primer volumen de su *Historia de la Sexualidad*. Con él, surge toda una línea de pensamiento basado en la naturaleza discursiva de la realidad. Para Foucault, los modelos supuestamente “objetivos” de la verdad –por ejemplo la ciencia occidental y la metafísica– están agotados, así como los descubrimientos que transmiten con intereses específicos. Él sustituye éstos por un modelo genealógico. La genealogía no busca remplazar la Historia por una más auténtica, por verdades históricas más trascendentales y absolutas, sino demostrar el contexto histórico específico y los

mujer’. Percibir lo camp en objetos y personas es entenderlos como ‘ser interpretando un rol’.” (1967:280)

intereses invertidos en ella de todas las verdades. Su método histórico/teórico “genealogía” detalla los modos en los que modelos supuestamente “objetivos” de la verdad –por ejemplo la ciencia occidental y la metafísica– están agotados, así como los descubrimientos que transmiten, con intereses específicos.

Foucault utiliza este método de las genealogías para recobrar o reclamar declaraciones históricas alternativas. La historia de la sexualidad es expresamente una genealogía de la sexualidad, por tanto, los cuerpos serán situados en este texto en relación con la sexualidad y el sexo. Los términos del acercamiento de Foucault a los cuerpos están determinados por el carácter de genealogía como producción discursiva. “Los discursos subyugados” están excluidos de las historias autorizadas y autoritativas porque desbaratan la unidad de la historia en su tendencia hacia el reclamo de la verdad absoluta y la transparencia. La genealogía no busca remplazar la Historia por una más auténtica, por verdades históricas más trascendentes y absolutas, sino demostrar el contexto histórico específico, y los intereses invertidos en ella, de todas las verdades.

Los proyectos genealógicos no son nuevos para las feministas aunque ellas lo llaman “*herstories*” [“historias de ellas”], la reclamación de las historias olvidadas de las mujeres es una materia prima/producto principal de la investigación feminista desde la propia Virginia Woolf.⁷⁷⁰

Las genealogías de género permiten las verdades parciales de diferencias históricas y específicas en las vidas de hombres y mujeres, pero no permite la reclamación de una verdad absoluta acerca de la “naturaleza” de hombres y mujeres para explicar o justificar relaciones existentes. Del mismo modo, desdibuja los límites entre la realidad (los hechos) y la ficción al reconocer que la subjetividad impregna cualquier narración. Es decir, si la verdad absoluta no existe sino que está en los ojos del que mira, entonces no existirán los hechos objetivos en sí. O visto de otro modo, las genealogías son vistas como “ficción”, sin embargo no son sólo trabajo de la imaginación sino que tienen un soporte material del que partir.

La historia de la sexualidad

En este trabajo de investigación apelaremos recurrentemente al pensador francés Michel Foucault. Parece apropiado que nos detengamos por unos instantes en parte de su pensamiento (especialmente debido a la importancia que su figura reviste para los estudios posmodernos, posfeministas y *queer*), aunque no podamos profundizar en sus múltiples ideas –las cuales no dejaron de evolucionar.⁷⁷¹ De entre todas sus obras la que más os interesa aquí es su *Historia de la sexualidad*, que consta de tres volúmenes, el más trascendental el número uno.

En el primer volumen de la *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber*. (1976) Foucault defiende que la sexualidad, comúnmente interpretada como un asunto natural y privado es, de hecho, totalmente construida en una cultura de acuerdo con los objetivos políticos de la clase social dominante; construida en el individuo (en el cuerpo, en el comportamiento, y en las relaciones sociales) a través de varios discursos sociales, como los de la medicina y la psiquiatría.⁷⁷² La sexualidad y sus relaciones de poder son diversas y el poder no emana o fluye directamente de opresor a oprimido sino también de oprimido a opresor. Él no cree en un modelo utópico de libertad que emergerá una vez que el poder masculino heterosexual sea destruido. Considera más bien que los homosexuales tienen cierto poder y deben comprometerse con las transformaciones sociales. Pero Foucault no

⁷⁷⁰ Para un acercamiento a los problemas y discrepancias entre Foucault y el feminismo consultar Bailey, M. E.: “Foucauldian Feminism. Contesting Bodies, Sexuality and Identity” En Ramazanoglu, Caroline (Ed.): *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. Routledge, Londres y Nueva York, 1993. Pp. 99- 122.

⁷⁷¹ En una entrevista que le hicieron en 1982 él remarcó que “cuando la gente dice, ‘bueno, tú dijiste eso unos años atrás y ahora dices algo diferente’, mi respuesta es... ‘¿piensas que he estado trabajando duro estos años para decir la misma cosa y no para cambiarla?’” Citado por Gauntlett (2002:116).

⁷⁷² ‘Discurso’ entendido como un amplio grupo de declaraciones que gobiernan el modo en que hablamos y percibimos un momento o momentos históricos específicos. Conceptos tales como “locura”, “criminalidad” y “sexualidad” son construcciones discursivas que deben ser analizadas en el contexto propio. En *The Archeology of Knowledge*, Foucault indicó que objetos/acciones surgen sólo en el discurso. (Trad. al inglés por A.M. Sheridan Smith). Tavistock Publications, Londres, 1972. p. 46.

Cree en una identidad sexual esencial. Es la sociedad la que a través de tales clasificaciones controla al individuo.

Las sociedades crean de esta forma una 'tecnología del sexo' que él define como "un conjunto de técnicas para maximizar la vida", para asegurar la supervivencia de la clase y de su hegemonía. El discurso sexual victoriano, desarrollado por la burguesía a finales del siglo XVIII, constituyó una nueva tecnología de poder: cuando un grupo establece su hegemonía política y económica, invierte sus palabras con poder (es en este punto que el cuerpo es politizado y la sexualidad de aquellos que amenazan el orden y son marginales al poder son regulados y controlados). Estas técnicas de las que habla Foucault implican la elaboración de discursos (clasificaciones, medidas, evaluaciones, etc.) acerca de cuatro objetos de conocimiento: la sexualización de niños, la del cuerpo femenino, el control de la procreación, y la psiquiatrización de comportamientos sexuales anómalos (considerados perversión). Estos discursos, que fueron implantados por medio de la educación, la medicina y otras instituciones, estaban anclados en (o apoyados por) las instituciones del Estado y se dirigían principalmente a la preservación de la familia. El sexo se convirtió así en asunto que requería un cuerpo social unitario y virtualmente todos sus individuos se situarían bajo vigilancia, remarca Foucault.⁽¹¹⁶⁾ Es decir, los sistemas de conocimiento modernos situaban a las personas en categorías que estaban vigiladas y controladas por medio de una disciplina social.⁷⁷³ Sin embargo, estas sociedades, en su afán de categorización y análisis de comportamientos 'desviados', pusieron de relieve la existencia de dichos comportamientos. Por tanto, paradójicamente, la prohibición y regulación concernientes al comportamiento sexual lejos de reprimir la(s) sexualidad(es) las produce. (36-49)

Para Foucault, el poder no proviene de las instituciones, o del Estado, y definitivamente no es algo que alguien posee. El poder fluye a través de relaciones: "el poder está en todas partes, no porque abrace todo, sino porque procede de todas partes...el Poder no es una institución, ni una estructura, tampoco es cierta fortaleza de la que estamos dotados; es el nombre que uno atribuye a una situación estratégica compleja en una sociedad particular." (93) Esto no significa que todo el mundo tenga un acceso igual a éste. Foucault dice que no hay personas poderosas en sí, sino personas que se encuentran en ocasiones en posiciones de poder, pero dicho poder sólo aparece y desaparece de acuerdo con el contexto particular.

Su idea del poder puede crear una cierta decepción ya que si no hay un enemigo visible ¿cómo se puede luchar contra los poderosos y la opresión? Foucault asegura que allí donde el poder es ejercitado existe resistencia (95). Puede ser una resistencia tranquila, discreta, violenta, o visible. (Foucault sugiere que las revoluciones son posibles si suficientes puntos de resistencia son estratégicamente movilizados, si la resistencia/s se organiza/n). Es por ello que el autor francés considera al poder como una "fuerza productiva" (mientras que la tradicional visión del poder es negativa). La diferencia es que, según él, las consecuencias pueden ser positivas o negativas. Lo más importante es que es una fuerza productiva, hace que las cosas sucedan, bien directamente, bien por medio de la resistencia que se genera, o ambos.

Eso le conduce a su argumento -en la *Historia de la sexualidad*- de que son precisamente los discursos de la sexualidad en la época Victoriana y comienzos del siglo XX, los cuales trataban de suprimir ciertos tipos de comportamientos, los que simultáneamente les dio una identidad y así (irónicamente) les lanzó a la visibilidad pública (el etiquetamiento de sexualidad "desviada" por parte de las autoridades produjo la resistencia que conduciría al movimiento de liberación gay en el siglo XX).

Sin embargo, si las identidades son forjadas en determinados discursos y poseen diferentes variables (sexualidad, raza, clase, etc.) por tanto, las diferencias entre individuos (y dentro de uno mismo) serán siempre obligadas. Ello demuestra que las identidades nunca

⁷⁷³ En *Discipline and Punish* (1977) comenta como profesiones como la medicina, la psicología y la criminología, desempeñan un papel central en aplicar estas técnicas. Los cuerpos han sido vigilados y controlados cada vez en más y más detalle paralelamente a la mayor sofisticación del 'conocimiento-poder', y la multiplicación de las profesiones e instituciones en las cuales opera, como fábricas, prisiones y escuelas, extendiendo su dominio en las sociedades occidentales.

son fijas y determinadas biológicamente sino creadas en y por discursos.⁷⁷⁴ En general esperamos que las personas se encuentren en una sola categoría: puedes ser gay o heterosexual. La razón para ello es estratégica: hacer que la vida tenga sentido. De acuerdo con Foucault los griegos no veían la sexualidad como algo que eres sino como algo que haces (era una actividad más que una identidad).

Uno de los ejemplos que utiliza Foucault para hablar de la vigilancia sobre los cuerpos de los discursos dominantes es el del hermafrodita, considerados por mucho tiempo como criminales (38). Éste cuenta en *Herculine Barbin* que en el siglo XVIII el hermafrodita de siglos anteriores se convirtió en el “pseudo-hermafrodita” cuya ‘verdadera’ identidad sexual requería sólo una diagnosis suficientemente experta: “teorías biológicas de la sexualidad, concepciones jurídicas del individuo, formas de control administrativo en naciones modernas, condujeron poco a poco a rechazar la idea de una mezcla de los dos sexos en un solo cuerpo, y consecuentemente a limitar la libre elección de individuos indeterminados. Desde entonces, todo el mundo iba a tener un sexo y sólo uno, su identidad sexual primaria, profunda, determinada y determinante; y respecto a los elementos del otro sexo que pudieran aparecer, sólo podrían ser accidentales, superficiales o incluso, ilusorios. Desde el punto de vista médico, esto significó que cuando se enfrentaba con un caso de hermafroditismo, el doctor ya no se preocupaba en reconocer la presencia de los dos sexos, yuxtapuestos o entremezclados, o en detectar cual prevalecía sobre el otro, sino que trataba de descifrar el sexo verdadero que se hallaba oculto bajo apariencias ambiguas.”⁷⁷⁵

Punto de encuentro IX: El pensamiento patriarcal binario.

Ferdinand de Saussure señaló que lenguaje no refleja el mundo sino que lo produce mediante la segmentación y categorización de un ambiente que, de otra forma, sería indiferenciado e indefinible. Una estrategia central desplegada por el estructuralismo en la erección de sus sistemas consiste en el uso sostenido de oposiciones binarias. Levi-strauss imagina las estructuras como oposiciones binarias: parejas de signos contrastados que sugieren que las cosas son definibles, principalmente, en relación a lo que no son.⁷⁷⁶ Generalmente, el primer término de una oposición binaria es considerado como concepto positivo, mientras que el segundo es marginalizado, negativo. De esta forma, en la oposición masculino/femenino cada término sólo logra significado a través de su relación estructural con el “otro”: “masculino” no tendría sentido sin su opuesto directo “femenino” y viceversa. Todo significado sería producido de este modo.

La crítica feminista francesa en general se apropió de esta idea para manifestar cómo las oposiciones binarias han servido, a lo largo de la Historia, para aseverar la superioridad de los hombres sobre las mujeres. Hélène Cixous, en particular, mostró cómo en las oposiciones binarias (patriarcales) la mujer siempre está asociada con la falta de poder.⁷⁷⁷ Bajo el epígrafe “¿Dónde esta ella?” Cixous hace una lista de oposiciones binarias:

Actividad/ Pasividad
Sol/ Luna
Cultura/ Naturaleza
Día/ Noche
Padre/ Madre
Cabeza/ Emociones
Inteligible/ Sensible
Logos/ Pathos

Cada una de las columnas corresponde al binario hombre/ mujer, que está fuertemente imbricado en el sistema de valores patriarcales: cada oposición puede ser

⁷⁷⁴ En otro sentido, si Foucault se cuestiona el estatus del individuo homogéneo, la identidad ‘natural’, y entiende que somos producto de los discursos que nos forman y controlan, construcciones ideológicas, entonces el autor como individuo determinado biológicamente desaparece. Es más conveniente situarle dentro de un sistema de convenciones, reglas, normas, gramáticas etc., las cuales, en efecto, le articulan o le ‘hablan’. “What is an Author?” (traducción al inglés de Harari (Ed.): *Textual Strategies: Perspectives in Post-estructuralist Criticism*. Ithaca, 1979. pp. 141-160) en Harrison y Wood (1993:923-24).

⁷⁷⁵ *Herculine Barbin*. Pantheon, Nueva York, 1980. p. vii. Cit. Nicholson (1999:62).

⁷⁷⁶ Ortner: “Is Female to Male as Nature is to Culture?” (1972) en Ortner (1996).

⁷⁷⁷ Cixous: “The Laugh of the Medusa” en *Signs*. Vol.1. Nº4. Verano 1976. Pp. 875-93.

analizada como una jerarquía donde el lado 'femenino' es recurrentemente visto como el ejemplo negativo, menos poderoso. Para Cixous, que en este punto está fuertemente ligada al trabajo de Jacques Derrida (su noción de *différance*)⁷⁷⁸, la Filosofía y el pensamiento literario occidental han estado siempre ligados a esta serie de oposiciones binarias jerárquicas que vuelven constantemente a la pareja fundamental de hombre/mujer. Aunque es parte integral de muchas de nuestras formas habituales de pensamiento y expresión, y por ello es difícil de escapar de él, el pensamiento binario es reductor y restrictivo: intenta polarizar la pluralidad, la complejidad y los matices en una simple cuestión de "esto o lo otro", plegando la multiplicidad de variantes en una simple oposición. A la luz de estas consideraciones, no es extraño que la desestabilización y deconstrucción de las rígidas construcciones binarias de género se haya convertido en uno de los objetivos prioritarios de muchas feministas posteriores.⁷⁷⁹

A través de su trabajo, Luce Irigaray ha mantenido que la construcción de la sociedad ha seguido exclusivamente el modelo masculino, en el cual las mujeres son definidas como el "otro" en relación con el "yo" masculino, o como el objeto en relación con el sujeto masculino. Dentro de esta estructura jerárquica de oposiciones binarias, la mujer aparece como el espejo de la propia identidad masculina, quedándose así borrada la diferencia. La noción de Irigaray de "diferencia" le permite, entonces, prever o imaginar la posibilidad de una subjetividad y un lenguaje exclusivamente femeninos, por encima de la división genérica patriarcal. En las sociedades patriarcales toda la sexualidad es construida alrededor de un modelo fálico donde el cuerpo femenino es, en su "diferencia", ausente.⁷⁸⁰ En *Ce sexe qui n'en est pas un*, Irigaray presenta la necesidad de un nuevo lenguaje -un "parler-femme"- que permitiría a las mujeres hablar entre ellas fuera de las constricciones del discurso patriarcal. De modo similar, la oposición jerárquica entre "sujeto" y "objeto" es desmantelada y reemplazada por una relación en la cual ambas mujeres son simultáneamente "sujetos" y "objetos", "uno" y "otro". Su objetivo es liberar a la mujer de las categorías del lenguaje patriarcal y reemplazarlas por múltiples e ilimitadas identidades. Pero el hecho de que Irigaray se niegue a encerrar a las mujeres dentro de una sola serie de definiciones, de "cualidades simples", no significa que para ella las mujeres no existan. Ella sugiere que las mujeres son seres humanos femeninos cuyos cuerpos han sido apropiados, cambiados y distorsionados en una "mascarada" de la feminidad. Si, como piensa Irigaray, la opresión de la mujer se centra en el cuerpo femenino, se sigue que su libertad empezaría con su liberación de las constricciones que han sido impuestas por las sociedades patriarcales.

En resumen, todo el proyecto teórico de estas feministas puede ser resumido como el esfuerzo en deshacer esta ideología: proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y celebrar el advenimiento de un lenguaje nuevo, femenino, que subvierta los esquemas de estos binarios patriarcales donde el logocentrismo convive con el falocentrismo en un esfuerzo de oprimir y silenciar a la mujer. Análogamente, Luce Irigaray enfatizó que las oposiciones binarias han permitido al hombre ocupar posiciones privilegiadas a expensas de la mujer.

⁷⁷⁸ El entendimiento del individuo de sí mismo y de los demás se apoya más en nociones de diferencia que de identidad: satisfacemos nuestro papel (sexual) a través del conocimiento de lo que no somos y no de lo que realmente somos. Aun así, este conocimiento no es el resultado de la experiencia directa, en tanto que se nos prohíbe el acceso directo al lugar del "Otro". Desde esta perspectiva, el género no es una identidad que se sostenga libremente, es construida por medio de la relación. Entendemos la masculinidad y la feminidad a través de un proceso de diferenciación (uno es masculino precisamente por no ser femenino, y viceversa).

⁷⁷⁹ Es común describir a hombre y mujer como "los sexos opuestos". Este es un hábito lingüístico que, tras una constante repetición, ha venido a parecer natural pero, como algunas feministas afirman, merece la pena el escrutinio. ¿Por qué son opuestos y no simplemente diferentes? se preguntan.

⁷⁸⁰ *This Sex Which is Not One* (1977). Traducido al inglés por Catherine Porter y Carolyn Burke (Cornell University Press. Ithaca y Londres, 1985). Reproducido en Nicholson (1997:323-30). Citamos brevemente algunas posibles fuentes de consulta: Humm, Maggie (Ed): *Modern Feminisms. Political, Literary, Cultural*. Columbia University Press, Nueva York, 1992. Pp. 204-210; Günther, Renate: "Are Lesbians Women? The Relationship Between Lesbianism and Feminism in the Work of Luce Irigaray and Monique Wittig" en Heathcote, Owen (Eds.): *Gay Signatures. Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*. Berg. Oxford y Nueva York, 1998. Pp. 73-90; Cavallaro, Dani: *French Feminist Theory*. Continuum, Londres y Nueva York, 2003. Pp. 119-124. Otras de sus obras incluyen *Ethique de la différence sexuelle*; *Je, Tu, Nous*; *Parler n'est jamais neutre* y *Speculum de l'autre femme*.

Estas autoras francesas exploran formas por las que lenguajes alternativos -basados en la lógica del cuerpo femenino (Irigaray) o la experiencia pre-falocéntrica, pre-edípica, con la madre (Kristeva) - pueden ser desplegados o recuperados para articular identidades femeninas positivas. De acuerdo con Kristeva, el lenguaje masculino de simbolismo falocéntrico represivo (la ley del padre de Lacan) y el lenguaje femenino de heterogeneidad semiótica y deleite (el lenguaje de la poesía pre-edípica) no están necesariamente adscritas a los cuerpos femenino y masculino.

Numerosas feministas han criticado el sistema patriarcal binario, algunas en tanto que uno de los términos es privilegiado (en lugar de presentarse como complementario o interdependiente), otras en tanto que el mismo sistema, al ser una construcción patriarcal, no presenta un marco adecuado para una realidad compleja donde las categorías presentadas por tal estructura ya no se sostienen.

Punto de encuentro X: Nuevas temáticas. El matrimonio, la muerte del alma.

En 1905, con 23 años, Virginia Woolf escribió la crítica literaria para *The Guardian* de una novela de Edith Wharton, *The House of Myrth*. En esta novela la protagonista, Lily Bart, muere como resultado indirecto de su rechazo a casarse. Rachel Vinrace, en la novela de Woolf *The Voyage Out*, muere cuando esta al borde del matrimonio; en *La señora Dalloway*, Clarissa sufre la “muerte del alma” al casarse. En todos estos casos, la muerte pasa a ocupar el lugar del matrimonio al final de la trama. La muerte de dichas heroínas supone, según Alison Booth “el escape a la conquista heterosexual” y marca el final del crecimiento de las mujeres.⁷⁸¹ Rachel Blau DuPlessis muestra como Woolf, terminando su primera novela con la muerte de Rachel comienza a liberarse a sí misma, como novelista, de los confines de la trama matrimonial. Woolf, rechaza así el romance heterosexual como único argumento válido de una novela con personajes femeninos, “la muerte es el vehículo para afirmar la necesidad de crítica de las convenciones que gobiernan a las mujeres y las estructuras narrativas (en las novelas de ficción del siglo XIX).”⁷⁸²

A lo largo de *The Voyage Out* (1915)⁷⁸³ la autora parece volver una y otra vez al tema del papel de la mujer. ¿Se sienten ellas realizadas al convertirse en esposas, madres o encantadoras compañeras de los hombres? ¿Carecen de instintos políticos como Richard Dalloway asevera? ¿O deben escapar de las cocinas y enfermerías para lanzarse a las causas del mundo, como desea Evelyn? ¿Deberían las escritoras escribir como mujeres o copiar el estilo de escritores exitosos? Y, por encima de todo, ¿qué puede la mujer esperar de su relación con el hombre? ¿Hay algún tipo de comunicación próxima posible? En *The Voyage Out*, Woolf experimenta situando a una ‘heroína estilo siglo XIX’ –Raquel Vinrace– en un contexto del siglo XX. Por contraste, su tía –Helen Ambrose– y su prometido –Terence Hewet – están relativamente liberados de las ideas convencionales acerca de las mujeres. En una carta de Helen: “sí [las mujeres] fueran educadas apropiadamente no veo porque no deberían ser como los hombres –tan satisfactorias, me refiero; y, sin embargo, muy diferentes.”⁷⁸⁴ Tanto su tía como su prometido están de acuerdo en que la mujer debería tener el beneficio de una conversación libre, sin censurar, sobre temas diversos. Y, el discurso total es que los hombres deberían tratar a las mujeres del mismo modo que tratan a otros hombres. No todos comparten estas ideas: John Hirst encarna todas las cualidades misóginas que se pueden dar. Realmente él cree en la incapacidad femenina de articular un discurso racional -excepto, por supuesto, en el caso de Helen Ambrose. Él admira a Helen y le atribuye cualidades masculinas: “Me siento como si pudiera hablar contigo con la misma naturalidad con la que uno puede hablar con un hombre...” (148). Helen responde con contundencia: “así debería desearlo” (148). Para Hirst esto es un alivio porque hablar con ella como hombre le permite sentir que “pueden comportarse como hombres civilizados” (148); para Hirst, el discurso masculino es el único discurso civilizado.

¿Cómo entendemos la muerte de Raquel? Podemos leerla como el acto transgresivo de la autora contra el poder hegemónico de las convenciones narrativas que la novela de hecho presenta – amor y búsqueda – una manera de interrumpir la ‘tiranía’ de la trama. Al

⁷⁸¹ Booth, Alison: *Greatness Engendered: George Elliot and Virginia Woolf*. Ithaca. NY. Cornell UP, 1992. Pp. 150.

⁷⁸² DuPlessis: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington. Indiana UP, 1985. p. 53.

⁷⁸³ La edición en castellano es de la editorial Caralt (1980) y se titula *Fin de viaje*.

⁷⁸⁴ Harcourt, Nueva York, 1948. p. 96. A partir de aquí el número de página irá entre paréntesis.

mismo tiempo, todos parecen responsables de su suicidio. Rachel ha tenido una educación orientada hacia la castidad y el despertar sexual se presenta repulsivo, amenazante, desestabilizador. Puede constituir una crítica cultural de Woolf, atacando la falta de educación de la mujer -el control de la misma (que hace que Rachel esté poco preparada para la vida y la sexualidad) ha determinado su destino. La opinión acerca de las mujeres sostenida por el personaje de Terence permite a Woolf expresarse a sí misma. Sin embargo, Woolf enfatiza la carencia de un lenguaje en el cual contar la historia de la heroína. Rachel se abstiene de hablar, los personajes masculinos se toman la libertad de contar su historia por ella. Para romper incluso con frases masculinas comprensivas las mujeres deben hablar por ellas mismas, deben ser sujetos de sus propios discursos. Tal vez Woolf condena a Rachel a muerte por ser insuficientemente crítica. La primera propuesta de matrimonio entre ambos se hace sin la presencia de la interesada, ella no da su consentimiento verbal (como va a vivir en matrimonio con una persona que posee más poder social que ella...). Su muerte es, tal vez, su deseo de escapar a ser escrita dentro de una trama matrimonial. Cuando Terence pregunta a Rachel: "Bueno... entonces, ¿cómo será cuando estemos casados? Rachel responde:" ¿qué cosas son las que siente la gente?". El final de la novela no sólo subvierte las convenciones del romance heterosexual, sino que comienza, igualmente, el trabajo de reescritura de la feminidad en las novelas de ficción y, por tanto, de la vida de las mujeres. En *The Voyage Out*, Woolf narra lo que declarará abiertamente, más tarde, en "Professions for Women": para convertirse en escritora ella tuvo que matar al ángel de la casa.

La segunda novela de Woolf, *Night and Day* (1919) es un *tour de force* que evoca a la vez que satiriza, la trama tipo Jane Austen. Todos los personajes parecen tener dobles vidas, en el sentido de que desarrollan un aspecto de ellas mientras mantienen oculto otro. Por ejemplo, en la personalidad de Katherine hay una separación entre lo que ella desea más profundamente -su vocación de matemática- y su rol social de hija modelo y prometida. La noche de cada personaje supone el reconocimiento de sus vocaciones ocultas.

Mary es una sufragista, una mujer trabajadora e independiente, en un momento en que había que tener coraje para elegir esa forma de vida. Katherine admira enormemente la libertad de Mary en un mundo de hombres, y sus ideas y habilidad de llevar una oficina eficazmente. Mary ha de permanecer soltera debido a dicha forma de ser. Eventualmente empezara a sentir amor por Katherine. Si muchos opinan que Woolf no sabe representar escenas sexuales no podemos olvidar la tensión erótica que es creada cuando Mary comienza a jugar con los pliegues de la falda de Katherine mientras le confiesa su amor por Ralph, y afirmar sentir un inmenso amor entre ellas. La naturaleza andrógina de Mary la permite imaginarse en la posición de William, el prometido de Katherine. La estrecha amistad entre las dos mujeres tiene ventajas que el amor entre una mujer y hombre a veces no puede ofrecer, en opinión de Woolf. De nuevo, en esta novela como en su primera, el papel de la mujer es considerado desde múltiples puntos de vista. Aprendemos algo de la relación de Katherine hacia Mary, el punto de vista tradicional de William acerca de las mujeres (poco más que apoyo emocional para el ego de los hombres), la feminidad en Cassandra, el acercamiento directo de Katherine, visto como cualidad masculina, etc. Katherine sabe que el amor y el matrimonio no son suficientes; necesita también ciertos intereses privados que resultan ser de la provincia masculina, las matemáticas. Todos los personajes son conscientes de que sus deseos de trabajo verdadero les libra del romance verdadero.

Al faro (1927) -considerada la más autobiográfica de sus novelas- ilustra la lucha de Lily Briscoe por su autodeterminación, en contra de las expectativas sociales, que amenazan con destruirla. Lograrlo no es fácil.⁷⁸⁵ Es un duro camino que conduce a una "visión" sólo después de de la confrontación individual con la soledad. Al igual que la escritora de "The Journal of Mistress Joan Martyn" ha "intercambiado un marido y una familia y una casa en la cual hacerse vieja por ciertos fragmentos" de escritos que "sólo unos pocos pueden leer, y aun menos que se molestarán en leerlos"⁷⁸⁶, Lily también ha sacrificado todo ello por su vocación artística.

Lily Briscoe, negándose a inmolarse a sí misma por un hombre, afirma el derecho a vivir su vida en una sociedad que les niega a las mujeres el derecho de elegir vocación o

⁷⁸⁵ Ed. Susan Dick. The Shakespeare Head Press- Blackwell Publishers, Oxford, 1992.

⁷⁸⁶ (*The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, 33).

expresar su independencia de un hombre. La definición de felicidad para las mujeres lograda por medio del matrimonio, limita la habilidad de las mujeres para sentirse realizadas y alcanzar todo su potencial. Ninguna de las mujeres de la novela parece absolutamente convencida de ello, de este modo, la señora Ramsay, que es la perfecta esposa y madre, siente como “ellos iban a ella, naturalmente, en tanto que ella era una mujer, todo el día con esto y con aquello; uno queriendo esto, otro queriendo aquello; los niños iban creciendo; ella sentía a menudo que no era nada más que una esponja empapada de emociones humanas.” (30); y se queja de una vida llena de responsabilidades: “esas dos cosas le hubiera gustado hacer por sí misma. Pero ¿ahora? ¿Con todos estos hijos? Cuando fueran más mayores, entonces quizá podría tener tiempo.” (51) Y, sin embargo, defiende que una mujer no es nadie hasta que no se casa: “insistía que ella, Minta, debía casarse, todos deberían casarse.” (44); “la gente debía casarse; la gente debía tener hijos. ¿Estaba equivocada en eso? se preguntó”(53), “por ahora necesitaba no pensar en nadie. Podría ser ella misma, consigo misma. Y eso era lo que a menudo sentía, la necesidad de – pensar; bueno, ni siquiera pensar. Estar en silencio; estar sola.” (54). Nuevamente, poco más tarde, “una mujer soltera se ha perdido lo mejor de la vida.” (62) Pero Lily desconfía tremendamente, no sólo del matrimonio -de la necesidad de estar o depender de alguien-, sino también del solo hecho de que hombres y mujeres deban compartir sus vidas en tanto que “inevitablemente éstas (las relaciones entre seres humanos, entre hombres y mujeres) eran extremadamente insinceras” (79), “a ella le gustaba estar sola; le gustaba ser ella misma; ella no estaba hecha para eso.” (45), “ella (Lily) era una pequeña criatura independiente, y la señora Ramsey la quería por eso.” (18), Lily se da cuenta que no necesita seguir el sendero establecido para ella por la gente, como su padre, Charles Tansley o la señora Ramsay; “no necesitaba casarse, gracias al cielo: no necesitaba caer bajo tal degradación. Ella estaba salvada de tal dilución; movería el árbol más hacia el centro.” Cuando se da cuenta del error y la penuria de la afirmación de Tansley de que “las mujeres no pueden pintar, las mujeres no pueden escribir...” (43) ella descubre su energía creativa.⁷⁸⁷ Descubre que las mujeres pueden crear en más de un sentido: “con súbita intensidad, como si viera claro por un segundo, ella dibujó una línea allí, en el centro. Fue hecha, fue terminado...he tenido mi visión” (209). En la segunda parte de *Al faro* -“Time Passes”- se nos hace un recuento de lo que pasa en los diez años siguientes. Sabemos que el matrimonio de Mirta es un fracaso porque Paul no es la dulce persona que ella creía sino alguien violento que abusa de ella (147); y que la hija de los Ramsay muere al dar a luz. Es decir, todos los ideales familiares fracasan, incluso la señora Ramsay muere. Casi al final de la novela, a Lily le gustaría haberle podido decir a la señora Ramsey que “el matrimonio no había tenido éxito” (148) que, sin embargo ella, que no se había casado, “era feliz así” (149), se había quedado pintando, nunca se había casado, ni siquiera con William Bankes.” (149) Para Lily la felicidad se halla en la independencia y en las relaciones afectivas entre mujeres. Ella siente un amor profundo hacia la señora Ramsey que demuestra a lo largo de toda la novela, con sus palabras de ternura y de admiración. Porque no deseaba “conocimiento, sino unidad, no inscripciones, nada que pudiera ser escrito en cualquier idioma conocido por los hombres, sino la intimidad en sí, la cual es conocimiento, ella había pensado, apoyando su cabeza en las rodillas de la señora Ramsey.” (45-46). Ella expresa aquello que desea, no por medio del lenguaje “conocido por los hombres”, sino a través de su pintura: “¿qué quería ella indicar con esa figura triangular violeta de ahí?” (46)

También *La señora Dalloway* es, entre otras muchas cosas, una colección de matrimonios fracasados; se cuestiona el matrimonio en sí ya que supone “la muerte del alma”. Los matrimonios son negación de la vida, en Clarissa, en Septimus, en Lady Bradshaw, en Sally, etc. La única que parece escapar del matrimonio y contemplar la posibilidad de permanecer soltera, es Elizabeth. Y *Orlando* acaba con el matrimonio del futuro, un matrimonio andrógino. “En cada ser humano”, escribe Woolf, “una vacilación de un sexo a otro tiene lugar.”

⁷⁸⁷ También en *Una habitación propia* escribe: “Eran legión los hombres que opinaban que, intelectualmente, no podía esperarse nada de las mujeres [...] y esta lectura [...] debió de mermar su vitalidad y tener un profundo efecto sobre su trabajo. Siempre estaría oyendo esta afirmación: ‘no puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro’...” (76-77) Esta bien claro que “no se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba, sermoneaba y exhortaba. La necesidad de hacer frente a esto, de probar la falsedad de lo otro debe de haber puesto su mente en tensión y mermado su vitalidad.” (78)

Punto de encuentro XI: El feminismo lesbiano o lesbio-feminismo.

El principio de los años setenta marcó un giro en la evolución de la conciencia homosexual.⁷⁸⁸ El movimiento homosexual, a pesar de estar muy relacionado con los movimientos políticos de ese momento, tenía más que ver con la liberación personal que con los logros sociales. Fue el movimiento feminista quien proveyó cierta inspiración para el movimiento homosexual, en tanto que indicó profundos cambios en la naturaleza de los roles sexuales. Los homosexuales, así como las mujeres y las minorías étnicas, comenzaron a rechazar los estereotipos que la sociedad les había lanzado.

Tanto los activistas de la liberación gay como las feministas lesbianas de los años setenta lucharon contra la idea del origen biológico y sexológico de la orientación sexual (rechazaban la construcción del lesbianismo que hacía la sexología, esto es, que el lesbianismo era una anomalía congénita, que tenía determinantes psicológicos, que era resultado de la envidia del pene, que era una desviación, etc.). Fueron años de esplendor del construccionismo social. Rechazaron enérgicamente las explicaciones biológicas acerca de la inferioridad racial, sexual, etc. Al igual que hicieran múltiples feministas, éstos argumentaban que las interpretaciones biológicas establecían la base científica para una manipulación social conservadora. En los años ochenta, el construccionismo social se tambalearía con el apoyo de una parte de las lesbianas y los gays a una nueva ola de determinismo biológico para explicar la orientación sexual, si bien procedió ante todo de los teóricos gays.

Para muchas lesbianas comprometidas, el movimiento de liberación de la mujer ofrecía un polo de atracción alternativo al movimiento gay, y les dio la oportunidad de escindir (no supuso, pese a ello, una ruptura total, hombres y mujeres continuaron trabajando juntos en muchos asuntos, pero fue indicativo de que algo tenía que cambiar). Homosexuales y lesbianas tenían muchas cosas en común, pero las necesidades inmediatas eran diferentes. Un factor que ayudó en la ruptura fue que la cuestión lesbiana era cada vez más atendida dentro del movimiento de liberación de la mujer. Las feministas lesbianas de los años setenta llevaban insignias con el lema “toda mujer puede ser lesbiana” - a este fenómeno se le denominó lesbianismo político (ninguna de estas habría pensado en argumentar que lesbianas y mujeres pertenecieran a dos categorías biológicas distintas).⁷⁸⁹ Las teóricas del feminismo lesbiano seguían poniendo en entredicho la institución de la heterosexualidad, al afirmar que toda mujer podía optar al lesbianismo, redefinieron el lesbianismo como una “saludable elección para las mujeres, basada en la autoestima, el amor por otras mujeres y el rechazo a la opresión masculina.”⁷⁹⁰ Ser lesbiana se trataba de una opción política que crearía un universo alternativo para la construcción de una nueva sexualidad, una nueva ética y una nueva cultura, contrarias a la corriente masculina dominante.

Mencionaremos en **Punto de encuentro I** del capítulo siguiente, cómo el Feminismo cultural consideraba que todas las mujeres pertenecían a la misma categoría de “*Woman-Identified Woman*”; y como para la autora Adrienne Rich todas las mujeres son lesbianas, o sexual o políticamente.

Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana

Adrienne Rich considera que no es suficiente para el pensamiento feminista el conocimiento de que el fenómeno lesbiano existe. Cualquier creación teórica, cultural o política, que trata el lesbianismo como marginal o fenómeno “menos natural”, como simple

⁷⁸⁸ En Londres, otoño de 1970, se crea el *Gay Liberation Front* (GLF), en 1971 el *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR), en Italia FUORI, así como diferentes grupos en Alemania, Bélgica, Holanda, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Anteriormente había habido algunas sociedades lesbianas, como las *Hijas de Bilitis*, o la *Society for Individual Rights*. En 1969 se produjeron los altercados del bar *Stonewall Inn* -en la habitual detención de homosexuales- en la que hubo, en esa ocasión, una respuesta por parte de sus clientes, e inmediatamente nació el *Gay Liberation Front*. Los años posteriores vieron una turbulencia de ideas y actos.

⁷⁸⁹ Para todas aquellas cuestiones en relación al feminismo lesbiano resulta imprescindible la obra de Sheila Jeffreys: *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana* (Feminismos Cátedra. Madrid, 1996).

⁷⁹⁰ Jeffreys (1996: 11).

“preferencia sexual”, o como imagen reflejada opuesta de la heterosexualidad u homosexualidad masculina, es profundamente débil. La teoría feminista no puede simplemente poseer una voz de tolerancia hacia el lesbianismo como forma de vida alternativa. Una crítica feminista de orientación heterosexual es, según Rich, un asunto sobrepasado tiempo atrás. Su ensayo más trascendente es “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” en el que va a formular su teoría del *lesbian continuum* y *lesbian existence*. En él, va a discutir una serie de libros en los cuales se habla de una “alianza” entre mujeres que ofrece una resistencia al orden patriarcal. Para Rich, es un hecho que las mujeres en cada cultura y a través de toda la historia hayan adoptado la independencia, la no-heterosexualidad, la existencia conectada a otras mujeres (algunas mujeres han estado en una posición económica tal, que les ha permitido resistir incluso al matrimonio).⁷⁹¹ A través de estos libros, que estudian las diferentes formas en las que las mujeres han ido aliándose a lo largo de la historia - a veces en forma de comunidades femeninas -, la autora sugiere que la heterosexualidad necesita ser reconocida y estudiada como *institución política*.⁷⁹² En cuanto a su comprensión del lesbianismo, Rich va a distinguir dos formas diferentes por medio de las cuales se expresa éste, la *existencia lesbiana* y el *continuum lesbiano*. *Existencia lesbiana* define el lesbianismo en términos sexuales (deseo genital hacia las mujeres), mientras que *continuum lesbiano* expresa esa coalición establecida entre mujeres en señal de resistencia frente al orden masculino. Tradicionalmente el término “lesbiana” ha sido empleado en sus connotaciones clínicas (definición patriarcal), la amistad femenina y la camaradería han sido separadas de posibles connotaciones de identificación entre mujeres. Rich declara, “la identificación entre mujeres es una fuente de energía, un resorte potencial de poder femenino, reducido y contenido bajo la institución heterosexual. La negación de la realidad y visibilidad de la pasión de mujeres por otras mujeres, la elección por parte de las mujeres de otras mujeres como aliadas, compañeras de una misma comunidad, el forzar tales relaciones al disimulo y su desintegración bajo una fuerte presión, ha significado una incalculable pérdida para el poder de todas las mujeres para cambiar las relaciones sociales de los sexos, para liberarnos mutuamente y a nosotras mismas.”⁷⁹³ Que las mujeres necesitan al hombre inevitablemente, en cuanto son protectores económica y socialmente, para una sexualidad adulta y una “completación” psicológica, y que la familia constituida en la heterosexualidad es la unidad social básica, son las grandes mentiras de la tradición Occidental.

En la filosofía feminista lesbiana, los términos de la ecuación se incluyen el uno al otro: el lesbianismo es feminista y el feminismo es lesbiano. En la filosofía del lesbio feminismo, la teoría y la práctica del lesbianismo se construyen a través del feminismo. El concepto feminista de que lo personal es político supone, por tanto, un análisis de todos los aspectos de la vida lesbiana en función del proyecto feminista.

Punto de encuentro XII: Otras adaptaciones de Woolf en teatro y televisión.

La relación de Woolf con el teatro se asemeja a la que hemos descrito para el cine. También sobre este tema emitió una ambivalente opinión (a través de sus ensayos), entre el rechazo y la alabanza de algunas de las posibilidades de las adaptaciones teatrales. Y también su vida y obra se han visto expuestas a este tipo de adaptaciones. (En cuanto a la televisión, por supuesto, nunca poseeremos documentos que nos indiquen el parecer de Woolf al respecto pero no es necesaria mucha imaginación para adivinar cuál sería su respuesta).

Ella sintió las posibilidades del teatro, pero nunca se decidió a escribir una obra de teatro, exceptuando *Freshwater* -una comedia burlesca para entretener a sus amistades- a pesar de que cuando comenzó “Pointz Hall” –que luego se convertiría en *Entreactos*

⁷⁹¹ Rich: “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) en Abelove (Eds) (1993: 231). En él, vuelve a las ideas que ya mencionara en *Of Woman Born: Womanhood as Experience and Institution*. Virago, Londres, 1977.

⁷⁹² Uno de los libros que va a mencionar es *Sexual Harassment of Working Women: A Case of Sex Discrimination* de Catharine A. MacKinnon, en el que se subraya la intersección entre la heterosexualidad compulsiva y la economía. Bajo el capitalismo, las mujeres son segregadas horizontalmente por su sexo y ocupan estructuralmente una posición inferior en el lugar de trabajo, y, dada la naturaleza y extensión de las presiones heterosexuales, se produce igualmente la diaria erotización de la subordinación de las mujeres (Rich, 1993:235). Reemplazar esta perspectiva de dominación -el derecho de los hombres al acceso emocional y sexual- por un estándar universal de libertad básica para mujeres, es el propósito de los libros que analiza.

⁷⁹³ Rich (1993: 244).

[*Between the Acts*]- se refirió a ella como “mi obra de teatro”, añadiendo entre paréntesis que “Pointz Hall is to become in the end a play.” (*Diary 5*: 139) En este apartado haremos un recuento de las recientes representaciones en escenarios y televisión de *Al faro*, *Una habitación propia*, *Las olas*, y dos dramatizaciones de sus cartas a Vita, *Virginia* de Edna O’Briens y la más reciente *Vita y Virginia*.

Woolf era una lectora que se resistía a la manipulación de las adaptaciones, sentía un gran escepticismo hacia la eficacia del escenario/pantalla. Incluso cuando ella hizo la crítica de “*Twelfth Night at the Old Vic*”, dedica todo el ensayo a contrastar el texto teatral en el escenario con el texto dramático que posee en su propia mente. (*Collected Essays*, 28). Según Steven Putzel, era la naturaleza pública del teatro lo que seducía y repelía a Woolf a partes iguales. En sus “Notes on an Elizabethan Play” ella concede que el teatro “provee momentos de intensidad” y “frases de increíble belleza”. Le fascinó la capacidad del público de emocionarse e interactuar –por medio de aplausos, vítores, etc. Sin embargo, al mismo tiempo dudaba de la habilidad del teatro para conducir a la audiencia hacia una complicidad o interacción intelectual completa. En su crítica de la producción teatral de Chekhov de 1920, *Cherry Orchard*, Woolf cuenta una experiencia que rompe con su resistencia: al final de los cuatro actos, “la obra entera resuena con... frases, las cuales reverberan, se diluyen entre ellas, y pasan más allá de todo”. Y añade, “envía a uno a la calle sintiéndose como un piano tocado hasta el final, no sólo en el medio sino por todo el teclado, y con la tapa abierta de tal modo que el sonido continúa.” En momentos como éste, ella es consciente que hay una calidad de diálogo entre el espectador y la actuación, no disponibles para el lector solitario. En estos momentos, sugiere Putzel, Woolf se convierte en esa audiencia teatral cómplice que emplean “la distancia del escenario” para construir significados, encontrar significados donde literariamente no hay nada –en una pausa (1999:439). Sin embargo, para ella, lo peor de la experiencia teatral, como apunta en “Notes...” es la falta de soledad: “no hay privacidad. Siempre la puerta abierta y alguien entrando. Todo es compartido, hecho visible, audible, dramático”.

Como ya vimos con anterioridad, Woolf era capaz de ver en las otras artes elementos potencialmente revolucionarios en la tarea de renovación de su escritura. En el caso del teatro, Woolf buscaba un modo de incorporar el poder evocativo y la inmediatez del drama en su propia narrativa. Ella subraya en “The Narrow Bridge of Art” lo que ve como una búsqueda moderna de una forma híbrida de arte que tienda un puente entre la poesía, el drama, y la ficción.

La mayor parte de las adaptaciones de Virginia Woolf se hicieron en primer lugar para el teatro, y de ahí pasaron al cine y a la televisión. Una de las primeras adaptaciones fue precisamente para la pequeña pantalla: en 1983, Colin Gregg llevó a cabo una adaptación de *Al Faro* [*To the Lighthouse*] para la televisión, con Kenneth Branagh, Rosemary Harris y Michael Gough como intérpretes. Dicha novela fue también llevada a los escenarios en 1995, de mano de la Empty Space Theatre Company de Londres -adaptada por Julia Limer y dirigida por Andrew Holmes. De acuerdo con Michael Billington, en su crítica de dicha obra para *The Guardian*, “con la transposición de la Empty Space de *Al Faro* de Virginia Woolf, uno simplemente alcanza un impasse (punto muerto) cultural: compartiendo la idea de que una novela de ‘stream of consciousness’ es inevitablemente poco apropiada para su dramatización.”⁷⁹⁴ Igualmente, la crítica del *Times* londinense clama que la producción fracasa porque Woolf es poco apropiada para un escenario. En 1989, Patrick Garland adaptó *Una habitación propia* para el teatro -y para la televisión- en Londres, y la misma obra se estrenó en Boston en 1990 por la compañía teatral Masterpiece Theater, y en otras partes de Estados Unidos a lo largo de 1991; con Aileen Atkins como intérprete principal –en el papel de Virginia Woolf- y Alistair Cook en la introducción. En ella, se mezcla la representación de la novela con el retrato de Woolf. En 1990 el New York Theater Workshop produjo una adaptación musical de *Las olas* [*The Waves*], dirigida por Peterson y adaptada por David Buckham y Lisa Peterson. Según diferentes críticas, el resultado fue bastante razonable.⁷⁹⁵ La única obra escrita por Woolf en formato teatral fue *Freshwater*, que desde su primera adaptación al escenario por Lucio Ruotolo en Stanford University en marzo de 1974, ha sido representada en multitud de ocasiones, normalmente por parte de grupos teatrales universitarios. Woolf ya la representó una vez, con amigos y familiares.

⁷⁹⁴ Cit. Putzel (1999:446).

⁷⁹⁵ Putzel (1999:458).

Quizá el intento más interesante de traslación al escenario es la versión operística de Andy Vores presentada en Boston University en 1994.⁷⁹⁶

En cuanto a representaciones de su persona, y a pesar de que hablaremos de los bio-pics en el siguiente apartado, apuntaremos aquí algunas teatrales y televisivas. Nos encontramos con diferentes ejemplos, desde la temprana *Virginia* de Edna O'Brien, recientemente reinterpretada en Detroit, o *Vita & Virginia* de Eileen Atkins (1994), que ha sido representada en multitud de ciudades entre 1998 y 1999. La obra de Edna, *Virginia* fue recuperada a su vez en 1996 por Dinah Lynch que decidió inaugurar su nuevo grupo teatral Swollen Art Productions con dicha obra. En 1994, Vanessa Redgrave interpretó a Vita Sackville-West y Eileen Atkins a Virginia Woolf en una dramatización de las cartas escritas entre ambas mujeres titulada *Vita and Virginia*. En esta obra de teatro, Virginia es representada como frágil, de clase media, mientras que Vita, por contraste, parece activa, sexual, masculina, aristócrata.⁷⁹⁷

En general, ninguna de las adaptaciones teatrales o televisivas alcanzaron una crítica altamente positiva. Para los críticos el problema de trasladar sus obras al escenario es de doble naturaleza: no hay suficiente actividad o diálogo para interpretar en el escenario y no hay método satisfactorio para transmitir "interioridad". Sin embargo, como señala Putzel en su artículo, sería bastante simplista achacar el fracaso de la obra a que las novelas de Woolf -o su vida- no puedan ser trasladada al escenario, el problema tal vez está en que los dramaturgos no conocen el punto de vista de Woolf acerca del mismo. Aquellos adaptadores que se apoyan en el realismo, el simbolismo ingenuo, o el musical tradicional, fracasan en su intento. Se necesita un escenario postmoderno –con su uso del mimo, la danza, la ópera, la música contrapunto, los escenarios minimalistas y, sobre todo, su demanda de complicidad con la audiencia- para producir una actuación exitosa de Virginia Woolf. Este dictamen apunta directamente a otra sugerencia de semejante naturaleza, la de imaginar como sería la forma cinematográfica más adecuada para llevar a la pantalla las obras de Woolf de Lelie Hankins.⁷⁹⁸

PUNTOS DE ENCUENTRO

CAPÍTULO 3: UNA ELECCIÓN PERSONAL PARA LA SEÑORA DALLOWAY DE MARLEEN GORRIS.

Punto de encuentro I: La Menopausia de la señora Dalloway

La representación de la menopausia, tanto en cine como en literatura, es ciertamente un asunto poco explorado. Los críticos contemporáneos están comenzando a prestar una atención crítica y teórica a cuestiones como la menopausia o el envejecimiento. Elaine Showalter y Leslie Hankins son las autoras que han volcado en el estudio de éstas en *La señora Dalloway*.⁷⁹⁹

La intención original de Woolf era mostrar a Clarissa como una mujer atravesando la menopausia. Este tema es evidente en la narración breve 'Mrs. Dalloway en Bond Street'. En *La señora Dalloway*, las referencias directas a la menstruación y la menopausia desaparecieron, pero se mantiene la obsesión de Clarissa con el envejecimiento, la mortalidad y la pérdida. Según Showalter, la enfermedad a la que alude y que la ha dejado el pelo blanco y la ha convertido en una especie de monja, es una metáfora de la pérdida de fertilidad, la impronunciada menopausia de su generación. No obstante, nunca se revela

⁷⁹⁶ Putzel (1999:461).

⁷⁹⁷ Según Putzel, el guión parece satisfacer el binario patriarcal típico: "es una proyección simplista y ofensiva de Woolf como 'femme' y Vita como 'butch'." Putzel (1999:463).

⁷⁹⁸ Leslie Hankins conjetura que sería Germaine Dulac la que mejor se acomodaría a esta labor de transposición de sus obras. La cinematografía experimental, las técnicas innovadoras de edición, el juego de superposiciones, la distorsión de las lentes, etc., son elementos cinematográficos –reales e hipotéticos– que Woolf admiraría, según nos deja entrever en "The Cinema". Hankins en Davis y McVicker (1998).

⁷⁹⁹ Showalter: "Mrs. Dalloway. Introduction." en Briggs (1994); Hankins en Davis y Mcvicker (1998).

abiertamente de qué tipo de enfermedad se trata. En “Professions for Women” Woolf escribió que todavía no podía sentirse libre de escribir acerca del cuerpo, que los censores la silenciaban. Por tanto, no era probable que escribiera directamente acerca de la menopausia. Incluso en sus últimos diarios codificó la menopausia haciendo referencia a ella como “the time of life” o “t. of l.”⁸⁰⁰ En *La señora Dalloway* encontramos algunas alusiones a la menopausia: la referencia a la reciente enfermedad de Clarissa que la ha puesto el pelo blanco –“aunque tuviera más de cincuenta años y hubiera encanecido mucho desde su enfermedad”(8)– sugiere el envejecimiento y la menopausia, del mismo modo que las insinuaciones de Hugh Whitbread acerca de la enfermedad de Evelyn como “algún trastorno interno, nada grave, algo que, en su calidad de antigua amiga, Clarissa Dalloway entendería perfectamente sin exigirle una explicación más precisa” (10-11) [y continúa, “Sí, claro que lo entendía, por supuesto; que cosa tan molesta, sintiéndose muy fraternal...”], y más adelante Clarissa señala la naturaleza de sus conversaciones con Evelyn, “antes de iniciar la habitual e interminable charla sobre trastornos femeninos.”(15) Igualmente, a lo largo de la novela se repiten incesantemente los comentarios acerca de sus acaloramientos, encendimientos. A Hankins le parece sublime que Woolf relacione dichos acaloramientos con éxtasis y revelación, más que con pérdida y vergüenza, asociaciones frecuentemente hechas en el discurso popular. “Constantemente se nos remite el mantra ‘no debes temer ya el ardor del sol’ para sugerir bendición, estando en paz con la menopausia y el envejecimiento.” De este modo, Woolf hace una maravillosa revisión de los mitos culturales acerca de la menopausia y el envejecimiento. Uno de los mayores desafíos de la novela es la presentación de la disyunción entre la imagen que socialmente ofrecemos (como uno es percibido) y la interna (apasionada, tumultuosa) y esos momentos proveen algunos de los desafíos al envejecimiento. “Envejecer no es un drama privado ante el espejo como un solitario rostro surcado por arrugas; el momento personal es una manifestación de un fenómeno cultural más amplio. Woolf utiliza el retrato estereotipado de la menopausia: la imagen de una mujer que se enfrenta a su edad delante de un espejo –y nos conduce, a través del espejo, hacia un mundo de contrarios.”⁸⁰¹

¿Qué significó la menopausia para Woolf en el momento cultural de 1925? En los años veinte fascinó e incluso obsesionó a Woolf.⁸⁰² Popularmente denominada “la edad peligrosa” -o “la pequeña muerte” de una mujer-, la menopausia era presentada extensivamente en los discursos culturales como un “momento en el que la mujer podría enloquecer, rebelarse o actuar según sus deseos libidinales.” La angustiada pregunta que aparece en su diario el 16 de septiembre de 1929 sugiere que Woolf ha absorbido algunas de las ansiedades culturales acerca de alcanzar su “edad peligrosa”: “pero entonces ¿no habrá un cambio en la vida? Y puede no ser una edad tan difícil e incluso tan peligrosa.” Continúa con esta inquietud para acabar concluyendo: “obviamente una puede sobreponerse asimilándolo con sentido común –es un proceso natural; que una puede tumbarse aquí y leer; que las facultades de una serán las mismas después.”⁸⁰³ Todavía su narración dibuja un mapa de las expectativas culturales de la menopausia: que una debe ocultarlo, reposar y recuperarse, que las facultades de una no son las mismas y que podría ser peligroso. El hecho de que ella lo compare con “my madness at Hogarth & all the little illnesses” que impulsaban sus euforias creativas, sugiere que Woolf internalizó las asunciones culturales y las revisó para visionar la menopausia como un fértil intervalo con gran potencial creativo.

A pesar de que cuando escribió *La señora Dalloway* estaba comenzando sus cuarenta años, Woolf estaba molesta por la decisión impuesta por sus doctores, que la recomendaban no tener hijos, una decisión que se refleja en el retrato de William Bradshaw como el hombre que “prohibía partos.”(113) La novela está preocupada por estas cuestiones en diferentes niveles –en el asco hacia el cuerpo y la reproducción de Septimus, en el deseo de Rezia de tener un hijo, y en la resolución de Clarisa de poner fin a un aspecto central de su identidad. Sin embargo, a diferencia de las víctimas de la menopausia de la mitología

⁸⁰⁰ (*Diary* 5: 35/ 63).

⁸⁰¹ Ambas citas en Davis y Mcvicker (1998:27).

⁸⁰² Como apunta Hankins en la nota 4 (Davis y Mcvicker, 1998:27): “Woolf escribió esta novela cuando contaba con cuarenta y tres años; ella paso por la menopausia cuando contaba con cincuenta y tres, de acuerdo con sus cartas y diarios”. En su novelas a veces trabajaba con un sentido de “mirar al horizonte”, creando un escenario positivo. Así, la señora Dalloway debe ser leída menos como un recuento de sus experiencias personales, que como una proyección de un escenario redentor para la mujer mayor.

⁸⁰³ Ambas citas en *Diary* 3: 254.

popular, Clarissa no se haya devastada por “la edad peligrosa”. Woolf reclama visibilidad para la, a menudo, invisible “mujer de cierta edad” en su retrato de Clarissa, amada, radiante y menopaúsica.

¿Cuál era la opinión generalizada acerca de la menopausia en la época de Woolf? Las mujeres con menopausia habían sido medicalizadas, demonizadas, patologizadas, trivializadas, traumatizadas y avergonzadas. De acuerdo con la opinión de aquellos médicos, la menopausia era una condición que debía ser temida tanto como la locura, con la cual, de hecho, se asociaba. Desde mediados del siglo XIX, la menopausia se relacionaba con la depresión, la locura e incluso el suicidio. Uno se queda atónito leyendo los discursos culturales, particularmente científicos y literarios, acerca de las mujeres entre 1900 y 1930. Hankins pone como ejemplo un *best-seller* de 1910, *The Dangerous Age*, de la escritora danesa Karin Michaelis. Es difícil que Woolf no supiera de él, hubiese leído alguna reseña, visto algún cartel publicitario o incluso lo hubiese leído, ya que, en un periodo de un año, había sido traducido al inglés, al alemán y al francés, y había levantado una increíble controversia y una histeria general. Cuando dice en su diario del 19 de junio de 1923 que quiere criticar el sistema social, hasta ahora se ha dicho que habla de la sociedad, la aristocracia, la guerra, etc. bien podríamos incluir aquí las ideas generales que había acerca de la menopausia. Hay numerosos paralelismos, apunta Hankins, entre las dos novelas. Sin embargo, allí donde el pretendiente de la protagonista en “*The Dangerous Age*” la rechaza cuando se da cuenta de que ha envejecido, Peter, Richard y Sally sienten éxtasis y amor en presencia de la envejecida Clarissa.⁸⁰⁴ La lectura que hace Woolf de la menopausia, por tanto, puede ser vista como algo trasgresor, contra la intervención social anti-envejecimiento de los discursos públicos.

A pesar de ello, Clarissa se siente, en la privacidad, de acuerdo con su asimilación de estas opiniones sociales. Siente que su cuerpo, ahora que ya “se había acabado el matrimonio y tener hijos”(16) se ha vuelto invisible, casi ha dejado de existir. Su miedo a la insustancialidad y la invisibilidad se dispara igualmente cuando descubre que no ha sido invitada a almorzar por lady Bruton, momento que la deja “sintiéndose repentinamente marchita, prosecta, sin pecho.” (38)

En la película, son dos actrices diferentes las que representan a la Clarissa joven (Natascha McElhone) y a la adulta (Vanessa Redgrave). La técnica cinematográfica convencional de utilizar *flashbacks* realistas para capturar el pasado corre el riesgo de separar la historia en dos por medio del contraste entre juventud y vejez. En la novela, después de todo, no hay gran división entre juventud y vejez, todo son umbrales, mientras que en la película es como si la Clarissa de ayer no tuviera nada que ver con la de hoy. Esta ausencia de cambios trascendentales entre juventud y vejez de la novela es una percepción muy sutil. La forma en que Clarissa cuenta sus sentimientos del pasado como si estuviera teniendo los mismos en el momento de su evocación hace que nos de la impresión de que tampoco han cambiado tanto. Ella no niega su edad actual –cincuenta y dos años– pero la novela se resiste a definirla o reducirla a una edad numérica específica: “se sentía muy joven y, al mismo tiempo, increíblemente vieja” (13). La narración no se centra en la joven Clarissa o en la vieja Clarissa sino que la presenta en diferentes edades dentro de una conciencia temporal elástica que diluye las divisiones entre ellas. La experimentación de Woolf con la edad y el envejecimiento es vital: Clarissa que no se arrepiente de las elecciones que ha tomado en su vida.

Punto de encuentro II: El feminismo cultural.

El pensamiento del Feminismo Cultural parte de la definición de las mujeres como clase separada abismalmente de la de los hombres. Para la consecución de objetivos personales y políticos las mujeres tienen que hacerse visibles y reivindicar su diferencia, dejar por sentado que la clase de las mujeres está “separada” de la de los hombres. La posición característica del movimiento de liberación de las mujeres estaba basada en una teoría categórica del poder. El término “patriarcado” comenzó a utilizarse para nombrar sistemas de poder masculino. No era de esperar que los hombres reformaran un sistema que les privilegiaba. El patriarcado debía ser confrontado por un movimiento autónomo de mujeres, y las demandas de liberación de las mujeres eran de carácter revolucionario (lejos de buscar la respetabilidad y aceptación del sistema –por medio de educadas peticiones de

⁸⁰⁴ Davis y Mcvicker (1998:28).

igualdad de derechos— las feministas radicales se disponían a derribarlo). Las obras más relevantes de este, así denominado, Feminismo Radical, son, en Estados Unidos, *Dialectic of Sex* (1971) de Shulamith Firestone⁸⁰⁵, la antología *Sisterhood is Powerful* (1970) de Robin Morgan, y en Inglaterra, *Women's Liberation and the New Politics* (1969) de Sheila Rowbotham y *The Female Eunuch* de Germaine Greer (1970).

Algunas feministas de esta época, especialmente a finales de los años sesenta, asumían que una posición radical hacia el género era parte de un radicalismo social general que luchaba contra la opresión sexual, racial y de clase, al mismo tiempo. No obstante, aquellas que a mediados de los setenta sostenían una visión interesada específicamente en el género, separaron la lucha de género de otro tipo de luchas sociales. Fue lo que se ha dado en llamar “feminismo radical” o “feminismo cultural”. Apoyaban un separatismo cultural radical que expresara el interés común de las mujeres. Encontramos un ejemplo en *Gyn/Ecology* (1978) de Mary Daly. En él, la autora desarrolla un nuevo lenguaje, una nueva forma de escritura y pensamiento que ella ve como el camino hacia una nueva conciencia y cultura femeninas que son inaccesibles para los hombres. Los hombres, dice Daly, han robado a las mujeres el poder de nombrar. Las mujeres deben luchar, por tanto, contra los engaños del lenguaje y la lógica (“la violación en grupo de las mentes al igual que de los cuerpos”⁸⁰⁶) mediante la invención de nuevas palabras y formas.

Dentro de este propósito político, el lesbianismo se convertía no sólo en opción válida, sino en su máxima expresión al suprimir al varón de cualquier actividad “física y/o emotiva” fundamental. En 1970 el New York Radicalesbians publicaron un manifiesto titulado “The Woman-Identified Woman” que rezaba: “¿Qué es una lesbiana? Una lesbiana es la furia de todas las mujeres condensada en su punto de explosión.”⁸⁰⁷ Proponiendo, de este modo, una definición del lesbianismo no puramente como una categoría sexual, sino como el modo en que las mujeres son identificadas por otras mujeres (“porque todas somos mujeres”).⁸⁰⁸ Marilyn Frye sostiene, en su estudio “Some Reflections on Separatism and Power”, que más que una forma de extremismo el separatismo es la base de todo feminismo y, para ella, las lesbianas son feministas que contemplan la preferencia sexual. Por lo tanto, lesbianismo está indisolublemente asociado a este feminismo. En el caso de Luce Irigaray, la importancia del amor entre mujeres es la base de la constitución de una subjetividad femenina diferente y sexual. Irigaray insiste en la necesidad de crear una identidad femenina, la cual sería localizada por encima de las miradas del orden patriarcal. Esta igualdad sexual es la que dota a las mujeres de *continuidad* entre ellas. La homosexualidad femenina no es un problema individual sino que se posiciona como parte del *continuum* femenino, para emplear el término de Adrienne Rich -para la cual todas las mujeres son lesbianas en diferente medida y de forma diferente-, el cual privilegia las relaciones entre mujeres por encima de la heterosexualidad.⁸⁰⁹

Muchas de estas feministas radicales adoptaron explícitamente el determinismo biológico. Sin embargo éste resultaba, en general, desagradable entre las feministas por una variedad de razones: no sólo poseía una incómoda asociación con el antifeminismo, sino que también parecía impedir las diferencias entre mujeres y negar cualquier esperanza de cambio. El problema es que el “feminismo de la diferencia” tendía a ser un “feminismo de la uniformidad”. La tarea se convirtió en crear una teoría que permitiera las diferencias entre las mujeres, que hiciera, al menos teóricamente posible la idea de un futuro sin sexismo y multicultural (Por ello, desde esos años setenta y ochenta, dentro de la segunda ola feminista se comenzó a dar un movimiento teórico hacia ese terreno).

⁸⁰⁵ La conclusión a la que ésta llegó es que la única esperanza de emancipación sería a través de la tecnología de reproducción artificial. Muchas de estas feministas han tratado de lograr el separatismo, la inseminación artificial, y han aseverado la superioridad de las mujeres sobre los hombres.

⁸⁰⁶ Daly: *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women's Liberation*. Beacon Press, Boston, 1973. p. 9.

⁸⁰⁷ Radicalesbians: “The Woman Identified Woman” en Nicholson (1997: 153).

⁸⁰⁸ Nicholson (1997: 154).

⁸⁰⁹ Rich: “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) en Abelove (Eds) (1993: 231). [En él, vuelve a las ideas que ya mencionara en *Of Woman Born: Womanhood as Experience and Institution*. Virago, Londres, 1977]. Rich va a distinguir dos formas diferentes por medio de las cuales se expresa el lesbianismo, la *existencia lesbiana* y el *continuum lesbiano*. *Existencia lesbiana* define el lesbianismo en términos sexuales (deseo genital hacia las mujeres), mientras que *continuum lesbiano* expresa esa coalición establecida entre mujeres en señal de resistencia frente al orden masculino.

Otro de los motivos del fracaso del determinismo biológico es que no contempla la posibilidad de aquellas personas que nacen con genitales de un sexo pero se consideran del otro. En tanto que la cultura une el género a la biología, el análisis feminista que siguiera este acercamiento sería incapaz de dar cabida a aquellos que se “desvían” de esta norma. Si bien el feminismo de la diferencia desveló el modo en que la mujer está constituida socialmente, llamando la atención sobre un patrón general, dejó sin desvelar los lugares donde ese patrón se desmoronaba.

Punto de encuentro III: El problema del sujeto.

“...yo existo sin embargo. Soy yo. Y entonces me pregunto ¿qué soy yo?”

Virginia Woolf. *Letters III*, 112.

Para la posmodernidad no existe discurso universal porque no existe un sujeto unificado. Al igual que la Posmodernidad pretende acabar con el “sujeto” como algo unitario, el feminismo posmoderno ha tratado de deconstruir la asunción hegemónica de que somos sujetos coherentes con un sentido unitario de la identidad. Si se acaba con el sujeto, no hay política posible –ni siquiera una política feminista. (Ésa es una de las razones por las que las ideas de la posmodernidad han sido consideradas conservadoras ya que convierten en inviables las actuaciones políticas). En esta estrategia encontramos el fermento para todas las contradicciones de las que hemos estado hablando.

Existe la creencia general de que cualquier teoría política requiere presuponer la existencia de un sujeto (imprescindible para el desarrollo de unas políticas específicas que satisfagan las necesidades de dicho “sujeto”). Por ejemplo, la invisibilidad de las mujeres (o mejor dicho, la falta de consideración hacia éstas) corre en paralelo con la falta de políticas feministas. Es cuando las mujeres empiezan a tomar voz (se convierten en “sujeto”) cuando se produce el desarrollo de una política feminista (esto es aplicable a los homosexuales o personas de color). ¿Qué ocurre cuando se insinúa la muerte del sujeto? ¿Acabamos con ello con el derecho a unas políticas particulares?

El discurso de Foucault

Si el sujeto no existe, si no hay realidad, sólo representación, todo es discurso. La crítica del sujeto no es una negociación o repudio del sujeto sino una manera de interrogar su construcción en tanto que premisa ya dada desde su fundación. Es decir, no se trata de eliminar el sujeto sino de hacer de éste un terreno flexible de cambio, modificación. Por ello, se dice que no existe sujeto, entendido como algo unitario, localizado e inamovible. Estamos tentados a pensar que asumir el “sujeto” por adelantado es necesario para salvar la *agencia* del mismo. Sin embargo, en opinión de Judith Butler, es su carácter construido lo que permite una reconfiguración significativa: algo que es “construido” puede ser modificado, reformulado; puede resistirse. El sujeto nunca es totalmente constituido sino que es producido una y otra vez. Ese sujeto está bajo la permanente posibilidad de ser re-elaborado. Realizar esta crítica foucaultiana del sujeto no es acabar con el sujeto o pronunciar su muerte sino simplemente instituirlo como terreno de significación susceptible de ser reelaborado fuera de los términos de una epistemología ya dada.

El sujeto de las mujeres

No obstante, hay un elemento de susceptibilidad hacia el hecho de que ahora que las mujeres (u homosexuales o personas de color) están comenzando a asumir el lugar de sujetos, las posiciones posmodernas -incluidas entre sus líneas otras formas de feminismo- vienen a anunciar que el sujeto está muerto. Algunos lo ven como una conspiración contra las mujeres y otros grupos despojados.

Para el “feminismo posmoderno” (o posfeminismo), la asunción de sujetos identificables como “hombre” y “mujer” es problemática porque son esencialistas: si la masculinidad y la femineidad constituyen nuestro básico, y siempre presente, sentido del ser, entonces no es de sorprender que las manifestaciones de sexismo sean sistémicas. Por otra parte, la idea de identidad sexual común a las mujeres reprime las diferencias entre éstas (¿Cómo explicamos el sujeto dividido o múltiple del feminismo?); y, finalmente, no ofrece

lugar para la inclusión de miembros que antes eran “abyectos” -aquellos que no pueden ser claramente definidos dentro de las categorías “hombre” o “mujer”. Según las defensoras de la posmodernidad, tal vez habría que destruir el sistema en el que esa opresión se ha inventado y aceptar la posibilidad de perder la idea de sujeto como algo totalizador y aceptar las posibilidades que ello brinda para la reformulación de los “sujetos”.

Si la defensa de esta postura implicara un rechazo total del feminismo cultural, sería un error político, pero la forma no-deconstruida del feminismo corre el riesgo de volverse una forma de sexismo invertida.

¿Quién es el “sujeto” de las mujeres? ¿Puede éste agrupar a todas ellas, con sus diferencias? ¿Quieren las mujeres ser parte de este sistema como “sujetos”, o quieren destruir la mismísima noción de este sistema? ¿Desean convertirse en sujetos bajo un modelo que requiere, y produce, un terreno de abyección, o debe el feminismo convertirse en un proceso crítico hacia los procesos que producen y desestabilizan las categorías de identidad?⁸¹⁰ Entender la construcción del sujeto como una problemática política no es lo mismo que acabar con el sujeto; deconstruir el sujeto no es negar o desechar el concepto, por el contrario, deconstrucción implica sólo que suspendemos cualquier compromiso con lo que el término “sujeto” se refiere. Es necesario reconciliar esta participación política de las mujeres con la negociación acerca de qué, o quién, es invocada al describir el término de este “sujeto”. Cualquier esfuerzo de dar un contenido específico o universal a la categoría de mujer producirá necesariamente una escisión.

Para algunas autoras recientes, deconstruir el sujeto del feminismo no es censurar su uso sino, por el contrario, liberar al término hacia un futuro de múltiples significaciones, emanciparlo de las ontologías anteriores a las que ha sido restringido y darle un lugar para sostener significados todavía no conocidos. Si el término permite su resignificación entonces nuevas posibilidades de configuración del término son factibles. Es decir, se expanden las posibilidades de lo que significa ser mujer. (Éste fue, históricamente, uno de los problemas a los que se enfrentó al feminismo, cuando las voces de mujeres de color o lesbianas señalaron su invisibilidad dentro del grupo de las mujeres).

Pero, si aquellas que se hacen llamar feministas no se ponen de acuerdo en decidir quién es o no es “mujer” ¿cómo pueden hacerse las demandas políticas en el nombre de las mujeres? Teóricas posfeministas señalan que la estrategia es la coalición de diferentes políticas, en la línea del pensamiento de Lyotard. Diferentes grupos que se ponen de acuerdo para trabajar juntos alrededor de las necesidades de las “mujeres” (plural), donde dicho concepto no sea necesariamente entendido como singular, o como algo sobre lo que estar de acuerdo. En opinión de Linda Nicholson, cualquier petición que hagamos en nombre de las mujeres será estipulativo: “Seremos conscientes de que nuestras peticiones para las “mujeres” no están basadas en una realidad dada sino que emergen de nuestros propios lugares dentro de la historia y la cultura; son actos políticos que reflejan los contextos de los cuales emergen y los futuros que queremos ver.”⁸¹¹

⁸¹⁰ La idea de la abyección, en referencia al sujeto femenino, provino de la mano de Julia Kristeva. Según ésta, la construcción de la abyección en el sujeto humano se produce en relación a su noción de: la frontera, los límites; la relación madre e hijo; y el cuerpo femenino. Es decir, es el espacio en el que se relega a aquellos que no responden, de alguna forma, a las convenciones sociales. De acuerdo con el pensamiento de la autora francesa, las sociedades necesitan crear dicho espacio de abyección, de diferencia. El lugar de lo abyecto es el lugar “donde el significado colapsa”, es el lugar del sin-sentido, así, el sujeto está constantemente acuciado por la abyección, que fascina pero que debe ser repelida por miedo a la autoaniquilación. De este modo lo expresa Julia Kristeva en *Powers of Horror; An Essay on Abjection*. [Columbia University Press, Nueva York, 1982. Pp. 207-210]. Un punto crucial es que la abyección es siempre ambigua. De acuerdo con Kristeva, aunque el sujeto debe excluir lo abyecto, es, sin embargo, tolerado en tanto que lo que amenaza con destruir la vida, ayuda también a definirla. Es más, la actividad de exclusión es necesaria para garantizar que el sujeto tome su lugar concreto en relación a lo simbólico. Numerosos estudiosos han dirigido su interés hacia el análisis de la abyección de Kristeva o Bataille. Un ejemplo lo encontramos en Barbara Creed [*Monstrous- Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, Londres y Nueva York, 1993].

⁸¹¹ Nicholson (1999:76). Nicholson ofrece una posibilidad partiendo de algunas ideas de Wittgenstein acerca del lenguaje. Para Wittgenstein no hay palabra mejor para expresar lo que es común en todo que “juego”: “Si los observas [los procedimientos que llamamos “juegos”] no ves algo que es común a todos sino similitudes, relaciones [...] Mira, por ejemplo, los juegos de mesa, con sus relaciones multiformes. Ahora pasa a los juegos de cartas; aquí encuentras muchas correspondencias entre el primer grupo pero muchas características comunes desaparecen, y otras aparecen. Cuando pasamos a

Punto de encuentro IV: Los orígenes del Posfeminismo

Ya hemos hablado en **Punto de encuentro III** de la difícil relación que se establece entre el feminismo y el posmodernismo y las razones para ello. Ello ha llevado a que se haya calificado de posfeminismo o 'anti-feminismo' aquella ideología/s provenientes de las feministas de finales de los años ochenta y los noventa del siglo XX.

Las feministas, al igual que los posmodernistas, pretendieron desarrollar nuevos paradigmas de crítica social que no descansaran en la Filosofía tradicional.⁸¹² Lo que las movió fue, sin embargo, las demandas de una práctica política. Este interés práctico salvó a la teoría feminista de algunos de los errores del posmodernismo: las mujeres que utilizaron la teoría para atacar el sexismo no trataban de abandonar importantes herramientas políticas simplemente como resultado de debates acerca de Filosofía. No obstante, esta misma característica las ha conducido a una serie de problemas de otra índole: los imperativos prácticos han conducido a numerosas feministas a adoptar modos de teorizar que se asemejan a las metanarrativas filosóficas que los posmodernos critican al presuponer, tácitamente, algo común y esencial sostenido (aunque no garantizado) en los seres humanos y en las condiciones sociales necesarias. Linda Nicholson se resiste a esta lectura y sostiene que las teorías feministas no son puramente metanarrativas; "no se trata de teorías normativas ahistóricas acerca de la naturaleza transcultural de racionalidad o justicia. Son, mejor dicho, amplias teorías sociales –teorías acerca de la Historia, la sociedad, la cultura, y la psicología, que reclaman, por ejemplo, identificar causas y características constitutivas del sexismo que operan en las culturas." De acuerdo con Nicholson estas teorías sociales pretenden ser empíricas más que filosóficas aunque, en realidad, parezcan *cuasi*-metanarrativas.⁸¹³ El motivo por el cual algunas feministas defienden esta postura expuesta por Nicholson es puramente práctico: sin un terreno ontológico feminista, no puede haber una política. Aquí, la política es entendida como discurso representativo que asume un sujeto fijo, normalmente entendido a través de la categoría "mujer". Es decir, toda teoría política necesita un sujeto del que partir (sus idiosincrasias, necesidades, etc.).

Si tratamos de deconstruir la idea de sujeto, se preguntan Judith Butler y Joan Scott ¿existe entonces la posibilidad de crear una política? Si las políticas feministas no pueden encontrar recursos para una "experiencia" de las mujeres sin problematizar ¿qué ocurre con la meta política de elaborar un conjunto de posiciones en el cual las mujeres pueden reconocerse a sí mismas? Si el auto-reconocimiento ya no es una meta viable ¿cómo debemos repensar las propuestas de las políticas feministas?⁸¹⁴

Para muchas críticas, entre ellas Toril Moi, el feminismo es una posición imposible, estrictamente hablando, si lo entendemos como oposición, como resistencia, al poder patriarcal. Es decir, el objetivo del feminismo, así como de cualquier otra teoría emancipadora, es abolirse a sí misma junto a su oponente -en una sociedad no sexista, no patriarcal, el feminismo dejará de existir. Por otra parte, si el feminismo es definido como la

los juegos de pelota, mucho de lo que es común se retiene, mucho se pierde...Y el resultado de este examen es que vemos una complicada red de similitudes que se superponen o se entrecruzan: a veces en todo, a veces en detalles." (73) De esta forma, el significado de "juego" es revelado no a través de la determinación de algunas características específicas, o su establecimiento, sino a través de la elaboración de una compleja red de características, con diferentes elementos en esta red que están presentes en diferentes casos. Si entendemos el significado de "mujer" del mismo modo, concluiremos que es una palabra cuyo significado no se encuentra por medio de la elucidación de algunas características específicas sino de la elaboración de una compleja red de cualidades. Algunas de éstas juegan un papel fundamental en determinados momentos históricos. Por ejemplo, el hecho de tener vagina. Si reconocemos que el significado de "mujer" cambia con el tiempo, también reconocerá que aquellos que defienden definiciones no tradicionales del término, como los transexuales, no pueden ser desestimados simplemente apoyándose en que sus interpretaciones contradicen pautas o modelos estándares. (74) Por tanto, Nicholson defiende que pensemos en el significado de "mujer" como mapa ilustrativo de similitudes y diferencias intersecantes. En tal mapa, el cuerpo no desaparece sino que se convierte en una variable históricamente específica cuyo significado y significación son reconocidos como potencialmente diferentes en contextos que varían.

⁸¹² Aparte de las fuentes que citaremos específicamente a lo largo de este apartado, consultar Fraser, Nancy y Nicholson, Linda: "Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism" en Ross (1988: 83-104); y Whelehan: "Crisis in Feminism?: Feminist Debates in the 80's and 90's" en Whelehan (1995: 125-146).

⁸¹³ Nicholson (1999: 106).

⁸¹⁴ Butler y Scott (1992: xvi).

lucha por lograr igualdad de derechos entre mujeres y hombres, estamos asumiendo que son seres diferentes. Bajo el patriarcado, incluso las feministas en pro de la igualdad tienen que aseverar el valor de la mujer como mujer en tanto que es la única manera de lograr los objetivos políticos. Pero este discurso de la “diferencia” que busca la igualdad no parece compatible ya que la afirmación de la diferencia se hace eco de los prejuicios patriarcales. Por tanto, el feminismo es contradictorio en todas sus acepciones.⁸¹⁵ De momento, el feminismo no puede asentarse ni en la escisión ni en la igualdad sino que debe, según Julia Kristeva, operar en un tercer espacio: aquel que deconstruye toda identidad, todas las oposiciones binarias, toda la lógica falocéntrica.

Si deconstruimos las metafísicas patriarcales corremos el riesgo de deconstruir la lógica que sostiene las dos formas de feminismo anteriores (el feminismo de la igualdad y el feminismo cultural o radical). Estos tres espacios del feminismo, en otras palabras, son lógicamente y, a menudo, estratégicamente incompatibles. A diferencia de Kristeva, sin embargo, Moi cree que las feministas de hoy tienen que sostener los tres espacios simultáneamente. Adoptar simplemente la posición de Kristeva de identidades deconstruidas, como ella aboga, es claramente imposible ya que, si todavía vivimos en un espacio metafísico, nuestro deseo utópico necesario de deconstruir las identidades sexuales siempre corre en contra del hecho de que el patriarcado persiste en oprimir a las mujeres.

El placer del posfeminismo hoy día.

Numerosas mujeres hoy en día se consideran posfeministas. No quieren saber nada de la palabra feminista, incluso entre aquellos y aquellas que sostienen creencias liberales acerca de la igualdad de la mujer. Estas personas consideran que el feminismo es la lucha de generaciones anteriores que no tienen ya nada que ver con ellas. Se ha producido definitivamente un cambio histórico: la introducción de la diferencia. Hoy en día hay múltiples discursos contradictorios que “construyen” a la mujer.

Lo que hace al feminismo posmoderno o posfeminismo tan interesante es el reconocimiento de la existencia de múltiples discursos simultáneamente. A menudo todos nos encontramos en posiciones contradictorias. Podemos sentir placer al ver un cuerpo de mujer en los anuncios, al mismo tiempo que rechazamos el modo en que sus cuerpos son presentados pasivamente; podemos reflexionar acerca de nuestros cuerpos, o incluso celebrar la belleza del cuerpo femenino. Las lecturas múltiples reflejan la complejidad de la que vivimos rodeados: en nuestras vidas diarias experimentamos un sentido contradictorio y fragmentado de nosotras mismas ya que somos colocadas al mismo tiempo que posicionadas voluntariamente dentro de un amplio campo de discursos.⁸¹⁶ Las mujeres ya no desean verse como víctimas, sino también como participantes conscientes, lo cual puede ser un acto de resistencia y subversión. El viejo feminismo que se centraba en las desventajas de las mujeres y la carencia de poder podía conducir a muchas al pesimismo y la frustración, a rechazar más que a utilizar los diversos discursos dentro de los cuales vivimos. Las mujeres posfeministas pueden ahora ver posibilidades allí donde antes sólo veían limitaciones. Por otra parte, como ya decía Foucault o Butler, no podemos escapar al discurso porque estamos configurados por él, por tanto, una política de resistencia o de identidad sólo puede darse desde dentro.

Andrea Harris explica la estrategia de Irigaray: en lugar del “desafío directo feminista” de “reclamar hablar como sujetos (masculinos)”, el cual sólo “mantendría la indiferencia sexual”, Irigaray postula un desafío más subversivo, la mimesis -una respuesta indirecta y, por tanto, más efectiva a la necesidad de destruir “el mecanismo discursivo.” Mimesis conlleva la aceptación de la mujer de “ideas”, en particular ideas sobre ella que son elaboradas en y por una lógica masculina; la mujer se apropia de estas ideas con la finalidad

⁸¹⁵ Moi: “Feminism and Postmodernism: Recent Feminist Criticism in the United States.” en Lovell (1990: 368-9).

⁸¹⁶ Alison Jones, por ejemplo, considera que la figura de Madonna ofrece un interesante ejemplo de la posibilidad de múltiples lecturas, y algunas resistencias sorprendentes. Si bien Madonna se construye a sí misma como objeto sexual para ser mirado, nos devuelve la mirada desafiante de una mujer que está al control. Esto puede ser visto como muestra de cómo podemos interrumpir, resistir y reconstruir significados dominantes. Jones, Alison: “Is Madonna a Feminist Folk-Hero. Is Ruth Richardson a Woman?: Postmodern Feminism and Dilemmas of Difference” en *Sites*. N° 23. Primavera 1991. Pp. 84-100.

de explotar estas ideas de lo femenino en y dentro del discurso. En este sentido, la "mímesis" de Irigaray y "la actuación de género" de Butler tienen mucho en común. En otras palabras, asumir la feminidad como rol significa que la feminidad rebasa su rasgo "natural" que presumiblemente corresponde al sexo femenino. Éstas asumen que el género es *performativo*, una construcción social, y que las mujeres que perpetúan los valores femeninos lo hacen en su calidad de mimesis.⁸¹⁷ Las post-feministas interpretan este concepto de Irigaray como un "modelo paródico del discurso designado a deconstruir el discurso de la misoginia a través de la rearticulación y la exageración." Es decir, las mujeres reutilizan esos aspectos que han supuesto su opresión. La feminidad se impone como algo construido que puede ser imitado.

Joan Cocks sugiere que esta preocupación por la diversidad y la complejidad podría resultar despolitizadora, y se ve forzada a considerar "si una teoría políticamente compleja puede ser sólo una quimera, una fantasía para intelectuales, una contradicción en sí."⁸¹⁸ Otras han expresado dudas similares, tal vez, con más optimismo. Caron Vance, por ejemplo, reconoce que es difícil para los movimientos políticos hablar por mucho tiempo de ambivalencias, ambigüedades y complejidades (que informan la experiencia humana); sin embargo, considera que esto les hace permanecer vitales, vigorosos, hasta el punto de que son capaces de reflejar y respetar la fluidez de la experiencia humana. Sin ello, los movimientos se convierten en dogmáticos, secos e ineficaces.⁸¹⁹ Alison Jones comparte la opinión de Vance, el feminismo debe alcanzar el placer de las mujeres, en lugar de preocuparse tan sólo por su opresión.

Punto de encuentro V: La sexología (de finales del siglo XIX y comienzos del XX).

A finales del siglo XIX la homosexualidad masculina empezó a encontrar voz, pero se necesitó una generación más para articular el fenómeno del lesbianismo. Los diferentes autores que, a finales del siglo XIX y principios del XX (como Richard Von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfiel o Havelock Ellis), trataron de investigar el fenómeno del lesbianismo, parecieron encontrar multitud de dificultades para descubrir imágenes del mismo. Las lesbianas han sido las 'mujeres invisibles' por excelencia. Lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta, como sugiere Jeffrey Weeks, que las mujeres en general eran vistas como "asexuadas".⁸²⁰ Hasta avanzado el siglo XIX era muy difícil, si no imposible, sobrevivir sin un hombre. Fue a partir de la integración de la mujer en el sistema de trabajo que comenzó a cuestionarse su posición en la sociedad. Por tanto, la independencia social y económica fue decisiva en el crecimiento de un movimiento de hermandad entre mujeres y, por tanto, de intereses investigadores y de lucha.

Sin embargo, el estudio de sexualidades "desviadas" de la norma heterosexual debe ponerse también en relación al impulso positivista de la sociedad del siglo XIX. Ésta fue la época dorada del determinismo científico, del darwinismo y la eugenesia. Todo era categorizado, sus estadios de desarrollo cuidadosamente distinguidos, todo situado en un gran esquema evolucionista de desarrollo o degeneración. La fascinación de los sexólogos con las variaciones sexuales humanas ejemplifica esta actitud. Actos sexuales específicos, fantasías, fetiches, se convirtieron en sujeto de escrutinio taxonómico. Géneros y especies fueron asignados; grados de anormalidad y perversión fueron anotados; todo ello con el mismo objetivo: la reaserción del orden en un mundo conflictivo y cambiante. Como apunta Smith-Rosenberg, "dentro de la elaboración categórica de los sexólogos, la imaginación masculina Victoriana había fusionado de nuevo lo social y lo sexual. Los sexólogos asociaron cualidades del desorden social con formas específicas de desviación sexual."⁸²¹

El movimiento de mujeres nunca ignoró las cuestiones sexuales. A principios del siglo XX, la ardiente feminista Stella Browne, pionera en ideas como el control de natalidad y

⁸¹⁷ Harris (2000: 13).

⁸¹⁸ Cocks, Joan: *The Oppositional Imagination*. Routledge, Nueva York, 1989. p.124.

⁸¹⁹ Vance, Carole (Ed.): *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Routledge, Londres, 1984. p. 24.

⁸²⁰ Elisabeth Blackwell, una doctora pionera que pertenecía claramente a la tradición puritana, no tuvo dudas acerca de la realidad de orgasmo femenino, al cual denominaba "espasmo sexual" - si bien consideraba que la masturbación era deplorable y que el coito era especialmente necesario para hombres, no para mujeres. (Weeks, 1977: 92).

⁸²¹ Smith-Rosenberg (1985: 267).

partidaria de la reforma de la ley abortiva, defendió el lesbianismo. Fue precisamente la cuestión del control por parte de las mujeres sobre su propio cuerpo lo que la llevó a ello. En Octubre de 1915, en una conferencia de la *British Society for the Study of Sex Psychology*, rechazó el mito de que las mujeres no tenían un fuerte y espontáneo impulso sexual, y que su sexualidad estuviera subordinada a la del hombre. Defendió la masturbación como una experiencia sexual aceptable, aumentando así la separación entre sexo y procreación.⁸²² En cuanto al lesbianismo, Browne siguió el argumento de Havelock Ellis al contemplar en éste “instintos anormales”, al igual que distinguía entre lo que ella consideraba la “inversión artificial” -adquirida a través de influencias temporales- y “verdadera inversión”, la cual afirmaba, era congénita.

La generación de escritores a la que perteneció, por ejemplo, Havelock Ellis reconoció por aquel entonces la legitimidad de las necesidades sexuales femeninas, y la profesión médica afirmó la significación del clítoris para la sexualidad de las mujeres.⁸²³ Muchos de los primeros escritores que trataron el tema de la homosexualidad femenina insistieron más en la idea del calor físico, los abrazos, los besos, etc., a expensas de una actividad sexual propiamente dicha. Con la pública conciencia del lesbianismo y los crecientes estudios acerca de ella, especialmente después de la primera guerra mundial, empezó el compromiso para que la identidad lesbiana se convirtiera en posible.

Antaño, se confundía lesbianismo con transexualidad.⁸²⁴ El principal sexólogo en Europa del siglo XIX fue el neurólogo vienés Krafft-Ebing. En *Psychopathia Sexualis* (1886) Krafft-Ebing asimiló el lesbianismo al rechazo a los roles femeninos convencionales, al travestismo, y a características fisiológicas “masculinas”. Es decir, asoció el deseo por el otro sexo con la identificación con el sexo contrario. El siguiente comentario ejemplifica esta actitud: “Uranismo puede ser casi siempre sospechado en mujeres que llevan pelo corto, o que visten con ropas masculinas, o buscan los deportes y pasatiempos propios de los hombres; también, en cantantes de opera y actrices que aparecen con atuendo masculino sobre el escenario [...] prefieren jugar a soldados, etc., que con muñecas y otras ocupaciones propias de niñas [...] la conciencia de ser una mujer y estar, por tanto, privada de la alegre vida universitaria o de la carrera militar, produce reflexiones dolorosas (en ellas).” Y en otro de sus casos: “incluso en sus primeros años de infancia ella prefiere jugar a los soldados y otros juegos de chicos; ella era valiente y “chicazo” y trataba incluso de destacar sobre sus pequeños compañeros del otro sexo. Nunca le gustaron las muñecas, la costura o las tareas domésticas. Pubertad a los quince... Sus sueños eran de carácter lascivo... con ella en el papel de hombre.”⁸²⁵ Las lesbianas de Krafft-Ebing parecían desear poder y privilegios masculinos tan ardientemente, o más, que desear sexualmente a otras mujeres. Para él, la perversión social precedía y señalaba la aparición de la perversión sexual. Krafft-Ebing hizo de la inversión algo fisiológicamente manifiesto. A través de la creación de una categoría médico-sexual nueva -la lesbiana masculina- unió el rechazo de las mujeres a desempeñar los roles tradicionalmente asociados a ellas y sus demandas de igualdad social y económica, al travestismo, la perversión sexual, y el hermafroditismo.

Las ideas de la sexología que más trascendencia han tenido hasta nuestros días (sus nociones no dejan de tener actualidad en los debates de nuestro siglo XXI) fueron formuladas principalmente por Havelock Ellis. Enemigo de la represión Victoriana, sostiene un lugar de honor en el panteón de los libertadores sexuales. Defendió a los homosexuales de los ataques políticos y legales e insistió en la contribución de éstos a la sociedad. Éste se

⁸²² Weeks (1977: 96).

⁸²³ Ellis era miembro de la Fabian Society y en sus reuniones acudían personalidades como Bernard Shaw, Edward Carpenter o H.G. Wells. Numerosos miembros de esta sociedad apoyaban el movimiento de liberación sexual. Ellis escribió además *The Psychology of Sex* (1897-1910) - en seis volúmenes que causaron una tremenda controversia y fueron prohibidos durante algunos años - y *The New Spirit* (1890), *Man and Woman* (1894), y *The Erotic Rights of Women* (1918).

⁸²⁴ A pesar de que la primera transición completada enteramente de un sexo a otro se produjo a principios de los años cuarenta del siglo XX, y aunque el término “transexual” no apareció hasta finales de esos mismos años, para fijar el término, la segunda ola de sexólogos se apoyó ampliamente en la terminología empleada por los primeros sexólogos de entre-siglos como Karl Heinrich Ulrichs, Krafft-Ebing, Havelock Ellis o Magnus Hirschfeld. Cit. Prosser, Jay: “Transsexuals and the Transsexualists: Inversion and the Emergence of Transsexual Subjectivity.” en Doan y Bland (Eds.): *Sexology in Culture. Labeling Bodies and Desires*. Polity Press, Cambridge, 1998. p. 116).

⁸²⁵ Citado en Halberstam (1998: 76).

propuso presentar un estudio de la homosexualidad en *Sexual Inversion* (1897).⁸²⁶ Los dos principios que Ellis empleó fueron, la forma de un relativismo cultural (aplicado a actitudes morales) y el determinismo biológico (aplicado a las características sexuales “esenciales”).⁸²⁷ Su conclusión, después de estudiar diferentes evidencias de homosexualidad, fue que la homosexualidad había estado siempre presente en la Historia y que en muchas culturas había sido no sólo tolerada, sino incluso alabada. Igualmente distinguió entre *inversión* -la homosexualidad considerada ‘natural’ y por tanto inevitable y tolerable- y *perversión* -vista como un vicio adoptado por una naturaleza débil y, por tanto, condenable.

En cuanto a su actitud hacia el lesbianismo es particularmente relevante el hecho de que su esposa Edith Ellis era lesbiana; defendió la novela de Radcliffe Hall ante un tribunal de censura e incluso le escribió el prefacio.⁸²⁸ Sin embargo, sólo un capítulo de *Sexual Inversion* está enteramente dedicado al lesbianismo y sólo seis casos son ampliamente estudiados. Pudiera ser que fuera porque encontró dificultades a la hora de detectar casos de lesbianismo ya que no existía una evidente subcultura lesbiana (ya que no era ilegal).⁸²⁹ Ellis presumía que en un mundo dominado por los hombres, todo el mundo, al menos simbólicamente, querría ser hombre. De este modo, consideró lesbianas a diferentes mujeres en la historia –como Catalina la Grande– que habían sido monarcas y líderes.

La relación de Ellis con el feminismo y el lesbianismo es tan ambigua como la utilización que se ha hecho de sus ideas desde entonces. Las estereotipadas definiciones de masculinidad y feminidad (la complementariedad de los géneros), argumentaba, estaban enraizadas en diferencias genéticas. Las mujeres eran por naturaleza, modestas, sexualmente pasivas, sensibles y emocionales. Su visión le condujo a repudiar las ideas de Freud concernientes a la naturaleza polimorfa de la sexualidad humana. Esto le llevó a replantear su postura hacia las feministas. Éstas habían llegado demasiado lejos ya que la principal función de la mujer, biológicamente, era la de extender la raza. Aquellas mujeres que rechazaban casarse, etc., eran consideradas “anti-naturales” y egoístas. Por otra parte, Ellis insistía en que el número de lesbianas se había incrementado desde la expansión de los roles femeninos y las instituciones femeninas. Es decir, hace una clara conexión entre el crecimiento del lesbianismo y el de la política feminista y reconoce que uno no se podría oponer a estos fenómenos: “el movimiento de emancipación moderno -el movimiento para obtener los mismos derechos y deberes, la misma libertad y responsabilidad, la misma educación y el mismo trabajo- debe ser visto como un movimiento inevitable. Pero, acarrea una serie de desventajas. Ha supuesto un crecimiento en criminalidad y enajenación femenina, los cuales están siendo elevados a los niveles masculinos. En conexión con éstos, no es sorprendente encontrar un crecimiento en la homosexualidad [...]”⁸³⁰ En los años veinte, los cargos de lesbianismo se habían convertido en el vehículo para desacreditar a mujeres profesionales, reformadoras y educadoras.

Ellis también escribió específicamente acerca del travestismo o “eonismo”, como el prefería llamarlo (“Eonism and other Supplementary Studies”). Tanto para Ellis como para Magnus Hirschfield el término “travestismo” era inadecuado porque en sus opiniones reducía un fenómeno complejo tan sólo a uno de sus componentes, la indumentaria.⁸³¹ Para ambos,

⁸²⁶ Ellis escribió además *The Psychology of Sex* (1897-1910) -en seis volúmenes que causaron una tremenda controversia y fueron prohibidos durante algunos años – y *The New Spirit* (1890). *Man and Woman* (1894), y *The Erotic Rights of Women* (1918).

⁸²⁷ La comunidad científica y médica está todavía dividida entre: una parte que clama por la determinación biológica, y otra que sugiere que la homosexualidad es determinada culturalmente. El movimiento homosexual *gay*, en general, ha preferido adoptar una versión naturalista, ya que ante la ley es más fácil de “justificar” y defender. (Higgins, Patrick: *A Queer Reader*. Fourth State. Londres, 1993. Pp. 14).

⁸²⁸ Para una mayor información acerca de la lectura por parte de Woolf de estos libros sexológicos así como las novelas de ficción de temática lesbiana, como *The Well of Loneliness* de Radcliffe Hall, consultar Doan (2001).

⁸²⁹ Precisamente por ello, su libro, así como otros escritos acerca del lesbianismo -como la novela de Hall- ayudaron a numerosas lesbianas a reconocer la existencia de otras personas como ellas, con los mismo instintos sexuales. Laura Doan cita como una de las informantes de Ellis, Miss V., acepto compartir los íntimos de talles de su desarrollo sexual en su creencia de que su historia podría ayudar “a otras mujeres que pueden haber sufrido lo mismo que ella sufrió.” *Sexual Inversion* (1897:229) Cit. Doan (2001: 138-139).

⁸³⁰ Cit. Smith-Rosenberg (1985: 279).

⁸³¹ Eonismo hace referencia a Chevalier d'Eon que en el siglo XVIII era comúnmente considerada una mujer. Trabajaba en el cuerpo diplomático francés y aparecía como mujer tanto en su trabajo como en

la transexualidad se diferenciaba del simple travestismo en que ésta era un deseo de apropiarse de todos los aspectos del sexo contrario, siendo la indumentaria sólo uno de ellos (Hirschfield opinaba que “metamorfosis sexual” era un término más adecuado).⁸³² Según él, la inversión sexual significaba “un impulso sexual, que es orgánico e innato, volcado hacia individuos del mismo sexo.”⁸³³

Como detalle curioso, y cuyo tema volverá a aparecer a lo largo de esta investigación, mencionar que Ellis fue uno de los escritores que reconocieron que ambos sexos tenían elementos de intersexualidad; y que Edward Carpenter (sexólogo británico y homosexual) escribió acerca de la naturaleza del “sexo intermedio”.⁸³⁴ Las mujeres/feministas de los años veinte necesitaban un sistema conceptual sexualmente abierto en el cual situar sus deseos, y Carpenter fue la persona que ofreció dicho sistema. El hecho de que la *nueva* mujer empleara un vocabulario masculino no sólo hacía referencia a su sexualidad sino también a realidades sociales y deseos políticos. La nueva terminología empleada en estos momentos -la lesbiana masculina, la invertida, el alma masculina atrapada en el cuerpo femenino, etc.- no describe literalmente actos sexuales sino que son imágenes involucradas en asuntos sociales y políticos. Así, por ejemplo, el sexo intermedio -ni hombre ni mujer- da cuerpo literalmente a las demandas de la nueva mujer de un papel más allá del género convencional.

Woolf y la sexología

En la época de la escritora británica, mientras que el “armario” [closet], como Kosofsky-Sedgwick apunta, era un elemento fundamental en las vidas de hombres y mujeres homosexuales en privado (1990:68), en público motivó toda una respuesta creativa por parte de diferentes artistas que deseaban plasmar sus experiencias. Woolf vivió en un momento en el que la tolerancia hacia las expresiones públicas de amor entre mujeres había terminado. Por primera vez, las autoridades médicas y legales reconocieron el potencial sexual en las relaciones entre mujeres y sometieron al escrutinio a dichas “amistades románticas” en busca de signos de perversión: en 1921, por primera vez, el parlamento británico debatió acerca de una ley que criminalizara el lesbianismo y en 1928, se produjo el juicio contra *The Well...* de Hall. Dichos acontecimientos dejaron claro (para Woolf y otras escritoras de su generación) que cualquier defensa pública del lesbianismo podría provocar represalias legales. Al mismo tiempo que las instituciones públicas intensificaban sus esfuerzos para patologizar y criminalizar el lesbianismo, mujeres de la generación de Woolf gozaron de un momento de florecimiento de visibilidad y cultura lesbiana en sus vidas privadas. A diferencia de autoras como Emily Dickinson y Charlotte Brönte, que disfrutaron de amistades románticas con mujeres pero aisladas de comunidades lesbianas más amplias, Woolf era cercana a círculos feministas de la época y al grupo de Bloomsbury, que la proveyeron con un gran abanico de posibilidades para expresar el amor hacia el mismo sexo. A través de su amistad con figuras lesbianas prominentes como Vita o Ethel Smith, Woolf estaba enterada de los rumores acerca de una subcultura lesbiana que se extendía más allá de su círculo de amigos (en los años veinte, comunidades de “invertidas” y sus “esposas” habían desarrollado una elaborada subcultura invisible).

A pesar de que muchas escritoras de la generación de Woolf amaron a otras mujeres, el “modernismo sáfico vistió numerosos, elaborados y necesarios disfraces.” Dice Barreto y Cramer.⁸³⁵ Muchas desarrollaron un amplio abanico de estrategias para expresar un contenido lesbiano en sus obras, guardando cuidadosamente sus escritos lésbicos del escrutinio público. (p.eg. Natalie Barney o Gertrude Stein). Jane Rule, en *Lesbian Images*, habla de algunas de estas mujeres: Hall; Gertrude Stein; Willa Cather; Vita Sackville-West;

privado. La elección de “Eon” no es fortuita. La descripción de Ellis de Eonismo localiza la tensión entre dos tipos de actitud “sexual cruzada” que hará que en los años cincuenta del siglo XX se distingan dos categorías, el travestismo y la transexualidad: “travestismo” por un placer propio y “travestismo” como expresión de una profunda identificación con el otro sexo.

⁸³² Prosser en Bland y Doan (1998:121).

⁸³³ Cit. Hausman (1995: 114).

⁸³⁴ *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*. 1908. Allen and Unwin, Londres, 1916.

⁸³⁵ Barrett y Cramer (1997: 119).

Ivy Compton-Burnett; Elisabeth Bowen; Colette; Violette Leduc; Margaret Anderson, Dorothy Baker; May Sarton y Maureen Duffy.⁸³⁶

La British Society for the Study of Sex Psychology

Woolf estaba familiarizada con los sexólogos y sus teorías del lesbianismo, y participó en discusiones sobre homosexualidad con sus amigos de Bloomsbury. La sofisticada naturaleza de dichas discusiones es sugerida en un borrador de *The Yeas*, en el cual varios personajes discuten acerca de la homosexualidad: para Eleanor es “naturaleza”, para Renny “moda” y para Maggie “posibilidad”.

En 1918, Woolf comenta en su diario “la increíble descripción de la British Sex Society” que hace Lytton Strachey, y expresa su interés: “Estoy pensando en hacerme miembro” (*Diary 1*: 110). En las listas de la British Society for the Study of Sex Psychology (nombre oficial de la sociedad) no figura su nombre, nos cuenta Barrett. Sin embargo, la lista sí que cuenta con un gran número de amigos y conocidos de Woolf, como Carpenter, Morgan Foster, Harriet Shaw y Radcliffe Hall. Woolf era miembro del 1917 Club (del que también era miembro Dora Carrington), un lugar de encuentro diseñado por Leonard Woolf para discutir de asuntos políticos; y la relación entre ambos clubs o sociedades parece haber sido muy estrecha. Woolf menciona algo de lo que Strachey le cuenta que parece haberle llamado profundamente la atención: la noción del tercer sexo o “tercera variedad”, en palabras de Woolf. Dicho término, que se remonta al *Symposium* de Platón, servía para hacer referencia a gays y lesbianas. De hecho, el estudio de la homosexualidad era de las principales razones para la fundación de la sociedad. A diferencia del club de Woolf, la sociedad sexual raramente se involucraba en activismo político. Se dedicaba más bien a la educación y discusión. Recomendaba una lista de libros y su biblioteca de Bloomsbury contenía los mejores trabajos en sexología de Inglaterra y Europa, de autores como Ulrichs, Krafft-Ebing, Ellis, Carpenter, Symonds y Magnus Hirschfeld entre otros. Para más información acerca de la génesis y actividades de este grupo y su relación con Virginia Woolf, ver Barrett, Eileen: “The British Society For The Study of Sex Psychology: Bloomsbury and the Medicalization of Same-Sex Love” (111) en Davis y Mcvicker (1998).

PUNTOS DE ENCUENTRO

CAPÍTULO 4: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SEXO Y EL GÉNERO EN *ORLANDO* DE SALLY POTTER.

Punto de encuentro I: Lesbianismo, cine, y cultura popular.⁸³⁷

El cine lesbiano ha evolucionado de forma semejante al feminismo en la producción de películas. Las directoras lesbianas han modificado su modo de entender la práctica cinematográfica, desde una política cinematográfica comprometida casi exclusivamente en crear un arte liberado del lenguaje y la iconografía de la cultura dominante, hasta una creciente relación entre la cultura lesbiana y la cultura *mainstream*. En contraste con un periodo temprano, las cineastas de hoy son más reacias a hacer ‘películas lésbicas’ que permanezcan en el *guetto* y están más dispuestas a producir trabajos que exploren temas lesbianos en relación a la cultura popular.⁸³⁸

⁸³⁶ Doubleday & Company, Inc., Nueva York, 1975. Por citar un ejemplo, Rule cuenta el caso de Willa Cather (*My Antonia*). Su identificación como lesbiana nunca vio la luz públicamente, a pesar de que nunca contrajo matrimonio y siempre vivió en compañía de otras mujeres. A los quince años se cortaba el pelo como un chico, vestía ropa masculina, participaba en juegos “masculinos” y firmaba con el sobrenombre de “William Cather M. D.” (78)

⁸³⁷ Estudio extensamente este tema en mi trabajo de investigación (tesina) *Seis lesbianas en busca de representación*, presentado para el diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Madrid.

⁸³⁸ Liz Kotz hace un recorrido a lo largo del cine lésbico desde sus comienzos hasta nuestros días en “Anything But Idyllic: Lesbian Filmmaking in the 1980’s and 1990’s” En Stein (Ed.): *Sisters, Sexperts, Queers. Beyond the Lesbian Nation*. Plume/ Penguin Group, Nueva York, 1993.

El cine experimental lesbiano de los setenta provenía de la intersección de la tradición del cine experimental americano (comprometido con la lucha contra las convenciones narrativas de la cultura popular para crear un cine 'personal'); un emergente movimiento de cine documental feminista; y un creciente movimiento separatista lesbio-feminista, el cual trataba de distanciarse no sólo de la cultura dominante sino también de otras culturas minoritarias, como la gay.⁸³⁹ Si algo caracterizó a la práctica cinematográfica lesbiana de estos momentos fue la radicalidad, todo aquello procedente de la cultura dominante era enérgicamente rechazado: la pornografía -una de las principales fuentes de representación lesbiana en el cine tradicional-, las películas *mainstream* y la publicidad.

Existen diversos géneros dentro del cine lésbico, entre ellos el cine documental, el experimental y el de ficción. El cine vanguardista de los años setenta fue calurosamente bienvenido en el seno del lesbio feminismo, donde se pretendía acabar con un tipo de lenguaje asociado a las formas masculinas de representación. Por tanto, muchas directoras se sintieron atraídas desde el principio por éste. De acuerdo con Kaplan, en parte era debido, igualmente, a la influencia de los dos únicos modelos históricos de directoras en el cine independiente que trabajaron dentro de la vanguardia –Germaine Dulac y Maya Deren- a los que tuvieron acceso, y cuyas obras se exhibieron en los primeros festivales de cine feminista.⁸⁴⁰ Aunque lo que produjo el cine documental fue también una experiencia semejante, las direcciones fueron diametralmente opuestas. Las mujeres a las que atrajo el cine experimental buscaban, en muchas ocasiones, una salida a sus experiencias interiores, sus sensaciones, sentimientos e ideas, mientras que las que se interesaron por el documental estaban más preocupadas por las vidas de las mujeres en la formación social. Inspirado por la energía y el entusiasmo de los movimientos lésbico y de mujeres, las primeras películas lesbianas significativas proclamaban su agenda utópica por medio de la articulación visual, especialmente a través de las *talking heads* (que crean una presencia más directa y verídica en la representación de mujeres, denegando la mediación y manipulación inherente en cualquier tipo de grabación editada).

Las directoras lesbianas Barbara Hammer y Jan Oxemberg fueron las pioneras. Ellas comenzaron a hacer cortos personales que afirmaban sus experiencias y sexualidad a principios de los años setenta: Oxemberg, por medio del estilo narrativo y documental y Hammer por medio de la tradición de vanguardia. Este tipo de películas estaba especialmente dirigido a una audiencia lésbica, ya que presuponía una familiaridad de la audiencia con las asunciones culturales, el simbolismo, el humor y las características de las políticas radicales de la comunidad lesbio feminista de estos momentos. Por ejemplo, Jan Oxemberg dijo de una de sus películas: “esta película no es para el público general, es realmente para la comunidad lesbiana, en lo que a mí concierne no está hecha para ser vista por otras personas.”⁸⁴¹

En los años ochenta, las artistas lesbianas comenzaron a cuestionarse el predominio de historias de *coming-out* (salida del armario) como las narrativas definitorias de las obras lesbianas. Tales descripciones se habían vuelto profundamente clichés (“con todas estas cuentos románticos de mujeres rompiendo con sus represivas familias y las falsedades de la sociedad heterosexual para encontrar la felicidad y armonía, y a sí mismas, dentro de la comunidad lesbiana”⁸⁴²). Lo mismo sucedió con las ‘imágenes positivas’, o las representaciones idealizadas. Desde finales de los ochenta dejó de existir la concepción de una identidad y comunidad lesbiana como algo unitario definido en oposición (o exclusión), y ligado al movimiento feminista. Muchas lesbianas se han sentido desde entonces profundamente ambivalentes acerca de su relación hacia las comunidades lesbiana, feminista, gay, o masculina heterosexual, particularmente mujeres jóvenes, mujeres de color, y otras cuyas vidas son distantes de las utopías lesbio-feministas proclamadas a mediados de los setenta. Sus diferencias de percepción y experiencia las ha llevado a crear obras muy diferentes que reflejan algunas de las cambiantes agendas del lesbianismo en su relación con los medios de masas.

⁸³⁹ En Stein (1993:68).

⁸⁴⁰ Kaplan, Ann: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Feminismos Cátedra. Madrid, 1998. Pp.162.

⁸⁴¹ Alice Bloch: “An Interview with Jan Oxemberg” en *Amazon Quarterly*. Vol. 2. Nº2. Diciembre 1973. p.54.

⁸⁴² En Stein (1993: 71).

Muchas lesbianas comenzaron a preguntarse: teniendo en cuenta que el lesbianismo es definido en términos de su sexualidad, si ésta es eliminada ¿cómo podemos reconocernos, nuestras imágenes? y, si no se representaban imágenes explícitas de mujeres haciendo el amor ¿de que materiales vamos a extraer placer?⁸⁴³ Como ya sucedió con el cine feminista, el objetivo del cine lesbiano no es hacer visible lo invisible o destruir totalmente la visión sino, más bien, construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente.⁸⁴⁴ Por ello, tanto en respuesta al moderno movimiento feminista (contrario a las representaciones eróticas y objetificadoras de las mujeres) como a la represiva cultura patriarcal, el cine lesbiano ha tratado de crear un nuevo lenguaje de deseo e identidad lesbiano, sin necesidad de destruir toda la coherencia de la representación, sin negar el 'atractivo' de la imagen. En ambas prácticas fílmicas se ha tenido que producir una negociación acerca de las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión; se han tenido que definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. No hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar únicamente que está al servicio de la "opresión". El problema, entonces, es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del 'imposible' lugar del deseo femenino. Como vemos, los dilemas que se les plantean a estas directoras lesbianas no son muy diferentes a las de otras feministas en general.

Punto de encuentro II: Los 'estudios de la masculinidad'

Los 'estudios de la masculinidad' surgieron en el mundo anglosajón a partir de las teorías posmodernas y los avances de la crítica feminista posmoderna y de la teoría queer, que hablaban de la construcción social del género (si bien comenzaron a aparecer discretamente en los años ochenta, en los noventa se han multiplicado las investigaciones acerca del papel del hombre y de la construcción de las 'masculinidades' en todo debate alrededor de la identidad sexual y de género). La disciplina cuenta actualmente con numerosos académicos que tratan de estudiar los efectos y la representación de la masculinidad. Así mismo, los estudios feministas se han visto influenciados por los avances en los 'estudios de la masculinidad'. A pesar de que la masculinidad y el feminismo podrían parecer antagonistas, la verdad es que ambos estudian las construcciones de género.

Judith Kegan Gardiner explica así las diferencias entre masculinidad y feminismo: ambos son fantasías ("se presentan como ideales que no se han materializado aquí y ahora") pero invocan diferentes deseos: "la masculinidad es una formación nostálgica, siempre perdiendo o a punto de perderse, su forma ideal está localizada en el pasado y avanza con cada generación para desistir de alcanzar algo que está más allá de su alcance. El feminismo, por contraste, es un discurso utópico de un futuro ideal, nunca alcanzado totalmente. Ambos son mitos de poder. En ambos casos, sus adheridos a menudo creen que pueden dibujar sus ideales contra las confusiones del presente, aunque sin ningún trayecto claro para alcanzarlo. Este espacio entre el deseo de delimitación y su imposibilidad en el mundo contemporáneo, es una fuente de frustración y ansiedad, de 'crisis', de pérdida del pasado o de aplazamiento del ideal futuro."⁸⁴⁵ No obstante, en el presente ambos campos teóricos parecen haber llegado a un consenso acerca de asuntos que eran previamente problemáticos:

El principal, es el inicial discernimiento de que la masculinidad es un género y por tanto, tanto hombre como mujer han estado bajo procesos históricos y culturales de formación sexual que distribuye poder y privilegios desigualmente. Desde el primer feminismo el hombre ha sido siempre asociado a poder, ahora los teóricos de la masculinidad piden que nos cuestionemos acerca de quién ha ejercido el poder ¿el hombre o la masculinidad? Ellos diferencian entre hombre y masculinidad: el hombre accede al poder y el privilegio no en virtud de su anatomía sino de su asociación cultural con la masculinidad. Son dichas cualidades las que están estrechamente asociadas al poder; por tanto, de acuerdo con Hopper, deberíamos dejar de hablar de patriarcado o androcentrismo y empezar a hablar de *masculinismo*.⁸⁴⁶ Kenneth Mackinnon también participa de la crítica de que la posición de poder, el sujeto, la masculinidad y el hombre no son asimilables entre sí ["Ese es

⁸⁴³ Hablo ampliamente de ello en mi artículo "Consideraciones entorno a una pornografía femenina." en *Secuencias. Revista de cine*. Nº 12. Universidad Autónoma de Madrid, 2000. Pp. 23-36.

⁸⁴⁴ De Lauretis (1992: 111).

⁸⁴⁵ Gardiner (2001: 10).

⁸⁴⁶ Hooper (2001: 41).

un hábito cultural que hace lo posible para reforzar la identificación entre sexo y género exigido por el patriarcado.”⁸⁴⁷] En otro nivel, Judith Halberstam también separa la masculinidad de la automática asociación con el hombre. En su ensayo “The Good, The Bad and the Ugly: Men, Women, and Masculinity” y en su libro *Female Masculinity*, ella estudia la masculinidad asociada a las mujeres. Con Halberstam nos encontramos con la inversa del feminismo sin mujeres, nos encontramos con las masculinidades sin hombres.⁸⁴⁸

Otro asunto es que la masculinidad no es monolítica, no es algo estático, sino la confluencia de múltiples procesos y relaciones con resultados variables para diferentes individuos, grupos, instituciones y sociedades. En *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, Paul Smith insiste en que la masculinidad debe ser siempre pensada “en plural” como masculinidades “definidas por diferencias y contradicciones de todo tipo” (a pesar de que Smith no introduce las masculinidades que se hallan en cuerpos femeninos).⁸⁴⁹ Gardiner subraya que “aunque formas de masculinidad hegemónicas o dominantes trabajan constantemente para mantener una apariencia de permanencia, estabilidad y naturalidad, las numerosas masculinidades presentes en cada sociedad son contingentes, fluidas, construidas social e históricamente, modificables y constantemente cambiantes, institucionalizadas y recreadas a través de las representaciones de los medios de masas y actuaciones individuales y colectivas.”⁸⁵⁰ Connell opina que, dentro de las múltiples masculinidades, existen ciertas “masculinidades hegemónicas” que representan el poder.⁸⁵¹ Estas masculinidades hegemónicas son también constantemente renegociadas, mutables. Diversas teóricas son conscientes de que la segunda ola feminista temprana prestó poca atención a las diferencias entre los hombres por razones estratégicas: la detección de un enemigo común y la articulación de una subjetividad política propia diferente. Es decir, antes a las feministas les convenía diferenciar entre hombres y mujeres como grupos homogéneos, les facilitaba la labor de reivindicación política y convertían al hombre en el enemigo a combatir. Las feministas actuales se unen a los teóricos de la masculinidad en su objetivo de desarticular este ‘mito de la igualdad masculina’.⁸⁵²

Otra área de consenso es que ambos géneros pueden y deben cooperar intelectual e ideológicamente. Algunas feministas ven con susceptibilidad el hecho de que las muchas teóricas feministas de los años noventa hayan cambiado su objeto de estudio de las mujeres a los hombres.⁸⁵³ Tal es el caso, por ejemplo, de Tania Modleski que muestra en *Feminist*

⁸⁴⁷ Mackinnon: *Uneasy Pleasures: the Male as Erotic Object*. Cygnus Arts, Londres, 1997. p. 23.

⁸⁴⁸ De acuerdo con Halberstam (“The Good...”), la masculinidad femenina ofrece un modo de masculinidad alternativo que desliga claramente al hombre de la masculinidad, supone un asalto a la heterosexualidad compulsiva, y ofrece un modelo de nuevas relaciones sociales, políticas y sexuales que puede alentar (345). Actualmente podemos presenciar la existencia de diferentes tipos de masculinidades no pertenecientes al hombre en forma de paternidad lesbiana, identidades *butch*, actuaciones *drag king*, iconos femeninos del deporte, etc. (352).

⁸⁴⁹ Smith, Paul (ed): *Boys: Masculinities In Contemporary Culture*. West-view Press, Boulder, Colorado, 1996. pp. 3.

⁸⁵⁰ Gardiner (2001: 11).

⁸⁵¹ Connell: *Gender and Power*. Polity/basil Blackwell, oxford, 1987.

⁸⁵² Mientras que la identidad sirvió a veces (productivamente) para aislar la diferencia de las mujeres del hombre y generar una identificación colectiva, el imperativo hacia las diferencias entre las mujeres – la raza, la clase, las dinámicas nacionales y sexuales– produjo un colapso del término mujer como construcción unificada o monolítica. Igualmente, para muchas feministas el concepto de hombre como enemigo común no fue nunca un marco adecuadamente explicativo ya que los hombres tampoco compartían los mismos derechos y privilegios. Entender que el poder está uniformemente basado en las diferencias sexuales -hombre opresor y mujer oprimida- es cuestionable. Por ejemplo, en “A Black Feminist Statement” del Combahee River Collective aparece la siguiente aseveración: “we struggle together with black men against racism, while we also struggle with black men about sexism.” [en Hull, Gloria; Bell, Patricia y Smith, Barbara (Eds.): *All The Women Are White, All The Blacks Are Men, But Some Of Us Are Brave*. Feminist Press, Nueva York, 1982. Pp.16. Cit. Wiegman, Robyn: “Unmaking: Men and Masculinity in Feminist Theory” en Gardiner (2001:35)].

⁸⁵³ Posiblemente el primer libro ‘feminista’ en tratar la masculinidad como tópico de estudio fue *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* de Eve Kosofsky Sedgwick (1985); el cual ha sido calificado por Naomi Schor de texto inaugural de los estudios de género. (Schor: “Feminist and Gender Studies” en Gibaldi, Joseph (Ed.): *Introduction To Scholarship In Modern Languages and Literatures*. Modern Language Association of America, Nueva York, 1992. pp. 276).

without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminism' Age su ansiedad por el desplazamiento del objeto de indagación crítica y, por ende, de la lucha política feminista.⁸⁵⁴

Finalmente, los críticos de la 'masculinidad' son escépticos acerca de las concepciones esencialistas de género y sexualidad. Se unen a la sospecha (postestructuralista) de las verdades universales que suponen un peligro de exclusión en diferentes terrenos y a diferentes niveles. Concuerdan en que la crítica de las categorías esencialistas es un imperativo en tanto que éstas imposibilitan el cambio social al insistir en que el éste es imposible (e indeseable). Kenneth Mackinnon opina que gracias al feminismo que ha revisado las imágenes de la feminidad que la sociedad lanzaba, se nos ha puesto sobre aviso acerca de la calidad de construcción de dichas características, abriendo un nuevo campo de posibilidades teóricas ya que también las características masculinas han de ser una construcción.⁸⁵⁵

Algunas fuentes provenientes del feminismo acerca de la masculinidad son: Segal, Lynne: *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men* [Rutgers University Press, New Brunswick, 1990]; o los capítulos recogidos por Gardiner, Judith Kegan (Ed.): *Masculinity Studies and Feminist Theory. New Directions* [Columbia University Press, Nueva York, 2001]. Desde el campo cinematográfico, el capítulo de Steve Neale "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema" [en Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (eds.): *Screening the Male*. Routledge, Londres, 1993]; y "Tough Guys and Wise-guys" de Yvonne Tasker [en su *Spectacular Bodies* Routledge, Londres, 1993]. Desde esta nueva disciplina de estudios de la masculinidad nos llegan: Connell: *Masculinities*. [Allen & Unwin, St. Leonards, N.S.W., 1995]; *The Men and the Boys*. [Polity, Cambridge, 2000]; con Dowset, G.W. (Eds.): *Rethinking Sex: Social Theory and Sexuality Research*. [Melbourne University Press, Carlton, Vic., 1992]; la compilación de ensayos de Stephen Whitehead y Frank Barrett: *The Masculinities Reader*. [Polity en asociación con Blackwell, Cambridge (Inglaterra) Malden (Estados Unidos), 2001] y de Berger, Maurice; Wallis, Brian y Watson, Simon (Eds.): *Constructing Masculinity*. [Routledge, Nueva York, 1997]. Ejemplos más tempranos los ofrecen *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. [Allen & Unwin, Londres, Sydney y Wellington, 1987] editado por Harry Brod; *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. [Oxford University Press, Nueva York, 1987] editado por Michael Kaufman; *Re-Discovering Masculinity*. [Routledge, Londres y Nueva York, 1989] de Victor Siedler; *What a Man's Gotta Do?* [Grafton Books, Londres, 1986] de Anthony Easthope; y *Masculinity and Power*. [Basil Blackwell, Oxford, 1989] de Arthur Brittan.

Punto de encuentro III: Stephen y Orlando. Dos personalidades para una historia.

***The Well of Loneliness* (1928) de Marguerite Radclyffe Hall**

The Well of Loneliness ha sido considerada durante más de cuatro décadas como la 'Biblia del lesbianismo'. El momento en el que fue escrita se vio caracterizado por un incremento en la visibilidad de las lesbianas, no sólo real –en la vida cotidiana de multitud de mujeres– sino también en literatura y ensayos científicos y periodísticos. El grupo de Bloomsbury al que Virginia Woolf perteneció, contribuyó enormemente a la creación de una subcultura homosexual. Esta nueva sociedad secreta, en la que el lesbianismo era vivido abiertamente, pronto se convirtió en punto de mira de la sociedad en general. En 1921 el

⁸⁵⁴ Routledge, Nueva York, 1991. Allí donde Modleski temió por la pérdida de la mujer, Halberstam celebra la actitud de las mujeres de deshacer la normativa, haciendo del sexo y del género algo móvil a través de los cuerpos y las identidades y convirtiendo al feminismo en móvil a través de los cuerpos sexuales y las identidades de género.

⁸⁵⁵ Uno de los principales argumentos de Mackinnon –partiendo de la revisión de la tesis de Laura Mulvey (en *Placer visual y cine narrativo*) acerca de la objetificación de la imagen (que es femenina) y el poder del sujeto que mira (que es masculino)– es que existen mujeres que miran (sostienen el poder) y que se identifican con la representación, al igual que hay hombres que son objetos (eróticos) de la mirada [en su capítulo "Mulvey and After: 'Masculine'/'Feminine', Subject/Object" (1997:11-22).; para acabar concluyendo que "la objetificación masculina, si bien presente a lo largo de la historia, es expuesta hoy día como no lo había sido nunca anteriormente." Mackinnon considera que "sería ingenuo pensar que este cambio en las posiciones es puramente motivo del avance político del feminismo. Tienen mucho que ver las estrategias publicitarias capitalistas que han visto todo un mercado abierto a través de la objetificación de hombres y la subjetificación de las mujeres." (1997:192). El primero en partir del ensayo de Mulvey para levantar su teoría fue Steve Neale y su "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema" mencionado más arriba.

Parlamento de Londres quiso llevar la homosexualidad femenina al alcance de la ley Criminal. *The Well* se considera un paso esencial en la evolución de la imagen pública del lesbianismo: no sólo se convirtió en uno de los primeros libros acerca de la homosexualidad femenina, sino que atrajo una increíble publicidad debido al juicio de censura al que se sometió. Varios ejemplares de la novela de Radclyffe fueron quemados en Scotland Yard tras haber sido considerada obscena. Las reacciones fueron muy variadas, entre ellas mencionaremos una carta protesta que iba firmada por Vita Sackville-West y Leonard y Virginia Woolf. Bertrand Russell ayudó a la difusión de este documento al presentarlo en 1929 al *International Congress of the World League for Sexual Reform*. Resulta irónico cómo la censura contribuyó cualitativamente a la integración y expansión del lesbianismo como una realidad social.⁸⁵⁶

La relación de dicha novela con el lesbianismo es decisivamente ambigua. Por una parte, Hall retrató una sociedad lesbiana decadente y teñida constantemente por la tragedia, mientras que en su vida privada vivió en armonía casi treinta años con Una Troubridge. A pesar de que para muchas lesbianas de ese periodo dicho libro fue una fuente de fortaleza, con el crecimiento del movimiento de liberación gay y el resurgimiento del movimiento de mujeres a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, muchas de las creencias fundamentales del libro fueron desafiadas o rechazadas. Ciertamente, una de las mayores diferencias es la insistencia de Hall en que las lesbianas nacen, no se hacen. Otro aspecto es el vocabulario: las palabras homosexual o lesbiana no aparecen en el libro, sí “invertidas/os”. Expresiones e ideas acerca de la “inversión” derivan de los discursos de los sexólogos de finales del siglo XIX y principios del XX, como Richard Von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfiel o Havelock Ellis. Todos ellos enfatizaron el carácter congénito de la orientación sexual. Si esto es así, Hall argumenta, los invertidos son normales en tanto que conforman su propia naturaleza. Si no hay nada antinatural en los invertidos, entonces tampoco hay nada natural en la gente ‘normal’, sugiere ésta.

Hall era consciente de que un sentido del género -cualidades masculinas y cualidades femeninas- es construido en base a innumerables influencias sociales. *The Well* también muestra los estereotipos y las distinciones entre las lesbianas reales y las “pervertidas”. Según ella, la invertidas reales son masculinas en sus formas y sentimientos, y las pervertidas son aquellas “mujeres reales” que juegan con el lesbianismo sin involucrarse en él. Éstas siempre pueden elegir llevar una vida heterosexual por su seguridad y aceptación social.

Jeannette Foster, en una de las primeras discusiones acerca de las tramas lésbicas de mujeres escritoras en la literatura occidental (*Sex Variants Women in Literature*, 1956), cita otros ejemplos de novelas que trataban el tema del lesbianismo –que alcanzaron al público británico. En 1925, *Annette and Sylvie* de Rolland, *La Señora Dalloway* de Woolf, *Dark Laughter* de Sherwood Anderson, y *Tortoiseshell Cat* de Naomi Royde-Smith. En 1928 aparecieron *The Well of Loneliness*, *Extraordinary Women* de Compton Mackenzie, *The Hotel* de Elisabeth Bowen y *Orlando* de Virginia Woolf.⁸⁵⁷ *Orlando* comparte con la novela de Hall más que algunas cuantas coincidencias. No nos sorprendería que Woolf tratara de escribir una novela que supusiera una respuesta a ésta. Woolf hace una relectura del lesbianismo, al que presenta no como algo patológico, sino como fuente de placer y satisfacción. Para ello eligió el género fantástico que le permitió crear un personaje de dimensiones mitológicas capaz de trascender las limitaciones de los humanos (físicas y culturales).

El reconocimiento (o desconocimiento) sexual a través de espejo.

La escena en la que Stephen Gordon, la protagonista, examina su cuerpo femenino en el espejo ha sido ampliamente discutida por críticas lesbianas, ya que parece ser la cúspide del odio que siente hacia sí misma. Halberstam interpreta la escena como el trágico significado de la invertida: “estar perdida en la tierra, no humana, del sexo” [no-man’s-land of sex], la invertida debe negociar constantemente entre su espíritu masculino y su cuerpo femenino, su

⁸⁵⁶ Hall ya había escrito acerca de la celebración del amor lésbico en *Sheaf of Verses* (1908). Temas como la realidad del amor lesbiano, pero también su dolor y sus supuestas barreras, son constantes en sus novelas. Weeks (1977: 104).

⁸⁵⁷ Foster (1956: 273).

estatus como mujer y su comportamiento masculino.⁸⁵⁸ Por su parte, Esther Newton ve la escena como una expresión de la “alienación de su cuerpo” (de Stephen), alienación que cubre con ropas masculinas.⁸⁵⁹

“Esa noche ella se miró fijamente en el espejo; y aunque lo hizo, odió su cuerpo con sus musculosos hombros, su pequeño pecho compacto y sus delgados costados de atleta. Toda la vida debía arrastrar este cuerpo suyo como una traba monstruosa impuesta sobre su espíritu. Este extraño cuerpo, ardiente si bien estéril, que debe adorar, si bien nunca será adorado a cambio por la criatura de su adoración. Ella ansiaba mutilarlo, ya que la hacía sentirse cruel; era tan blanco, tan fuerte y tan autosuficiente; y al mismo tiempo tan pobre e infeliz que sus ojos se llenaron de lágrimas y el odio se convirtió en pena. Ella comenzó a afligirse, tocando sus pechos con dedos apenados, acariciando sus hombros, dejando a sus maños deslizarse por sus muslos rectos –¡oh, pobre y desolado cuerpo! (187).

Este pasaje es enormemente complicado, expresando extrañas combinaciones de auto- odio, pena y temor. Stephen expresa sus sentimientos hacia su cuerpo como esencialmente contradictorios. Por un lado, el cuerpo es un ‘encadenamiento’ femenino para su ‘espíritu’ masculino, por otro, la complejidad de su cuerpo resulta masculina. Su cuerpo le hace desear mutilarlo, si bien, ya está mutilado por su sentido de estar incompleto.⁸⁶⁰

Diferencias de educación-diferencias de género

De aquí podemos adivinar el tono (tremendamente pesimista) general de la obra. Desde el comienzo las diferencias entre Stephen y el mundo parecen ser fuente de ansiedad y no de posibilidades. Ella está fuera de las categorías sociales, no se siente perteneciente a ninguna y la novela contempla este hecho como fuente de soledad y desesperación: “el lugar más solitario en este mundo es la tierra de nadie del sexo.” (77) Desde el comienzo la protagonista se siente equivocada porque ansía ser un chico real, en lugar de ser Stephen pretendiendo ser el joven Nelson: ““si, por supuesto, soy un chico. Soy el joven Nelson [...] Debo ser un chico porque me siento exactamente como uno, me siento como el joven Nelson del retrato de arriba’.” (17) Ella pregunta constantemente acerca de la posibilidad de ser lo que uno quiere: “¡Padre! ¿Crees que podría ser un hombre? Supón que lo pienso muy fuerte –o rezo.” (22) Realmente no sabe “¿quién era ella? Sus pensamientos se deslizaban hacia su infancia encontrando muchas cosas en su pasado que la dejaban perpleja. Nunca había sido como los otros niños, siempre había sido solitaria e infeliz, siempre había tratado de ser alguien diferente [...] ella quería que Martín la tratase como a un hombre...” (99)

Ella es diferente, entre otras cosas porque recibe una educación diferente: el padre la lleva a cabalgar, a construir vallas (de hecho, la madre acusa al padre de darle mala educación). El padre, de mente bastante progresista, dentro de los márgenes sociales, le dice: “y supón que no te casas Stephen, pues bien, el matrimonio no es la única carrera para una mujer [...] voy a dejarte ir a Oxford.” (105) a lo que se opone la madre: “ninguna mujer ha sido jamás completa sin matrimonio.” (109) Para Hall la educación afecta a nuestros comportamientos y cualidades supuestamente naturales: “Violeta ya estaba llena de actitudes femeninas; adoraba a las muñecas, pero no tanto como pretendía. La gente decía: ‘mira a Violeta, ella es como una pequeña madre; es tan tierno ver tal instinto en una niña!’ entonces Violeta se volvía incluso más tierna. (44)

La indumentaria

La novela de Hall también comenta acerca de la importancia de la ropa a la hora de configurar personalidades, y también resulta contradictoria por momentos. Elegimos lo que nos queremos poner en función de quién queremos ser; o lo que somos y nos ponemos es la misma cosa porque lo que nos ponemos nos hace lo que somos: “esos días era una constante lucha con su madre para decidir acerca de la ropa [...] era una lucha abierta, el

⁸⁵⁸ Halberstam (1998: 98)

⁸⁵⁹ “The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman” en *Signs*. Vol.9. Nº 4. Verano 1984. p. 570.

⁸⁶⁰ La confrontación de las lesbianas *butch* con su propio cuerpo en el espejo es uno de los ritos fundamentales. En general, en las representaciones, ellas rechazan el reflejo de su propio físico. Otro ejemplo lo encontramos en *Vera*, película brasileña de 1987 dirigida por Sergio Toledo. En ella, la protagonista se desnuda frente a un espejo (mientras su amada la mira) sintiendo poco a poco que su cuerpo es extraño para ella, sufriendo una especie de pánico, agarra su ropa y se marcha corriendo.

inevitable choque entre dos naturalezas opuestas que buscaban expresarse a sí mismas en apariencia, en tanto que la ropa, después de todo, es una forma de auto-expresión.” (71) “Era extraño cómo su fino cerebro parecía ayudarla tan poco cuando trataba de ser sociable [...] quizá era la ropa, ya que ella perdía toda vanidad en el momento en que se vestía como Anna (su madre) quería; en este momento, la ropa influenciaba enormemente a Stephen, dándole seguridad o lo contrario.” (76)

Cuando se hace adulta, a la edad de 21 años, después de haber heredado una fortuna, se siente una mujer libre e independiente. Es entonces cuando comienza a vestirse como un caballero de la época, traje y corbata es su atuendo. (135)

El lesbianismo

Su madre la repudia, no tolera su sola visión. Es entonces cuando descubre un libro en el estudio de su padre, el libro es de Krafft-Ebing, y así es como descubre que hay muchas personas que son como ella. (207) De este modo, marcha a París donde conocerá a toda una serie de invertidos, toda una sociedad 'secreta' (y no tan secreta) de hombres y mujeres homosexuales, la mayoría pertenecientes a la bohemia –compositoras de opera, dramaturgos...- y comienza la descripción de sus veladas, de una mecenas (Valerie Seymour), de los bares que frecuentan, de la naturaleza de sus relaciones, sus apariencias físicas, etc. Incluso de los roles estereotipados en las relaciones lesbianas; y el suicidio.

La androginia

Finalmente, esta novela también presenta al arte como forma de sublimación. En *The Well* es precisamente la androginia de Stephen la que se presenta como una preciosa cualidad para la profesión de escritora. Su institutriz le dice en diferentes ocasiones que ella podrá hacer cosas diferentes (porque es diferente), podrá evitar la amargura de su condición a través del arte, a través de la escritura. Es la única manera que tendrá de sublimar su soledad y desesperación. Y en el siguiente comentario anuncia la idea del ideal andrógino del artista de *Una habitación propia*: “precisamente porque tú eres como eres, puedes descubrir que tienes una ventaja. Puedes escribir con una curiosa visión doble –hombre y mujer-, desde un conocimiento personal. Nada es completamente desperdiciado. Estoy segura de ello.” (208) Y, por supuesto, a través del arte, las personas como ella reconocerán la amplia existencia de diferentes sexualidades en el mundo. “Algún día el mundo nos reconocerá, pero mientras tanto, hay mucho trabajo por hacer. Por el bien de otros que son como tú, pero menos fuertes y menos dotados quizá, muchos de ellos, de ti depende tener el coraje de hacer bien.” (208)

A diferencia de *Orlando*, sin embargo, el final de la novela de Hall no supone la celebración de un mundo sin limitaciones sino la tragedia de la imposibilidad de cambio: “¿Por qué nos persiguen Stephen?’ Y yo tendría que responder: ‘porque en este mundo solo hay tolerancia para aquellos llamados normales’ y, cuando vienes a mi en busca de protección, debería decir: ‘no puedo protegerte; estoy inutilizada, Mary, el mundo me ha privado del derecho a protegerte, sólo puedo amarte.” (304)

Punto de encuentro IV: *Camp*.

De acuerdo con Susan Sontag, en su ya clásico “Notes on Camp”, el andrógino es ciertamente una de las imágenes preferidas de la sensibilidad camp.⁸⁶¹ Como apunta Sontag, “la forma más refinada de atractivo sexual (así como la mas refinada forma de placer sexual) consiste en ir contra las bases del sexo de uno. Lo más bello en un hombre viril es algo femenino y, en una mujer femenina, algo masculino... Junto al gusto por lo andrógino del *camp* es algo que parece diferente pero que en realidad no lo es: un gusto por la exageración de las características sexuales y los manierismos de personalidad.” (279)⁸⁶²

⁸⁶¹ (1967: 275-292).

⁸⁶² Sontag define así *Camp*: “El uso vulgar de la palabra *camp* provienen del verbo, “to camp”. To camp es un modo de seducir –uno que emplea manierismos flamboyantes susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidades, con un ingenioso significado para los entendidos y otro, más impersonal, para los ajenos. De forma similar, cuando el verbo se transforma en nombre, por extensión, cuando una persona o cosa es *camp* esperamos una duplicidad.” (281)

Camp es otro de estos términos que comenzó a emplearse en los años sesenta y que trataba de expresar una determinada manera de entender la vida y el arte, en la que lo antinatural, el juego, el artificio y la exageración, se convirtieron en una forma de vida y de expresión. La sensibilidad *camp* es hija de su tiempo, de la posmodernidad, y por ello sus características nos resultarían familiares. *Camp* supone la visión más radical de la vida entendida como actuación, teatro (siente una extraordinaria pasión por el artificio, por la superficie). Por ello, como Sontag revela, *Camp* “considera que ‘ser natural’ es una pose muy difícil de mantener.” (282) Esta sensibilidad insiste igualmente en el principio de que una obra, en el viejo sentido (en arte, pero también en la vida) no es posible. Sólo “fragmentos” son posibles. “Diferentes estándares a los de la alta cultura tradicional entran, claramente, en juego aquí. Algo es bueno no porque es logrado, exitoso, sino porque otro tipo de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que es ser humano, en resumen, otra sensibilidad válida, es revelada.” (287)

En cuanto a las relaciones entre el *camp* y el lesbianismo, éstas resultan algo confusas. En primer lugar por las malas relaciones que han existido entre la “sensibilidad *camp*” y el feminismo (que marcó inevitablemente la ideología del lesbianismo) y, en segundo, por la difícil adaptación de sus postulados a las creaciones lesbianas. Jack Babuscio, uno de los principales estudiosos de la estética *camp*, encuentra relativamente difícil la asimilación de su frivolidad, teatralidad, tragicomedia, etc., por parte de las lesbianas. De acuerdo con Mark Booth, “los presupuestos feministas son suficientemente ‘serios’ como para entretenerse en la frivolidad y las diferentes estrategias que derivan del *camp*. Podemos rastrear elementos aislados pero no podemos calificar a ninguna de ellas de *camp*.”⁸⁶³ De este modo, aunque el feminismo y el *camp* comparten el mismo punto de partida, viajan en direcciones diferentes. La postura del feminismo es heroica mientras que la del *camp* no es seria y es auto-despreciativa. El feminismo busca abolir o minimizar su estatus marginal, el *camp* trata de hacer de ello una virtud. Donde el feminismo utiliza la polémica, el *camp* prefiere la farsa y la burla. Sin embargo, Andrea Weiss defiende que “como producto de la ocultación (*closet*) y de la cultura de los bares pre-Stonewall, *camp* es una tradición que pertenece tanto a mujeres como a hombres y las teorías existentes necesitarían una revisión.”⁸⁶⁴

Punto de encuentro V: Luce Irigaray y el “sensible trascendental”

La idea del “sensible trascendental” (o del trascendental sensible, son términos intercambiables) la desarrolló Irigaray en un momento tardío de su pensamiento. Principal defensora de las (genuinas) diferencias sexuales y la especificidad femenina, Irigaray trató posteriormente de elaborar una idea de la androginia a través de la heterosexualidad que no comprometiese sus ideales feministas (es decisión de cada uno determinar si lo logró o no). En el primer momento de su pensamiento -*This Sex Which is Not One*- ella distingue a los dos sexos para no caer en un universalismo que implique ‘lo masculino’. Para tener éxito en esta empresa es necesario crear un sentido de continuidad femenina (lazo femenino que ella considera ha sido roto). Su manera de restaurar dicho lazo varía en diferentes momentos de su pensamiento. En sus primeros escritos, dicha restauración está relacionada con el cuerpo femenino (hogar de todas las criaturas), con el amor ideal entre mujeres. De acuerdo con Andrea Harris, en otros de sus textos posteriores -como *An Ethics of Sexual Difference* y *Sexes and Genealogies*-, sin embargo, es el amor heterosexual el que permite el desarrollo empírico de la diferencia sexual y el concepto de “sensible trascendental” que permite el desarrollo trascendental de la diferencia sexual.⁸⁶⁵ El encuentro entre hombre y mujer es un reflejo del encuentro entre “lo más material y lo más metafísico”, esto es, lo sensible trascendental, el cual envuelve “una tercera dimensión...ni lo uno ni lo otro. Lo cual no es decir neutro o neutral.”⁸⁶⁶ Como su nombre indica, este concepto implica un encuentro ente términos definidos en oposición. Esta unión de lo sensible (lo aprehensible, lo tangible) y trascendental (lo intangible, lo inmaterial) trabaja para cicatrizar la división entre femenino y

⁸⁶³ Booth, Mark: *Camp*. Quartet Books. Londres, 1983. Pp. 54–55. Booth continúa, “feminismo lésbico y *camp* tienen algunas cosas en común, como la negación de los roles establecidos, el matrimonio, la visión de las relaciones humanas como motivadas por la vanidad, el egoísmo y la voluntad de dominio, y también interpretación de la personalidad humana en términos sexuales...” Booth. (1983: 55)

⁸⁶⁴ Weiss (1992: 4).

⁸⁶⁵ Harris (2000: 22).

⁸⁶⁶ *An Ethics of Sexual Difference*. (82) Citado en Harris (2000: 22).

masculino, lo cual supone, para Irigaray, una restauración de una conexión originaria. Mientras que para Irigaray éste es el camino hacia el verdadero reconocimiento de la diferencia sexual, a nosotros nos da la sensación que nos conduce al encuentro de ambos géneros en ambos sexos. Este encuentro de conceptos opuestos es un tercer término que subvierte el binario sexual. El concepto de Irigaray del “sensible trascendental” es un intento de superar la división que ha creado los problemas entre los sexos. Irigaray argumenta que es a través del amor heterosexual como esa brecha es restablecida. No costará adivinar los problemas de jerarquías en la diferencia sexual que esto crea.

Punto de encuentro VI: La mujer andrógina.

A pesar de que Smith-Rosenberg estudia la figura de la Nueva Mujer o mujer andrógina en Estados Unidos en su trascendental *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America* (1985:245-266) sus conclusiones son fácilmente trasladables a Inglaterra, lugar en el que Woolf, Sackville, Violet Trefusis, Dora Carrington, Radclyffe Hall, etc. se encontraban. La figura de la mujer andrógina apareció, según Rosenberg, en los años ochenta del siglo XIX, lo que creó una nueva brecha social y política. Esta Nueva Mujer, como ya fue denominada en su momento, derribó las nociones de ‘naturalidad’ y ‘legitimidad’ que se tenían acerca de las mujeres. Soltera, educada, económicamente autónoma, la nueva mujer constituyó un fenómeno demográfico y político considerable. Este fenómeno fue el punto de partida de numerosos estudios que han debatido acerca de la ‘naturalidad’ del género y la legitimidad del orden social burgués. Estos estudios se ponen de acuerdo en una cosa: la nueva mujer desafiaba las relaciones sexuales y la distribución del poder (del orden burgués) al insistir en su propia legitimidad social y sexual. Por ello mismo, se la definió como ‘antinatural’, como síntoma de una sociedad enferma (no sólo a ella sino también a otro tipo de personas ‘pervertidas’ como indica Foucault en su *Historia de la sexualidad*).

La mujer nueva utilizó las imágenes masculinas, su vocabulario, y les dotaron de un valor político diferente. En una estrategia similar a la que describe Butler, ellas buscaban emplear los mitos masculinos para repudiar el poder masculino –poner el mundo masculino boca abajo. Ellas exigían el derecho a una educación igual a la de los hombres ya que veían en la educación superior una oportunidad de realización intelectual y una vía de salida de la familia patriarcal. Esta nueva mujer no despreciaba el valor de la familia, sino el de aquella familia dominada por el hombre. Las mujeres educadas creían poder elaborar familias alternativas que respetarían la autonomía de las mujeres y la productividad creativa. Dicha coeducación amenazaba las mismas bases de la distinción sexual, por no mencionar la amenaza social que suponía la autonomía de estas mujeres. Por ello, tuvieron que enfrentarse a un entorno hostil. Para los años treinta del siglo XX, la nueva mujer se había convertido en un sujeto de mal entendimiento y ridiculización. Numerosos estudiosos se dedicaron a transmitir la idea de los problemas que acarrearía la educación de las mujeres. Este temor al éxito de las generaciones de mujeres educadas se extendió. La sociedad consideraba a estas mujeres como egoístas (ponían su realización intelectual personal por encima de sus deberes hacia la raza), tendentes a contraer enfermedades físicas (desarrollar elementos fisiológicos masculinos como la barba) y mentales, como el histerismo (como estudia ampliamente Foucault en su *Historia de la homosexualidad*). A partir de este momento, como ya contaba Woolf en *Orlando*, los sexos se separaron cada vez más. Las oposiciones binarias no podían fusionarse: hombre-mujer, mente-cuerpo, etc., la seguridad del orden social dependía de dicha oposición biológica. Esta visión racionalizó las diferencias de género, a pesar de la insistencia de estas mujeres en las semejanzas que unían, a hombres y mujeres, y no su complementariedad. Se extendió el uso de las nuevas categorías científicas de los sexólogos europeos, que insistían en que la mujer soltera, con estudios, y las activistas políticas, constituían el ‘sexo intermedio’. Éstas violaban las categorías normales de género; fusionaban lo masculino con lo femenino, ellas eran las ‘*mannish lesbians*’, ni más ni menos que la corporeización del desorden social.

Por todo ello, no podemos asumir que estas mujeres fueran ideológicamente anti-feministas. El problema surge por su uso y apropiación de formas y lenguaje masculinos, mientras que otras mujeres que se consideraban femeninas consideraban que había que rechazar cualquier valor masculino y que había que crear un lenguaje propio que no reprodujese el lenguaje del opresor (todavía hoy día muchas consideran la necesidad de adoptar otro lenguaje ya que el empleo del lenguaje de ‘otros’ puede ser peligroso, incluso si se hace con auto-conciencia y de forma irónica). De nuevo, el problema deriva de los

múltiples feminismos que existen -y han existido siempre- y la manera que todos ellos tienen de entender las relaciones públicas y privadas.

Punto de encuentro VII: Las señoritas de Llangollen

Danell Jones ha estudiado en profundidad la relación entre Woolf, *Orlando* y las señoritas de Llangollen en su "The Chase of the Wild Goose: The Ladies of Llangollen and *Orlando*".⁸⁶⁷ En su ensayo, explica que la idea para el libro que se convertiría en *Orlando* llegó en un momento de inspiración en marzo de 1927. Woolf escribe: "de repente, entre las doce y la una concebí toda una fantasía que podría llamarse 'the Jessamy Brides'- por qué, me pregunto, he garabateado algunas escenas. Dos mujeres, pobres, solitarias en lo alto de una casa... tiene que ser escrito como escribo cartas, en mi mayor velocidad; sobre las mujeres de Llangollen; sobre la señorita Fladgate; sobre gente pasando." (*Writers Diary*, 104)

A pesar de que la identidad de la señorita Fladgate permanece siendo un misterio, las señoritas de Llangollen han disfrutado de varios grados de atención en los dos últimos siglos y eran vastamente conocidas en su tiempo. Lady Eleanor Butler y la señorita Sarah Ponsonby eran dos irlandesas excéntricas de familia aristocrática del siglo XVIII. Éstas desafiaron las convenciones, renunciaron al matrimonio y ansiaron vivir juntas para siempre. Su intento de escapar de sus familias se lee como una romántica historia de aventuras. Disfrazadas de hombres, con una pistola en el cinturón, escalaron las paredes de sus habitaciones y alcanzaron un barco que las llevó a Inglaterra. El mal tiempo y otra serie de problemas les hicieron retornar. Finalmente las familias accedieron a sus deseos pero prometieron poco apoyo económico. Eleanor tenía treinta y nueve años y Sarah veintitrés cuando llegaron finalmente al valle de Llangollen en North Wales donde vivieron unos cincuenta años. La extensión de su fama es asombrosa, relata Jones. La gente estaba intrigada. La accesibilidad a Llangollen -en la ruta principal hacia Londres- contribuyó también a la accesibilidad a las señoritas y parece que muchas personas las visitaron: el duque de Wellington, Wordsworth, Walter Scott, el duque de Gloucester, De Quincey; Burke, etc.

La historia de estas mujeres resulta fascinante y nos preguntamos por qué Woolf se interesaría por ellas; por qué su nombre le vinieron a la cabeza cuando tuvo esa repentina inspiración de la futura *Orlando*. Woolf conocía bien la historia, que fue contada en multitud de ocasiones durante la generación de los padres de Woolf; hasta su padre Leslie Stephen encontró sus vidas lo suficientemente significativas como para incluirlas en su *Dictionary of National Biography*. Por ejemplo, Jones comenta que a los quince años su padre le dió a Virginia la *Vida de Sir Walter Scott* de John Lockhart [*Memoirs Of The Life Of Sir Walter Scott, Bart.* Edinburg. Robert Cadell, 1837-8] La descripción de Lockhart de la visita de Walter Scott a las señoritas de Llangollen es interesante en parte por su tono irreverente. Las mujeres aparecen como seres curiosos, como criaturas absurdas. En el libro Scott afirma que cualquier expectativa se quedaba corta al conocerlas. La historia que cuenta de sus pasados es también interesante en su variación de otras descripciones. Por ejemplo, al narrar la historia de su aislamiento se adapta a las convenciones sociales prevalecientes al atribuirlo a la simple solución de un amor no correspondido. De este modo, Lockhart elimina con éxito cualquier posibilidad 'oscura', irreverente. En este pasaje existe también una nota al pie que ciertamente Woolf emuló y es el tipo de parodia que ella hace en *Orlando* -"de la verdad o no de estas historias no expresamos opinión alguna." Pero donde más se detiene Lockhart no es en el hecho de estar alejadas de la sociedad sino en lo extraño de su apariencia: "hábitos pesados, zapatos enormes... les tomaron por viejos marineros locos."

Sabemos que Woolf leyó de nuevo sobre sus vidas en *A Swan and her Friends* de E.V. Lucas [London, Methuen, 1907] del que hizo una crítica. En dicha novela se explica el motivo de su huida de Irlanda y de sus familias, no por amores no correspondidos sino para escapar del aburrimiento, la convención y las restricciones. Su atuendo vuelve a ser notoriamente descrito, remarcando que no había manera de distinguirlas de los hombres. Sin embargo, como *Orlando*, las señoritas eran capaces de cambiar de sexo a voluntad. De hecho, su atuendo las dotaba de ciertos privilegios y les confería cierta autoridad. Como en *Orlando*, la decisión de vestir ropas masculinas es un intento particularmente significativo de adquirir autoridad.

⁸⁶⁷ En Neverow-Turk y Hussey (1993).

Se puede entender entonces que las señoritas de Llangollen pudieran haber influenciado a Woolf en su idea para las "Novias de Jessamy". Aunque *Orlando* estaba destinada a ser algo diferente a las Jessamy Brides todavía mantiene algunos elementos, como el rechazo de las convenciones que son dictadas por el sexo y la sexualidad, la dimensión social del sexo, "las sagradas responsabilidades de su sexo" que son la pureza, la castidad y la modestia, que estas características consideradas naturales son de hecho convencionales, que "sumisión, castidad, perfume, exquisito atavío" no son algo natural sino producto de una "disciplina aburridísima." (117) Percatándose de que las obligaciones de su sexo contradicen su sentido de sí misma, Orlando decide, como las señoritas de Llangollen, rechazar la sociedad en sí. Si ser una mujer en Inglaterra "significaba mediocridad, significaba servidumbre, significaba engaño, significaba renegar de su amor, engrillar su cuerpo, fruncir sus labios y moderar su lengua" ella regresaría "con el barco y tendría la vela hacia los gitanos." (122)

Es la visión del amor libre y romántico que representan las señoritas de Llangollen la que inspiró a Woolf. Jones concluye su ensayo especulando que Virginia y Vita bien podrían ser las novias de Jessamy, las herederas modernas del espíritu de las señoritas de Llangollen.

Punto de encuentro VIII: La (auto) construcción de la identidad

Los autores posmodernos consideran que el sujeto ha muerto, pero si es así, alguien ha debido sustituirlo. El sujeto que ha muerto es aquel determinado por las sociedades tradicionales que se escudan bajo diferentes metanarrativas. El relevo lo ha tomado un sujeto construido y consciente de dicha construcción. En las sociedades contemporáneas no se puede escapar de la cuestión de la auto-identidad. Mientras que sociedades anteriores, con un orden social fuertemente arraigado en tradiciones, han provisto individuos con (más o menos) roles definidos, en sociedades post-tradicionales, siguiendo el pensamiento y terminología de Anthony Giddens, tenemos que construir nuestros propios roles a través de las millones de decisiones que tomamos al cabo del día.⁸⁶⁸ La prominencia de estas cuestiones de identidad es tanto consecuencia como causa de cambios a un nivel institucional. Giddens contempla las conexiones entre la mayoría de los "micro" aspectos de la sociedad –el sentido interno de los individuos acerca de su identidad- y la gran "macro" imagen del estado, corporaciones multinacionales capitalistas y globalización. Estos diferentes componentes no pueden estudiarse por separado, sino como un corpus de interacciones.⁸⁶⁹ Por tanto, la identidad no es algo con lo que nacemos, y no es inmutable. En cambio, la identidad personal es algo sobre lo que se reflexiona y, en consecuencia, se construye. Aceptamos que el conocimiento es provisional, mutable, y puede ser erróneo en el futuro.

⁸⁶⁸ Cuando la tradición dominaba, entonces, las elecciones de los individuos eran prescritas por las normas y las costumbres. En las épocas post-tradicionales, no tenemos que preocuparnos mucho por las tradiciones de las personas del pasado, y las alternativas o elecciones personales son tan amplias como la ley y la opinión pública permiten. Cuestiones sobre cómo comportarnos, por ejemplo en sociedad, son problemas que debemos considerar y tomar decisiones sobre ello. La sociedad se vuelve más reflexiva y es consciente de su estado precariamente construido. Muchos podrán iniciar un debate acerca de relatividad de las opciones personales –que no son ilimitadas– pero, en general, estaremos de acuerdo en que hoy en día nuestro campo de actuación se ha liberalizado en gran medida. La actualidad es post-tradicional. Una sociedad no puede ser realmente "moderna", de acuerdo con Giddens, si actitudes, acciones, o instituciones están influidas significativamente por la tradición, porque la deferencia hacia la tradición es lo opuesto a la reflexión moderna. Por ello, Giddens sugiere que las sociedades que tratan de modernizarse en el más obvio sentido institucional -para convertirse en (algo semejante a) una democracia capitalista– pero que no se desprenden de tradiciones tales como las desigualdades sexuales, son susceptibles de fallar en su intento de convertirse con éxito en sociedades modernas.

⁸⁶⁹ Por ejemplo, los cambios visibles en el matrimonio, las relaciones interpersonales y la sexualidad, están asociados con el declive de la religión y el crecimiento del racionalismo. Dichos cambios alteraron la percepción de los individuos que, a su vez, repercutieron nuevamente en la sociedad. Se produjo un cambio en las leyes matrimoniales y sexuales (macro) pero la demanda de cambios provino de los ciudadanos en su comportamiento del día a día (micro). Estos individuos, así mismo, se han visto afectados por los movimientos sociales de liberación de la mujer (macro) los cuales han crecido en su insatisfacción hacia la vida del día a día (micro). De este modo, los cambios se han generado y desarrollado por una mezcla de micro y macro fuerzas. Por supuesto, los medios de masas han cumplido perfectamente su función de crear, alterar y modificar la percepción de los individuos.

Si la identidad se construye más que heredarse o ser estática ¿cómo la construimos? La auto-identidad proviene de un proyecto de reflexión, un empeño en el que trabajamos constantemente. Creamos, mantenemos y revisamos una serie de narrativas biográficas: la historia de quienes somos, y cómo hemos llegado a ser lo que somos.

Al ser la sexualidad y la identidad sexual elementos centrales en la (auto) construcción del ser, toman un profundo nivel de importancia -la cuestión de la orientación sexual nos concierne mucho más que otras cosas. Esta importancia es amplificadora por el hecho de que nuestros aparatos culturales se hacen un mayor eco en cuestiones de sexualidad e identidad sexual que en otros aspectos de la vida diaria. En las sociedades de ahora tenemos un campo de elección más amplio y elecciones como la homosexualidad han disminuido su demonización. Importante en el proceso de liberalización de la sexualidad es la difusión de los métodos anticonceptivos. Si la sexualidad es separada de la función reproductora, entonces la sexualidad, y sus variedades, se convierten en un acto libre de placer. De este modo, la heterosexualidad ha perdido su primacía, así como instituciones como el matrimonio. No podemos olvidar los movimientos de liberación sexual, los movimientos feminista y homosexual, y la emergencia de una industria del sexo (objetos sexuales, revistas, etc.). El privado mundo de la sexualidad se ha convertido en el mayor dominio público en las sociedades modernas. "Lo privado es público" de la Segunda Ola feminista ha llegado a su culminación.

Del mismo modo que la identidad se vuelve maleable en las sociedades modernas, lo mismo ocurre con el cuerpo. Ya no sentimos que el cuerpo es algo dado, sino la expresión externa de nuestro "yo" que puede ser cambiado, mejorado. El cuerpo se ha transformado en un atributo personal que pertenece al proyecto de auto creación y puede ser, por tanto, alterado siguiendo un proceso de reflexión sobre él (cómo queremos que sea). Actualmente, y en casos extremos, las operaciones quirúrgicas pueden hacer a las personas más delgadas, más musculosas, cambiar el sexo, e incluso el color de la piel. Asumimos que hoy día podemos cambiar todo lo concerniente a nuestros cuerpos. A pesar de que se puede argumentar que regímenes alimenticios o mecanismos travestis han existido durante siglos, la diversidad de manipulaciones corporales disponibles en la actualidad y, en particular, la importancia y la energía que les damos, no tiene precedentes.⁸⁷⁰ En la sociedad posmoderna, de acuerdo con Julia Kristeva, la apariencia, el atuendo, la máscara de los edificios es la más valiosa, y cara, inversión. En el poderoso discurso del dominio público, la forma arquitectónica es la más celosamente protegida propiedad.⁸⁷¹

Punto de encuentro IX: Judith Butler

Butler es vista como la teórica *queer* por excelencia y sus ideas han tenido un gran impacto en el pensamiento desde los años noventa hasta nuestros días. A la lectura de Butler se puede llegar desde varias disciplinas y sus libros se encuentran entre las bibliografías más empleadas en estudios culturales, de género, estudios gays y lésbicos, teoría *Queer* y teoría feminista.

Todos los libros de Butler se preguntan cuestiones acerca de la formación de la identidad y la subjetividad, trazando los procesos por los cuales nos convertimos en sujetos: cuando asumimos las identidades sexuales, de género o raciales que son construidas para nosotros (y hasta cierto punto, por nosotros) dentro de las estructuras de poder existentes. Butler se interroga acerca del sujeto, siempre en proceso. El sujeto de Butler no es un individuo sino una estructura lingüística en formación. La calidad de "sujeto" no es algo dado y, debido a que el sujeto siempre está involucrado en un proceso de transformación sin fin, es posible reasumir o repetir esta "calidad de sujeto" de diferentes formas. Butler sigue un modelo claramente dialéctico (basado en oposición y comparación) y nunca llega a alcanzar una 'certeza final' sino que presenta ideas que nunca pueden ser consideradas como

⁸⁷⁰ Por ejemplo, las revistas para mujeres y hombres contienen apartados destinados a cambiar la apariencia de modo que uno se sienta bien y sea más atractivo/a a los ojos de los demás (decimos atractiva/o ya que la auto-objetificación del cuerpo se da voluntariamente por parte tanto de hombres como de mujeres). Incluso hay revistas cuyo principal objetivo es la reconstrucción del cuerpo como *Celebrity Bodies* (¡tú también puedes tener uno!) o *FHM Bionic* (podemos reconstruirte). En Gauntlett (2002:105).

⁸⁷¹ Entrevista con Catherine Francklin en *Flash Art*, nº 126. Febrero-marzo 1986. Pp. 44-7. Citado en Harrison y Wood (1993:1096).

'verdades'. Teóricos y filósofos no escriben aisladamente y no hay nada original o único acerca de lo que escriben. Su trabajo necesariamente existe en una relación dialéctica con las ideas y teorías de aquellos que les preceden.

En lugar de asumir que las identidades son evidentes y fijas, como hacen los esencialistas, la obra de Butler traza los procesos por los cuales la identidad es construida dentro del lenguaje y el discurso. Las teorías constructivistas no intentan reducir todo a construcciones lingüísticas, pero están interesados en trazar las condiciones de emergencia de, en este caso, el sujeto. El término que Butler utiliza (siguiendo a Foucault) para describir este modo de análisis es 'genealógico'. Resumiendo, genealogía es un modo de investigación histórica que no tiene la 'verdad', o incluso el conocimiento, como su objetivo. Para Butler, 'Genealogía' no es la historia de eventos, sino la pregunta acerca de las condiciones de emergencia de aquello llamado Historia, un momento que es indistinguible de fabricación. Una investigación genealógica sobre la constitución del sujeto asumirá que sexo y género son los efectos en lugar de las causas, de las instituciones, los discursos y las prácticas. En otras palabras, uno, como sujeto, no crea o causa instituciones, discursos y prácticas, sino que éstas le crean (o causan) a uno por medio de la determinación de su sexo, sexualidad y género. Aquí Butler se apoya en la famosa afirmación de Simone de Beauvoir de que "una no nace mujer, sino que se convierte en mujer" para sugerir que 'mujer' es algo que 'hacemos' en lugar en algo que 'somos'.

Butler no está sugiriendo que la identidad sexual es una actuación en tanto que ello presupondría la existencia de un sujeto que se hallase detrás de esa actuación (un actor). Butler rechaza esta noción al reclamar que la actuación precede al actor. Para ello, ella hace una distinción entre actuación [performance] y "actuabilidad" [performativity]. La idea de que el sujeto no es una entidad preexistente, esencial, y que nuestras identidades son construidas, significa que es posible para las identidades ser re-construidas de maneras que desafíen y subviertan las estructuras de poder existente.

Gender Trouble

Es ampliamente visto como el libro más importante de Butler. Su teorización acerca de la identidad performativa ha sido descrita como condición indispensable del **feminismo posmoderno**, mientras que otros han argumentado que tales ideas han empujado a la teoría feminista dentro de un nuevo terreno.⁸⁷² En él, Butler se cuestiona la existencia y calidad del sujeto. Butler lo concibe como algo en **continua construcción, en permanente transformación, construido en el discurso por los actos que lleva a cabo**. Como también comenta el personaje de Kinsey (en la película de Condon, 2005) los seres humanos queremos encajar dentro de la normalidad, ser parte de algo común a todos. Es decir, hay personas que hacen de cierta identidad algo propio de uno. Esta cuestión de la que habla Butler provocará problemas en aquellos que tienen interés en preservar las oposiciones existentes tales como masculino/femenino, homosexual/heterosexual, etc.

Butler rechaza el esencialismo incluso como estrategia política. La mejor manera que ella ve para contestar el status quo sería desplazar las categorías -como 'hombre', 'mujer', 'masculino', 'femenino- al revelar cómo están construidas discursivamente dentro de la matriz heterosexual del poder (1990:30) Ella asegura que las construcciones de género "coagulan" en formas que parecen naturales y permanentes. Deconstruye estas formas por medio de preguntarse cómo puede ser tan generalmente aceptado 'mujer' como algo dado ontológicamente. De acuerdo con ella, la crítica feminista debería analizar cómo la categoría 'mujer' es producida (y contenida en) por las estructuras de poder, en lugar de buscar la emancipación en esas mismas estructuras de poder (1990:2). En lugar de involucrarse en una crítica del 'patriarcado', Butler se embarca en lo que ella llama "*genealogía feminista de la categoría mujer*" (1990:5, énfasis suyo), en un sentido foucaultiano -una investigación acerca de cómo funcionan los discursos, y los objetivos políticos que cubren. Esta

⁸⁷² La relación de Butler con el feminismo es harto compleja. En alguna ocasión ella ha aseverado ("Against Proper Object") que trabaja en los intersticios del la teoría feminista y la teoría *queer*. Sin embargo, ella reconoce que su relación con el feminismo no es fácil, de hecho al comienzo de *Gender Trouble* señala claramente su rechazo de la insistencia en la existencia de hombres y mujeres -y las asunciones heterosexistas de ese paradigma. Gracias a las teorías gays y lesbianas, así como raciales, esa visión se ha ido derrumbando poco a poco. Esta postura suya le ha valido la consideración de posfeminista entre otras intelectuales feministas.

'genealogía' investiga, según sus propias palabras, los intereses políticos en designar esas categorías de identidad como *origen* y *causa* que son, de hecho, *efectos* de las instituciones, prácticas, discursos, con múltiples y difusos puntos de origen" (1990:viii-ix). **El sujeto es un efecto, no una causa.** Ella no va a estudiar el origen o principio del género sino los efectos del género.

Las teorías estructuralistas y psicoanalíticas asumen que el sexo y el género son universales, estables e innatos. Butler, por otra parte, enfatiza que **el género y el sexo son resultados del discurso** y la ley; y la pluralidad de una ley que produce identidades sexuadas que son presentadas como innatas y 'naturales'. La ley produce identidades y deseos inadmisibles –al reprimirlos– en orden a establecer y mantener la estabilidad de identidades sexuales. Partiendo de Foucault que afirmaba que cuando en el siglo XIX se multiplicaron los discursos acerca de la sexualidad, se introdujeron las prácticas alternativas que hoy conocemos. Es decir, al hablar –instalar en el terreno del lenguaje– de sexualidades "aberrantes", el discurso las estaba introduciendo, haciendo reales. Por tanto, la subversión se produce dentro de las propias estructuras de poder, y no fuera. Al prohibir (a través del nombramiento), inventa e invita. Por tanto, es imposible separar la función productiva de la represiva. Al reprimir, produce. De ahí parte Butler para asegurar que la heterosexualidad requiere de la homosexualidad en orden a definirse a sí misma y mantener su estabilidad. Según Butler, siguiendo a Foucault, la subversión, la parodia y el disfraz se dan dentro de la ley que provee de oportunidades para la "puesta en escena" de identidades subversivas que simultáneamente produce y reprime.

Allí donde Kristeva y en ocasiones Foucault, asumen la existencia de un cuerpo (sexual) anterior al discurso, Butler va a seguir a Wittig al aseverar que la morfología (la forma del cuerpo), es el producto de un esquema heterosexual que contornea efectivamente dicho cuerpo. Así como el género, el sexo es un efecto, una categoría discursiva que "impone una unidad artificial en un conjunto de atributos, de lo contrario, discontinuos." (1990:114) Butler se pregunta "¿Hay un cuerpo 'físico' previo al cuerpo perpetuamente percibido? Una cuestión imposible de decidir." (1990:114) Butler volverá a esta "cuestión imposible" en *Boddies that matter*. Su afirmación de que **no existe sujeto previo a la inscripción cultural** –a través de la continua actuación– le conduce a defender que el sexo, al igual que el género, puede ser reinscrito performativamente de maneras que acentúan su constructividad más que el hecho de su existencia. Esto es especialmente cierto ahora que gracias a la tecnología podemos modificar nuestros cuerpos a discreción.

El argumento de Butler de que no hay identidad fuera del lenguaje la lleva a rechazar la distinción comúnmente aceptada entre profundidad y superficie, el dualismo cartesiano entre cuerpo y alma. Según ella, "la ley no es literalmente internalizada sino incorporada." (1990:134-5) **No hay sujeto-esencia detrás de la actuación**, no hay diferencia entre alma y cuerpo, el cuerpo sexualizado es inseparable de los actos que lo constituyen. Butler rechaza repetidamente la idea de una esencia pre-lingüística al apuntar que los actos de género no son perpetrados (actuados) por el sujeto, sino que éstos constituyen al sujeto, que es el efecto del discurso más que su causa: "que el cuerpo sexuado es performativo sugiere que no tiene un estatus ontológico aparte de los diferentes actos que constituyen su realidad." (1990:136) Esto es porque no existe cuerpo separado de los actos que le constituyen. Butler clarifica sus teorías en su *Boddies that matter*.

Butler **derrumba**, de esta forma, **la distinción entre sexo y género para defender que no hay sexo que no sea siempre ya género**. Todos los cuerpos son dotados de género desde el principio de su existencia social (y no hay existencia que no sea social), lo que significa que no hay 'cuerpo natural' que pre-exista a su inscripción cultural.

Si la verdad interna del género es una fabricación y el género verdadero es una fantasía instituida e inscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que **el género no puede ser ni verdadero ni falso**, sino efecto de un discurso de identidad estable (1990:136). En ese caso, debe ser posible "representar" ese género por medio de formas que llamarán la atención acerca de la calidad de construcción de las identidades heterosexuales que pueden tener un interés legitimado en presentarse a sí mismas como "esenciales" y "naturales", de tal forma que sería correcto decir que todo género es una forma de parodia, pero que algunas formas de actuación son más paródicas que otras. "Al imitar géneros, **el disfraz** revela implícitamente **la estructura imitativa del género en sí** –así como su contingencia." (1990:137-8) El género es una repetición, la copia de una copia y, crucialmente, la parodia de género que Butler describe no presupone la existencia de un original, en tanto que es la

mismísima noción de original lo que es parodiado. (1990:138) Si el género es un “proceso de repetición regulado” que tiene lugar en el lenguaje, entonces será posible repetir el género de uno de manera diferente, como hacen los artistas *travestidos* (*drag*). Has de contar con las “herramientas” que ya tienes modificándolas radicalmente de modo que revelen la naturaleza anti-natural del género.⁸⁷³

Problemas de esta formulación: primero, la subversión está condicionada por los discursos que no pueden ser evadidos; y, segundo, si la subversión en sí está condicionada y constreñida por el discurso, entonces ¿cómo podemos saber si es subversión? Todo género es paródico pero Butler advierte que la parodia en sí no es subversiva. Hay formas de disfraz que son definitivamente no subversivas sino que sirven tan sólo para reforzar estructuras heterosexuales de poder existentes (por ejemplo, la actuación de Dustin Hoffman en *Tootsie*, ya que mantiene los roles sexuales masculinos y femeninos/ heterosexuales y homosexuales, en su sitio). (1990:139)⁸⁷⁴

La autora americana es ciertamente positiva acerca de las posibilidades de proliferación de identidades desnaturalizadoras y flexibles a la hora de revelar el carácter de “construcción” del género y la heterosexualidad. De acuerdo con ella, esto no supone la muerte del sujeto en sí, sino del sujeto como entidad fija, y el nacimiento de una nueva, construida, caracterizada por posibilidades subversivas. “La construcción no se opone a agencia; es la escena necesaria para la agencia.” (1990:147) Y ésto le conduce a rechazar otra asunción popular entre críticos hostiles hacia las formulaciones de la identidad denominadas “post-modernas”: “la deconstrucción de la identidad no es la deconstrucción de la política; es más, establece los términos, a través de los cuales la identidad es articulada, como políticos.” (1990:148) (La contradicción que diferentes autores perciben es que si no hay sujeto detrás de género, de la acción, de la parodia, por tanto ¿cómo puede haber agencia? ¿Qué hace que un sujeto elija una forma u otra de género si su voluntad es ignorada?)

Bodies That Matter

Después de su primer libro tenemos claro que el género es el efecto, y no la causa, del discurso; sospechamos de la categoría de “sujeto” y somos conscientes de las diferencias entre actuación y actuabilidad.

En *Bodies That Matter*, Butler asevera que los cuerpos son construidos discursivamente. Ella rechaza la distinción entre sexo y género -en *Gender Trouble* incluso asevera que sexo es género. Si aceptamos que el cuerpo no puede existir fuera del discurso de género, debemos conceder que no hay cuerpo que no sea siempre ya sexuado. Ésto no significa que no haya cuerpo material. Como terreno de interpretaciones culturales, el cuerpo es una realidad material la cual ha sido ya localizada y definida dentro de un contexto social. ¿Qué significa dar al cuerpo una forma cultural? Desde luego ya tiene una y ¿no es cierto que la mayoría de nosotros estamos obligados a aceptar los cuerpos que ya tenemos? Es más ¿como podemos aplicar los argumentos de Butler en el contexto de “raza” y el cuerpo “racializado”? se pregunta Sarah Salih.⁸⁷⁵

⁸⁷³ Butler, como buena deconstructiva, encuentra los sistemas teóricos de oposición unidos a los sistemas dominantes de representación. Ella conceptualiza el travestismo como una posibilidad utópica no constreñida por las prácticas culturales dominantes. Butler entiende el travestismo como subversión -y por tanto como una posibilidad revolucionaria- a la vez que está implicado en, y es el efecto de, los sistemas que persigue minar, los cuales son el sistema binario de género y el régimen de heterosexualidad compulsiva. El travestismo no sobrepasa los géneros sino que los reproduce alterándolos y es así como crea la multiplicación de géneros, que no desaparecen sino que se multiplican.

⁸⁷⁴ Butler es consciente de que la citación no es necesariamente subversiva y señala que ciertas “desnaturalizaciones” de la norma heterosexual no hacen sino reforzar dicha norma. Las parodias pueden ser ciertamente “domesticadas” de tal modo que pierden su potencial subversivo y simplemente funcionan como lo que Butler denomina “entretenimiento high het”. Butler cita Julie Andrews en *Victor o Victoria*, Dustin Hoffman en *Tootsie* o Jack Lemmon en *Con faldas y a lo loco*, como ejemplos de actuaciones drag que han sido producidas por la industria del entretenimiento heterosexual. Dichas actuaciones sólo confirman los límites entre identidades “heterosexuales” y “no-heterosexuales.” (126) Es difícil desenmaranar citaciones subversivas y performativas de las estructuras de poder a las que se oponen, ya que subversión está necesaria e inevitablemente implicada en el discurso y la ley.

⁸⁷⁵ Salih, Sarah: *Judith Butler*. Routledge, Londres y Nueva York, 2002. p. 75.

Bodies that Matter no es un libro de cómo cambiar tu cuerpo por medio del *piercing*, el tatuaje o un programa de pérdida de peso. Todas estas prácticas, sin embargo, aunque bien podrían alterar la forma y apariencia de tu cuerpo, tienen lugar en un ‘emplazamiento’ que ya está discursivamente constituido y contorneado. Muchos de los argumentos que Butler desarrolla aquí son continuación de los puntos que tocó en *Gender Trouble*. Si este último es una investigación genealógica de las ontologías de género, entonces *Bodies that Matter* puede describirse como una genealogía de la construcción discursiva de los cuerpos o, como describe Butler, el libro “es una re-escritura postestructuralista de la *performatividad* constructiva, como opera en la materialización del sexo.” (1993:12) A través de su análisis, Butler pone cuidado en enfatizar que sexualidad y sexo no preceden a ‘raza’, y ahora añade raza a la ecuación de lo que contornea al cuerpo (1993:18) veremos lo que ocurre cuando raza, sexo y sexualidad son leídas a través del (o como) discurso, la *actuabilidad* y la citación.⁸⁷⁶ Butler reafirma que las identidades sexuadas son asumidas a través del rechazo violento a identidades que no se hallan integradas dentro de la matriz heterosexual -que tiene intereses legalmente establecidos para preservar su propia estabilidad y coherencia a expensas de “otras” identidades.

Interpelación y la asunción del sexo.

Cuando habla de sexo, Butler hace referencia a la identidad sexual que depende de la posesión de genitales masculinos o femeninos reconocibles y de la sexualidad que te es asignada cuando naces. Hablar en términos de “asignación” del sexo ya implica asumir que no hay un sexo natural o dado. Así dice Butler: “considera la interpelación médica la cual transforma al infante de ‘ello’ a ‘él’ o ‘ella’ y en ese nombramiento la niña (girl) es ‘niñatizada’ (girdled), traída al terreno del lenguaje y el parentesco a través de la interpelación de género. Pero este ‘aniñamiento’ de la niña no acaba aquí; por el contrario, esa interpelación fundadora es reiterada por diferentes autoridades y en diferentes intervalos de tiempo para reforzar o contestar este efecto naturalizador. El nombramiento es la disposición de un límite, y también la repetida inculcación de una norma.” (1993:7-8) La interpelación del sexo ocurre en cuanto el sexo de una persona es anunciado –¡es niño/niña!. Las posiciones del sujeto son conferidas y asumidas a través de la acción de nombrar. Si adaptamos la declaración de Beauvoir, podríamos decir que “una no nace mujer, una es llamada ‘mujer’.” Butler dibuja esta idea del ensayo de Althusser “Ideology and Ideological State Apparatuses”⁸⁷⁷, donde utiliza el término para describir el proceso de “llamamiento” de una persona a su posición social e ideológica por una figura autoritativa. Althusser pone el ejemplo de cuando un policía nos interpela por medio de “¡eh! Tú!” y nosotros nos damos por aludidos y respondemos. Para Althusser, la existencia de ideología y la llamada o interpelación de individuos como sujetos son la misma cosa. Hay múltiples formas de ser interpelado por la ideología con el objeto de ser constituidos como sujetos. Sin embargo, crucialmente, la interpelación no puede ser unilateral y para ser efectiva tienes que reconocerte como el sujeto que es interpelado, metafóricamente, al girarte. (El ejemplo de Butler del infante que es sexualizado cuando es proclamado niño o niña no funcionaría ya que el bebé no se reconoce como tal).

Teorizar acerca del sexo en términos de interpelación (como hace Butler) implica que las partes del cuerpo de uno (particularmente pene y vagina) no están simple y naturalmente ‘ahí’ desde el nacimiento en adelante, sino que el sexo de uno es constituido cuando el cuerpo de uno es categorizado como ‘masculino’ o ‘femenino’. Butler argumenta que la interpelación no siempre promulga con efectividad lo que nombra y es posible para el sujeto responder a la ley. Es más, la ley en sí provee las condiciones para sus propias subversiones. (1993:122) La autora reconoce que esos actos de desobediencia deben siempre tener lugar dentro de la ley, utilizando los términos que nos constituyen: tenemos que responder a la llamada del policía o de otro modo no tendríamos estatus de sujeto. El sujeto que se opone a su construcción proviene de dicha construcción, está implicado en las mismas estructuras de poder a las que se opone. (1993:122-3)

⁸⁷⁶ En *Bodies*, Butler trata de suplir su falta de atención anterior a cuestiones de raza y, aunque trata de que ésta pueda ser entendida desde el mismo posicionamiento que el género, sin embargo, se le puede objetar que la raza es una característica de los cuerpos visual y difícil de escapar a dicha visibilidad. Butler lo hace a través del análisis de la novela de Nella Larsen *Passing*, en el que una de las protagonistas intenta pasar por blanca. Su cuerpo no es visiblemente negro hasta que no es puesto en contexto con otras personas de color.

⁸⁷⁷ En *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Traducido al inglés por Ben Brewster. New Left Books, Londres, 1971. Cit. Butler (1993).

Butler dice que una niña no nace niña sino que es “niñatizada” en base a su posesión de ciertos órganos genitales. Esta es una distinción arbitraria y Butler argumentará que las partes sexuales del cuerpo son investidas con una significación que otras partes del cuerpo no tienen, como, por ejemplo el color de sus ojos o la forma de sus orejas. Lejos de ser neutral, la percepción y descripción del cuerpo lo constituye a éste. De nuevo, Butler no rechaza la “existencia” de un hecho, pero insiste en que ese hecho no tiene estatus fuera de un discurso, que es siempre constitutivo, siempre *interpelativo*, siempre performativo. El cuerpo sexuado es efecto, más que causa. El cuerpo puede sólo conocerse si es lingüística y discursivamente constituido. De esta forma, ella pondera hasta que punto el lenguaje hace referencia a la materialidad y hasta donde es la condición imprescindible para la materialidad: “lenguaje y materialidad no son opuestos, ya que el lenguaje es y se refiere a aquello que es material, y lo que es material nunca escapa completamente del proceso por el cual es significado.”⁸⁷⁸

Butler va a acudir a J.L. Austin en *How To Do Things With Words*. Austin distingue entre dos tipos de expresiones, aquellas que describen o anuncian algo [*constative utterances* (expresiones que constatan) o *perlocutionary acts*] y aquellas, que al decirlo, de hecho están poniendo en práctica [‘actuando’] lo que están diciendo [*performative utterances* o *illocutionary acts*]. Por ejemplo, si decimos “hace calor” sólo estamos indicando un hecho desde nuestro punto de vista; sin embargo, cuando en una boda los novios dicen ‘sí, quiero’ no están describiendo un matrimonio sino que lo están haciendo, están creando un matrimonio. Reclamar, como hace Butler, que el sexo es siempre, hasta cierto punto, performativo es reclamar que los cuerpos no son nunca meramente descriptivos, siempre están constituidos en el acto de la descripción. Cuando el médico indica en el nacimiento de un niño, “es niño/a” no está simplemente anunciando lo que ve sino que está, de hecho, asignando un sexo y un género a un cuerpo que no puede tener existencia fuera del discurso. ‘Es una niña’ no es una declaración de un hecho sino una interpelación que inicia el proceso de “niñatizar”, un proceso basado en diferencias percibidas e impuestas entre hombres y mujeres, diferencias que están lejos de ser ‘naturales’. En tanto que las diferencias sexuales son instaladas performativamente por, y en, el discurso, sería posible designar o conferir la identidad en base a un conjunto alternativo de atributos discursivamente constituidos.

El término ‘materialización’ encapsula la idea de que el cuerpo es un proceso temporal que tiene lugar repetidamente en el lenguaje, que es en sí material. El cuerpo, explica en su introducción, es “un proceso de materialización que se estabiliza con el tiempo, produciendo el efecto de límite, fijación, y superficie que llamamos materia.” (1993:9) Un análisis genealógico del sexo deconstruirá el cuerpo en orden a mostrar cómo y qué diferentes partes del cuerpo pasan a significar (y como) y que pueden llegar a re-significar. Su materialidad le hace estar sujeto a cambios a lo largo del tiempo, cambios genéticos pero también, y sobre todo, cambios tal vez quirúrgicos. Butler no habla de ello aquí pero es inevitable verlo dentro de este contexto.

Sería tentador considerar a Butler como una “constructivista radical” -sostendría simplemente que todo es lenguaje, discurso; en otras palabras, que todo, incluido el cuerpo, es *construido*. Sin embargo, Butler es consciente de la pregunta ¿quién o qué construye? Ella sigue la conceptualización de Foucault del poder como miriada (cantidad muy grande e indefinida), múltiple y disperso. El sexo es el efecto del poder, pero no hay sólo un agente que sostenga dicho poder y el poder no puede ser personificado. Ella nos pide que dejemos de pensar en términos del “hacedor” y empecemos a centrarnos en lo “hecho”. En otras palabras, que analicemos los efectos, y no las causas, de un poder que es múltiple, inmenso y disperso. Es en este sentido que el reduccionismo de “constructivista radical” pierde sentido ya que los constructivistas asumirían la existencia de alguien que está haciendo la construcción mientras que, al invertir causa y efecto, Butler teoriza sexo y género como performativos.

En este libro, trata el caso de la posesión del falo. Butler (basándose en el psicoanálisis de Freud, pero sobre todo de Lacan) diferencia entre pene (biológico) y falo. Butler ve el falo como “el efecto de una cadena de significación, en otras palabras, no tiene un estatus inaugural o privilegiado en una cadena de significación...” (1993: 81). Lacan y

⁸⁷⁸ (1993:68). Ver así mismo Moi, Toril: *What Is a Woman? and Other Essays*. Oxford University Press, Oxford, 1999. p. 49.

Butler están de acuerdo en un punto: el falo es el símbolo del pene, no es el pene en sí. La desconexión del pene y el falo es crucial para Butler ya que si el falo no es más que un símbolo, entonces puede simbolizar otras partes corporales también. Así, aquellos que no tengan pene pueden “re-territORIZAR” este símbolo de manera subversiva. (1993:86) El falo ya no es patrimonio del hombre, lo que le permite hablar del falo lesbiano. Esto no indica necesariamente “artilugios sexuales” que puedan actuar como penes, sino que entra dentro del contexto del imaginario. Es decir, es la forma que el cuerpo toma por medio de proyecciones imaginadas o fantaseadas (según el *imaginario morfológico* de Lacan). La cuestión es por qué se asume que el falo requiere de una parte específica del cuerpo, el pene, para simbolizarle y por qué no puede operar a través de la simbolización de otras partes del cuerpo. En palabras de Butler, el falo es un “fantasma transferible” (86), un efecto imaginario” (88), parte de una morfología imaginada (y/o imaginaria) que puede ser apropiada y dotada de nueva significación. Esta “reterritorialización agresiva” (86) revela que no tiene una “significación trascendental” en su origen. De acuerdo con Butler, “el falo lesbiano ofrece la ocasión al falo de significar cosas diferentes y, de esta forma, (re)significar inadvertidamente su propio privilegio masculino y heterosexual.” (90)

Excitable Speech

Si no hay sujeto de la acción detrás de ésta ¿quién o qué es responsable en casos de discursos de odio y ‘obscenidad’? ¿A quién culpamos? En este libro, Butler entra en el debate acerca de la censura al cuestionar las categorías de sujeto en el contexto del lenguaje, especialmente ‘degradante’, y representaciones pornográficas. ¿Pone el lenguaje en práctica aquello que nombra? ¿Hieran las palabras? ¿Es lo mismo hablar de algo que hacerlo? ¿Quién decide qué representación es obscena o pornográfica? ¿Deben ser dichas representaciones censuradas? Éstas son algunas de las cuestiones planteadas por *Excitable Speech* donde, de nuevo, Foucault, Althusser, Austin y Derrida proveen el marco teórico de partida para el análisis del lenguaje y el sujeto. En sus libros anteriores el sujeto estaba caracterizado como entidad performativa pero *Excitable* argumenta que el lenguaje no es necesariamente una acción efectiva; en otras palabras, no siempre pone en práctica lo que nombra. Es más, si aceptamos que el sujeto va detrás de lo hecho, entonces sería difícil determinar qué o a quién se procesa en casos de discurso del odio u obscenidad/pornografía. Butler está interesada también en hasta dónde las instituciones legales están implicadas en producir y circular las representaciones violentas/ obscenas/ pornográficas que aparentemente censuran. Si aceptamos la formulación de Nietzsche de que no hay “ejecutor” detrás de lo hecho, puede ser difícil ver la finalidad (de Butler) en la reapropiación de dichos lenguajes y su representación fuera de su contexto previo.

The Psychic Life of Power

En su último estudio, *The Psychic Life of Power*⁸⁷⁹, Butler argumenta que los individuos estamos atados a las estructuras de poder que nos subordinan. Por ello el proceso de formación del sujeto es al mismo tiempo un proceso de cancelación, preservación y superación. El sujeto está unido a la ley o autoridad que le sujeta. Pero, este poder tiene el potencial de girarse contra sí mismo. En este libro, Butler gira hacia los paradigmas teóricos psicoanalistas, foucaultianos y althusserianos (entre otros) para discutir la relación del sujeto con el poder. El sujeto existe en una relación ambivalente con las estructuras de poder. Hay un potencial subversivo en una psique que no es nunca enteramente determinada por las leyes. Es más, las ‘llamadas’ de la ley que interpelan descritas por Althusser no tienen por que ser efectivas, y Butler discierne subversiones potenciales en el fracaso de estas actuaciones.

A modo de conclusión

Las contestaciones teóricas de Butler acerca del sujeto han abierto debates críticos acerca de la identidad, el género, el sexo y el lenguaje, facilitando nuevas direcciones para la teoría feminista, la teoría *queer* y la filosofía (entre otras muchas áreas). Su influencia dentro

⁸⁷⁹ *The Psychic Life of Power. Theories on Subjection*. Stanford University Press, 1997. Existe una traducción al castellano en la editorial Feminismos Cátedra. Su título es *Mecanismos psíquicos del poder*.

de la teoría feminista y la teoría *queer* ha sido crucial, y *Gender Trouble* es visto por muchos como el libro que lo empezó todo.

Butler ha sido contestada desde diferentes frentes. Una de las acusaciones más relevantes es que las teorizaciones del cuerpo y el género son abstractas y dan poca idea de los contextos y maneras de trabajar de la parodia subversiva. Butler se lanza a celebrar la resistencia sin contextualizarla histórica o culturalmente.⁸⁸⁰ Ciertamente, los textos de Butler funcionan más bien a un nivel teórico, no contienen prescripciones de prácticas políticas (una de las principales críticas que ha recibido su trascendencia de las categorías sexuales para el derrumbamiento del sistema patriarcal es que tiene poca cabida en la realidad social de las mujeres: sus teorías no resuelven asuntos feministas como las violaciones, mutilaciones culturales, etc. mientras estos asuntos existan, la mujer existirá).⁸⁸¹ Ella es consciente de ello (como declaró en una entrevista): “creo que lo que es realmente curioso –y esto probablemente parezca extraño considerando el nivel de abstracción en el que trabajo– es que en realidad yo creo que la política tiene un carácter de contingencia y contexto que no puede ser predicho al nivel de teoría. Y que cuando la teoría empieza a convertirse en programática, tal como ‘aquí están mis cinco prescripciones’, y establezco mi tipología, y mi último capítulo se titula ‘¿Qué es lo que hay que hacer?’, ignora todo el problema del contexto y la contingencia, y creo que las decisiones políticas son hechas en ese momento y no pueden ser predichas desde el nivel de la teoría.”⁸⁸² Ella se considera a sí misma como una “utópica irónica”, entiende su trabajo como irónico, implicado en el pasado y en el futuro y, por tanto, nunca en el presente propio, lo cual no significa que sea apolítico o desligado, despreocupado. Hay cierta honestidad en su admisión de la disyunción entre teoría y política y su consideración de los límites políticos de la teoría.

Al llamar la atención acerca de la artificialidad de categorías como mujer, Butler no trata de restar importancia al hecho de ser ‘mujer’ sino que obliga a hablar de mujeres de una manera más compleja. Para Andrea Harris, “decir que mi género no es algo que yo soy sino algo que yo represento o hago, no es decir que no soy mujer. Es decir que la manera en la cual yo estoy sexualizada es susceptible de cambio y modificación, porque el género es un proceso más que un estado.”⁸⁸³

Si las teorías políticas de Butler parecen “individualistas” esto es porque los actos de insubordinación voluntaria que describe no pueden tener lugar en un marco totalizador de prescripción política universal que simplemente reemplazaría una estructura hegemónica por otra, y por tanto, prevendría una cultura abiertamente contestataria que Butler ve como prerequisite de la democracia. Ahora entenderemos por qué ella es considerada una de las principales teóricas posmodernas.

Punto de encuentro X: Teoría práctica y la recuperación del sujeto.

Al mismo tiempo que tenemos una serie de teóricos, incluidos la propia Butler o Pierre Bourdieu (a pesar de que él pertenece al campo de la teoría práctica), que piensan que detrás del acto no hay voluntad, invalidando completamente la función del sujeto, encontramos una recuperación del valor de éste, lanzada desde el campo de la teoría práctica. Para sus artífices, entre ellos Anthony Giddens y R.W. Connell, el tema del sujeto es de suma importancia, la agencia es tanto producto como productor de la sociedad y la historia. Por ejemplo, los individuos de Giddens tienen la capacidad de reflexionar acerca de sus propias acciones y la habilidad de percibir, hasta cierto punto, fuerzas ajenas a ellos y

⁸⁸⁰ Bordo, Susan: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and The Body*. California University Press, Berkeley, 1993. Pp. 292-5.

⁸⁸¹ Hausman, por ejemplo, pregunta “si todo es texto ¿qué ocurre con la violencia y el daño corporal?” La reiteración de esta pregunta sugiere que este es el único problema con las nociones postestructuralistas del cuerpo construido, que la violencia es la única experiencia que puede devolver el cuerpo del discurso a la realidad y por tanto a la verdadera materialidad. (1995:181). Esto es por la insistencia de Butler de permanecer dentro del campo de la filosofía y la teoría para argumentar acerca del cuerpo. Fiona Webster presenta un debate entre Benhabib and Butler donde se discuten todos sus principios En “The Politics of Sex and Gender: Benhabib and Butler Debate Subjectivity.” En *Hypatia*. Vol. 15. Nº 1. Invierno, 2000. Copia electrónica sin paginación.

⁸⁸² Bell, Vikki: “On Speech, Race and Melancholia. An Interview with Judith Butler” En *Theory, Culture and Society*. Vol. 16. Nº 2. 1999 (Pp. 163-74). Pp. 166-7. Citado Por Salih (2002:149).

⁸⁸³ Harris (2000:20-21).

que actúan sobre ellos.⁸⁸⁴ En la teoría práctica las cuestiones de reproducción social y transformación social no deben nunca ir separadas (aunque haya una diferencia en punto de vista). La teoría práctica ve como las 'estructuras' *construyen* sujetos y prácticas, pero considera que sujetos y prácticas también son *reproductores*.

Ser hombre o mujer (podríamos añadir cualquier condición, no solamente de género) no es un estado inmutable, es una condición activa bajo constante construcción. Pero Connell advierte que "si bien no podemos pensar en cualidades de género como fijadas por la naturaleza, tampoco deberíamos pensar en ellas simplemente como impuestas desde fuera, por las normas sociales o por presión por parte de las autoridades. La gente se construye a sí misma como masculina o femenina. Reclamamos un lugar en el orden sexual –o respondemos al lugar que se nos ha dado– por nuestra conducta en la vida cotidiana del día a día."⁸⁸⁵ Connell devuelve, de esta forma, la agencia al sujeto. Connell considera que la teoría postestructuralista exagera a menudo la docilidad de los cuerpos. Los cuerpos pueden participar en regímenes disciplinares no porque son dóciles sino porque son activos. Buscan placer, experiencia, transformación. Los cuerpos no pueden ser entendidos tan sólo como el objeto de los procesos sociales, simbólicos o disciplinarios. Son activos participantes en el proceso social."⁸⁸⁶

Al mismo tiempo, y como señala Sherry Ortner, parte de la teoría práctica parte de la falta de totalización de la 'estructura' en sí. Es decir, siempre hay terrenos de prácticas alternativas y perspectivas disponibles, y éstas pueden convertirse en las bases de la resistencia y la transformación.⁸⁸⁷ Tal y como apuntaba Foucault, los discursos hegemónicos contienen en sí el germen de las prácticas alternativas (al nombrarlas-condenarlas las está dando carta de natalidad) y (la sexualidad y sus relaciones de poder son diversas y) el poder no emana o fluye directamente de opresor a oprimido sino también de oprimido a opresor (el oprimido puede presionar para crear cambios en los discursos).

En resumen, los cuerpos son tanto objetos como sujetos de la práctica social. Los cuerpos están insertos en prácticas sociales y trayectorias personales que, a su vez, proveen las condiciones necesarias para nuevas prácticas. Es un circuito, para emplear la terminología de Connell, que une procesos corporales y estructuras sociales. De hecho hay multitud de circuitos. Éstos se dan en la historia y cambian con el tiempo. Se unen al proceso histórico, son afectados por él pero a su vez afectan a éste. Los cuerpos, como agentes en la práctica social, están involucrados en la mismísima construcción del mundo social. El mundo (la sociedad) no es nunca simplemente reproducido, siempre es constituido por las prácticas. El género es constituido en este proceso histórico y por tanto no puede ser nunca fijo e inmutable, ni exactamente reproducido. Como decían Foucault y Butler, la subversión se encuentra dentro del discurso (como observan los postestructuralistas, nada humano está fuera de éste).

Punto de encuentro XI: La 'esencia' de la transexualidad.

Definición

El término transexual designa a aquellas personas que sienten que su verdadero sexo es diferente al que poseen biológicamente, más específicamente designa a aquellas personas que intentan 'pasar' como miembros del sexo contrario, que han sufrido el cambio pasando por el quirófano o que se someten a un tratamiento médico previo a su cambio –anatómico- de sexo. Los casos más frecuentes son aquellos en los que el hombre se transforma en mujer, que en lengua inglesa es denominado male-to-female (MTF).

⁸⁸⁴ Al mismo tiempo, Giddens reconoce y teoriza la siempre compleja relación entre la intencionalidad del sujeto y la verdadera forma (estructura) de un mundo que nunca es resultado directo de esas intenciones. Giddens, Anthony: *Central Problems In Social Theory: Action, Structure And Contradiction In Social Analysis*. University Of California Press, Berkeley, 1979.

⁸⁸⁵ Connell (2002: 4).

⁸⁸⁶ (2002: 39-40)

⁸⁸⁷ Ortner (1996: 18). Ortner es una antropóloga que se hizo famosa en 1972 con su controvertido ensayo acerca de la subordinación de la mujer "Is Female...?" que la estableció como antropóloga feminista. (Ella pone como ejemplo aquí el caso de las mujeres sherpa en el deporte de alta montaña del Himalaya).

La transexualidad, como categoría, es definida en relación a otras categorías como travestismo y homosexualidad, o *transgenderismo*. Travestismo se refiere a una modificación en las actitudes e indumentaria, homosexualidad hace referencia al objeto del deseo y *transgenderismo* es un término adoptado recientemente que designa un inconformismo con las categorías naturales de género, sexo y sexualidad que puede dirigirse, o no, hacia un cambio final del sexo físico.

Nacimiento

Jay Prosser cuenta que el término 'transexual' apareció por primera vez en América en un revista sexológica popular en 1949 y en la década siguiente fue despatologizado por Harry Benjamin ("Travestism and Transsexualism" y *The Transsexual Phenomenon*, 1953) -a menudo considerado como el padre del transexualismo- para establecer lo que continúa siendo una de las corrientes de la disciplina sexual: la investigación acerca de la transexualidad.⁸⁸⁸ El tema de la transexualidad abrió un conflicto entre sexo y género al utilizar un concepto que acabaría definiendo a ésta, el de "el alma de una persona atrapada en un cuerpo erróneo." En estos momentos se comenzó a utilizar, como ya apuntamos en el cuerpo del texto, el término "género" en referencia a los aspectos sociales de la identidad sexual. Su uso ocurrió en primer lugar en el contexto de las investigaciones acerca de la intersexualidad (hermafroditismo), y ayudó a los médicos a decidir en que sexo situar a sus pacientes. El concepto de 'género' ayudó a los doctores (físicos y psicólogos), que creían poder 'arreglar' la intersexualidad gracias a las relativamente nuevas ciencias de la endocrinología y la cirugía plástica, a interpretar/clasificar la experiencia de sujetos que necesitaban de la medicina para determinar qué sexo debían ser (al igual que la experiencia de aquellos que era claramente de un sexo pero querían ser del otro). La exploración de estos asuntos los lleva a cabo Bernice Hausman en su *Changing Sex. Transsexualism, Technology, and the Idea of Género*. Según Hausman, la utilización del término estuvo muy ligada en sus principios a las ciencias y la tecnología (1995:Viii). Contra aquellos que entienden la transexualidad como representativa de un deseo transhistórico de algunos sujetos de ser del otro sexo, Hausman considera necesarios estos desarrollos tecnológicos para la creación de las condiciones necesarias para la emergencia de la misma. (1995:2).

Estudio

Si bien la mayor parte de los estudios sobre el tema han sido escritos en la última década del siglo XX, contamos con algunas fuentes anteriores, como por ejemplo *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* (1979) de Janice Raymond [Beacon Press, Boston]. Janice Raymond se halla entre las pocas feministas que escribieron acerca de la transexualidad a finales de los años setenta y principios de los ochenta.⁸⁸⁹ Según Bernice Hausman, los ensayos feministas de esta época tienden a ser extremadamente duros con aquellas personas que querían alterar la biología. Sus exámenes partían de teorías del feminismo cultural, es decir, tomaban a la mujer como categoría evidente y creían en conceptos valorativos como 'autenticidad' o 'integridad'. Éstas percibían que los peligros de la transexualidad yacían en su amenaza a las mujeres como grupo. Como parte de su crítica, las feministas culturales consideraban que los transexuales hombre-a-mujer [*male-to-female* o MTF] reproducían imágenes estereotipadas de feminidad que degradaban a la mujer. Según éstas, al optar por las (auto)representaciones femeninas que subrayaban la feminidad tradicional, estos transexuales sólo reproducían "la idea que el hombre tiene de la mujer."⁸⁹⁰ Janice Raymond es la principal representante de esta postura.

⁸⁸⁸ En "Transsexuals and the Transsexologists: Inversion and the Emergence of Transsexual Subjectivity" [116-132] en Doan y Bland (1998:117). Otras obras de Prosser son: "No Place Like Home: The Transgendered Narrative of Leslie Feinberg's *Stone Butch Blues*", *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (World View Forum, Nueva York, 1992) y *Transgender Warriors* (Beacon Press, Boston, 1996).

⁸⁸⁹ La historia de la oposición de las feministas lesbianas a los transexuales está bien documentada por Sandy Stone en "The *Empire* Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto" (1991) En Epstein y Straub (1991: 280-304).

⁸⁹⁰ Hausman (1995:7-8). Por su parte, Shapiro apunta un aspecto interesante: una vez que el transexual ha realizado su cambio de sexo, tiende a ser bastante conservador con respecto a la idea del género, es decir, la persona asumirá el rol que la sociedad ha asignado al sexo al que ha accedido. Por tanto, los transexuales MTF resultan mucho más femeninos que lo que se espera de las mujeres. Esto supone una serie de problemas para el feminismo, no sólo porque ciertos hombres pueden

Ella fue la primera en llamar la atención acerca de la existencia de múltiples sexualidades, a pesar de caer en un cierto determinismo (el aspecto más significativo de estas críticas del feminismo cultural es su nostalgia por el cuerpo femenino “natural” u “original”). En su libro, Raymond duda de la veracidad de confesiones de hombres (biológicos) que dicen llevar “una mujer en sí”: “el hombre andrógino y la transexual lesbio-feminista engaña a las mujeres de igual manera, porque hacen pensar a las mujeres que son verdaderamente una de nosotras —esta vez, no sólo en comportamiento sino en espíritu y convicción.” (1979: 100) Para Raymond, todas las mujeres se diferencian en importantes aspectos de todos los hombres. Es más, ella cree que la posesión de un tipo particular de genitales genera cierto tipo de relaciones que son diferentes: nadie que nazca con genitales masculinos puede reclamar que tiene suficiente en común con aquellas que nacen con genitales femeninos para garantizar la etiqueta ‘mujer’. De esta forma, Raymond insiste: “nosotras sabemos que somos mujeres, que hemos nacido con cromosomas y anatomía femeninos... el patriarcado nos ha tratado y nos tratará como mujeres. Los transexuales no han tenido la misma historia. Ningún hombre puede tener la historia de haber nacido y haber sido localizada en esta cultura como mujer. Él puede tener la historia de *desear* ser mujer y *actuar* como mujer, pero su experiencia de género es la propia de un transexual, no de una mujer.” (1979: 114) Sin embargo, Raymond no está volcando sobre la biología aquello que nos separa a hombres y mujeres, sino que ésta es la que hace que la sociedad desde el principio nos separe en grupos diferentes. Si naces biológicamente como mujer, culturalmente se te asignara el lugar que te corresponde en la sociedad como mujer. En resumen, Janice Raymond y otras feministas de los setenta y ochenta veían a los transexuales MTF [*male-to-female*] como agentes falocráticos que trataban de infiltrarse en el espacio exclusivamente femenino. Y a las FTM [*female-to-male*] como traidoras por haberse pasado a las líneas del enemigo.

A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, los tratamientos feministas de la transexualidad estaban menos investidos de las teorías del feminismo cultural y más interesados en lo que podríamos considerar (más ampliamente) como estudios culturales y análisis postestructuralistas. Estos ensayos investigaron la transexualidad con el objeto de contribuir a asuntos teóricos más amplios, como la construcción social de la subjetividad sexual, la naturalización de las diferencias sociales entre los sexos, o la imposición sobre el cuerpo de formas binarias institucionalizadas. Por ejemplo, Marjorie Garber (*Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*), está convencida de que estudiar la transexualidad arrojaría luz acerca de la operación del género (producción del concepto de género) en la cultura occidental.

Transexualidad versus homosexualidad

Parece ser que ni los teóricos ni los propios transexuales encuentran una relación de parentesco entre transexualidad y homosexualidad. ya hemos visto cuando hablábamos de las ideas de Halberstam que muchos de estos transexuales se sienten heterosexuales. La heterosexualidad representa un componente esencial de su convincente auto-representación como mujer u hombre. Robert Stoller dice así en *Sex and Gender*, “aquellos de nosotros que hemos trabajado con estos pacientes nos hemos sorprendido por el hecho de que los transexuales y algunos travestidos insisten en que no son homosexuales.”⁸⁹¹ Ellos/as consideran a sus sexos ‘naturales’ como ‘errores naturales’ no a su sexualidad, ellas (por ejemplo) se sienten hombres amando a otras mujeres. A veces, en su insistente rechazo hacia la homosexualidad podemos ver muestras de homofobia, hecho que se ve apoyado si tenemos en cuenta que el cambio de sexo es un deseo de ver los cuerpos con el sexo de acuerdo con categorías sociales de actuación sexual apropiadas. En este sentido, podremos preguntarnos si son revolucionarios o conservadores, ya que por una parte no aceptan la naturaleza tal cual viene y por otra su cambio reproduce los valores de género tradicionales. Halberstam afirma que “el discurso del ‘cuerpo erróneo’ describe la corporeización del transexual en términos de error de la naturaleza allí donde la identidad sexual y el sexo biológico no son sólo discontinuos sino que están catastróficamente en desacuerdo.” (1998:143) En este sentido, el transexual puede considerarse revolucionario ya que no acepta sin más los designios de la naturaleza (existen más ansiedades culturales acerca de

acceder al mundo de la mujer sino porque como mujeres ‘nuevas’ resultan altamente conservadoras con respecto a las demandas de las feministas. Shapiro, Judith: “Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex”. En Epstein y Straub (1991:253).

⁸⁹¹ Stoller (1968: 148).

los transexuales que de los homosexuales, lo que provoca continuos y complicados debates). Pero, al mismo tiempo, Halberstam nos pide pensar acerca de las diferencias políticas entre transexuales MTF y FTM: la reasignación de FTM tienen importantes consecuencias políticas y sociales al permitirles el acceso a los privilegios masculinos. Halberstam presenta de esta forma el panorama:

“Algunas lesbianas parecen ver a las FTM como traidoras hacia el movimiento de las ‘mujeres’. Algunas FTMS ven al lesbianismo feminista como un discurso que las ha demonizado a ellas y su masculinidad. Algunas *butches* consideran a las FTM como *butches* que creen en la anatomía, y algunas FTM consideran a las *butches* como FTM que tienen miedo de hacer ‘real’ la transición de mujer a hombre. ... Gays y lesbianas consideran que algunas formas de transexualidad representan una restauración homofóbica de la normatividad del género.”⁸⁹²

Para muchos críticos la respuesta parece ser que el transexual representa una postura esencialista y, por tanto, conservadora. (En “No Place like Home: The Transgendered Narrative of Leslie Feinberg’s *Stone Butch Blues*” Jay Prosser considera que las teorías *queer* del género son constructivistas y las *transgender*, esencialistas. (1993:490). Sin embargo, las posibilidades para llevar a cabo el cambio de sexo -la tecnología y sus principios- y la posibilidad de construir nuestro propio cuerpo, son más propias de un momento postmoderno. (Para tratar de resolver esta diatriba -incorporación y diferencia- se ha inventado un nuevo término: *transgender*).

Esto nos lleva a la siguiente inevitable diferenciación: mientras que la homosexualidad debe ser entendida fuera de un contexto médico, la transexualidad depende necesariamente del desarrollo de los discursos y prácticas médicas. Las disponibilidades técnicas quirúrgicas de reasignación sexual ha brindado la posibilidad de opción para aquellos que se entienden a sí mismos como trágicamente en desacuerdo con sus cuerpos. La negligencia de algunas de las investigadoras de la transexualidad hacia las “tecnología *materiales* del género” ha provocado las quejas de otras, por ejemplo, de Haussman, que considera que son cruciales para aquellos que dependen de éstas para convertirse en otro sexo.⁸⁹³

Transexualidad y *transgender*

Transgender es una nueva categoría que se ha inventado para definir todas aquellas personas que de una forma u otra se revelan contra su sexo y género naturales. Halberstam argumenta que este término surge como antídoto contra las divisiones y escisiones entre transexuales y “desviados sexualmente” y trata de sugerir las maneras en las que “sus líneas se cruzan e intersecan inevitablemente.” (1998:164). Del mismo modo, para Chapman y Du Plessis, lesbianas, feministas, lesbio-feministas, transexuales, mujeres marimacho, hombres afeminados, *drag kings* y *queens*, travestidos, bisexuales, etc. son *transgenders* ya que todos ellos se caracterizan por el desmantelamiento de la opresión sexual a través de su negativa a aceptar roles sexuales dictados socialmente basados en el sexo biológico.⁸⁹⁴ No obstante, para el teórico transexual Henry Rubin “a pesar de que a menudo es asumido que ‘transgender’ es un término que engloba a travestidos, *drag queens*, bollerías masculinas [*butch dykes*], mezclas de identidad [*gender blender*] y transexuales, entre otros, hay una tensión entre transexuales y transgender.” Para Rubin (también para Prosser), la tensión yace entre la búsqueda del transexual del “hogar” -un lugar al que pertenecer, pertenecer a un sexo u otro- y la búsqueda transgender por un “mundo sin género.”⁸⁹⁵ De acuerdo con dicha lógica, la persona transgender esta simplemente jugando con el género y trata de deconstruir la supuesta ‘naturalidad’ del género, pero el transexual reafirma la noción de estabilidad sexual y refuerza la realidad de la biología, paradójicamente.⁸⁹⁶ La narrativa

⁸⁹² (1998: 144).

⁸⁹³ Haussman (1995: 15).

⁸⁹⁴ Chapman, Kathleen y Du Plessis, Michael: “Don’t Call Me Girl” Lesbian Theory, Feminist Theory, and Transsexual Identities.” en Heller, Dana (Ed.): *Cross-Purposes: Lesbians, Feminists, and the Limits of Alliance*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1997. p. 170.

⁸⁹⁵ Rubin, Henry: “Do you believe in Gender?” En *Sojourner*. Vol. 21. Nº 6. Febrero, 1996. Pp. 7-8. Citado por Halberstam (1998:166).

⁸⁹⁶ Halberstam trata de desafiar la descripción de la constitución del *queer* posmoderno como alguien que juega alegremente en territorios fronterizos mientras otros rechazan diligente y seriamente tomar parte en la celebración. Piensa que es irónico que aquellos gays y lesbianas que históricamente han

transexual es una narrativa de cambio que lucha para preservar el *status quo*. Es decir, son un modelo de cambio que buscan la permanencia y la pertenencia.

En cuanto a la asimilación de *transgender* con homosexualidad, de acuerdo con Jay Prosser en "Transsexuals and the Transsexologists: Inversion and the Emergence of Transsexual Subjectivity," tal correspondencia no está tan clara. Ello es producto de la herencia que hemos recibido de los sexólogos de finales del siglo XIX y principios del XX que describieron la inversión sexual como homosexualidad, mientras que tenía más que ver con el género que con la sexualidad (1988:116-7). La opinión de Prosser es que la inversión sexual o *transgender* describía una condición de género mucho más amplia en la cual la homosexualidad era sólo un aspecto.

Otros estudios

Otros estudios no mencionados previamente son: el polémico *Transgender Nation* de Gordene Olga Mackenzie (Bowling Green State University, Ohio, 1994); *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us* (Routledge, Nueva York, 1994) de Bornstein, Kate; *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (Zone Books, Nueva York, 1994) editado por Gilbert Herdt; "F2M: The Making of Female Masculinity" en *The Lesbian Postmodern* (editado por Laura Doan, Columbia University Press, Nueva York, 1994) de Judith Halberstam (1994); "Fin de Siecle, Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History" (en *New Literary History*. Vol. 27. Nº 2. Primavera, 1996) de Rita Felski; *Conundrum: an Extraordinary Narrative of Transexualism* (Henry Holt, Nueva York, 1986) de Juan Morris.

PUNTOS DE ENCUENTRO

CAPÍTULO 5: GÉNESIS Y DESPLAZAMIENTO: CONFIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LAS HORAS DE STEPHEN DALDRY.

Punto de encuentro I: Estudios acerca de la Posmodernidad y el cine.⁸⁹⁷

Hasta hace muy poco tiempo no existían demasiados estudios críticos dentro del área cinematográfica dedicados a explorar las relaciones entre el cine y la posmodernidad. Uno de los primeros, y más prolíficos, en llevar a cabo dicha tarea fue Frederick Jameson. Con la publicación de "Postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío" (que se convertiría en libro bajo el mismo título) y "Posmodernismo y sociedad de consumo", así como dos de sus libros -*Signatures of the Visible* [Routledge, Nueva York, 1990] y *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Indiana University Press, Bloomington, 1992)-, en los que aborda directamente las estéticas sintomáticas entre posmodernismo y cine, se ha erigido como uno de los críticos más visibles de las manifestaciones (cinematográficas) postmodernas. Estos dos primeros ensayos proveen un detallado diagnóstico de la práctica cultural postmoderna, en general, empleando diferentes manifestaciones culturales. Una de éstas va a ser el cine. Para Jameson, la relación entre cine y posmodernidad se da en los "filmes nostálgicos" y su cualidad más inmediata es la de parodia y pastiche, si bien Jameson nos pide no confundir entre ambas. Ambos fenómenos implican la imitación pero el pastiche no implica sarcasmo o ridiculización.

De acuerdo con Anne Friedberg, si bien Jameson no lleva a cabo una taxonomía exacta, sus descripciones dividen los "filmes nostálgicos" en películas que tratan de temas del pasado y que se desarrollan en el pasado (*Chinatown, American Graffiti*); películas que 'reinventan' el pasado (*La Guerra de las galaxias, En busca del arca perdida*); y películas que se desarrollan en el presente pero que invocan el pasado (*Fuego en el cuerpo, Batman*).⁸⁹⁸

sido víctimas de la hetero normatividad sean vistos ahora como diletantes y recreacionistas en el juego del género.

⁸⁹⁷ Hemos decidido no insertar aquí los títulos completos de las obras de los autores citados, así como los datos editoriales, ya que aparecen ya en el cuerpo del texto.

⁸⁹⁸ Friedberg: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. University of California Press, 1993. p. 168.

Los críticos cinematográficos posteriores han seguido en su mayoría las ideas de Jameson, lo que ha supuesto un empobrecimiento de puntos de vista ya que Jameson hace una valoración negativa de la posmodernidad que ha impedido un compromiso teórico de sus seguidores con la práctica artística postmoderna (algo que no ha sucedido enteramente en el área de la Historia del arte o de la literatura). Para Jameson, la emergencia del posmodernismo está directamente conectada con el capitalismo (consumismo, tardío) y la sociedad post-industrial tras la segunda guerra mundial. Jameson argumenta que los efectos culturales de la dominación militar y económica americana han producido una forma estética particular, un detritus supraestructural, la 'cultura postmoderna'. Su teoría es una teoría del reflejo donde la subjetividad esquizofrénica, descentrada, en constante estado de pánico, genera productos culturales que encarnan dicha fragmentación. Él lo considera detritus porque, a diferencia de muchos teóricos del postmodernismo, considera que cada expresión postmoderna es necesariamente una postura política, implícita o explícita, de la naturaleza del capitalismo multinacional de hoy día. Para Jameson, postmodernismo no es un estilo sino un 'dominante cultural' o 'campo de fuerza'. Es decir, no todo el arte actual (o desde mediados del siglo XX) es postmoderno. El término 'dominante cultural' ofrece una explicación historiográficamente rigurosa de la continuidad y discontinuidad entre lo moderno y lo postmoderno; permite la coexistencia de rasgos de ambas. Jameson mantiene que los síntomas de la modernidad – alienación y ansiedad – han dado lugar a una patología cultural nueva, la fragmentación.⁸⁹⁹

Finalmente, parece que el tema de la posmodernidad ha entrado dentro del mundo cinematográfico (no solo de la teoría sino también de la práctica (autoconsciente)). Si para Jameson, el cine postmoderno rejuvenecía viejos estilos pero arrojando una mirada jocosa sobre ellos, parodiándolos, Linda Hutcheon prefiere hablar de *metareferencialidad*.

El trabajo de Hutcheon acerca del postmodernismo ha defendido el potencial crítico de la parodia y el dialogismo, en oposición a esa otra forma de volver los ojos hacia el pasado, la nostalgia. Es decir, para Jameson el cine postmoderno resultaría extremadamente conservador mientras que para Hutcheon podría ser un instrumento de reflexión crítica acerca no sólo del pasado sino también del presente. Ella localiza en la posmodernidad las políticas de resistencia de la posmodernidad. En *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon explica como la misión del cine postmoderno es "desnaturalizar algunos de los rasgos dominantes de nuestro estilo de vida; señalar que esas identidades que nosotros (sin pensarlo) experimentamos como naturales... son, de hecho, 'culturales': construidas por nosotros, no dadas."⁹⁰⁰

Otros autores que parecen haberse dejado seducir por las teorías estructuralistas y postestructuralistas y han convenido la existencia de un cine postmoderno, son Thomas Elsaesser, Mary Alemany-Galway, Cristina Degli-Esposti, etc. Elsaesser también considera la estructura de *mise-en-abyme*, la fractura en la dimensión espacio-temporal, y la carencia de coherencia en la identidad de los personajes, como elementos constitutivos de un cine postmoderno. Cristina Degli-Esposti trata de compilar, tras sus investigaciones acerca del cine de Peter Greenaway, las características que ella considera propias del cine postmoderno. Ella nos habla del uso de estrategias de auto-reflexión, intertextualidad, bricolaje (término que toma prestado de Strauss), multiplicidad, y simulación a través de la parodia y el pastiche. Los textos posmodernos también pueden utilizar sistemas organizativos que se desarrollan en hipertextos que incluyen tanto diferentes niveles de realidad como de información procedente de otros textos. Por su parte, Mary Alemany-Galway, que también ha estudiado el cine de Peter Greenaway y de Atom Egoyan, tiende un puente entre la modernidad y la posmodernidad que nos ayuda a entender las sutilezas de matices a la hora de calificar una obra como moderna y postmoderna. Al igual que nosotros, ella tiene en cuenta cómo numerosos textos modernos han servido como punto de partida para otros postmodernos precisamente debido a sus 'coincidencias' tanto estilísticas como temáticas (la posmodernidad no supone una ruptura con la tradición anterior sino su deconstrucción).

Actualmente, la tendencia general ha sido una "vuelta al orden" de la crítica. Hoy día se consideran ligeramente *depassé* todas aquellas investigaciones que utilizan teorías

⁸⁹⁹ Brian McHale va a analizar la literatura posmoderna igualmente contemplando la noción de 'dominante'. En McHale: "Change of Dominant from Modernist to Postmodern Writing" en Nicol (2002:278-300).

⁹⁰⁰ (1989: 2).

estructuralistas y postestructuralistas. Se ha vuelto a un modelo de crítica histórica, narrativa, o de carácter económico y/o enfocado hacia las respuestas de los espectadores.

Punto de encuentro II: La post-crítica como creación

En su artículo acerca del objeto de la post-crítica [*The Object of Post-Criticism*], Gregory Ulmer cita a Roland Barthes cuando éste concluye que las categorías de literatura y crítica no pueden ya ser separadas (ahora sólo hay escritores). La relación entre el texto crítico y su objeto de estudio ya no puede ser concebida en términos de sujeto-objeto sino de sujeto-predicado (tanto críticos como autores haciendo frente al mismo material, el lenguaje). Barthes sugiere que el proceso de transformación entre los dos tipos de escritura es de *anamorfosis*, una analogía con una perspectiva distorsionada la cual, en la post-crítica, es unida por la analogía con el collage/montaje.⁹⁰¹ Ulmer considera en su ensayo que el principal mecanismo utilizado por los críticos es el par compuesto collage/montaje. Los principios del collage/montaje, que consideramos unos de los elementos más notorios del arte de la representación del siglo XX, se han introducido dentro la práctica de la crítica literaria posmoderna. Para Ulmer, esta práctica consiste en “resaltar una serie de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes, e integrarlos en una creación nueva con el objeto de producir una totalidad original que manifieste rupturas de diferente naturaleza.” Y continúa: “‘Collage’ es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y ‘montaje’ es la ‘diseminación’ de estos elementos tomados prestados a lo largo de un nuevo escenario.”⁹⁰² En la crítica, al igual que en la literatura, el collage emplea la forma de citación pero llevada al extremo (en forma de citación literal) hasta el punto que puede crear un efecto de superposición - el texto como palimpsesto, como ya hemos visto. Ulmer va a citar también a Derrida y sus ideas acerca del montaje.⁹⁰³ Para Derrida, es una forma de ‘nueva mimesis’ en la que el texto imita su objeto de estudio, pero en múltiples ocasiones, le sitúa en otro contexto. Lo que a Derrida le interesa, y ahora a nosotros, es que este nuevo texto funciona en términos de *diferencia* (el resultado es otro texto del mismo ‘tipo’ pero ‘diferente’ de acuerdo con las leyes del género). Para Derrida, es muy probable que ese nuevo texto funcione como alegoría.

Punto de encuentro III: El feminismo de posguerra.

Después de la segunda guerra mundial, y como ya sucediera tras la primera, las nuevas feministas se encontraron en una difícil situación conceptual. Todo el mundo parecía buscar la paz en el ámbito público y en el privado -no habían terminado una guerra para meterse en otra (de los sexos)- y para ello dejaron bien claros los roles de hombres y mujeres en sociedad. Entre otras cosas, los hombres debían volver a tomar posiciones laborales y las mujeres repoblar el mundo (muchos murieron en las guerras y el índice de natalidad debía aumentar para recuperar individuos sociales). Estas “nuevas” posiciones en torno a temas como la maternidad, el matrimonio, el control de natalidad, etc. atraparon a las mujeres en papeles tradicionales domésticos y maternos (muchas mujeres abrazaron las conservadoras imágenes de la feminidad y la masculinidad) y limitaron su posibilidad de abogar por la igualdad y la justicia para las mujeres, al poner de relieve, no la igualdad fundamental, sino la primacía de la diferencia sexual en determinar las relaciones entre hombres y mujeres.⁹⁰⁴ Este desarrollo tendría un impacto significativo sobre el pensamiento de aquellos involucrados en la teorización de las relaciones entre los dos sexos, particularmente sexólogos, psicólogos, y feministas. Armonía doméstica y, por tanto, paz social, parecían depender de una vuelta a los roles sexuales tradicionales.

⁹⁰¹ En Foster (1983: 86-87). Barthes: *Critique et Vérité* [Seuil, Paris, 1966] y “The Structuralist Activity” en DeGeorge, R. y F. (eds.): *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. Doubleday, Garden City, N.J., 1972.

⁹⁰² Foster (1983: 84).

⁹⁰³ Foster (1983: 90-94). Ulmer va a hacer referencia a múltiples escritos de Derrida. Para una cita completa acudir al artículo con el que estamos trabajando.

⁹⁰⁴ Susan Kingsley Kent da una explicación de posibles motivos para este cambio. Si bien su tema de investigación es la primera guerra mundial en Inglaterra, a nosotros nos pueden resultar útiles sus conclusiones. En Kent, Susan Kingsley: “Gender Reconstruction after the First World War” en Smith, Harold (Ed.): *British Feminism in the Twentieth Century*. (University of Massachusetts Press, Amherst, 1990. Pp. 66-70). Consultar igualmente Sheila Jeffreys: *The Spinster and her Enemies: Feminism and Sexuality 1880-1930*. (Pandora, Londres, 1985); Jeffrey Weeks: *Sex, Politics, and Society. The Regulation of Sexuality since 1800*. (Longman, Londres, 1981); y French (1978).

En este contexto (después de 1925) señala Susan Kent (en "Gender Reconstruction After the First World War"), se puede detectar una verdadera histeria acerca de la autodeterminación femenina, y una consecuente publicación de abundante literatura que sembraría el pánico entre hombres y mujeres. Dicha literatura trataba a las feministas, trabajadoras, solteras, y mujeres que estudiaban, como un peligro social, incapaces de llevar a cabo una adaptación total al papel sexual femenino. Y continúa, "del mismo modo que los científicos del siglo XIX habían creado discursos sexuales que mantenían un sistema social y sexual particular estableciendo la identidad política de individuos en base a su sexualidad, los psiquiatras, sexólogos y reformistas sexuales del siglo XX crearon una vasta literatura acerca de la masculinidad y la femineidad, y la sexualidad masculina y femenina, que sirvió para restaurar el orden frente a las agitaciones en las estructuras política, económica, social y sexual de Inglaterra."⁹⁰⁵ Un sistema sexual de esferas separadas basado en teorías científicas de diferencia sexual, un nuevo énfasis en la maternidad y una urgente insistencia en el placer sexual dentro del matrimonio, proveyeron los parámetros dentro de los cuales la vida "normal" podía ser llevada. Muchas feministas, igualmente interesadas en el establecimiento de la paz y el orden, adoptaron estos discursos para articular sus demandas y participaron de esta literatura apologética, haciendo un llamamiento al orden marital a las mujeres. Al hacerlo, abandonaron las críticas radicales que marcaron sus ideologías de pre-guerra y minaron su habilidad para abogar por la igualdad y la justicia para las mujeres. "La 'mujer moderna'", escribió Ray Strachey en 1936, "sabe increíblemente poco acerca de cómo era la vida antes de la guerra, y muestra una fuerte hostilidad por la palabra feminismo y todo lo que imagina que dicha palabra connota."⁹⁰⁶ Ciertamente, es difícil escapar a la conclusión de que, desde los años treinta, el movimiento feminista había sufrido un inexorable declive y para 1945 ya no contaba con algunas de sus figuras más prominentes (Virginia Woolf murió en 1941).

En estos mismos años empieza a haber, en países anglosajones en general, una proliferación de revistas femeninas orientadas hacia la domesticidad, como *Modern Woman*, *Woman and Home*, *Modern Home*, *Wife and Home*, etc. En ellas, hay alusiones a temas contemplados por las feministas -como la ley y el divorcio- pero las respuestas hacia estos son sorprendentes, como muestra un consejo dado en la revista *Woman's Own* el 6 de enero de 1934 (citado por Martin Pugh): sería tonto para las mujeres tomar ventaja de un divorcio fácil para deshacerse de maridos infieles, y la justificación última para este punto de vista es simplemente que "un mal marido es mejor que no tener marido."⁹⁰⁷ En los años cincuenta llegamos a la culminación de esta era de la domesticidad. Brandon French comenta como Merle Miller atacó a la mujer en *Enquire* (1954) como "an increasing and strident minority... who are doing their damndest wreck marriage and homelife in America... who insist on having both a husband and a career."⁹⁰⁸ Estos años estaban caracterizados, especialmente en Estados Unidos e Inglaterra, por un fuerte consumismo y un *baby-boom* que alejó a muchas mujeres de las carreras profesionales. Allí donde las mujeres de las épocas de guerra habían ido a trabajar para mantener a sus familias, sus equivalentes de los años cincuenta buscaban permitir a la familia disfrutar de sus bienes de consumo y hogares de suburbios.

En los años cincuenta, los derechos de las mujeres eran un asunto acabado. No obstante, este mundo de aparente perfección empezó a evidenciar sus contradicciones desde esos mismos momentos, si bien se necesitó una década más para que se materializara el desafío a la supremacía masculina en forma de 'segunda ola' feminista. French cita la sorpresa de Louis W. Banner: "Teniendo en cuenta el virulento antifeminismo de la sociedad americana en los años inmediatamente posteriores a la guerra, y el fuerte atractivo de la domesticidad en los años cincuenta, es sorprendente el alzamiento militante

⁹⁰⁵ En 1925, por ejemplo, Anthony Ludovici publicó *Lysistrata, or Woman's Future and Future Woman*, en el que cuenta cómo, si a las mujeres se les deja no participar de la institución marital, crearán una sociedad en la que se reproducirán por partenogénesis y que masacrarán a los hombres. En Smith (1990:80-81).

⁹⁰⁶ Citado por Pugh, Martin: "Domesticity and the Decline of Feminism, 1930-1950." en Smith (1990:144).

⁹⁰⁷ Pugh en Smith (1990:151).

⁹⁰⁸ Miller, Douglas T. y Nowak, Marion: *The Fifties: The Way We Really Were*. Doubleday, Nueva York, 1977. Cit. French (1978: Xiii).

feminista de los años sesenta.⁹⁰⁹ De forma muy similar a las primeras revueltas de mujeres en el siglo XIX, el nuevo feminismo se erigió contra la represión femenina en forma de glorificación sentimental del matrimonio, la maternidad, y las labores del hogar, como parámetros definitorios de la feminidad.

Aunque podamos pensar que este tema no nos concierne, nos llama la atención que estos años, los cincuenta, hayan sido testigo de las condiciones discursivas (en su sentido foucaultiano) necesarias para el advenimiento de la transexualidad. Es decir, en este mismo momento se estaba gestando una de las expresiones más evidentes de la 'inconveniencia' de la biología que tanta importancia tendrá en el panorama deconstructivo de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Punto de encuentro IV: El cuestionamiento de la identidad sexual

En el cuerpo del texto hemos visto cómo *Las horas* se cuestiona la existencia de una esencia de la identidad sexual, no sólo porque las mujeres no responden a la idea que se tiene de la mujer y la madre, sino porque tampoco los hombres responden a las ideas acerca de la masculinidad. Como indica Judith Kegan Gardiner, también "la masculinidad es una formación nostálgica, siempre perdiendo o a punto de perderse, su forma ideal está localizada en el pasado y ha avanzado con cada generación para desistir de alcanzar algo que está más allá."⁹¹⁰ Este fenómeno de escepticismo ha tomado un fuerte impulso en los últimos años, en una época posmoderna, pero ¿es este impulso deconstructor algo reciente? Cuando empezamos a leer literatura acerca del género y las diferencias sexuales, descubrimos teorías sorprendentemente radicales que bien podrían haber sido formuladas en época contemporánea. Cuando pensamos en la radicalidad y novedad de pensadoras como Judith Butler, o Eve Kosofsky-Sedgwick, debemos reconocer la herencia que éstas han recibido de pensadoras desde comienzos del siglo XX –siendo las principales, Mathilde Vaerting, Joan Riviere, y Simone de Beauvoir.

Ya en 1921, Mathilde Vaerting publicó *The Dominant Sex*, en el que criticaba la noción de unas identidades masculina y femenina fijadas. Otro caso interesante nos lo ofrece la psicoanalista Joan Riviere con su ensayo "Womanliness as a Masquerade" (1929)⁹¹¹, que se convirtió en importante punto de referencia para numerosas teóricas del género de los años noventa. De acuerdo con Riviere, las exhibiciones de feminidad bien podrían ser una mascarada y se pregunta cómo podemos distinguir entre una feminidad genuina y una mascarada, llegando a la conclusión de que pueden ser, de hecho, la misma cosa: "El lector se preguntará ahora cómo defino feminidad y 'mascarada'. Mi sugerencia no es, sin embargo, que haya tal diferencia; ya sea bien radical bien superficial, son la misma cosa." (133)⁹¹² Si la feminidad no es más que una mascarada ¿qué hay, entonces, detrás de la máscara? En la mascarada, la mujer imita una feminidad auténtica, genuina, pero la

⁹⁰⁹ Banner: *Women in Modern America: A Brief History*. Harcourt Brace, Nueva York, 1974. Cit. French (1978: xiii).

⁹¹⁰ Gardiner (2001: 10).

⁹¹¹ Publicado en 1929 en el *International Journal of Psychoanalysis*, "Womanliness as a Masquerade" es sin duda su escrito más importante y conocido. Reproducido en Tripp (2000:130-9). De acuerdo con Stephen Heath, a ella le debemos muchos de los términos freudianos en inglés, muchas de las frases hoy comunes para nosotros – por ejemplo, "civilisation and its discontents" (Freud había propuesto "man's discomfort in civilisation"). Heath, Stephen: "Joan Riviere and the Masquerade" [Pp.139-154] en Tripp (2000: 140).

⁹¹² El ensayo comenta directamente que "la mujer que desea la masculinidad" (es decir, el poder, la posición activa, el carácter de sujeto) debe ponerse "una máscara de feminidad" como defensa" para desviar la ansiedad y la retribución temida por los hombres." (130) Riviere parte, en su argumento, de "las mujeres intelectuales que buscan la seguridad que les ofrece un hombre después de sus exhibiciones públicas de éxito. La extraordinaria incongruencia de esta actitud con su alta objetividad durante su actuación intelectual es un problema." (131-2) Ella lo explica en estos términos: "habiéndose exhibido a sí misma en posesión del pene del padre, habiéndole castrado, ella busca protección a su enojo, ofreciéndose entonces como mujer castrada, al tipo particular de hombre que es inconfundiblemente una figura paterna" (131) así, su vida al completo "consiste en una alternancia de actividades masculinas y femeninas." (133) De este modo, tenemos la mascarada de Riviere – "la máscara de feminidad" (133), "'disfrazándose a sí misma' simplemente como mujer castrada" (133), "enmascarándose como inocente y sin culpa" (133), "enmascarándose con un disfraz femenino" (136). Una mujer que se identifica con un hombre –adopta una identidad masculina– y después se identifica como mujer –retoma la identidad femenina– es prueba fehaciente de la artificialidad de las cualidades de género.

auténtica feminidad es una imitación, es la mascarada (“son la misma cosa”); ser mujer es disimular una masculinidad fundamental, feminidad es dicha simulación (143). La existencia de una heterosexualidad plena supone un precio, el precio de la mascarada que es la mujer. Eso es la mujer, una ficción masculina, una construcción, una condición (143). El problema no es la máscara -“detrás de la cual el hombre sospecha un peligro oculto” (138)- sino su aceptación o no.⁹¹³ No ha sido hasta recientemente que esta idea de mascarada ha recibido una significativa atención y ganado cierta actualidad.

Estas líneas de investigación serán retomadas a finales del siglo XX por autoras como Butler, que reemplaza la noción de mascarada de Riviere por la de género como actuación/*actuable* (*performative*, que no *performance*), cuestionando el entendimiento general acerca de la distinción entre sexo y género. En su prefacio a *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Butler propone que “no hay ‘sexo’ prediscursivo que actúe como punto de referencia estable [...] el sexo ya es género, ya está construido [...] la materialidad del sexo es producida a la fuerza.” La identidad sexual no precede al género; el sentido de identidad sexual es producido y reproducido a través de las actuaciones repetitivas o citación de los códigos y convenciones del género en nuestra cultura.⁹¹⁴ Ser hombre o mujer es “una especie de personificación persistente que pasa por real.” Sexo es “real-izado” como efecto del discurso y la “actuación cultural”.⁹¹⁵ La práctica a través de la cual el género se da -la corporeización de normas- es compulsiva, una producción forzosa, pero no por esa razón enteramente determinante. El género es una asignación que nunca es claramente llevada a cabo de acuerdo con las expectativas, el apelado nunca llega a habitar completamente, el ideal al que es obligado a aproximarse. Feminidad es así, no producto de la elección sino la citación forzada de una norma cuya compleja historicidad es indisoluble de relaciones de disciplina, regulación, y castigo. No insistiremos más en estas autoras contemporáneas, con las que ya estaremos familiarizados a estas alturas.

Mientras la situación de la realidad americana (y anglosajona por extensión) era la que hemos retratado a lo largo de todo este apartado, algo muy diferente estaba sucediendo en Francia. En 1949, Simone de Beauvoir publicó *El segundo Sexo*.⁹¹⁶ En él, la autora consideraba que la libertad y la responsabilidad podían ser alcanzadas tanto por hombres como por mujeres y que ello les había sido históricamente denegado a éstas. De acuerdo con ella, la subordinación de la mujer ya no estaba basada en la necesidad física o económica, y la única cosa que la prevenía de verse a sí misma como sujeto en su derecho era la idea artificial de la feminidad engendrada por la sociedad, que todavía veía a las mujeres como objetos secundarios, adquirentes de significado sólo en relación a los hombres. Si las mujeres fueran libres, deberían por tanto liberarse de esta idea prevaleciente y ser persuadidas de tomar responsabilidad por sus propias vidas, evitando la interiorización de esta visión objetificadora, que las hace vivir en un constante estado de “no autenticidad” o

⁹¹³ De acuerdo con Heath, la posición de Riviere en su ensayo es difícil: la mascarada es algo femenino, suyo, pero también es para el hombre. De esta forma, Riviere socava la idea de la integridad del sujeto ‘original’ con la del ‘artificio’ del sujeto posterior. Es decir, lo que hay antes y después de la mascarada se fusionan, y la autora es consciente de esta contradicción. Heath cita a Nietzsche que ya anunciaba que con la mujer nada es verdad, todo es máscara (*Más allá del bien y del mal*). Tripp (2000:145).

⁹¹⁴ Y en “Critically Queer” afirma que siempre hay un discurso que precede al sujeto. “No hay ‘yo’ que esté detrás del discurso y ejecute su voluntad a través del discurso. Por el contrario, el ‘yo’ sólo llega a ser a través de ‘ser llamado’, citado, interpelado, para utilizar el término althusseriano, y esta constitución discursiva tiene lugar antes que el ‘yo’.” Paradójicamente, la condición discursiva del reconocimiento social *precede y condiciona* la formación del sujeto [...] Yendo más allá, la imposibilidad de un reconocimiento completo, es decir, habitar completamente el nombre con el cual la identidad social de uno es inaugurada y empleada, implica la inestabilidad y falta de integridad de la formación del sujeto.” Cursiva de la autora. En Tripp (2000: 156).

⁹¹⁵ Butler (1993: xi) y Butler (1990:151).

⁹¹⁶ Los fragmentos citados a continuación –procedentes de *Le Deuxième Sexe* - pertenecen a la edición inglesa de 1988 de Pan Books (Picador), Londres. Las fuentes acerca de la filosofía de Simone de Beauvoir son incontables, es utilizada prácticamente en todas aquellas antologías o literatura feminista, entre ellas podemos citar algunas como: Moi (1985); Moi: *Simone de Beauvoir: the Making of an Intellectual Woman*. Blackwell, Oxford, 1994; Thornham, Sue: *Feminist Theory and Cultural Studies. Stories of Unsettled Relationships*. Arnold, Londres, 2000; Bryson, Valerie: *Feminist Political Theory*. Macmillan, Londres, 1992; Cavallaro (2003); Bauer, Nancy: *Simone De Beauvoir. Philosophy and Feminism*. Columbia University Press, Nueva York, 2001. Linda Nicholson recoge, así mismo, en *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. Routledge, Londres y Nueva York, 1997, la “Introducción” al *Segundo sexo* de De Beauvoir.

“mala fe”. El objetivo del *Segundo sexo* era, por tanto, revelar la naturaleza artificial de la feminidad, ya que:

“Ningún destino biológico, psicológico, o económico, determina la figura que la mujer presenta en sociedad; es la civilización en su totalidad la que produce esta creación, situada entre el hombre y el eunuco, y que es descrita como mujer” (295)

El rechazo de cualquier noción de naturaleza femenina o esencia de Beauvoir es resumida sucintamente en su famosa declaración: “una no nace mujer, se hace.” (295) Bajo esta luz, podemos decir que Laura rechazó vivir en un estado de “no autenticidad” o “mala fe”. Nuestra protagonista toma responsabilidad propia y, podemos decir, en última instancia logra su libertad -si bien se tortura frecuentemente por su incapacidad de adaptación a los roles sexuales, lo que no la impide buscar la autodeterminación. Para explorar más en profundidad estas cuestiones (extremadamente) relevantes para el feminismo ver el epígrafe a continuación “Psicología, identidad sexual y lenguaje”.

Simone De Beauvoir

En los mismos años en los que se desarrolla la historia de Laura Brown, y que el feminismo se había convertido en un estigma en los países anglosajones, en Francia Simone de Beauvoir publicaba su *Le Deuxième Sexe* [*Segundo Sexo*] (1949).⁹¹⁷ Éste supuso la renovación de la teoría feminista acerca del género y presenta, en palabras de Toril Moi, cada uno de los problemas que las feministas de hoy todavía están tratando de resolver.⁹¹⁸ Partiendo de material filosófico (especialmente de su compañero Jean-Paul Sartre), psicológico, antropológico, histórico, literario y anecdótico, *El segundo sexo* desafió las categorías sexuales y la dominación sexual al mismo tiempo. Rechazando dar por sentada la polaridad masculino-femenino, Simone apuntó cómo las mujeres estaban constituidas como el “otro” en la conciencia del hombre. Exploró la variedad de formas en las que las mujeres podían responder a esta situación y constituirse a sí mismas –no escapando del género porque eso era imposible, pero sí entendiéndolo de diferentes maneras en diferentes proyectos de vida.

La principal tesis de Simone de Beauvoir es que las mujeres han sido reducidas a objetos por los hombres: la “mujer” ha sido construida como el “otro” del hombre, negándole el derecho a su propia subjetividad y responsabilidad por sus propias acciones:

“Ella es definida y diferenciada en referencia al hombre y no él en referencia a ella; ella es lo incidental, lo extrínseco como opuesto a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto – ella es lo Otro.” (16)

El análisis de Beauvoir acerca de la función de la mujer como objeto y reflejo del hombre posee reminiscencias de la descripción del sentido de la mujer de *Una habitación propia* de Virginia Woolf (como espejo que devuelve una imagen agrandada del hombre). La mujer, argumenta la autora francesa, “es el espejo en el cual el hombre, como Narciso, se contempla a sí mismo”; a través de ella, “él experimentará el milagro de parecerle que es otro, otro que es, así mismo, su más profundo ego” (217). También para de Beauvoir, “la representación del mundo, como el mundo en sí, es la obra del hombre; ellos lo describen desde su punto de vista, el cual confunden con la verdad absoluta.” (175)

Central para el existencialismo, filosofía sostenida por, entre otros, Jean-Paul Sartre, era el cuestionamiento de las costumbres existentes, valores y creencias, y un rechazo a la idea de que la vida del individuo está irrevocablemente predeterminada –ya sea por expectativas convencionales, experiencias de infancia o condiciones económicas.⁹¹⁹ De igual forma, De Beauvoir se oponía radicalmente al psicoanálisis freudiano y al marxismo radical de ciertos partidos comunistas, y se centraba en la total libertad y responsabilidad por la vida

⁹¹⁷ *The Second Sex* (Edición inglesa) Pan Books (Picador), Londres, 1988.

⁹¹⁸ Moi (1994: 3).

⁹¹⁹ Cavallaro apunta que la concepción de la existencia humana de Sartre puede ser resumida en tres premisas fundamentales: la existencia precede a la esencia; el Hombre no es nada sino lo que hace de sí mismo; y el Hombre existe y sólo después se define a sí mismo. Según Sartre, el Hombre es definido por lo que hace y por cómo lo hace. Cavallaro (2003: 11).

propia.⁹²⁰ Finalmente, podemos decir que de Beauvoir anticipó tanto los argumentos como las contradicciones dentro del análisis cultural feminista al promulgar la imposibilidad de hablar –al menos filosóficamente– como mujer. Es por ello que aunque la obra de Beauvoir encontró múltiples admiradoras, no recibió una inmediata respuesta popular hasta más tarde.

A menudo se ha dicho que la siguiente generación de teóricas feministas francesas rechazó enteramente el feminismo existencialista de Beauvoir y retomaron las ideas del psicoanálisis. Alejándose del deseo de igualdad entre hombres y mujeres, estas feministas enfatizaron la diferencia, exaltaron el derecho de las mujeres de celebrar sus valores específicamente femeninos, denunciaron la igualdad como un intento encubierto de forzar a las mujeres a volverse como el hombre. En este contexto entendemos la resistencia de Kristeva -y otras feministas- a las ideas acerca de la maternidad y un lenguaje específicamente femenino de Beauvoir, que ahora nos interesa (a la luz de los temas de este capítulo). Kristeva habla de la necesidad de creación de un nuevo discurso sobre la maternidad, opuesto al absoluto rechazo de ésta de De Beauvoir. Según Kristeva, the "real female innovation (in whatever field) will only come about when maternity, female creation and the link between them are better understood."⁹²¹

Psicología, identidad sexual y lenguaje.

El rechazo de De Beauvoir al psicoanálisis se debía más a lo que éste se había convertido, como práctica (el psicoanálisis fue utilizado cada vez más para mantener el *status quo*).⁹²² Sin embargo, la relectura posterior que hicieron las feministas de las ideas de Freud y Lacan descubrieron, en su propósito de desbancar a la biología en la construcción de la identidad y, necesitadas de otra teoría donde apoyarse, que, de hecho, el psicoanálisis les ofrecía este instrumento: *las divisiones sexuales eran construidas socialmente y eran, por tanto, susceptibles de cambio.*⁹²³

Los estudiosos parecen estar de acuerdo en que el feminismo y el psicoanálisis representan dos de los intentos más radicales en la cultura occidental del siglo XX para teorizar acerca de las diferencias sexuales y de género –y a lo largo de los años, han tenido una difícil relación de amor-odio. Freud no fue directamente un defensor del movimiento de mujeres pero sin duda existe una relación entre sus intereses y los del feminismo contemporáneo. Su mayor seguidor, Alfred Adler, sí que apoyó explícitamente al feminismo -hizo de la crítica a la masculinidad la pieza central en su revisión del psicoanálisis. Estos dos pioneros, y la siguiente generación de psicoanalistas que debatieron acerca de sexualidad en los años veinte y comienzos de los treinta, mostraron que las divisiones sexuales de la edad adulta no eran fijadas desde el comienzo de la existencia. Es más, los modelos de la edad adulta eran construidos en un complejo proceso de desarrollo a lo largo de la vida.

Éste fue un cambio decisivo en las ideas respecto al género. El pensamiento del siglo XIX, incluso parcialmente dentro del movimiento de mujeres, había dado por sentado la existencia de características "naturales" de hombres y mujeres. A pesar de que las ideas de Freud y Adler fueron formuladas en el punto álgido de la primera ola feminista, su influencia sólo retomó protagonismo en las ideas de algunas feministas de la segunda ola. Mientras que ciertas feministas rechazaron al psicoanálisis (considerado instrumento del patriarcado) otras intentaron reevaluar y apropiarse de las estrategias de la teoría freudiana y post-

⁹²⁰ No obstante, comparte algunos aspectos con el marxismo, por ejemplo, su creencia en que la liberación de la mujer sería posible gracias a los métodos modernos de producción. Por su parte, el psicoanálisis se había convertido en una rama socialmente conservadora de la medicina, más preocupado en normalizar a las personas que en perseguir una agenda de liberación. (Esto es evidente en el caso de la homosexualidad. Freud se había negado a ver la homosexualidad como patológica, mientras que el psicoanálisis de estos años definía la homosexualidad como enfermedad mental).

⁹²¹ "A New Type of Intellectual: The Dissident," in *The Kristeva Reader* (1977) Ed. Moi, New York: Columbia University Press, 1986. p. 298.

⁹²² La identidad sexual no es 'natural' sino adquirida a través de una serie de complejas interacciones de lo individual y lo social durante la vida del niño. Sin embargo el psicoanálisis se convirtió pronto en una práctica de coerción y control.

⁹²³ Para un análisis más exhaustivo de las complejas relaciones entre psicoanálisis y feminismo, consultar Rose, Jaqueline: *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, Londres, 1986; Lovell (1990: 187-270); Glassgold, Judith M. e Iasenza, Suzanne (Eds.): *Lesbian, Feminism, and Psychoanalysis: The Second Wave*. Haworth Press, Nueva York, 2003; o Buhle, Mari Jo: *Feminism and its Discontents: A Century of Struggle with Psychoanalysis*. Harvard University Press, Cambridge/Mass, 1998.

freudiana para ayudar a sus análisis acerca del proceso de sexualización al que todos los humanos estamos sujetos.

La recuperación del psicoanálisis para los estudios feministas se produjo a manos de dos acercamientos diferentes (que se corresponden con la revisión de dos escuelas del psicoanálisis). La primera, la teoría de las *relaciones-objeto*, desarrollada en Estados Unidos, y la segunda, el uso del feminismo británico y francés de las ideas sintéticas de Lacan de Freud, en combinación con la lingüística de Ferdinand de Saussure. Mientras que la teoría de las relaciones-objeto localiza la formación de la identidad sexual en la relación entre las dimensiones institucional y corporal, los académicos/as lacanianos y post-lacanianos trasladan el énfasis de la corporalidad al papel del lenguaje. La significación física del pene es reemplazada por la significación lingüística del falo, un significante clave dentro del discurso patriarcal que representa poder y deseo –y que se haya en niños y niñas de diferentes maneras. La metáfora reemplaza la biología como elemento estructurador clave del inconsciente: el lenguaje es falocéntrico. La carencia o posesión parcial del falo indica el estatuto de carencia, de “otredad”. En general, podemos apuntar que en ambos acercamientos el esencialismo biológico ha sido reemplazado por un esencialismo cultural o psíquico.

En el mundo anglosajón, cierta recuperación del psicoanálisis se produjo a manos de feministas como Julie Mitchell -*Psychoanalysis and Feminism* (1974)⁹²⁴ - o Nancy Chodorow - *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978)- por citar las más relevantes. En el caso de Mitchell, la cultura es reducida a una estructura monolítica y universal de lenguaje y parentesco; y en el de Chodorow, se nos presenta una asunción etnocéntrica y ahistórica de la universalidad de la maternidad, lo que revela dicho esencialismo cultural o psíquico del que hablábamos.⁹²⁵ En última estancia, en estos modelos psicoanalíticos anglo-americanos, al igual que en la temprana teoría de los roles sexuales, las identidades de género están constreñidas por una biología invariable, y las divisiones dicotómicas son retenidas en una concepción unitaria del género. Es decir, puede que nuestras cualidades no sean adquiridas biológicamente sino culturalmente pero, en cualquier caso, no podemos escapar de ellas ya que, desde el comienzo de nuestra vida, nuestro sexo biológico determinará la educación que vamos a recibir.⁹²⁶ Como explican Cornwall y Lindisfarne, en la práctica “una vez que el niño ha sido etiquetado como ‘varón’ o ‘hembra’ se presume que dicha identidad monolítica se adhiere a lo largo de sus vidas...[y] las relaciones entre hombres y mujeres son vistas en términos de identidades polarizadas y estables.”⁹²⁷

⁹²⁴ En su libro, Mitchell adopta la noción de sexualidad infantil indiferenciada de Freud para argumentar que, en este aspecto, el trabajo de Freud nos permite reconocer que no nacemos “masculinos” o “femeninas”, ni heterosexuales: éstas son más bien adquisiciones hechas por los sujetos en el momento en que se integran dentro de un tipo particular de cultura humana. Existe una traducción al castellano: *Psicoanálisis y feminismo*. Anagrama, Barcelona, 1976.

⁹²⁵ La de Chodorow es la intervención más conocida que aplica la teoría de las relaciones-objeto al feminismo. Su libro, publicado por la University of California Press (Berkeley), es descrito por su autora como una sociología del género [contamos con la traducción al castellano: *El ejercicio de la maternidad*. Gedisa, Barcelona, 1984]. En él, Chodorow se centra en cómo las relaciones sociales son interiorizadas (vía directa) a través de la psique; se supone que la psique es un reflejo, una transposición, de lo social. Según Nancy Chodorow, las diferencias entre hombres y mujeres no están genéticamente programadas sino que surgen de las, casi universales, características de la estructura familiar que produce estas diferencias. Para una discusión más profunda del tema, consultar: Brennan, Teresa: “Psychoanalytic Feminism” en Jaggar y Young (Eds.): *A Companion to Feminist Philosophy*. Blackwell Publishers, Malden y Oxford, 1998. Pp. 272-279; Chodorow: “Family Structure and Feminine Personality” en Rosaldo y Lamphere (Eds.): *Women, Culture and Society*. (Stanford University Press, Stanford, 1974) y Ortner: “Is Female to Male as Nature is to Culture?” (1972) en *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. (Beacon Press. Boston, 1996. Pp. 21-42).

⁹²⁶ Chodorow defiende que la biología no puede justificar la organización social de los roles sexuales que consignan a las mujeres a la esfera privada del hogar y la familia, y al hombre a la esfera pública, lo que le ha permitido la dominación. El deseo y habilidad de ser madre es producido, junto a la masculinidad y la femineidad, dentro de una división del trabajo que ha situado a la mujer en el lugar primordial de cuidadoras.

⁹²⁷ Cornwall, Andrea y Lindisfarne, Nancy: “Dislocating Masculinity: Gender, Power, and Anthropology” En *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. Routledge, Londres, 1994. Pp. 33-34. Cit. Hooper (2001: 28).

Posiblemente, el aspecto más importante de la teoría psicoanalítica para el feminismo es la noción de *inconsciente* y las formas por las cuales mina la racionalidad, la subjetividad y el significado, al interpretar éstos como inherentemente inestables. Juliet Mitchell y, posteriormente, Jacqueline Rose argumentaron persuasivamente que Freud no toma la identidad sexual como algo con lo que se nace, una esencia biológica, y que el psicoanálisis freudiano, de hecho, ve la *identidad sexual como una posición inestable del sujeto, la cual es construida social y culturalmente en el proceso de inserción del niño en la sociedad*. Es a través de la noción de inconsciente que el psicoanálisis puede proveer un efectivo antídoto al determinismo cultural y su asunción de que las normas de género son inevitable y efectivamente interiorizadas. El inconsciente abastece al feminismo de material útil en tanto que explora las numerosas dificultades y fracasos en este proceso, identificando lo que Rose denomina “una resistencia a la identidad en el mismo corazón de la vida psíquica”. El psicoanálisis freudiano y post freudiano enfatiza los modos en los que el subconsciente divide la subjetividad, socavando continuamente cualquier asunción de una identidad sexual estable y unificada. En este sentido, lo que el feminismo tiene que ganar de la alianza con el psicoanálisis es la posibilidad de ver la feminidad, ni como conjunto de atributos naturales ni como un hecho cultural logrado, sino como una adquisición hecha por medio de un gran esfuerzo.

Un caso interesante es el de Morton Prince, conocido psicoterapeuta de Nueva Inglaterra que escribió *The Dissociation of a Personality* en 1898 (2 ed. 1910). Prince rechaza en su libro la visión de que hay identidades fijas y esenciales en la naturaleza. En su lugar, él contemplaba un *continuum* de posibilidades sexuales. Para él, en 1898, la diferenciación entre los sexos era un producto del “ambiente total” o la “educación” ampliamente definida, incluyendo los efectos de la “educación internacional”, “imitación inconsciente”, “sugestión externa” y “ejemplo” en determinar “los gustos y hábitos de pensamiento y maneras” del niño. Es “extremadamente probable”, escribe, “que si un chico fuera criado como chica o una chica como chico” bajo condiciones que fueran absolutamente libres de contra-influencias, “cada uno tendría gustos y maneras del otro sexo.”⁹²⁸ En el escenario de los orígenes de Prince, la sexualidad inicial de niños y niñas es homosexual -en el sentido en el que ésta primero se expresa a través del autoerotismo (amor por lo mismo), antes de ser transformado en deseo heterosexual.⁹²⁹ Lo natural se convierte así en “monstruoso” y corrupto sólo porque es socialmente prohibido, sólo esta violenta prohibición social da a la homosexualidad normal y natural su poder de crecimiento antinatural y patológico. En suma, de acuerdo con la hipótesis mimética de Prince, la identidad sexual es consecuencia o efecto de la identificación mimética y no al revés, como argumentaría Freud. (187)

Jaqueline Rose defiende la importancia del psicoanálisis en los estudios feministas. Para ella, la psique es importante para el feminismo porque implica un concepto del sujeto como estructurado por medio de fantasías inconscientes que siempre exceden las posiciones sexuales rígidas (para hombres y para mujeres) que son definidas ‘normales’. Escribe Rose: “el inconsciente revela constantemente el ‘fracaso’ de la identidad. Porque no hay continuidad de la vida psíquica, no hay estabilidad en la identidad sexual, no hay posición para las mujeres (u hombres) que sean logradas siempre. El psicoanálisis no ve este ‘fracaso’ como un caso especial de inhabilidad o desviación de un individuo de la norma. [...] ‘Fracaso’ es algo repetido sin fin y revivido momento a momento a lo largo de nuestras historias individuales.”⁹³⁰ Para Rose, el necesario ‘fracaso’ de la identidad –la inhabilidad de la ‘ley patriarcal’ de determinar enteramente las acciones y creencias humanas– es también virtualmente una condición de posibilidad para una política feminista. De acuerdo con ella, el psicoanálisis contesta radicalmente las posiciones binarias –sujeto/objeto, dentro/fuera, fantasía/realidad, público/privado, víctima/agresor– que se hallan en los discursos biológicos y sociológicos sobre la diferencia sexual y que tienden a reintroducir estas asunciones normativas y totalizadoras acerca del género que tales discursos contestan y subvierten. Por ejemplo, desafia la postura de Catharine MacKinnon (destruye la idea de la mujer siempre como víctima).⁹³¹

⁹²⁸ Prince: “Sexual Perversion or Vice? A Pathological y Therapeutic Inquiry” (1898) en Prince: *Psychotherapy and Multiple Personality*, editado por Nathan Gale en Harvard University Press, 1975. Pp. 93-4. Cit. Leys, Ruth: “The Real Miss Beauchamp: Gender and the Subject of Imitation.” en Butler y Scott (1992:185).

⁹²⁹ Butler y Scott (1992: 186).

⁹³⁰ Rose (1986: 90-91).

⁹³¹ MacKinnon, Catharine A: *Hacia una teoría feminista del Estado*. Cátedra, Feminismos. Madrid, 1995.

Allí donde estas feministas americanas y británicas mencionadas tuvieron que convivir –y enfrentarse– con un gran movimiento de oposición a Freud, las feministas francesas participaron de una valorización de sus ideas a nivel general. Éstas asumieron que el psicoanálisis podía proveer una teoría emancipadora de lo personal y un camino hacia la exploración del inconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de las mujeres en la sociedad patriarcal. La teoría francesa ha contribuido poderosamente al debate feminista acerca de la naturaleza de la opresión de las mujeres, la construcción de la diferencia sexual y la especificidad de la relación de las mujeres con el lenguaje y la escritura.

Las principales críticas feministas francesas prefirieron trabajar con problemas de índole textual, lingüística, semiótica o psicoanalítica; partiendo principalmente de las corrientes de pensamiento postmodernas a través de autores como Derrida, Michael Foucault y Jacques Lacan.⁹³² Éstos argumentan que debido a que la realidad está mediatizada por el lenguaje, y que la experiencia es diferente para cada uno de nosotros, no puede haber un punto de vista objetivo, un punto de vista verdadero, sólo subjetividades individuales particulares. Aquí el lenguaje es de vital importancia ya que no sólo determina como vemos el mundo sino como existimos y quienes somos. El significado de las palabras no es fijo e inmutable sino constantemente modificado y, con ello, también nuestra subjetividad (o sentido del ser) y nuestra percepción del mundo. En este contexto, Foucault argumenta que las disputas acerca del significado de las palabras revelan el carácter no universal de éstas. Al estar el lenguaje ligado a las estructuras de poder, los “discursos” de los grupos dominantes serán los privilegiados, si bien pueden ser desafiados o subvertidos por grupos marginales. Esta visión parece adaptarse bien a la lucha feminista sobre el lenguaje y la creación cultural y artística.

La atención al psicoanálisis por parte de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva se produjo a través del estudio de las obras de Jacques Lacan. Estas autoras francesas le deben mucho a la lectura post-estructuralista de Lacan sobre la obra de Freud. *La Révolution du langage poétique* (1974) de Julia Kristeva, *Ce sexe qui ne n'est pas un* (1977) de Luce Irigaray y "Le rire de la Méduse" (1975) de Cixous, son quizá los más influyentes en este proyecto. No obstante, en un intento de trascender el universalismo del análisis lacaniano, éstas fueron más allá del estructuralismo lingüista de Lacan para reconsiderar el lugar de lo femenino en el lenguaje falocéntrico. El orden imaginario (semejante al pre-edípico) y el simbólico (edípico) constituyen los principales términos en la teoría lacaniana. Dentro del orden imaginario *no existe la diferenciación sexual* ni el lenguaje, y la crisis edípica representa la entrada dentro del orden simbólico donde la diferenciación entre individuos se produce. Esta entrada está igualmente unida a la adquisición del lenguaje, de la cultura. Por tanto, existe una *distinción* – que será constantemente retomada por diferentes ideologías feministas posteriores – *entre sexo biológico y género socialmente construido* (en el orden simbólico o edípico). Dicha distinción, que fue útil para combatir los determinismos biológicos, fue el resultado de una aceptación acrítica de la dicotomía de la filosofía occidental naturaleza/cultura.⁹³³ Aquí surgen nuevos problemas...

Punto de encuentro V: Melodrama y cine de mujeres

La consideración del melodrama como parte digna de análisis dentro de los estudios cinematográficos no tuvo lugar hasta los años setenta del siglo XX. Anteriormente se prestó poca atención a su genealogía, sus propiedades estilísticas particulares y su significación social. El texto más temprano –y todavía indispensable– es el de Thomas Elsaesser “Tales of Sound and Fury”, al que podemos añadir los artículos de Neale o de Schatz (mencionados en el cuerpo del texto). Pero la mayor atención procedió, en particular, del feminismo, dada la calificación del melodrama como terreno cultural femenino –por muchos calificado también “cine de mujeres.” Uno de las antologías fundamentales es la de Gledhill *Home is Where the Heart Is*, en la que se recogen no sólo algunos clásicos como el de Elsaesser sino también la producción de las teóricas feministas más relevantes del panorama fílmico: Laura Mulvey

⁹³² Algunos de los discursos, y conceptos, derivados del estructuralismo, postestructuralismo y el psicoanálisis, relevantes para la teoría feminista francesa son: lingüística estructural y oposiciones binarias (Saussure); poder, conocimiento y sexualidad (Foucault); ideología (Althusser); deconstrucción y diferencia (Derrida); mente y lenguaje (Lacan); y deseo y el cuerpo (Deleuze y Guattari).

⁹³³ Según múltiples feministas recientes la propia categoría de naturaleza es fabricada por el hombre. Naturaleza es una categoría social con su historia discursiva correspondiente, como el sexo, el género, e incluso el cuerpo.

(“Notes on Sirk and Melodrama”), Tania Modleski (“Time and Desire in the Woman’s Film”), Mary Ann Doane (“The Woman’s Film. Possession and Address”), Linda Williams (Something Else Besides a Mother, *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama”) o Annette Kuhn (“Women’s Genres. Melodramas, Soap Opera, and Theory”).

Los estudios acerca del melodrama y del cine de mujeres han tenido que hacer frente a una paradoja. Por una parte, el melodrama transmite imágenes de feminidad tradicionales y son películas hechas por hombres en las que las mujeres sufren estoicamente, es decir, son castigadas, sus ilusiones castradas. Pero, por otra, la mayor parte de los críticos del melodrama consideran que éste expone las contradicciones del sistema patriarcal y, además, las protagonistas son las mujeres, las historias son contadas desde sus puntos de vista (son la voz y la subjetividad de la película).

La mujer en los melodramas

De acuerdo con Michael Wood, el cine de Hollywood y, en especial, el género del melodrama familiar actúan como crónicas del clima ideológico represivo y el falso sentido de seguridad sociopolítica, produciendo un estilizado e inquietante retrato de América en los años cincuenta que, cada año que pasa, parece ser más acertadamente observado.⁹³⁴ Y sus contradicciones más identificadas. A continuación se mencionan aquí ciertos aspectos de algunos de estos melodramas familiares.⁹³⁵

La familia nuclear de clase media, la más clara representación del orden social patriarcal americano, estaba sufriendo transformaciones y se convirtió en el centro de atención de los melodramas de los años cincuenta. La segunda guerra mundial y el conflicto de Corea supuso el envío de hombres a la guerra y la consecuente integración de la mujer al mundo laboral. Las pérdidas humanas crearon un vacío que había que rellenar. Idealmente, la familia representa un colectivo “natural” a la par que social, una sociedad en sí.

Como ejemplos de películas que exploran los cambios en los roles de las mujeres durante la guerra y posguerra americana, y muestran su insatisfacción con un sofocante estilo de vida de clase media, tenemos *Perdición* [*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944]⁹³⁶ y *Alma en suplicio* [*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1946]. La heroína de ambas películas - Barbara Stanwyck en la primera y Joan Crawford en la segunda- tratan de escapar de un marido tedioso y un horterero hogar de suburbios; la primera a través del asesinato y, la segunda, con el divorcio y creación de su propio negocio, una cadena de restaurantes. Este último personaje, interpretado por Joan Crawford, es muy interesante. Ella, en principio, tolera que su marido tenga una amante y de que tengan problemas económicos. Ayuda en la economía familiar haciendo tartas y pasteles pero el marido siente su orgullo herido por este último hecho, lo que hace que discutan y finalmente se separen. Ella logra salir adelante sola perfectamente, hasta el punto de crear su propio negocio que le reporta enormes beneficios. No nos extenderemos mucho más en esta película porque para ello necesitaríamos otro trabajo de investigación.

De acuerdo con Brandon French, películas como *Perdición* o *El cartero siempre llama dos veces* [*The Postman Always Rings Twice*, 1946] pertenecían a la categoría de películas ‘paranóicas’ en las que las ambiciosas protagonistas eran retratadas como “ansiosos monstruos.”⁹³⁷ En otro ejemplo, *Obsesión* [*Magnificent Obsession*, Sirk, 1954] una mujer de mediana edad se halla atrapada entre su papel socialmente prescrito como madre y su identidad individual y sexual recientemente despertada. La heroína es situada dentro de el contexto de una de las cuatro categorías temáticas establecidas por Molly Haskell (sacrificio, aflicción, elección y competencia), la elección (la mujer se enfrenta a la elección entre dos

⁹³⁴ Wood, Michael: *America in the movies or “Santa Maria, It Had Slipped my Mind*. A Delta Book, Nueva York, 1981 (1ªEd. Basic Books, Nueva York, 1975). Pp.146-164.

⁹³⁵ Nos limitaremos a aquellos más conocidos, y que son de los que la escritora de esta tesis ha podido disponer.

⁹³⁶ *Perdición* se trata más de un género de *film noir* que de melodrama. El personaje interpretado por Stanwyck va a embaucar a un agente de seguros y a convencerle de que participe en la muerte de su marido.

⁹³⁷ French (1978: xviii)

pretendientes que representan dos formas de vida diferentes).⁹³⁸ A diferencia de ésta, Laura Brown en *Las horas* se irá solamente a Canadá y trabajará de bibliotecaria, no volverá a casarse, ni sustituirá a una familia por otra.

No obstante, el melodrama familiar que más interesante nos resulta en este momento es *Sólo el cielo permite* [*All That Heaven Allows*, Sirk, 1955]. En él, la protagonista, Cary (Jane Wyman) se enamora de su jardinero, interpretado por Rock Hudson. Su posición como viuda 'de cierta edad' y madre no le permite llevar más allá sus fantasías, menos aún si consideramos que Rock Hudson no es ni más ni menos que un simple jardinero, joven. En esta película la demarcación en interiores de los personajes se presenta como mecanismo temático. Sirk a menudo retrataba a sus personajes femeninos como atrapados no sólo por circunstancias sociales sino también por las condiciones materiales de sus vidas. La representación física del confinamiento de Cary se da en su hogar burgués, ella es repetidamente mostrada dentro mirando hacia fuera: a través de ventanas, detrás de separadores de habitación, etc. La declaración de Sirk "los hogares (de sus personajes) son sus prisiones" es, en sí, una indicación de que ellos "son prisioneros incluso por el gusto de las sociedades en las que viven."⁹³⁹

El otro aspecto por el que nos resulta interesante esta película de Sirk es que es referencia principal de *Far from Heaven* [*Lejos del cielo*, Todd Haynes, 2002], que supone una revisión actual de las paradojas de la sociedad Americana de los años cincuenta. Ambientada a finales de los cincuenta en Connecticut, narra la historia de Cathy Whitaker (de nuevo Julianne Moore), una ama de casa, totalmente volcada en la vida familiar (cuya casa y familia aparecen como modelo de familia Americana en la revista local) a quien de golpe la vida dará un vuelco: se encuentra a su marido Frank con otro hombre y ella comienza a desarrollar su afecto hacia un jardinero de color. La película muestra como la rígida sociedad ve a la homosexualidad y las relaciones interraciales; pero lo más llamativo de la película es que cuando Cathy le cuenta a su amiga que su marido ha tenido relaciones sexuales con un hombre, ésta reacciona con comprensión, mientras que cuando se entera de que en su amiga existen sentimientos de afecto (y tal vez amor) con un hombre de color, decide romper su amistad con ella.

Punto de encuentro VI: El retorno del melodrama

Los melodramas familiares recuperaron prominencia entre las producciones de Hollywood en la primera mitad de los años ochenta. Algunos ejemplos los encontramos en *Kramer contra Kramer* (*Kramer versus Kramer*, 1979) o en *Gente corriente* (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980). Las razones para el renacimiento de este género las sitúa Maltby en el deseo de la audiencia de representaciones de seguridad familiar y emocional en un momento de inestabilidad económica y social.⁹⁴⁰ En momentos en los que la mujer ya formaba parte del mercado laboral o, por ejemplo, en los que la homosexualidad era una realidad, al igual que el SIDA. Para Andrew Britton *Gente corriente*, por ejemplo, pertenece a un ciclo de melodramas familiares centrados en las relaciones padre-hijo, cuya función "reaganista" era reconstruir ideas acerca del patriarcado amenazadas por las críticas feministas. Britton resume así la trama de *Kramer contra Kramer* y *Gente corriente*:

"[...] la familia patriarcal es amenazada con la disolución por el abandono de las obligaciones de la madre [...] estas películas se mueven hacia la formación de una familia, toda de varones, de la cual ella es expulsada [...] a la mujer, cuyo valor de independencia ya le ha sido socavado, se le niega incluso su tradicional esfera de competencia, y se la deja, como los finales de ambas películas dejan claro, sin ningún lugar al que ir."⁹⁴¹

⁹³⁸ *From Reverence to Rape The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press, Chicago, 1987 [1ª ed. Penguin, 1979].

⁹³⁹ "Interview with Douglas Sirk" en *Bright Lights*. Invierno 1977-78. p. 32.

Susan Kohner va a compartir con Wyman marcos de referencia similares en *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Sirk, 1959).

⁹⁴⁰ Maltby (2003: 359).

⁹⁴¹ Britton: "Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment" [Pp. 1-42] en *Movie*. Vol. 31. Nº 2. Invierno, 1986. p. 24. Citado en Malby (2003:359).

Encontramos resonancias de la interpretación de Britton en la de Robin Wood, que vió *Gente corriente* como paradigma de las nociones de género, de Hollywood, en los años ochenta:

“Si la mujer no puede aceptar su subordinación, debe ser expulsada de la narración, como Mary Tyler Moore en *Ordinary People* [...] dejando al padre desarrollar sus relaciones con su bello vástago sin trabas causadas por complicaciones femeninas.”⁹⁴²

Se produjo, por tanto, un renacimiento del género pero abandonando ese “potencial incendiario.”⁹⁴³ La razón de ello es -como estos críticos mencionados hacen hincapié- la carencia de voz de la mujer en estos melodramas de los ochenta, en contraposición a la centralidad de la voz femenina en los melodramas de los cincuenta. Si en estos últimos (como *Sólo el cielo permite*) se les permitió una subjetividad a las heroínas, denunciando de esta forma los discursos del patriarcado de los años cincuenta, aquí se les ha privado a las mujeres de punto de vista.

Punto de encuentro VII: “A Society” de Virginia Woolf.⁹⁴⁴

“[...] we drew round the fire and began as usual to praise men –how strong, how noble, how brilliant, how courageous, how beautiful they were- how we envied those who by hook or by crook managed to get attached to one for life- when Poll, who had said nothing, burst into tears. Poll, I must tell you, as always been queer.” La razón por la que ella es extraña es porque lee (su padre le dejó una fortuna con la condición de que leyera todos los libros de la London Library), no es bella y “deja sus cordones sin atar.”

“[...] She told us that, as we knew, she spent most of her time in the London Library, reading. She had begun, she said, with English literature on the top floor [...] And now, half, or perhaps only a quarter, way through a terrible thing had happened. She could read no more. Books were not what we thought them. ‘Books’, she cried [...] ‘are for the most part unutterably bad!’ Of course we cried out that Shakespeare wrote books, and Milton and Shelley. ‘Oh, yes’, she interrupted us. [...] But, you are not members of the London Library.” Ella pasa a contar anécdotas acerca de las horribles obras que ha leído.

“[...] Our trepidation increased as she went on. Not a word of it (de la obra que está leyendo) seemed to be true, and the style in which it was written was execrable. [...] I cannot describe the desolation which fell upon us as she opened a little volume and mouthed out *the verbose, sentimental foolery* which it contained. ‘It must have been written by a woman’, one of us argued. But no. she told us that it was *written by a young man, one of the most famous poets of the day.*”

“[...] ‘Why’, she asked ‘if men write such rubbish as this, should our mother have wasted their youth in bringing them into the world?’ [...] Clorinda was the first to come to her senses. ‘It’s all our fault’, she said. ‘Every one of us knows how to read. But, no one, save Poll, has ever taken the trouble to do it. I, for one, have taken it for granted that it was a woman’s duty to spend her youth in bearing children. I venerated my mother for bearing ten [...] it was, I confess, my own ambition to bear twenty. We have gone on all these ages supposing that men were equally industrious, and their works were of equal merit. While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have

⁹⁴² Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press, Nueva York, 1986. Pp. 173-4.

⁹⁴³ Si bien ha abandonado su carácter incendiario al situar al hombre en el centro de la narración melodramática, igualmente está revelando la artificialidad de los roles sexuales asignados. En palabras de Ellen Seiter, *Kramer contra Kramer* y *Gente corriente* muestran que “si los hombres decidieran tomar la histórica responsabilidad femenina de criar hijos lo harían mucho mejor que las mujeres, proveyendo más entendimiento y cuidados.” Aquí se halla la venganza a la desintegración de los roles promovida por ciertos sectores del feminismo: si las mujeres rechazan estos papeles, los hombres se encargarán de ello. En “Men, Sex, and Money in Recent Family Melodramas” (Landy, 1991:535)

⁹⁴³ En Landy (1991:268-274).

⁹⁴⁴ En *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* editado por Susan Dick. Hogarth Press, Londres, 1985. Pp. 118-130.

populated the world. They have civilized it. But now that we can read, what prevent us from judging the results? Before we bring another child into the world we must swear that we will find out what the world is like.'

So we made ourselves into a *society for asking questions*. One of us was to visit a man-of-war; another was to hide herself in a scholar's study; another was to attend a meeting of business men; while all were to read books, look at pictures, go to concerts, keep our eyes open in the streets, and ask questions perpetually. [...] Our questions were to be directed to find out how far these objects (to produce good people and good books) were now attained by men. We vowed solemnly that we would not bear a single child until we were satisfied. [...] at intervals we met together and compared our observations. Oh, those were merry meetings! Never have I laughed so much [...]"

"[...] Some three months later [...] Castalia entered. [...] Not only was she beautiful; she seemed also in the highest spirits. [...] 'I've at Oxbridge', she said. 'Asking questions?' 'Answering them,' she replied. [...] *You can't imagine how exciting, how beautiful, how satisfying-* 'What is?' I asked. 'To – to – *answer questions*'"

"[...] But more significant that the answers were the *refusals to answer*. Very few would reply at all to questions about morality and religion, and such answers as were given were not serious. [...] 'I am sure,' said Jill, 'that if Sir Harley Tightboots hadn't been carving the mutton when I asked him about the capitalist system he would have cut my throat.' [...] They despise us too much to mind what we say. 'Of course *they despise us*' said Eleanor. 'At the same time how do you account for this – I made enquiries among artists. Now *no woman has ever been an artist*, has she Poll?' 'Jane-Austen-Charlotte-Brönte-George-Eliot,' cried Poll [...] 'Damn the woman!' someone exclaimed. 'What a bore she is!' Since Sappho there has been no female artists of first rate-' Eleanor began, quoting from a weekly newspaper."

"'Ladies, we must try to sum up the results,' Jane was beginning when a hum, which had been heard for some time through the open window, drowned her voice. 'War! War! War! Declaration of war!' men were shouting in the street below. We looked at each other in horror. 'What war?' We cried. 'What war?' we remembered, too late, that we had never thought of sending anyone to the House of Commons. [...] 'Why,' we cried, '*do men go to war?*'"

La guerra termina y las mujeres se vuelven a reunir: "[...] 'If we hadn't learn to read,' she said bitterly, '*we might still have been bearing children in ignorance* and that I believe was the happiest life after all. I know that you are going to say about war,' she checked me, 'and the horror of bearing children to see them killed, but our mothers did it, and their mothers, and their mothers before them. And they didn't complain. They couldn't read. I have done my best,' she sighed, 'to prevent my little girl from learning to read, but what's the use? I caught Ann only yesterday with a newspaper in her hand and *she has beginning to ask me if it was "true"*. Next she will ask me whether Mr. Lloyd George is a good man, then whether Mr. Arnold Bennett is a good novelist, and finally whether I believe in God. How can I bring my daughter up to believe in nothing?' she demanded."

"Don't you know that our believe in man's intellect is the greatest fallacy of all?' 'What?' I exclaimed. 'Ask any journalist, schoolmaster, politician or public house keeper in the land and they will all tell you that men are much cleverer than women.' 'As if I doubted it,' she said scornfully. 'How could they help it? Haven't we bread them and feed them and kept them in comfort since the beginning of time so that they may be clever even if they are nothing else? It's all our doing!' She cried. [...] Oh, Cassandra, for Heaven's sake let us devise a method by which men may bear children! It's our only chance. For unless we provide them with some innocent occupation we shall get neither good people nor good books; we shall perish beneath the fruits of their unbridled activity; and not a human being will survive to know that there once was Shakespeare!"

"'It's no good –nor a bit of good,' I said. '*Once she knows how to read there's only one thing you can teach her to believe in – and that is herself.*' 'Well, that would be a change,' said Castalia. So we swept up the papers of our society, and though Ann was playing with her doll very happily, we solemnly made her a present of the lot and told her we had chosen her to be *President of the Society of the future-* upon which she burst into tears, *poor little girl.*"

Punto de encuentro VIII: Adrienne Rich y su 'Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana.'

Adrienne Rich considera que no es suficiente para el pensamiento feminista el reconocimiento de que el fenómeno lesbiano existe. Cualquier creación teórica, cultural o política que trata el lesbianismo como: marginal, fenómeno "menos natural", simple "preferencia sexual", o como imagen reflejada opuesta de la heterosexualidad u homosexualidad masculina, es profundamente débil. La teoría feminista no puede simplemente poseer una voz de tolerancia hacia el lesbianismo como forma de vida alternativa. Una crítica feminista de orientación heterosexual es, según Rich, un asunto sobrepasado tiempo atrás.

Su trascendental ensayo "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" comienza con la discusión de una serie de libros en los cuales se habla de una "alianza" entre mujeres que ofrece resistencia al orden patriarcal. Para Rich, es un hecho que las mujeres en cada cultura y a través de toda la historia han adoptado la independencia, la no-heterosexualidad, una existencia conectada a otras mujeres. Algunas mujeres han estado en una posición económica tal, que les ha permitido resistir incluso al matrimonio.⁹⁴⁵ A través del análisis de estos libros, que estudian las diferentes formas en las que las mujeres han ido aliándose a lo largo de la historia (a veces en forma de comunidades femeninas), la autora sugiere que la heterosexualidad necesita ser reconocida y estudiada como *institución política*.

Acto seguido procede a apuntar algunos de los métodos por los cuales el poder de los hombres es manifestado y mantenido - algunos más fácilmente reconocibles, otros, más evidentes y extremos- y que refuerzan la heterosexualidad sobre las mujeres. Enumera, por ejemplo, el cinturón de castidad, el matrimonio infantil, la eliminación de la existencia lesbiana, la idealización del romance heterosexual y el matrimonio, etc. Uno de los libros que va a mencionar es *Sexual Harassment of Working Women: A Case of Sex Discrimination* de Catharine A. MacKinnon, en el que se subraya la intersección entre la heterosexualidad compulsiva y la economía. Bajo el capitalismo, las mujeres son segregadas horizontalmente por su sexo y ocupan estructuralmente una posición inferior en el lugar de trabajo; y dada la naturaleza y extensión de las presiones heterosexuales, se produce igualmente la diaria erotización de la subordinación de las mujeres.⁹⁴⁶ Reemplazar esta perspectiva de dominación -el derecho de los hombres al acceso emocional y sexual- por un estándar universal de libertad básica para mujeres es el propósito de los libros que analiza.

En cuanto a su comprensión del lesbianismo, Rich va a distinguir dos formas diferentes de expresión del lesbianismo: la *existencia lesbiana* y el *continuum lesbiano*. La primera define el lesbianismo en términos sexuales (deseo genital hacia las mujeres), mientras que la segunda expresa esa coalición establecida entre mujeres en señal de resistencia frente al orden masculino. Tradicionalmente el término lesbiana ha sido empleado en sus connotaciones clínicas (definición patriarcal), la amistad femenina y la camaradería han sido separadas de posibles connotaciones de identificación entre mujeres. A pesar de los métodos -y grado- por los que la heterosexualidad "preferente" ha sido impuesta sobre las mujeres, éstas siempre han resistido la tiranía masculina de diferentes maneras.⁹⁴⁷ Si empezamos a conectar estas rebeliones con una necesidad de pasión física entre mujeres, concluiremos que la sensualidad erótica ha sido precisamente el hecho más violentamente borrado de la experiencia femenina. Dice Rich, "la identificación entre mujeres es una fuente de energía, un resorte potencial de poder femenino, reducido y contenido bajo la institución heterosexual. La negación de la realidad y visibilidad de la pasión de mujeres por otras mujeres, la elección por parte de las mujeres de otras mujeres como aliadas, compañeras de una misma comunidad, el forzar tales relaciones al disimulo y su desintegración bajo una fuerte presión, ha significado una incalculable pérdida para el poder de todas las mujeres para cambiar las relaciones sociales de los sexos, para liberarnos mutuamente y a nosotras

⁹⁴⁵ Rich, Adrienne: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" en Abelove (1993: 231).

⁹⁴⁶ Rich (1993: 235).

⁹⁴⁷ La heterosexualidad ha sido impuesta por fuerza y/o subliminalmente a las mujeres. "Heterosexualidad compulsiva" fue un término empleado para citar uno de los "crímenes en contra de las mujeres" en el Tribunal Internacional de Bruselas de Crímenes Contra Mujeres [Brussels International Tribunal on Crimes against Women] en 1976.

mismas.”⁹⁴⁸ Que las mujeres necesitan inevitablemente al hombre -como protectores económica y socialmente, para una sexualidad adulta y una “completación” psicológica- y que la familia constituida en la heterosexualidad es la unidad social básica, son las grandes mentiras de la tradición Occidental.

Punto de encuentro IX: La edad de la diversidad/ Las múltiples caras del feminismo (1980-2006).

A finales de los años setenta, el contexto político de los debates acerca del género estaba cambiando. El feminismo iba ganando un significativo grado de poder institucional; comenzó a establecerse en universidades, dentro del gobierno, etc. Dentro de las universidades hubo un crecimiento de investigaciones inspiradas por el feminismo en casi todas las disciplinas de las Ciencias Sociales y las Humanidades y, en los ochenta, los “Women Studies” (Estudios de la Mujer) aparecieron como disciplina en algunos países occidentales). No obstante, alejado de las universidades, el movimiento feminista veía con escepticismo la labor de estas académicas, temiendo que el feminismo “universitario” perdiera su impulso político, que se convirtiera en algo demasiado elitista y teórico alejado de la realidad socio-política y los intereses materiales. Parece que todo lo que temían las activistas ha acabado sucediendo. De este modo, mientras que una parte de las investigadoras feministas ha producido estudios políticos, otra ha generado una literatura abstracta, más teórica y dialéctica que práctica. Los principales puntos de referencia de estas últimas son las diferentes labores intelectuales de filósofos, teóricos sociales y críticos culturales. Las referencias más prominentes, de nuevo, han sido Michael Foucault o Jaques Derrida. (El crecimiento igualmente de los estudios culturales ha influido, y se ha visto influido, por los estudios feministas).

Otra escisión dentro del movimiento se produjo por razones de sexualidad, raza o clase. De esta forma, por ejemplo, algunas feministas de color -como bell hooks- y lesbianas, se separaron conscientemente del grupo feminista al no sentirse representadas por éste. Uno de los momentos claves en este proceso de cambio se produjo en 1979 en una conferencia feminista internacional celebrada en Nueva York. En ella, Audre Lorde preguntó por qué las feministas blancas no habían tratado de las diferencias entre las mujeres: “Si la teoría feminista Americana no necesita tratar de las diferencias entre nosotras y la diferencia resulta en nuestra opresión, entonces ¿cómo lleváis el hecho de que las mujeres que limpian vuestras casas y atienden a vuestros hijos mientras vosotras atendéis a conferencias sobre teoría feminista son, en mayor medida, mujeres pobres y mujeres de color? ¿Cuál es la teoría tras un feminismo racista?”⁹⁴⁹

A partir de ahí hubo un crecimiento en la “política de la identidad” dentro del feminismo, produciendo múltiples posiciones que representaban los intereses de grupos particulares de mujeres: feminismo de color, feminismo latino, feminismo indígena, feminismo lesbiano, etc. Dada la diversidad de sexualidades, regiones, clases y nacionalidades, el resultado fue una enorme multiplicación de posturas, puntos de vista e identidades. Por ello, debemos de hablar de feminismos en plural (con el objeto de reconocer la diversidad y negar los privilegios). Christina Crosby apunta en “Dealing with Differences” como en los años noventa ya nadie habla de identidad femenina sino de diferencia.⁹⁵⁰

Esta pluralización de perspectivas tiene importantes implicaciones para la teoría sexual y de género. Cualquier insistencia en una simple teoría englobadora puede ser vista como un intento de reclamar el predominio de un punto de vista sobre otro(s) y así, reclamar un privilegio intelectual, si no material. Para el pensamiento postmoderno cualquier intento de establecer objetivos generales (o movilizar personas alrededor de principios comunes) adolece de totalitarismo.⁹⁵¹ La demanda de pluralización de perspectivas -como resultado de

⁹⁴⁸ Rich (1993: 244).

⁹⁴⁹ Lorde, Audre: *Sister Outsider*. The Crossing Press Feminist Series. Nueva York, 1984. p. 112.

⁹⁵⁰ En Butler y Scott (1992: 130).

⁹⁵¹ No obstante, ciertos grupos no parecen tener dichos escrúpulos. Así, el absolutismo religioso parecer tener su lugar en esta era posmoderna. En este ambiente de creciente conservadurismo, tanto activistas gays como feministas han temido que un énfasis en la diversidad signifique una creciente división, y que los acercamientos deconstructivos al género tengan efectos desmovilizadores en lugar de revitalizadores. No hay soluciones fáciles a este dilema, pero como sugiere Connell tal vez debamos

la diversidad- que produce un conocimiento más acertado del género, supone, al mismo tiempo, un problema en conectar diferentes perspectivas. Cada vez es más difícil teorizar acerca de la identidad sexual aisladamente, al margen de otras identidades. La intersección de género, clase, raza, y sexualidad se ha convertido en la preocupación fundamental del feminismo, y de los estudios culturales en general. Las intervenciones de lesbianas, mujeres de color, voces no occidentales y clases trabajadoras dentro del debate feminista, han subrayado el carácter heterosexual, blanco y occidental de los primeros escritos feministas. El reconocimiento de que el primer feminismo era de clase media, eurocentrista y heterosexista ha llevado el asunto de las diferencias entre mujeres al centro de los debates feministas. Para algunas críticas, la fragmentación del individuo es una realidad desagradable, mientras que para otras dicha movilidad o multiplicidad de identidades representa una oportunidad para trasladar lo marginal al centro y, al mismo tiempo, alejarse de las políticas de identidad fijas cuyas divisiones amenazan nuestras ya complejas, contradictorias y multiculturales, sociedades.⁹⁵² Ya vimos el problema que ello supone para la consecución de objetivos políticos basados en la coalición de identidades comunes.

Punto de encuentro X: Una ¿copia? del modelo heterosexual.

Los asuntos relacionados con las identidades de *butch* y *femme* y el juego de roles han provocado divisiones dentro del lesbianismo.

El hecho de que una lesbiana posea como “objeto del deseo” a otra mujer la ha situado, en la economía psicoanalítica, al mismo nivel que al hombre en muchos aspectos. Al resistirse a la identificación con el “objeto [pasivo] femenino” adopta preferentemente el agente “fálico” [activo] que desea a dicho “objeto”. Esta paradoja es la que estructura los conflictos acerca de la sexualidad lesbiana.⁹⁵³ Pero, como explica De Laurentis, se necesitan dos mujeres para ser lesbiana. Por lo tanto, la mujer que desea a otra mujer queda situada en el lugar en donde cada una mira a la otra con deseo. Esta argumentación entra en pleno debate acerca de la negociación de múltiples puntos de vista y configuraciones de la práctica del lesbianismo, identificación y deseo.⁹⁵⁴

Las autoras contrarias a las relaciones “desiguales” afirman que las relaciones *butch-femme* imitan las formas heterosexuales, mientras que las defensoras de éstas las consideran dentro de otro contexto teórico. Por ejemplo, Juan Vicente Aliaga opina que al contrario de lo que se piensa, las identidades *butch-femme* no parecen simples copias de la pareja heterosexual; que si se leen con tal enunciación es que hay, entonces, un fallo en la interpretación del significante. En la cotidianeidad de las comunidades lesbianas, la utilización de dichos términos no implica la reiteración directa de los roles de hombre y mujer,

tomar una postura pragmática cuando hablemos de género –que no cínica o “anti-intelectual” [Connell (2002:134)], observar cuidadosamente los usos de las investigaciones y la teoría, y los procesos prácticos a través de los cuales el conocimiento es creado y diseminado.

⁹⁵² Se han empleado términos como “diasporización cultural”, “conciencia mestiza”, “subjetividades móviles”, “sujetos nómadas”, etc. todos estos términos tratan de capturar algunas de las formas alternativas de integrar al ser cuando la identificación es vivida como proceso múltiple más que ser experimentada como rasgo fijado de personalidad. Las últimas teorías feministas insisten en que cada individuo está constituido por una reunión de “posiciones” que es siempre contingente y precaria. La identidad es resultado de multitud de interacciones. No obstante, como ya hemos visto anteriormente, y como indica Kathy Ferguson, las identidades políticas provisionales son estratégicamente necesarias por motivos de acción política: “Aunque nuestra clase, raza, género o sexualidad son en sí constituciones, es esta misma constitución la que les da potencia política”, es necesario adoptar una identidad por motivos estratégicos – ser reconocido y tener una voz política aunque eso implique el peligro de que dichas identidades solidifiquen. Ferguson recomienda la adopción consciente de “subjetividades móviles”, de tal modo que el sentido que uno tiene de uno mismo sea como una historia constantemente cambiante, con una serie de identificaciones más débiles o más fuertes a lo largo de dicha historia; ésto, sugiere, mitigaría los peligros de exclusión y sedimentación. (Ferguson, Kathy: *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. University of California Press, Berkeley, 1993. p. 160).

⁹⁵³ Whatling, Clare: *Screen dreams. Fantasising Lesbians in Film*. Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1997. p. 59.

⁹⁵⁴ De Laurentis: *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press. Manchester, 1994. p. 88.

entendido respectivamente como activo-pasivo, deducibles de una relación heterosexual adocenada.⁹⁵⁵

Una de las teóricas más interesada en describir estos roles fuera de la economía heterosexual es Sue-Ellen Case. Ésta discute que la crítica feminista ha producido un 'sujeto femenino' que se ha visto atrapado en los confines de la ideología heterosexual más que como individuo, el cual, consciente de sí mismo como 'dentro' y 'fuera' de esa ideología, es capaz del cambio, incluso de las condiciones de su existencia. Es decir, se deberá dejar de considerar la heterosexualidad como marco de referencia para analizar las relaciones humanas entre mujeres. Case sugiere que los roles lesbianos aquí tratados ejemplifican los tipos de auto-determinación que un sujeto feminista demanda. Primero, no obstante, la teoría feminista debe reconocer, precisamente, que estas lesbianas han sido excluidas de los temas feministas.

Muchos estudiosos han considerado que el sujeto está atrapado dentro de la ideología, impidiendo de esta forma programas para el cambio. Case insiste en cómo para las feministas cambiar esta condición debe ser una prioridad, algo que parece haberse logrado en los años noventa. Según De Laurentis el "sujeto femenino está, al mismo tiempo, dentro y fuera de la ideología del género, y (es) consciente de que esto es así, consciente de este tirar, de esta división, de esta doble visión".⁹⁵⁶ Al diferencia del 'sujeto femenino', el sujeto feminista puede estar fuera de la ideología, puede encontrar su auto determinación, puede cambiar porque es consciente. La conclusión de Laurentis es el punto de partida de Case.⁹⁵⁷

Partiendo de este sujeto feminista dotado de una organización (de mujeres) para el cambio político fuera de la ideología de la diferencia sexual y, así, de la institución de la heterosexualidad, los roles lesbianos de *butch* y *femme*, como dúo dinámico, podrían ofrecer precisamente una fuerte oposición del sujeto a esa ideología. Algunas tareas han de ser consumadas previamente para que dichos roles emerjan claramente dentro de este proyecto socio-teórico: el sujeto lesbiano de la teoría feminista tendría que "salir del armario", el discurso básico para las posiciones lesbianas (*butch* y *femme*) tendría que ser clarificado, y un entendimiento de la función de estos roles en el estilo de vida homosexual necesitaría ser desarrollado. Finalmente, una vez que estas tareas hayan sido completadas, la práctica de la representación puede ser estudiada como asunto feminista, tanto dentro como fuera de la ideología, con el poder de la auto determinación de su rol y su condición en un nivel micro político. Dentro de este esquema, la pareja *butch-femme* habitará la posición del sujeto juntas. "Son parejas que no se sitúan en uno de los polos de la diferencia sexual o valores metafísicos sino que constantemente están seduciendo el sistema de signos a través de la inconstancia y el flirteo dentro de las luces del artificio, reemplazando la cuchilla lacaniana por el bar lesbiano."⁹⁵⁸

No obstante, antes de que todo este *jouissance* pueda ser disfrutado, es necesario llevar el sujeto lesbiano fuera del armario de la historia feminista".⁹⁵⁹ Según Case, ciertos miembros de la comunidad lesbiana que sobrevivieron los años tempranos del feminismo y continuaron trabajando en el movimiento desde la raíz, como Joan Nestle, comenzaron a percibir este problema. Escribe Nestle, fundadora del *Lesbian Herstory Archives in New York* [Archivos de la historia lesbiana, de Nueva York]: "Nosotras, las lesbianas de los años cincuenta cometimos un error en los setenta: dejamos nosotras mismas ser trivializadas y reinterpretadas por feministas que no compartían nuestra cultura."⁹⁶⁰ "Todavía el armario, o los bares, con sus atmósferas *hothouses* han producido lo que, en combinación con la pareja *butch-femme*, puede proporcionar la liberación del sujeto feminista –el discurso del *camp*. El armario nos ha dado el *camp*, el estilo, el discurso, la puesta en escena de los roles *butch* y

⁹⁵⁵ Aliaga, Juan Vicente: "Entre fisuras y reconstrucciones, la problemático de los géneros sexuados en el arte contemporáneo. Algunas notas sobre lo queer, con permiso de Judith Butler" en *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana. 1997. p. 91.

⁹⁵⁶ De Laurentis (1987:10).

⁹⁵⁷ Case, Sue-Ellen: "Toward a Butch-Femme Aesthetic" en *Discourse*. Vol.11. Nº 1 (invierno, 1988-89). También se encuentra en Avelobe, Henry (Eds) (1993).

⁹⁵⁸ Hace referencia al suicidio por parte de muchas lesbianas que no aceptaban su condición homosexual debido a que eran tratadas por la profesión médica y la psicología como "desviadas".

⁹⁵⁹ Case (1993: 295).

⁹⁶⁰ Nestle: "Butch-femme Relationships: Sexual Courage in the 50's" en *Heresies*, 12. 1981. p. 23.

femme. Supone la liberación *camp* de las reglas o normas del naturalismo, o del realismo.”⁹⁶¹ Case señala como Del Martin and Phyllis Lyon describen el ascenso de la inicialmente llamada organización liberadora lesbiana, *Daughters of Bilitis* (DOB), en su influyente libro temprano *Lesbian/Woman* (1972). Para estas autoras, la meta del DOB fue borrar el comportamiento *butch* y *femme*, sus códigos de vestimenta y forma de vida de la comunidad lesbiana, y transformar a las lesbianas en lesbio-feministas. Ellas cuentan la historia de una pobre víctima que fue al DOB en busca de ayuda, “Fíjate como el estilo narrativo es similar al lenguaje redentivo y correctivo de los proyectos misioneros: Toni se afilió al DOB [...] moderó su vestuario. Seguía siendo bastante *butch*, pero vestía ahora blusas y pantalones femeninos [...] una de las metas del DOB era enseñar a las lesbianas un modo de comportamiento e indumentaria, aceptables para la sociedad. Toni es retratada de modo similar al salvaje vistiendo ropa inapropiada, según el modelo de indumentaria del misionero y su idea de salvación.”⁹⁶² Las autoras continúan, “pronto ella se hizo amiga de un hombre gay que la ayudó a sentirse a gusto como mujer. Aquí, en una narrativa lesbiana, la posición del misionero es finalmente dada por un hombre (aunque éste sea gay) quien ayuda a la *butch* a sentirse como mujer. La lectora lesbiana que se identifique sólo puede maravillarse ante la confluencia de la identificación genérica en términos de dominante (cultura heterosexual) y el rol sexual adoptado dentro de la subcultura lesbiana.”⁹⁶³

Para las defensoras del modelo *butch-femme*, desde un punto de vistas teatral estos roles prestan una agencia y auto determinación al sujeto históricamente pasivo, proporcionan a este sujeto al menos dos opciones de identificación sexual. Nótese la ironía que supone interpretar un rol sexual que parece dentro de una ideología mientras que ha sido construida desde una ideología de fuera. Mientras tanto, otras críticas feministas han recibido esta teoría de la mascarada dentro de un contexto heterosexual, quedándose con su impronta de pasividad. Así, los roles de *butch-femme* evaden la noción del “cuerpo femenino” tal y como predomina en la teoría feminista.

Un tema peliagudo de imitación de las formas de expresión gay es el caso de la pornografía. Como indica Carl Stychin “imágenes sexuales explícitas y la libertad para crear y usarlas han sido esenciales para la emergencia de las culturas e identidades gay y lesbiana a través de las últimas décadas.”⁹⁶⁴ El inconveniente era que las lesbianas, y mujeres en general, no disponían hasta hace poco de materiales sexuales explícitos propios. Por este motivo, muchas lesbianas aprendieron sus prácticas sexuales de los varones gay. Al parecer, la pornografía lesbiana a partir de esta época reproduce religiosamente las imágenes y los valores de la pornografía gay masculina, uno de los cuales consiste en valorar el hecho de tener un pene y de ser penetrada por éste. Las lesbianas perseguían en la pornografía de los gays el tipo de materiales que en sus propios círculos era tabú: el sexo sin romanticismo en sus infinitas variaciones. La cuestión de la industria del sexo lesbiano, es decir, pornografía, terapias sexuales, objetos prácticos, etc., también desencadenó un debate altamente corrosivo dentro, no sólo del seno del lesbianismo, sino del feminismo en general.

Las relaciones entre sexo y feminismo son bastante complejas porque, entre otras cosas, la opresión de la mujer ha nacido de su diferencia sexual. Hay dos posicionamientos básicos dentro del feminismo en torno a las cuestiones sexuales: una tendencia ha llamado a la liberación sexual criticando las restricciones al comportamiento sexual de las mujeres y denunciado los altos costes impuestos a la mujer sexualmente activa (las mujeres también tienen derecho a sus deseos sexuales por poco convencionales o ‘pervertidos’ que resulten). La segunda tendencia considera la liberalización sexual como una extensión de los privilegios masculinos. Esta tradición tiene mucho que ver con las ideas conservadoras y el discurso anti-sexual. Estas mujeres hablan en nombre de todo el movimiento feminista, pero la liberalización sexual sigue siendo uno de los logros del feminismo. La pornografía se sigue moviendo, de este modo, entre estas definiciones: como consciente degradación de las mujeres -ideológicamente alineada con la misoginia y psicológicamente unida a la actual violencia en contra de las mujeres⁹⁶⁵-, y como una de las pocas expresiones de sexualidad

⁹⁶¹ Case (1993: 297).

⁹⁶² Del Martin y Phyllis Lyon: *Lesbian/Woman* (1972). p. 77. Cit. Case (1993: 296).

⁹⁶³ Case continua con su referencia al libro de Del Martin. (1993:296).

⁹⁶⁴ Stychin, Carl. F: “Promoting a Sexuality. Law and Lesbian and Gay Visual Culture” en Horne, Peter, Lewis, Reina (Ed): *Outlooks. Lesbian and Gays Sexualities and Visual Cultures*. Routledge. Londres y Nueva York, 1996. p 156.

⁹⁶⁵ En opinión de Sheyla Jeffreys, para que la industria del sexo fuera lucrativa “fue necesario transformar la sexualidad lesbiana para adaptarla al modelo de cosificación que requiere la creación de

explícita en una cultura represiva que carece de una educación sexual y que se opone a la consecución de placer.

consumidoras de sexo lesbiano, no sólo de productos mecánicos sino, además, de otras mujeres a través de la pornografía y la prostitución." Jeffrey (1996:50)

ANEXO 1

“The Cinema”
Virginia Woolf

En The Captain's Death Bed and Other Essays.
The Hogarth Press, Londres, 1950.

People say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumably forgotten the movies. They have never seen the savages of the twentieth century watching the pictures. They have never sat themselves in front of the screen and thought how far all the clothes on their backs and the carpets at their feet, no great distance separates them from those bright-eyed naked men who knocked two bars of iron together and heard in that clangour a foretaste of the music of Mozart.

The bars in this case, of course, are so highly wrought and so covered over with accretions of alien matter that it is extremely difficult to hear anything distinctly. All is hubblebubble, swarm and chaos. We are peering over the edge of a cauldron in which fragments of all shapes and savours seem to simmer; now and again some vast form heaves itself up and seems about to haul itself out of chaos. Yet at first sight the art of the cinema seems simple, even stupid. There is the king shaking hands with a football team; there is Sir Thomas Lipton's yacht; there is Jack Horner winning the Grand National. The eye licks it all up instantaneously, and the brain, agreeably titillated, settles down to watch things happening without bestirring itself to think. For the ordinary eye, the English unesthetic eye, is a simple mechanism which takes care that the body does not fall clown coalholes, provides the brain with toys and sweetmeats to keep it quiet, and can be trusted to go on behaving like a competent (166) nursemaid until the brain comes to the conclusion that it is time to wake up. What is its purpose, then, to be roused suddenly in the midst of its agreeable somnolence and asked for help? The eye is in difficulties. The eye wants help. The eye says to the brain, "Something is happening which I do not in the least understand. You are needed." Together they look at the king, the boat, the horse, and the brain sees at once that they have. taken on a quality which does not belong to the simple photograph of real life. They have become not more beautiful in the sense in which pictures are beautiful, but shall we can it (our vocabulary is miserably insufficient) more real, or real with a different reality from that which we perceive in daily life? We behold them as they are when we are not there. We see life as it is when we have no part in it. As we gaze we seem to be removed from the pettiness of actual existence. The horse will not knock us clown. The king will not grasp our hands. The wave will not wet our feet. From this point of vantage, as we watch the antics of our kind, we have time to feel pity and amusement, to generalize, to endow one man with the attributes of the race. Watching the boat sail and the wave break, we have time to open our minds wide to beauty, and register on top of it the queer sensation-this beauty will continue, and this beauty will flourish whether we behold it or not. Further, all this happened ten years ago, we are told. We are beholding a world which has gane beneath the waves. Brides are emerging from the

abbey-they are now mothers; ushers are ardent -they are now silent; mothers are tearful; guests are joyful; this has been won and that has been lost, and it is aver and done with. The war sprung its chasm at the feet of all this innocence and ignorance but it was thus that we danced and pirouetted, toiled and desired, thus that the sun shone and the clouds scudded, up to the very end.

But the picture-makers seem dissatisfied with such obvious sources of interest as the passage of time and the sug gestiveness (167) of reality. They despise the flight of gulls, ships on the Thames, the Prince of Wales, the Mile End Road, Piccadilly Circus. They want to be improving, altering, making an art of their own-naturally, for so much seems to be within their scope. So many arts seemed to stand by ready to offer their help. For example, there was literature. All the famous novels of the world, with their well-known characters and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to the moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples. The eye says "Here is Anna Karenina." A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us, but the brain says, "That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria." For the brain knows Anna almost entirely by the inside of her mind-her charm, her passion, her despair. All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet. Then "Anna falls in love with Vronsky"- that is to say, the lady in black velvet falls into the arms of a gentleman in uniform and they kiss with enormous succulence, great deliberation, and infinite gesticulation, on a sofa in an extremely well-appointed library, while a gardener incidentally mows the lawn. So we lurch and lumber through the most famous novels of the world. So we spell them out in words of one syllable, written, too, in the scrawl of an illiterate schoolboy. A kiss is love. A broken cup is jealousy. A grin is happiness. Death is a hearse. None of these things has the least connexion with the novel that Tolstoy wrote, and it is only when we give up trying to connect the pictures with the book that we guess from some accidental scene-like the gardener mowing the lawn- what the cinema might do if left to its own devices.

But what, then, are its devices? If it ceased to be a parasite, (168) how would it walk erect? At present it is only from hints that one can frame any conjecture. For instance, at a performance of Dr. Caligari the other day a shadow shaped like a tadpole suddenly appeared at one corner of the screen. It swelled to an immense size, quivered, bulged, and sank back again into nonentity. For a moment it seemed to embody some monstrous diseased imagination of the lunatic's brain. For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement "I am afraid". In fact, the shadow was accidental and the effect unintentional. But if a shadow at a certain moment can suggest so much more than the actual gestures and words of men and women in a state of fear, it seems plain that the cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression.

Terror has besides its ordinary forms the shape of a tadpole; it burgeons, bulges, quivers, disappears. Anger is not merely rant and rhetoric, red faces and clenched fists. It is perhaps a black line wriggling upon a white sheet. Anna and Vronsky need no longer scowl and grimace. They have at their command-but what? Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye? Is there any characteristic which thought possesses that can be rendered visible without the help of words? It has speed and slowness; dartlike directness and vaporous circumlocution. But it has, also, especially in moments of emotion, the picture-making power, the need to lift its burden to another bearer; to let an image run side by side along with it. The likeness of the thought is for some reason more beautiful, more comprehensible, more available, than the thought itself. As everybody knows, in Shakespeare the most complex ideas form chains of images through which we mount, changing and turning, until we reach the light of day. But obviously the images of a poet are not to be cast in bronze (169) or traced by pencil. They are compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious or the uppermost. Even the simplest image "My love's like a red, red rose, that's newly-sprung in June" presents us with impressions of moisture and warmth and the glow of crimson and the softness of petals inextricably mixed and strung upon the lift of a rhythm which is itself the voice of the passion and hesitation of the lover. All this, which is accessible to words and to words alone, the cinema must avoid.

Yet if so much of our thinking and feeling is connected with seeing, some residue of visual emotion which is of no use either to painter or to poet may still await the cinema. That such symbols will be quite unlike the real objects which we see before us seems highly probable. Something abstract, something which moves with controlled and conscious art, something which calls for the very slightest help from words or music to make itself intelligible, yet justly uses them subserviently-of such movements and abstractions the films may in time to come be composed. Then indeed when some new symbol for expressing thought is found, the film-maker has enormous riches at his command. The exactitude of reality and its surprising power of suggestion are to be had for the asking. Annas and Vronskys there they are in the flesh. If into this reality he could breathe emotion, could animate the perfect form with thought, then his booty could be hauled in hand over hand. Then, as smoke pours from Vesuvius, we should be able to see thought in its wildness, in its beauty, in its oddity, pouring from men with their elbows on a table; from women with their little handbags slipping to the floor. We should see these emotions mingling together and affecting each other.

We should see violent changes of emotion produced by their collision. The most fantastic contrasts could be flashed before us with a speed which the writer can only toil after in vain; the dream architecture of arches and battlements, of (170) cascades falling and fountains rising, which sometimes visits us in sleep or shapes itself in half-darkened rooms, could be realized before our waking eyes. No fantasy could be too far-fetched or insubstantial. The past could be unrolled, distances annihilated, and the gulfs which dislocate novels (when, for instance, Tolstoy has to pass from Levin to Anna and in doing so jars his story and wrenches

and arrests our sympathies) could by the sameness of the background, by the repetition of some scene, be smoothed away.

How all this is to be attempted, much less achieved, no one at the moment can tell us. We get intimations only in the chaos of the streets, perhaps, when some momentary assembly of colour, sound, movement, suggests that here is a scene waiting a new art to be transfixed. And sometimes at the cinema in the midst of its immense dexterity and enormous technical proficiency, the curtain parts and we behold, far off, some unknown and unexpected beauty. But it is for a moment only. For a strange thing has happened- while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully-clothed. It can say everything before it has anything to say. It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found scattering the seashore fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bechstein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time. (171)

BIBLIOGRAFÍA

- A A. V V: *The Polity Reader In Gender Studies*. Polity Press, Cambridge, 1994.
- ABELOVE, Henry, AINA BARALE, Michèle, HALPERIN, David M. (Eds.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993.
- ABRAHAM, Julie: *Are Girls Necessary?: Lesbian Writing and Modern Histories*. Routledge, Nueva York, 1996.
- ABRAMS, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*. Holt, Rinehart and Winston Inc., Londres, etc. 5ª Ed. 1985 [1ª Ed. 1957].
- ALEMANY-GALWAY, Mary y WILLOQUET-MARICONDI, Paula (Eds.): *Peter Greenaway's Postmodern/ Postestruturalist Cinema*. Scarecrow press, Lanham, MD, 2001.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura de y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana. 1997.
- ANDREW, Dudley J.: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, Nueva York, 1984.
- “ *The Major Film Theories. An Introduction*. Oxford University Press, Nueva York, 1976.
- ANZALDUA, Gloria y MORAGA, Cherri (Eds.): *This Bridge Called My Back: Writing by Women of Color*. Persephone Press, Watertown, 1981.
- ARONOWITZ, S. y GIROUX, H: *Postmodern Education: Politics, Culture and Social Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- ATKINSON: *Amazon Odyssey*. Compilación de escritos. Links Books. Nueva York, 1974.
- BAD OBJECT-CHOICES (Ed.): *How do I Look? Queer Film and Video*. Bay Press. Seattle, 1991.
- BAILEY, M. E.: “Foucauldian Feminism. Contesting Bodies, Sexuality and Identity” en RAMAZANOGLU, Caroline (Ed.): *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. Routledge, Londres y Nueva York, 1993.
- BAKER, Robin y HANSON, Briony: *Celluloid Icons. A Celebration of Lesbian and Gay Icons in Film and Television*. Channel 4 Television. Londres, 1996.
- BALAZS, Bela: *Theory of Film: Character and Growth of a New Art* (trad. al inglés por Edith Bone, 1952) Reimpreso por Dover, Nueva York, 1970.

- BALSAMO, Anne: *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Duke University Press, Durham y Londres, 1996.
- BARRET, Eileen y CRAMER, Patricia (Eds.): *Virginia Woolf. Lesbian Readings*. Nueva York University Press, Londres y Nueva York, 1997.
- “ (Eds.): *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf. Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf*. (1994). Pace University Press, Londres y Nueva York, 1995.
- BARTHES, Roland: “The Structuralist Activity” en *Critical Essays* (traducido al inglés por Richard Howard. Northwestern University Press, Evanston, 1972. Pp. 125-137.
- BAZIN, Andre: *What Is Cinema? 1* (trad. al inglés por Hugh Gray). University of California Press, Berkeley, 1967.
- BELL-METEREAU, Rebecca: *Hollywood Androgyny*. Columbia University Press, Nueva York, 1993.
- BEJA, Morris: *Critical Essays on Virginia Woolf*. G. K. Hall & Co., Boston, 1985.
- BELSEY, Catherine y MOORE, Jane (Eds.): *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Macmillan Press, Londres, 1997 [1 Ed. 1989].
- BENSHOFF, Harry y GRIFFIN, Sean (Eds.): *Queer Cinema, The Film Reader*. Routledge, Londres y Nueva York, 2004.
- BERGER, Maurice, WALLIS, Brian y WATSON, Simon (Eds.): *Constructing Masculinity*. Routledge. Londres y Nueva York, 1995.
- BERTENS, Hans: *The Idea of the Postmodern. A History*. Routledge, Londres y Nueva York, 1995.
- BERMAN, Jessica y GOLDMAN, Jane (Eds.): *Virginia Woolf Out of Bounds. Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf (2000)*. Pace University Press, Nueva York, 2001.
- BIGNELL, Jonathan (Ed.): *Writing and Cinema*. Pearson Education Limited, Nueva York, 1999.
- BLOOM, Harold (Ed.): *British Women Fiction Writers 1900-1960. Volume Two*. Chelsea House Publishers, Filadelfia, 1998.
- “ (Ed.) *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*. Chelsea House Publishers, Filadelfia, 1988.
- BLUESTONE, George: *The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. John Hopkins University Press, 1957.
- BOOTH, Alison: *Greatness Engendered: George Elliot and Virginia Woolf*. Ithaca. NY. Cornell UP, 1992.
- BOOTH, Mark: *Camp*. Quartet Books. Londres, 1983.
- BORDO, Susan: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1993.

- BORNSTEIN, Kate: *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. Routledge, Nueva York, 1994.
- BOWLBY, Rachel: *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. Basil Blackwell, Oxford, 1988.
- BOYUM, Joy Gould: *Double Exposure: Fiction Into Film*. Mentor-NAL, Nueva York, 1985.
- BRANSTON, Gill y STAFFORD, Roy: *The Media Student's Book*. Routledge, Londres y Nueva York, 2003 (1ª y 2ª Eds. 1996/ 1999).
- BRIGGS, Julia (Ed.): *Virginia Woolf. Introductions to the Major Works*. Virago Press, Londres, 1994.
- BRIMSTONE, Lyndie: *What Lesbians Do In Books*. The Women Press, Londres, 1991.
- BRISSON, Luc: *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism In Graeco-Roman Antiquity*. (Trad. del francés al inglés por Janet Lloyd). University of California Press, Berkeley, 2002.
- BRYSON, Valerie: *Feminist Political Theory*. Macmillan, Londres, 1992.
- BROOKER, Peter y Will: "Pulpmoernism: Tarantino's Affirmative Action" en BROOKER: *Postmodern After-Images*. Arnold, Londres, 1997. Pp. 89-100.
- BRUNSDON, Charlotte (Ed.): *Films for Women*. BFI Publishing. Gran Bretaña (Essex), 1986.
- BRUZZI, Stella: *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. Routledge. Londres y Nueva York, 1997.
- BUDD, Mike (Ed.): *The Cabinet of Doctor Caligari: Text, Contexts, Histories*. Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1990.
- BUDGE y HAMMER, D. (Eds.): *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*. Pandora. Londres, 1994.
- BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy y STAM, Robert: *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Routledge, Londres, 1992.
- BUTLER, Judith: *Undoing Gender*. Routledge, Londres y Nueva York, 2004.
- “ *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, Nueva York, 1997.
- “ “Performative Acts and Gender Constitution: an Essay on Phenomenology and Feminist Theory” en CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia y STANBURY, Sarah (Eds.): *Writing on The Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Columbia University Press, Nueva York, 1997. Pp. 401-17.
- “ “Sexual Inversions” en HEKMAN, Susan J. (Ed.): *Feminist Interpretations of Michael Foucault*. Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1996. Pp. 344-61.

“ “Burning Acts. Injurious Speech” en PARKER, Andrew y KOSOFKY SEDGWICK, Eve (Eds.): *Performativity and Performance*. Routledge. Londres y Nueva York, 1995.

“ *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993.

“ “Gender” en WRIGHT, Elizabeth (Ed.): *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Blackwell, Oxford, 1992. Pp. 140-5.

“ “Performative Acts and Gender Constitution” en CASE, Sue-Ellen (Ed.): *Performing Feminisms*. MD, Baltimore, 1991. Pp. 270-82.

Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity. Routledge. Londres y Nueva York, 1999 [1ª Ed. 1990].

BUTLER, Judith y SCOTT, Joan W. (Eds.): *Feminist Theorize The Political*. Routledge, Londres y Nueva York, 1992

BYARS, Jackie: *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950's Melodrama*. University of North Carolina Press, Chapel Hill y Londres, 1991.

CARSON, Diane, DITTMAR, Linda, y R. WELSCH, Janice (Eds.): *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres, 1994.

CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (Eds.): *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999.

CARTMELL, Deborah; HUNTER, I.Q; KAYE, Heidi y WHELEHAN, Imelda: *Sisterhoods. Across the Literatura/Media Divide*. Pluto Press. Londres y Sterling (EEUU), 1998.

CASTLE, Terry: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality And Modern Culture*. Nueva York, Columbia University Press, 1993.

CAUGHIE, Pamela L.: (Ed.): *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Garland Publishing, Inc., Londres y Nueva York, 2000.

“ *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1991.

CAVALLARO, Dani: *French Feminist Theory*. Continuum, Londres y Nueva York, 2003.

CAWS, Mary Ann: *Women of Bloomsbury: Virginia, Vanessa, and Carrington*. Routledge, Londres y Nueva York, 1990.

CHARNEY, L. y SCHWARZ, V. R.: *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California, Berkeley, 1995.

COCKS, Joan: *The Oppositional Imagination*. Routledge, Nueva York, 1989.

COHEN, Keith: *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. Yale University Press, New Haven, 1979.

COLAIZZI, Giulia (Ed.): *Feminismo y teoría filmica*. Episteme. Valencia, 1995.

- CONNELL, Robert Williams: *Gender*. Polity Press, Cambridge, 2002.
- “ *Masculinities*. Allen & Unwin, St. Leonards, N.S.W., 1995.
- “ y DOWSET, G.W. (Eds.): *Rethinking Sex: Social Theory and Sexuality Research*. Melbourne University Press, Carlton, Vic., 1992.
- “ *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Polity y Blackwell, Cambridge, 1987.
- COOK, Pam y DODD, Philipp: *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Scarlet Press, Sight and Sound. Londres, 1993.
- COOPER, Emmanuel: *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes. Barcelona, 1991.
- COPPOCK, Vicki; HAYDON, Deena y RICHTER, Ingrid: *The Illusions of “Post-Feminism”*. *New Women, Old Myths*. Taylor and Francis, Londres, 1995.
- CREED, Barbara: “Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys, and Tarts” en GROSZ, Elisabeth y PROBYN, Elspeth (Eds.): *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Routledge, Londres, 1995. Pp. 86-103.
- “ “Queer Theory and Its Discontents: Queer Desires, Queer Cinema”, en GRIEVE, Norma y BURNS, Alisa (Eds.): *Australian Women: Contemporary Feminist Thought*. OUP, Melbourne, 1994. Pp. 151-164.
- “ *Monstrous- Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, Londres y Nueva York, 1993.
- CREEKMUR, Corey K. y DOTY, Alexander: *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Duke University Press, Durham, 1995.
- CUNNINGHAM, Michael: *The Hours*. Fourth State, Londres, 1999.
- DALY, Mary: *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women’s Liberation*. Beacon Press, Boston, 1973.
- DAVIS, Laura y MCVICKER, Jeanette: *Virginia Woolf and her Influences. Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*. 1997. Pace University Press, Plymouth, 1998.
- DAVIES, Jude y SMITH, Carol R.: *Gender, Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film*. Paperbacks. Edimburgo, 1997.
- DARREN, Alison: *The Lesbian Film Guide*. Cassell. Londres y Nueva York, 1996.
- DE BEAUVOIR, Simone: *El segundo sexo*. Madrid, Aguilar, 1981.
- DEGLI-ESPOSTI, Cristina: *Postmodernism in the Cinema*. Berghan Books, Nueva York y Oxford, 1998.
- DE LAURETIS, Teresa: *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press. Manchester, 1994.
- “ *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Feminismos Cátedra. Madrid, 1992.

- “ *Technologies of Gender*. Indiana University Press. Bloomington, 1987.
- DERRIDA, Jacques: *L'écriture et la différance*. Éditions du Seuil. París, 1967.
- DESALVO, Louise: *Conceived With Malice. Literature as Revenge in the Lives and Works of Virginia and Leonard Woolf, D.H, Lawrence, Djuna Barnes, and Henry Miller*. Plume (Penguin Group), Estados Unidos, 1994.
- “ y LEASKA, Mitchell A. (Eds.): *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. William Morrow and Co., Nueva York, 1985.
- DEVOR, Holly: *Gender Blending: Confronting the Limits of Duality*. Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- DI BATTISTA, Maria: *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1980.
- DIKA, Vera: *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge University Press, 2003.
- DOAN, Laura y BLAND, Lucy (Eds.): *Sexology in Culture. Labelling Bodies and Desires*. Polity Press, Cambridge, 1998.
- DOAN, Laura: *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. Columbia University Press, Nueva York, 2001.
- “ (Ed.): *The Lesbian Postmodern*. Columbia University Press, Nueva York, 1994.
- DONOGHUE, Emma: *Passions Between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*. Harper Collins, Nueva York, 1993.
- DOWLING, David: *Mrs. Dalloway: Mapping Streams of Consciousness*. Twayne Publishers, Boston, 1991.
- DOTY, Alexander: *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press. Londres, 1993.
- DOTY, Kathleen L. "Performing Gender: The Semiotics of the Body in Three Recent Films." En RAUCH, Irmengard y CARR, Gerald F. (Eds.): *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity, II*. Mouton de Gruyter, Berlin, 1997. Pp. 921-924.
- DUBERMAN, Martin, VICINUS, Martha y CHAUNCEY JR, George (Eds): *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Penguin. Harmondsworth, 1991.
- DULAC, Germaine: "The Expressive Techniques of the Cinema" (1924) (Trad. al inglés por Stuart Liebman) en ABEL, Richard (Ed.): *French Film Theory and Criticism. Volume 1: 1907-1929*. Princeton University Press, Princeton, 1988. Pp. 305-318.
- DUPLESSIS, Rachel Blau: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington. Indiana UP, 1985.
- DWORKIN, Andrea: *Pornography: Men Possessing Women*. The Women's Press, Londres, 1981.
- “ *Womanhatting*. Dutton, Nueva York, 1974.

DYER, Richard: *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film*. Routledge. Londres y Nueva York, 1990.

“ *Only Entertainment*. Routledge. Londres y Nueva York, 1992.

“ *The Matter of Images. Essays on Representations*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993.

ECKER, Gisela (Ed.): *Estética feminista*. Icaria. Barcelona, 1986.

ECO, Umberto: “Postmodernism, Irony, the Enjoyable” en NICOL, Bran (Ed.): *Postmodernism and the Contemporary Novel*. Edinburg University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei M.: *The Film Form*. Trad. por Jay Leyda. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1949.

“ *The Film Sense*. Trad. por Jay Leyda. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, (1942, 1947/ 1970, 1975).

ELLER, Cynthia: *Am I A Woman? A Sceptic's Guide to Gender*. Beacon press, Boston, 2003.

ELSAESSER, Thomas: “Specularity and engulfment. Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*” en NEALE, Steve y SMITH, Murray (Eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. Rotledge, Londres y Nueva York, 1999 (1ª Ed. 1998). Pp. 191-208.

EPSTEIN, Julia y STRAUB, Kristina (Eds.): *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Routledge. Londres y Nueva York, 1993.

ERENS, Patricia (ed.): *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, Bloomington, 1990.

ERHART, Julia: “Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-He Man: Counter-History, Reclamation, and the Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism.” en STAM, Robert y MILLER, Toby (Eds.): *A Companion to Film Theory*. Blackwell, Malden y Oxford, 1999. Pp. 165-182.

FADERMAN, Lillian: *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From the Renaissance to the Present*. William Morrow, Nueva York, 1981.

FALUDI, Susan: *Reacción. La guerra no declarada contra las mujeres*. Anagrama. Barcelona, 1993.

FAUSTO-STERLING, Anne: *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*. Basic Books, Nueva York, 2000.

“ *Myths of Gender. Biological Theories About Women and Men*. Basic Books, Nueva York, 2000 [Eds. 1985 y 1992 (dos capítulos añadidos a la segunda Ed.)].

FERRELL, William K.: *Literature and Film as Modern Mythology*. Praeger Publishers, Westport, 2000.

- FOSTER, Hal (Ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle, 1983.
- FOSTER, Jeannette H.: *Sex Variant Women In Literature*. Tallahassee, Fla, Naiad Press, 1985.
- FOUCAULT, Michel: *The Archeology of Knowledge* (Trad. al inglés por A.M. Sheridan Smith). Tavistock Publications, Londres, 1972.
- “ *The History of Sexuality. An Introduction*. Penguin Books, Inglaterra y Estados Unidos [1978, 1981, 1984, 1986, 1987, 1998].
- FRECH, Brandon: *On the Verge of Revolt. Women in American Films of the Fifties*. Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1978.
- FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. University of California Press, 1993.
- FRYE, Marilyn: *The Politics of Reality*. Crossing Press, Trumansburg y Nueva York, 1983.
- FUSS, Diana (Ed.): *Inside/out. Lesbian Theories, gay theories*. Routledge. Londres y Nueva York, 1991.
- GAMMAN, Lorraine y MARSHMENT, Margaret (Eds.): *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. The Women's Press. Londres, 1988.
- GAINES, Jane y HERZOG, Charlotte (Eds.): *Fabrications: Costume and the Female Body*. Routledge, Nueva York, 1990.
- GARBER, Linda (Ed.): *Tilting the Tower*. Routledge. Londres y Nueva York, 1994.
- GARBER, Marjorie: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge, Nueva York, 1992.
- GARDINER, Judith Kegan (Ed.), *Masculinity Studies and Feminist Theory. New Directions*. Columbia University Press, Nueva York, 2001.
- GARRETT, Roberta. "Costume Drama and Counter Memory: Sally Potter's *Orlando*." en EARNSHAW, Steven (Ed.): *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Rodopi, Amsterdam, 1995. Pp. 89-99.
- GAUNTLETT, David: *Media, Gender and Identity. An Introduction*. Routledge. Londres y Nueva York, 2002.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Aux Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GEVER, Martha; GREYSON, John y PARMAR, Pratibha: *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Routledge. Londres, 1993.
- GIDDING, Robert, SELBY, Keith y WENSLEY, Chris: *Screening the Novel: the Theory and Practice of Literary Adaptation*. St. Martin Press, Nueva York, 1990.
- GILBERT, Sandra M.: 'Introduction' de *Orlando*. Versión inglesa a cargo de Brenda Lyons. Penguin Books, Londres, 1993.

- “ *No-Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 2. *Sexchanges*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1989.
- “ “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature” en ABEL, Elizabeth (Ed.): *Writing and Sexual Difference*. Harvester, Brighton, 1982. Pp. 193-219.
- GILLESPIE, Diane F. (Ed.): *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. University of Missouri Press, Columbia y Londres, 1993.
- GINSBERG, Elaine K.: *Passing and the Fictions of Identity*. Duke University Press, Durham, 1996.
- GLEDHILL, Christine: *Stardom. Industry of Desire*. Routledge. Londres y Nueva York, 1991.
- “ BRATTON, Jackie y COOK, Jim (Eds.): *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. British Film Institute, Londres, 1994.
- “ (Ed.): *Home is where the Hearts is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. BFI Publishing. Londres, 1987.
- GLOBER, David y KAPLAN, Cora: *Genders*. Routledge. Londres, 2000.
- GRAHN, Judy: *Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds*. Beacon, Boston, 1984.
- GREENE, Gayle y KAHN, Coppelia (Eds.): *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Routledge, Nueva York, 1985.
- GRIFFITH, James: *Adaptations as Imitations. Films From Novels*. University of Delaware Press, Delaware (Associated University Presses, Londres), 1997.
- GRIGGS, Claudine: *S/he: Changing Sex and Changing Clothes*. Berg, Oxford y Nueva York, 1998.
- GROSZ, Elizabeth: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- HAGGERTY, George E. y ZIMMERMAN, Bonie (Eds.): *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies In Literature*. MLA, Nueva York, 1995.
- HALBERSTAM, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press. Durham y Londres, 1998.
- HALBERSTAM, Judith y LIVINGSTON, Ira (Eds.): *Posthuman Bodies*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
- HALL, Radclyffe: *The Well of Loneliness* (1928). Virago, Londres, 1982.
- HARAWAY, Donna: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, Nueva York, 1992
- HARDY, Ann: “The Last Patriarch” en MARGOLIS, Harriet (Ed.): *Jane Campion’s “The Piano”*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000. Pp. 59-85.

- HARRIS, Andrea L.: *Other-Sexes. Rewriting Difference from Woolf to Winterson*. State University of Nueva York Press, Nueva York, 2000.
- HARRIS, Laura y CROCKER, Elisabeth (Eds.): *Femme. Feminist, Lesbian and Bad Girls*. Routledge, Nueva York, 1997.
- HARRISON, Charles y WOOD, Paul (Eds.): *Art In Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. Oxford 1992, Cambridge 1993.
- HARRISON, Elisabeth Jane y PETERSON, Shirley (Eds.): *Unmanning Modernism. Gendered Re-readings*. University of Tennessee Press, Knoxville, 1997.
- HAUSMAN, Bernice L.: *Changing Sex. Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*. Duke University Press, Durham y Londres, 1995.
- HAYWARD, Susan: *Cinema Studies. The Key Concepts*. Routledge, Londres y Nueva York, 2001 [1ª ed. 2000].
- HEATHCOTE, Owen (Ed.): *Gay Signatures. Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945 – 1995*. Berg. Oxford y Nueva York, 1998.
- HEILBRUN, Carolyn G.: *Towards Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature*. Victor Gollancz, Londres, 1973 (1 Ed. 1963).
- HELLER, Dana (Ed.): *Cross-Purposes: Lesbians, Feminists, and the Limits of Alliance*. Indiana University Press, Bloomington E Indianapolis, 1997.
- HELLER, Joseph: "On Translating Catch-22 into a Movie" en KILEY, Frederick y MCDONALD, Walter (Eds.): *A Catch-22 Casebook*. Crowell, Nueva York, 1973.
- HENDLER, Jane: *Best-Sellers and their Film Adaptations In Postwar America*. Peter Lang, Nueva York, 2001.
- HERDT, Gilbert (Ed.): *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Zone Books, Nueva York, 1994.
- HERRMANN, Anne: *Queering the Moderns. Poses/ Portraits/ Performances*. Palgrave, Nueva York, 2000.
- HIGGINS, Patrick: *A Queer Reader*. Fourth State. Londres, 1993.
- HILL, John y CHURCH GIBSON, Pamela (Eds.): *Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press. 1998.
- HOBBY, Elaine y WHITE, Chris (Eds): *What Lesbians Do in Books*. Women's Press. Londres, 1991.
- HOESTEREY, Ingeborg (Ed.): *Zeitgeist in Babel: the Postmodernist Controversy*. Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- HOFFMAN, Frederick; ALLEN, Charles y ULRICH, Carolyn: *The Little Magazine: A History and Bibliography*. Princeton University Press, Princeton, 1946.
- HOLMLUND, Chris: *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the movies*. Routledge, Nueva York, 2002.
- HOLROYD, Michael: *Lytton Strachey*. Vintage, Londres, 1995.

HOLTBY, Winifred: *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. Wishart & Co., Londres, 1932 (Academy Press, Chicago, 1983).

HOMANS, Margaret (Ed.): *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, Nueva Jersey, 1993.

HOOPER, Charlotte: *Manly States. Masculinities, International Relations, and Gender Politics*. Columbia University Press, Nueva York, 2001.

HOWES, Keith: *Broadcasting It: Encyclopaedia of Homosexuality on Film, Radio and Television in the United Kingdom, 1923 – 1993*. Cassell. 1993.

HUMM, Maggie: *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2003 (1ª Ed. Por Edimburg University Press, 2002).

“ “Is the Gaze Feminist? Pornography, Film and Feminism” en DAY, G. y BLOOM, C (Eds.): *Perspectives on Pornography*. Macmillan. 1998.

“ *Feminism and Film*. Edinburgh University Press. Edinburgo, 1997.

“ (Ed): *Modern Feminisms. Political, Literary, Cultural*. Columbia University Press, Nueva York, 1992.

HUSSEY, Mark: *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teacher and Common Readers to her Life, Work, and Critical Reception*. Facts on File, Nueva York, 1995.

“ y NEVEROW-TURK, Vara: *Virginia Woolf Miscellanies: Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf*. Pace University Press, Nueva York, 1992.

“ Virginia Woolf: Themes and Variations. Selected Papers from the Second Annual Conference on Virginia Woolf. Southern Connecticut State University, New Haven, June 11-14, 1992. Pace University Press, 1993.

HUTCHEON, Linda: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, Nueva York, 1989.

HUYSSSEN, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1986.

IRIGARAY, Luce: *This Sex which is not one*. Cornell University Press. Ithaca y Londres, 1985.

IRIGARAY: *Yo, Tú, Nosotras*. Cátedra. Madrid, 1992.

JAGGAR, Alison y YOUNG, Iris Marion (Eds.): *A Companion to Feminist Philosophy*. Blackwell Publishers, Malden y Oxford, 1998.

JEFFNER, Allen (Ed.): *Lesbian Philosophies and Cultures*. State University of New York Press, 1990.

“ *Lesbian Philosophy: Explorations*. Institute of Lesbian Studies, Palo Alto, 1986.

- JEFFREYS, Sheila: *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Cátedra, Feminismos. Madrid, 1996.
- “ *The Spinsters and Her Enemies: Feminism and Sexuality, 1880-1930*. Pandora Press, Londres y Boston, 1985
- JOHNSTON, Claire: *Notes on Women's Cinema*. SEFT. Londres, 1974.
- KABIR, Shameem: *Daughters of Desire*. Cassell. Londres y Washington, 1998.
- KAPLAN, Ann (Ed.): *Women in Film Noir*. BFI Publishing. Londres, 1998 [1ª Ed. 1978].
- KAPLAN, A: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Feminismos Cátedra. Madrid, 1998.
- KAPLAN, Ann E. (Ed.): *Postmodernism and Its Discontents*. Verso. Londres, 1988
- KIMBALL, Gayle: *Women's culture: the Women's Renaissance of the seventies*. Metuchen NJ. Scarecrow, 1981.
- KITZINGER, Celia: *The Social Construction of Lesbianism*. Sage publications. Londres, 1987.
- KLEIN, Michael y PARKER, Gillian (Eds.): *The English Novel and the Movies*. Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1981.
- KNOPP, Sherron E.: “‘If I Saw You Would You Kiss Me?’ Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf's *Orlando*” en DYNES, Wayne R. y DONALDSON, Stephen (Eds.): *Homosexual Themes In Literary Studies*. Garland Publishing Inc., Nueva York y Londres, 1992. Pp.192-202.
- KONIGSBERG, Ira: *The Complete Film Dictionary*. New America Library, Nueva York, 1987.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve: *Tendencies*. Duke University Press, Durham, 1993.
- “ *Epistemology of The Closet*. Berkeley, Calif, University of California Press, 1990.
- KRISTEVA, Julia: “Stabat Mater. The Paradox: Mother or Primary Narcissism” (1976) en *Tales of Love. (Histories d'amour, 1983)* Traducido al inglés por Leon S. Roudiez. Columbia University Press, Nueva York, 1987. Pp. 234-263.
- “ *Powers of Horror; an Essay on Abjection*. Columbia University Press, Nueva York, 1982.
- KUHN, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 1991.
- “ *Cinema, Censorship and Sexuality*. Routledge, Londres y Nueva York, 1988.
- “ “Sexual disguise and cinema” en *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. Routledge and Kegan Paul, Londres y Nueva York, 1985. Pp. 48-74.

LANDY, Marcia (Ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Wayne State University Press, Detroit, 1991.

LANG, Robert: *American Film Melodrama*. Princeton University Press, Princeton, 1989.

LAQUEUR, Thomas: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, Cambridge, 1990.

“ y GALLAGHER, Catherine (Eds.): *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. University of California Press, Londres y California, 1987.

LAURENCE, Patricia Ondek: *The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford University Press, Stanford Y California, 1991.

LEE, Hermione: *Virginia Woolf*. Knopf, Nueva York, 1997.

LEVITIN, Jacqueline; PLESSIS, Judith; y RAOUL, Valerie (Eds.): *Women Filmmakers. Refocusing*. Routledge, Londres y Nueva York, 2003.

LEWIS, Reina y HORNE, Peter (Eds.): *Outlooks. Lesbian and Sexualities and Visual Cultures*. Routledge. Londres y Nueva York, 1996.

LEYDA, Jay Kino (Ed.): *Film Essays and a Lecture*. Praeger, Nueva York, 1970.

“ *A History of the Russian and Soviet Film*. George Allen and Unwin Ltd., 1960.

LILLY, Mark: *Lesbian and Gay Writing: an Anthology of Critical Essays*. Londres, Macmillan, 1990.

LINDSAY, Vachel: *The Art of the Moving Picture (1915)*. Macmillan, Nueva York, 1952 (reimpreso).

LORBE, Judith: *Paradoxes of Gender*. Yale University Press, New Haven, 1994.

LORDE, Audre: *Sister Outsider*. The Crossing Press Feminist Series. Nueva York, 1984.

LOULAN, Joann: *The Lesbian Erotic Dance*. Spinsters. San Francisco, 1990.

LOVELL, Terry (Ed.): *British Feminist Thought. A Reader*. Basil Blackwell, Oxford, 1990.

LUPAK, Barbara Tapa (Ed.): *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1999.

MACKENZIE, Gordene Olga: *Transgender Nation*. Bowling Green State University, Ohio, 1994.

MACKINNON, Catharine A: *Hacia una teoría feminista del Estado*. Cátedra, Feminismos. Madrid, 1995.

“ *Feminism Unmodified: Discourses on Life and the Law*. Harvard University Press, Cambridge, 1987.

MACKINNON, Kenneth: *Uneasy Pleasures: the Male as Erotic Object*. Cygnus Arts, Londres, 1997.

MALTBY: *Hollywood Cinema*. Blackwell Publishers, Malden, MA, 2003.

MARCUS, Jane: "Tintinaabulation" en MARCUS: *Art and Anger: Reading like a Woman*. Ohio State University Press, 1988.

" *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Indiana University Press. Bloomington, 1987.

" (Ed.): *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. University of Nebraska Press, Lincoln, Londres, 1983.

" (Ed.): *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Macmillan, Londres, 1981.

MARCUS, Laura: *Virginia Woolf*. Northcote house & British council, plymouth, 1997.

MAYNE, Judith: *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis y Londres, 2000.

" *Cinema and Spectatorship*. Routledge, Nueva York, 1993.

MCCAFFERY, Larry: *The Metafictional Muse*. University of Pittsburg Press, Pittsburg, PA, 1982.

MCCREADIE, Marsha: *Women on Film: The Critical Eye*. Praeger, Nueva York, 1983.

MCFARLAINE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, 1996.

MELLEN, Joan: *Women and Their Sexuality in the New Film*. Nueva York, 1973.

MELLENCAM, Patricia: *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*. Temple University Press, Filadelfia, 1995.

MERCK, Mandy: *Perversions, Deviant Readings*. Virago, Londres, 1993.

MILLER, Gabriel: *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film*. F. Ungar Pub. Co., Nueva York, 1980.

MILLER, Nancy K. (Ed.): *The Poetics of Gender*. Columbia University Press, Nueva York, 1986.

MINOW-PINKEY, Makiko: *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Harvester Wheatsheaf, Brighton, 1987.

MODLESKI, Tania: *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. Routledge, Londres y Nueva York, 1991.

MOI, Toril: *What Is a Woman? and Other Essays*. Oxford University Press, Oxford, 1999.

- “ *Simone de Beauvoir: the Making of an Intellectual Woman*. Blackwell, Oxford, 1994.
- “ *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Methuen, Londres, 1985.
- MORRISSETTE, Bruce: *Novel and Film: Essays in Two Genres*. University of Chicago Press, Chicago, 1965.
- MULVEY, Laura: *Fetishism and Curiosity*. British Film Institute. Londres, 1996.
- “ *Placer visual y cine narrativo*. Episteme. Valencia, 1988.
- MURRAY, Raymond: *Images in the Dark: Encyclopaedia of Gay and Lesbian Film and Video*. TLA Publications. US, 1995.
- NAREMORE, James (Ed.): *Film Adaptation*. Rutgers, The State University, Nueva York, 2000.
- NEALE, Steve y SMITH, Murray (Eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999 [1ª Ed. 1998].
- NELMES, Jill (Ed.): *An Introduction to Film Studies*. Routledge, Londres y Nueva York, 1999 [1ª Ed. 1996].
- NESTLE, Joan: *The Persistent Desire. A Femme–Butch Reader*. Alyson. Boston, 1992.
- NEWTON, Deborah: *Virginia Woolf*. Melbourne University Press. Australia, 1946.
- NEWTON, Esther: *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, Chicago, 1972 (reimpresion, 1979).
- NICHOLSON, Linda: *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern*. Open University Press, Buckingham, 1999.
- “ *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. Routledge. Londres y Nueva York, 1997.
- “ (Ed.): *Feminism/ Postmodernism*. Routledge. Londres y Nueva York, 1990.
- NICOL, Bran (Ed.): *Postmodernism and the Contemporary Novel*. Edinburg University Press, 2002.
- OAKLEY, Ann: *Sex, Gender and Society*. Temple Smith, Londres, 1972.
- OLANO, Pamela J: "'Women Alone Stir My Imagination': Intertextual Eroticism in the Friendships/Relationships Created by Virginia Woolf." en DOUBLER WARD, Janet y STEPHENS MINK, JoAnna (Eds.): *Communication and Women's Friendships: Parallels and Intersections in Literature and Life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993. Pp. 45-63.
- ORTNER, Sherry B.: *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. Beacon Press. Boston, 1996.

- ORTNER, Sherry y WHITEHEAD, Harriet (Eds.): *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge University, Nueva York, 1982.
- PAGLIA, Camille: *Vamps and Tramps*. Viking, Penguin Group, Londres, 1994.
- PARKER, Andrew y KOSOFKY SEDWICK, Eve (Ed.): *Performativity and Performance*. Routledge. Londres y Nueva York, 1995.
- PATTISON, Julian: *Mrs. Dalloway. Macmillan Master Guides*. MacMillan Press, Londres, 1987.
- PELLOW, Kenneth C.: *Film as Critiques of Novels. Transformational Criticism*. The Edwin Mellen Press, Lewinston, 1994.
- PENLEY (Ed.): *Feminism and Film Theory*. British Film Institute. Londres, 1988.
- PÉREZ, David (Coord.): *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Colección Arte, estética y pensamiento. Generalitat Valenciana, 1997.
- PHILLIPS, Gene D.: *Conrad and the Cinema. The Art of Adaptation*. Peter Lang, Nueva York, 1995.
- PIERSON, John: *A Guide Tour Across a Decade of Independent American Cinema. Spike, Mike, Slackers and Dykes*. Faber and Faber. Londres, 1996
- POLITY PRESS, *The Polity Reader in Gender Studies*. Polity Press, Cambridge, 1994.
- POTTER, Sally: *Orlando. Script*. Faber and Faber. Londres, 1994.
- PROBYN, Elspeth: *Outside Belongings*. Routledge. Nueva York, 1996.
- RAITT, Suzanne: *Vita And Virginia: The Work And Friendship Of Vita Sackesville-West And Virginia Woolf*. Clarendon, Oxford, 1993.
- RATCLIFFE, Krista: *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions. Virginia Woolf, Mary Daly*. Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1996.
- RAYMON, Janice: *The Trans-Sexual Empire: The Making of the She-Male*. Beacon, Boston, 1979.
- REID, Panthea: *Art and Affection. A Life of Virginia Woolf*. Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1996.
- RICH, Adrienne: *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Norton, Nueva York, 1976.
- RICH, Ruby: *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Duke University Press. Carolina del Norte, 1998.
- RICHARDSON, Elisabeth P.: *A Bloomsbury Iconography*. St. Paul's Bibliographies, Winchester, 1989.
- RICHARDSON, Robert: *Literature and Film*. Indiana University Press, Bloomington, 1969.

RIGEL DAUGHERTY, Beth y BARRETT, Eileen: *Virginia Woolf Texts and Contexts. Selected Papers From The Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Pace University Press, Nueva York, 1996.

ROBINSON, David: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. BFI Film Classics, Londres, 1997.

ROBINSON, Sally: *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany, Nueva York, State University of Nueva York Press, 1991.

ROE, Sue: *Writing and Gender. Virginia Woolf's. Writing Practice*. Harvester Wheatsheaf, Nueva York, 1990.

“ y SELLERS, Susan (Eds.): *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2000.

ROSALDO, Michelle y LAMPHERE, Louise (Eds.): *Women, Culture and Society*. Stanford University Press, Stanford, 1974.

ROSE, Jaqueline: *States of Fantasy*. Clarendon Press, Oxford; Oxford University Press, Nueva York, 1996.

“ *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, Londres, 1986.

ROSENBLATT, Paul y CUNNINGHAM, Michael: “Sex Differences in Cross Cultural Perspective” en LLOYD, Barbara y ARCHER, John (Eds.): *Exploring Sex Differences*. Academic, Londres, 1976.

ROSS, Andrew (Ed.): *Universal Abandon?: The Politics of Postmodernism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

RULE, Jane: *Lesbian Images*. Nueva York, Doubleday & Company, Inc. 1975.
Ella es también autora de novellas como *Desert Of The Heart* o *Against The Season*.

RUSSO, Vito: *The Celluloid Closet*. Harper and Row. US, 1987 [1ª Ed. 1981].

SALIH, Sarah: *Judith Butler*. Routledge, Londres y Nueva York, 2002.

SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. McGraw-Hill, Nueva York, 1981.

SCHLACK, Beverly Ann: *Continuing Presences. Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*. The Pennsylvania State University Press, University Park y Londres, 1979.

SCHOR, Naomi y WEED, Elizabeth (Eds.): *Feminism Meets Queer Theory*. Indiana University Press, Bloomington, 1997.

“ *The Essential Difference*. Indiana University Press, Bloomington, 1994.

SCHWARZ: *The Matrix of Modernism: Pound, Elliot And Early Twenty Century Thought*. Princeton University Press, Princeton, 1988.

SCOTT, Bonnie K. (Ed.): *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Indiana University Press, Bloomington, 1990.

- SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Epistemology Of The Closet*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1990.
- SEGAL, Lynne: *Slow Motion: Changing Masculinities, Chaging Men*. N.J. Rutgers University Press, New Brunswick, 1990.
- SHAKESPEARE, William: *As You Like It*. Ed. por Agnes Latham. Methuen & Co. Ltd, Londres, 1975.
- SHOWALTER, Elaine: *A Literature of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1977.
- SILVER, Brenda: "Whose Room of Orlando's Own: The Politics of Adaptation" en GREETHAM, D. C. y ARBOR, Ann (Eds.): *The Margins of the Text*. University of Michigan Press, 1997. Pp. 57-81.
- “ *Virginia Woolf Icon*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992.
- SIMPSON, Mark: *It's a Queer World*. Vintage. Gran Bretaña, 1996.
- SINGER, June: *Androgyny. Towards A New Teory Of Sexuality*. Routledge & Kegan Paul, Londres Y Henley, 1977.
- SINYARD, Neil: *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. St. Martin's Press, Nueva York, 1986.
- SMITH, Cherry: *Lesbians Talk Queer Notions*. Scarlet Press, Londres, 1992.
- SMITH, Harold L. (Ed.): *British Feminism in the Twentieth Century*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1990.
- SMITH, Patricia Juliana: *Lesbian Panic. Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. Columbia University Press, Nueva York, 1997.
- SMITH, Paul Julian: *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960 - 1990*. Ed. de la Tempestad, Barcelona, 1998.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll: *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. Oxford University Press, 1985.
- SONTAG, Susan: *Against Interpretation*. Eyre & Spottiswoode, Londres, 1967.
- SPIEGEL, Alan: *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. University of Virginia Press, Charlottesville, 1976.
- STEIN, Arlene (Ed.): *Sisters, Sexperts, Queers. Beyond the Lesbian Nation*. Plume/ Penguin Group, Nueva York, 1993.
- STEWART, Susan: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.
- STOLLER, Robert: *The Transsexual Experiment*. Hogarth Press, Londres, 1975.
- “ *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. Science House, Nueva York, 1968.

STRAAYER, Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video*. Columbia UP, Nueva York, 1996.

“The Hypotetical Lesbian Heroine In Narrative Feature Film” en Carson, Diane; Dittmar, Linda Y Welsch, Janice R. (Eds.): *Multiple Voices In Feminist Film Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa: “Practices of Looking. Images, Power, and Politics” en *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2001. [Pp. 10-44].

SUÁREZ BRIONES, Beatriz: *Sexualidades. Teorías literarias feministas*. Premio de investigación María Isidra de Guzmán, 2002.

TASKER, Yvonne: *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge. Londres y Nueva York, 1998.

TAYLOR, Clare L.: *Women, Writing and Fetishism. 1890-1950*. Clarendon Press, Oxford, 2003.

THAKUR, N. C.: *The Symbolism of Virginia Woolf*. Oxford University Press, Londres, 1965.

THORNHAM, Sue: *Feminist Theory and Cultural Studies. Stories of Unsettled Relationships*. Arnold, Londres, 2000.

TODD, Janet: *Women's Friendship in Literature*. Columbia University Press, Nueva York, 1980.

TOPPING BAZIN, Nancy: *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey, 1973.

TRAUTMANN, Joanne: *The Jessamy Brides: The Friendship Of Virginia Woolf And V. Sackesville- West*. Penn State Studies, Pennsylvania, 1973.

TRIPP, Anna: *Gender*. Readers in Cultural Criticism. Palgrave, Nueva York, 2000.

TRIPP, C.A: *La cuestión homosexual*. Edaf. Madrid, 1978.

TYLER: *Screening the sexes. Homosexuality in the movies*. Nueva York, 1973.

VANCE, Carole (Ed.): *Pleasure And Danger: Exploring Female Sexuality*. Routledge, Londres, 1984.

WAGNER, Geoffrey: *The Novel and the Cinema*. NJ: Farleigh Dickinson UP, Rutherford, 1975.

WARHOL, Robyn R. y HERNDL, Diane Prince (Eds.): *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey, 1997.

WAUGH, Thomas: *The Fruit Machine Twenty Years of Writings on Queer Cinema*. Duke University Press, Durham y Londres, 2000.

WEED, Elizabeth: *Coming To Terms: Feminism, Theory, Politics*. Routledge, Nueva York, 1989.

WEEKS, Jeffrey: *Sexuality*. Horwood & Tavistock, Londres, 1986.

“ *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa. Madrid, 1993.

“ *Coming Out. Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*. Quartet Books Limited. Londres, 1977.

WELCH, Jeffrey Egan: *Literature And Film. An Annotated Bibliography*. 2 Vol. Garland Publishing, Inc., Nueva York Y Londres, 1981 (1909-1977) y 1993 (1978-1988).

WEISS, Andrea: *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*. Jonathan Cape. Londres, 1992.

WEST, Rebecca: *The Essential Rebecca West*. Introduccion critica a cargo de Samuel Hynes”. Penguin Books, 1983.

WHATLING, Clare: *Screen Dream. Fantasising Lesbians in Film*. Manchester University Press. Manchester y Nueva York. 1997.

WHELEHAN, Imelda: *Modern Feminist Thought. From The Second Wave to “Post-Feminism”*. Nueva York University Press, 1995.

WHITE, Patricia: *Uninvited. Classical Hollywood Cinema And Lesbian Representability*. Indiana University Press, Bloomington, 1999.

WHITEHEAD, Stephen y BARRETT, Frank (Eds.): *The Masculinities Reader*. Polity en asociacion con Blackwell, Cambridge (Inglaterra) Malden (Estados Unidos), 2001.

WILLIAMS, Linda: *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. University of California Press. Los Ángeles, 1989.

WILTON, Tamsin: *Sexual (Dis)Orientation: Gender, Sex, Desire and Self-Fashioning*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004.

“ (Ed.): *Inmortal, Invisible. Lesbians and the Moving Image*. Routledge, Londres y Nueva York, 1995.

WITTIG, Monique: *The Straight Mind and Other Essays*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.

“ “The Mark of Gender” en Miller, Nancy K. (Ed.): *The Poetics of Gender*. Columbia University Press, Nueva York, 1986.

“ *The Lesbian Body*. Beacon, Boston, 1986.

“ *Les guérrilleres*. Beacon Press. Boston, 1985.

WOLFE, Susan J. y PENELOPE, Julia (Eds.): *Sexual Practice, Textual Theory. Lesbian Cultural Criticism*. Blackwell, Cambridge y Oxford, 1993a.

“ *Lesbian Cultura: An Anthology*. The Crossing Press, California, 1993b.

WOOD, Michael: *America in the movies or “Santa Maria, It Had Slipped my Mind*. A Delta Book, Nueva York, 1981 (1ªEd. Basic Books, Nueva York, 1975).

WOOLF, Virginia: *Orlando*. Pocket Edasa. Barcelona, 1999.

“ *Tres Guineas*. Lumen, España, 1999.

“ *La señora Daloway*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.

“ *Una Habitación Propia*. Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1992.

“ *To The Lighthouse*. Ed. Susan Dick. The Shakespeare Head Press-Blackwell Publishers, Oxford, 1992.

“ *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Ed. Jeanne Schulkin. Hogarth Press, Londres, 1985.

“ *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. The Hogarth Press, Londres, 1985

“ *The Letters of Virginia Woolf. 6 vol.* Ed. Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne. Hogarth. Londres, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980.

“ *The Diary of Virginia Woolf. 5 vol.* Ed. Bell, Anne Olivier. Hogarth Press, Londres, 1977; Penguin Books, 1979.

“ *Women and Writing*. En Michele Barrett. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1979.

“ *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf, 4 vol. Chatto and Windus, Londres, 1966, 1967.

“ *Contemporary Writers*. Hogarth Press, Londres, 1965.

“ *Granite and Rainbow*. The Hogarth Press, Londres, 1958.

“ *A Writers Diary*. Ed. por Leonard Woolf. Hogarth Press, Londres, 1953.

“ *The Captain's Death Bed and Other Essays*. The Hogarth Press, Londres, 1950.

“ *The Moment and Other Essays*. The Hogarth Press, Londres, 1947.

“ *Roger Fry*. Hogarth, Londres, 1940.

“ *The Common Reader: Second Series*. Hogarth, Londres, 1932.

“ *The Common Reader: First Series*. Hogarth, Londres, 1925.

ZALEWSKI, Marysia: *Feminism After Postmodernism. Theorising Through Practice*. Routledge, Londres Y Nueva York, 2000.

ARTÍCULOS

ANDREW, Barbara: “The Psychology of Tyranny: Wollstonecraft and Woolf on the Gendered Dimension of War.” en *Hypatia*. Vol. 9. Nº 2. Primavera 1994. Pp. 85-102.

AUSLANDER, Leora: "Do Women's + Feminist + Men's + Lesbian and Gay + Queer Studies= Gender Studies?" en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol. 9. Nº 3. 1997. Pp. 1-30.

BATES, H. F.: "When The Cinemagoer Complains That – 'It Isn't Like The Book' – Who's To Blame?" en *Films and Filming*. Vol. 5. Nº 8. Mayo, 1959. p. 7.

BLUESTONE, George: "Word To Image: The Problem of The Filmed Novel" en *Quarterly of Film, Radio, and Television*. Vol. 11. Nº 2. Invierno, 1956. Pp. 171-180.

BURNS, Christy L.: "Re-Dressing Feminist Identities: Tensions Between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's 'Orlando'." en *Twentieth Century Literature*. Vol. 40. Nº 3. Otoño, 1994. Pp. 342-365.

BUTLER, Judith: "revisiting bodies and pleasures" en *theory, culture, society*. Vol. 16. Nº 2. 1999. Pp. 11-20.

" Against Proper Objects" en *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol. 6. Nº 2-3. 1994. Pp. 1-26.

CAHIERS DU CINEMA, 185. Diciembre, 1966. Número dedicado a las novelas y sus películas.

CARD, Claudia: "Radicalesbian Feminist Theory" en *Hypatia*. Vol. 13. Nº 1. Invierno, 1998. Pp. 206-14.

CASE, Sue-Ellen: "Toward a Butch-Femme Aesthetic" en *Discourse* Vol. 11. Nº 1. Invierno 1988-89.

CHARLES, Marylin: "The Hours Between Safety and Servitude" en *The American Journal of Psychoanalysis*. Vol. 64. Nº 3. Septiembre 2004. Pp. 305-319.

CIXOUS: "The Laugh of Medusa" en *Signs*. Vol. 1. Nº 4. Verano 1976. Pp. 875 - 893.

COOK, Blanche Wiesen: "'Women Alone Stir my Imagination': Lesbianism and the Cultural Tradition" en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 4. 1979. Pp. 718-739.

CREED, Barbara: "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism" en *Screen* Vol. 28. Nº 2. 1987. Pp. 47-68.

DE LAURETIS, Teresa: "Eccentric Subjects" en *Feminist Studies*. Vol. 16. Primavera, 1990. P. 16.

" "Sexual Indifference and Lesbian Representation" en *Performing Arts Journal*. Vol. 10. Nº 2. 1986. Pp. 43-52.

DESALVO, Louise: "Lighting the Cave: The Relationship Between Vita Sackesville-West and Virginia Woolf" en *Signs Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 8, 1982. Pp. 195-214.

EISENSTEIN, Sergei: "The Dynamic Square Part I" en *Close- Up*. Vol. 8. Nº 1. 1931. Pp. 2-16.

ENGLEBRECHT, Penelope J: "'Lifting Belly Is a Language': The Postmodern Lesbian Subject" en *Feminist Studies*. Vol. 16. Nº 1. Primavera 1990. (Copia electrónica).

EPSTEIN, Julia : "Either/Or-Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender" en *Genders*. Vol. 7. Primavera, 1990

FASSLER, Barbara: "Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury's Androgyny" en *Signs Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 5. Nº 2. 1979. Pp. 237-51.

FELSKI, Rita: "Fin de Siecle, Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History", en *New Literary History*. Vol. 27. Nº 2. Primavera 1996. (Pp. 337-49).

GLAESSNER, Verina: "Fire and Ice" en *Sight and Sound*. Vol. 2. Nº 4. Agosto 1992. Pp. 14.

GODFREY, Lionel: "It Wasn't Like That in The Book" en *Films and Filming*. Vol 13. Nº 8. Abril 1967. Pp. 12-16.

GOW, Gordon: "Novel into Film" en *Films and Filming*. Vol 12. Nº 8. Mayo, 1966. Pp. 19-22.

GREENE, Sally: "Introduction" en *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 28. 1999. Pp. 353-359.

GRISHAM, Therese: "An Interview with Ulrike Ottinger" en *Wide Angle*. Vol. 14. Nº 2. Abril 1992. p. 31.

HAMMER: "Lesbian Filmmaking: Self Birthing" en *Film Reader*. Vol. 5. 1982. Pp. 60-66.

HANKINS, Leslie Kathleen: "'Colour Burning on a Framework of Steel': Virginia Woolf, Marleen Gorris, Eileen Atkins, and *Mrs. Dalloway*" en *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 28. 1999.

" "A Splice of Reel Life in Virginia Woolf's 'Time Passes': Censorship, Cinema and 'The Usual Battlefield of Emotions'" en *Criticism*. Vol. XXXV. Nº 1. Invierno 1993. Pp. 91-114.

" "Virginia Woolf's Spatial Art and Critique: *Tresspassageways* for the Twentieth Century and Beyond". Disertación depositada en la Universidad de Carolina del Norte, 1991.

HEYES, Cressida J.: "Reading transgender, rethinking women's studies" en *NWSA Journal*. Bloomington. Vol. 12. Nº2. Verano 2000. Pp. 170-180.

HOPKINS, Patrick D.: "Rethinking Sadomasochism: Feminism, Interpretation, and Simulation" en *Hypatia*. Vol. 9. Nº1. Invierno 1994. Pp. 116-42.

HUGHES, Mary Joe: "Michael Cunningham's *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation" en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 45. Nº 4. Verano 2004. pp. 349-361.

JONES, Alison: "Is Madonna a Feminist Folk-Hero. Is Ruth Richardson a Woman?: Postmodern Feminism and Dilemmas of Difference" en *Sites*. Nº 23. Primavera 1991. Pp. 84-100.

- JONES, Ellen Carol: "The Flight of a Word: Narcissism and the Masquerade of Writing in Virginia Woolf's *Orlando*." en *Women's Studies*. Vol. 23. 1994. Pp. 155-174.
- KELLMAN, Steven G.: "The Cinematic Novel: Tracking a Concept" en *Modern Fiction Studies*. Vol. 3. Nº 3. Otoño 1987. Pp. 467-77.
- KESSLER, Suzanne: "The Medical Construction Of Gender: Case Management Of Intersexed Infants" En *Signs: Journal Of Women In Culture And Society*. Vol. 16. Nº 1. otoño,1990. Pp. 3-27.
- LANE, Christina: "The Compromised Sexual Positioning of Orlando: Postmodern Play In Gender and Filmic Conventions." (NSW Film As Text) en *Australian Screen Education*. Nº 31. Otoño. Pp. 95-99.
- LESAGE, Julia: "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film" en *Quarterly Review of film Studies*. Vol. 3. Nº 4. Otoño, 1978. Pp. 507-523.
- MADIGAN, Nick: "Novelistic Adaptations Faithful by Degree" en *Daily Variety*. Vol. 274 i 32. 15 de enero, 2002. Pp. 5-7.
- MARTIN, Bidy: "Sexualities Without Genders and Other Queer Utopias" en *Diacritics*. Vol. 24. Nº 2-3. Verano/otoño 1994. Pp. 104-121.
- MASEDA, Rebeca: "Consideraciones entorno a una pornografía femenina." en *Secuencias. Revista de cine*. Nº 12. Universidad Autónoma de Madrid, 2000. Pp. 23-36.
- NEALE, Steve: "Melodrama and Tears" en *Screen*. Vol. 27. Nº 6. Invierno 1986. Pp. 6-22.
- NELSON, Dianne: "Imagery of the Archetypal Feminine in the Works of Six Women Filmmakers" en *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 3. Nº 4. Pp. 495 - 506.
- NESTLE, Joan: "Butch-femme Relationship: Sexual Courage in the 50's" en *Heresies* Vol.12. 1981.
- NEWTON, Esther: "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman" en *Signs*. Vol.9. Nº 4. Verano 1984. Pp. 557-75.
- NICHOLLS, Margaret: "Doing Sex Therapy with Lesbians. Bending a Heterosexual Paradigm to Fit a Gay Lifestyle" en *Boston Lesbian Psychologyes Colective*. (comps) 1997.
- OSBORNE: "Lesbianismo y feminismo. ¿Existe una sexualidad feminista?" en *Nosotras*. Nº 6, febrero 1988.
- PANOFSKY, Erwin: "Style and Medium in the Moving Pictures" en *Critique*. Vol. 1. Nº 3. Enero-febrero, 1947.
- PIGGFORD, George: "Who's that girl?": Annie Lennox, Woolf's *Orlando*, and Female Camp Androgyny" en *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Winnipeg. Vol. 30. Nº 3. Septiembre, 1997. Pp. 39-58.
- PROSSER, Jay: "No Place Like Home: The Transgendered Narrative of Leslie Feinberg's *Stone Butch Blues*" En *Modern Fiction Studies*. Vol. 41. Nº 3-4. 1995. Pp. 483-514.

- PURDON, Noel: "Gay cinema" en *Cinema Papers*, Nº 10, sept-oct. 1979. Pp. 116.
- PUTZEL, Steven: "Virginia Woolf and 'The Distance of the Stage'" en *Women's Studies*. 1999. Vol. 28. Pp. 435-470.
- RICHARDSON, Dorothy: "Continuous Performance – The Film *Gone With the Wind*" en *Close-Up*. Vol. 9. Nº1. Marzo 1932. Pp. 35-8.
- RICH, Ruby: "Homo Pomo: The New Queer Cinema" en *Sight and Sound*. Vol. 2. Nº 5. Septiembre, 1992.
- SCHOLLES, Robert: "Narration and Narrativity in Film" en *Quarterly Reviews of Film Studies*. Vol. 1. Nº. 111. Agosto, 1976.
- SCHOR, Naomi: "This Essentialism Which is Not One" en *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol. 1. Nº 2. 1989. Pp. 38-58. ["This Essentialism Which is Not One: Coming to Grips with Irigaray", también en SCHOR, Naomi y WEED, Elizabeth (Eds.): *The Essential Difference*. Indiana University Press, Bloomington, 1994. Pp. 40-63.]
- SEARLS, Damion: "The Timing of *Mrs. Dalloway*" en *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 28. 1999. Pp. 361-366.
- SILVER, Brenda: "What's Woolf Got to Do With it? or the Perils of Popularity" en *Modern Fiction Studies*. Vol. 38. Nº 1. Primavera 1992.
- SQUIER, Susan M.: "Tradition and Revision in Woolf's *Orlando*: Defoe and 'the Jessamy Brides'" en *Women Studies*. Vol. 12. 1986. Pp. 167-178.
- STEIN, Marc: "Dyke Queen Meets Fag Hag; Eve Sedgwick's Epistemology of the Closet Is Witty and Serious, Scholarly and Political, Dense and Beautifully Crafted." En *Gay Community News*. Boston. Vol. 18. Nº 7. Jul 13, 1991. (7 páginas) Copia electrónica.
- TIESSSEN, Paul: "The Shadow in 'Caligary': Virginia Woolf and the 'Materialists' Responses to Film" en *Film Criticism*. Vol. 5. Nº 1. Pp. 1-9.
- TROTMAN, Nat: "The Burning Between: Androgyny/ Photography/ Desire" en *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal*. Vol. 28. 1999. Pp. 379-402.
- VICINUS, Martha: "'They Wonder To Which Sex I Belong': The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity." En *Feminist Studies*. Vol. 18. Nº 3. Otoño 1992. Pp. 467-498.
- WALTERS, Suzanna Danuta: "From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't A Woman Be More Like a Fag?)" en *Signs*. Chicago. Summer 1996. Vol. 21, Nº 4. (Copia electrónica).
- WEBSTER, Fiona: "The Politics of Sex and Gender: Benhabib and Butler Debate Subjectivity" en *Hypatia*, Vol. 15, Nº 1, invierno 2000.
- WEISS, Andrea: "Lesbian Cinema and Romantic Love" en *Jump Cut*. Vol. 24. Nº5, 1981. Pp. 5-30.
- WESTON, Kath: "Do Clothes Make The Woman? Gender, Performance, Theory And Lesbian Eroticism" Austin. Otoño 1993.

ZITA, Jacquelyn N.: "Male Lesbians and the Postmodernist Body" en *Hypatia*. Vol. 7. Nº4. Otoño, 1992.

Reseñas y entrevistas: Orlando y Sally Potter

CANBY, Vincent. "Waking Up to a Change: He Is a She." En *Nueva York Times*. 11 Junio, 1993. Pp. C12.

CIECKO, Anne. "Transgender, Transgenre, and the Transnational: Sally Potter's Orlando." *The Velvet Light Trap*. Vol. 41. Primavera, 1998. Pp. 19-34.

DARGIS, Manhola: "Sally Potter: A Director Not Afraid of Virginia Woolf" en *Interview*, 23 de junio de 1993. p. 42.

DEGLI-ESPOSTI, Christina. "Sally Potter's *Orlando* and the Neo-Baroque Scopic Regime." *Cinema Journal*. Vol. 36. N1.1996. Pp. 75-93.

DONOHUE, Walter: "Immortal Longing" en *Sight and Sound* Vol. 3. Nº 3. Marzo 1993. Pp. 10 – 12/ 48.

DOWELL, Pat: "Demystifying Traditional Notions of Gender: An Interview With Sally Potter". *Cineaste*. Vol. 20. Nº1. Invierno, 1993. Pp. 16-17. Reseña de la película en la misma revista por la misma autora (copia electrónica).

EHRENSTEIN, David: "Out Of The Wilderness: An Interview With Sally Potter". *Film Quarterly*. Vol. 47. Nº1. otoño, 1993. Pp. 2-7.

" : "Who's Afraid of Virginia Woolf" en *Advocate*, 1 de junio, 1993. Pp. 71-2.

FERRISS, Suzanne y WAITES, Kathleen: "Unclothing Gender: The Postmodern Sensibility in Sally Potter's *Orlando*." En *Literature Film Quarterly*. Vol. 27. Nº 2. 1999. Pp. 110-116.

FLORENCE, Penny. "A Conversation with Sally Potter." *Screen*. Vol. 34. Nº 3. 1993. Pp. 275-84.

GAUDOIN, Tina: "Prisoner of Gender: Is Androgyny the New Sexual Ideal?" en *Harper's Bazar*, Junio 1993. Pp. 114-17/ 158.

HOLLINGER, Karen y WINTERHALTER, Teresa: "Orlando's Sister, or Sally Potter Does Virginia Woolf in a Voice of her Own" en *Style*. Verano, 2001. (copia electrónica).

INDIANA, Gary: "Spirits Either Sex Assume" en *Artforum* Vol. 31. Nº 10. Verano 1993. Pp. 88-91. Entrevista.

KROLL, J., y ANSEN, D.: "The Many Guises of Love" en *Newsweek*. 21 de Junio, 1993. Pp. 65.

LEVINE, Michael L. "*Orlando* on Screen: Three Hundred Years of Nothing Happening." *Virginia Woolf Miscellany*. Vol. 42. Nº 3. 1994. Pp. 3-4.

MACDONALD, Scott: "Interview With Sally Potter" en *Camera Obscura*, Nº 35. Mayo 1995. Pp. 219.

NAYERI, Farah: "Historic Sex-Change Operation By Seine" (reseña de *Orlando*) en *The Wall Street Journal*. 20 de octubre, 1993: A:12.

PIDDUCK, Julianne. "Travels with Sally Potter's *Orlando*: Gender, Narrative, Movement." *Screen*. Vol. 38. Nº 2. 1997. Pp. 172-189.

STOUT, Mira: "Raising 'Orlando'. Entrevista con Potter. *Vogue*. Vol. 183. Nº 7. Julio 1993. Pp. 138-143.

TRAVERS, Peter: "The Smart Choice: 'Orlando'". *Rolling Stone*. N 659. 24 Junio, 1993. Pp. 89.

" "Sally Potter. Interview". *Rolling Stone*. Nº 659. 24 Junio, 1993. Pp. 90.

VINCENDEAU, G: "Twist and Farce", entrevista en *Sight and Sound*, Vol. 6. Nº 4. Pp. 25.

WATKINS, Susan. "Sex Change and Media Change: From Woolf's to Potter's *Orlando*." *Mosaic*. Vol. 31. Nº 3. 1998. Pp. 41-59.

WEINRAUD, Bernard: "How Orlando Find Her True Self: Filming a Woolfian Episode" en *Nueva York Times*, 15 de febrero de 1993, CII.

WEST, Dennis y Joan M.: "Achieving A State of Limitlessness: an Interview with Tilda Swinton". *Cinéaste*. Vol. 20. Nº 1. Invierno 1993. Pp. 18-21.

Screen. Vol. 34. Nº 12. Otoño 1993. Pp. 275 – 284.

Sight and Sound. Vol. 2. Nº 4. Agosto 1992. Pp. 12 – 15.

Reseñas y entrevistas: *La señora Dalloway* y Marleen Gorris.

"Adapting Mrs. Dalloway: A Talk with Eileen Atkins" en *Scenario: The Magazine of Screenwriting*. Vol. 5. Nº 1. 1999. Pp. 159ff.

ATKINS, Eileen: "*Mrs. Dalloway*. A Screenplay" en *Scenario: The Magazine of Screenwriting*. Vol. 5. Nº 1. 1999. Pp. 125-156.

CARR, Jay: "Redgrave's 'Mrs. Dalloway Seizes Woolf's June Day'" En *The Boston Globe*. 6 de marzo, 1998. Pp. D 6.

GLIATTO, Tom: "Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*" En *People Weekly*. 2 de marzo, 1998. Pp. 22.

KAUFFMANN, Stanley: Crítica de *Mrs. Dalloway* en *The New Republic*. 9 de marzo, 1998. Pp. 28-9.

KROLL, Jack: "Down In The Upper Crust: Virginia Woolf's Landmark Novel Dazzles on Screen" en *Newsweek*, 2 de marzo, 1998. Pp. 80.

MASLIN, Janet: "Truths Of All Lives, Comfortable Or Not" en *The Nueva York Times*, 20 de febrero, 1998. Pp. E 12.

SIMONS, John: Crítica de *Mrs. Dalloway* en *National Review*, 23 de marzo, 1998. Pp. 57-58.

STUART, Jan: Crítica de *Mrs. Dalloway* en *The Advocate*, 3 de marzo, 1998. Pp. 55-56.

Reseñas y entrevistas: *Las horas* de Michael Cunningham y de Stephen Daldry.

HUGHES, Mary Joe: "Michael Cunningham's *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation" en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 45. Nº 4. Verano 2004. Pp. 349-361.

IANNONE, Carol: "Woolf, Women, and *The Hours*" en *Commentary*, Vol. 115, Nº 4. 1 de Abril del 2003. Copia electrónica (sin paginación).

PEREGRIN, Tony: "Michael Cunningham after *Hours*", entrevista con Michael Cunningham en *The Gay and Lesbian Review*. Marzo-Abril, 2003. Pp. 30-31.