

TO BE OR NOT TO BE: LA ANSIEDAD DE LA ANDROGINIA EN VIRGINIA WOOLF

Elena Gascón-Vera
Wellesley College

RESUMEN

En este texto se rinde homenaje a la obra pionera de Virginia Woolf por su denuncia del encasillamiento genérico y a su reivindicación, a través de la escritura, de la androginia como forma de desestabilizar la injusta esterotipia de lo femenino y lo masculino. La creatividad literaria de Woolf presagió numerosas interpretaciones feministas y postmodernas respecto al modelo heredado de sujeto. *Orlando* y *Las Olas* son las obras elegidas para ejemplificar que la llamada «política de la identidad» es rechazada desde el discurso de la ambigua androginia que propone Woolf.

PALABRAS CLAVE: Virginia Woolf, androginia, escritura, creatividad, ambigüedad.

ABSTRACT

This paper highlights the insights Virginia Woolf pioneered. Her work not only challenged gender stereotypes but the author's vindication of androgyny offered a way to destabilise delimiting depictions of both the feminine and the masculine. The literary creativity of Woolf presaged the feminist, including its postmodern version, questioning of conventional concepts of subjectivity. The work of Woolf, especially *Orlando* and *The Waves*, allows us to address the problematic of so-called «identity politics».

KEY WORDS: Virginia Woolf, androgyny, writing, creativity, ambiguity.

I will go on adventuring, changing,
opening my mind and my eyes,
refusing to be stamped and stereotyped.
Virginia Woolf,
Diary, 1933¹

Si quisiéramos resumir en dos palabras las constantes epistemológicas y existenciales de Virginia Woolf a través de toda su producción novelística, ensayística y autobiográfica podríamos llegar a la conclusión de que toda su obra es un deseo de explicarse a sí misma como mujer y como escritora. Esencialidad y actividad a la que dedicó toda su vida en un constante esfuerzo por capturar y solidificar la reali-



dad del significado de ser mujer que ella creía sólo podría alcanzar a través de la escritura².

Como mujer tenía primero que matar al Ángel de la Casa, aquella idea de mujer sacrificada y entregada que encontraba su razón de ser en el servicio al hombre y a la familia³ y, segundo, destruir el espacio interior y exterior donde ésta había habitado hasta ahora⁴. Es decir, tenía que cambiar la percepción colectiva de la mujer como madre doméstica y pilar del patriarcado, por una nueva mujer independiente y capaz de crear su propio espacio interno y externo y, al mismo tiempo, hacerlo real y con prestigio.

Como escritora era consciente de las dificultades de elección y de posibilidades que tenían las mujeres de su época y sabía que, ante todo, era necesario construir un nuevo discurso femenino. Para ello, además de superar las dichas limitaciones de la condición femenina sometida a censuras y autocensuras culturales, había que desafiar a sus predecesores eduardianos⁵, al mismo tiempo que tenía que luchar contra las posturas elitistas y cuasi-fascistas de sus contemporáneos modernistas, Wells, Eliot y Yeats⁶.

Inmersa en el patriarcado cultural de su distinguida familia y en la compulsiva heterosexualidad de su clase y de su época, Virginia Woolf sólo veía la posibilidad de auto-expresión a través de la novedad y originalidad de su escritura. En ella vertía el esfuerzo constante de analizar, a fin de controlar y superar, los miedos y las luchas, las aspiraciones y los logros de las mujeres como productoras de cultura, saber y conocimiento. Asimismo, su rechazo a la violencia sexual masculina que había ex-

¹ «Continuaré aventurándome, cambiando, abriendo mi mente y mis ojos y negándome a ser encasillada y estereotipada», en V. WOOLF, *Diary 1933*. Dedico este trabajo a María José Guerra.

² C. SUTHERLAND, «Substantial Men and Transparent Women: Issues of Solidity y *Jacob's Room*», en M. HUSSEY & V. NEVEROW, *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*, Pace University Press, 1994, pp. 59-65; P. WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. Londres, Routledge, 1989.

³ «You may not know what I call the Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was a chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it—in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need to say it—she was pure.» V. WOOLF, *Killing the Angel of the House*. Londres, Penguin Books, 1999, p. 3.

⁴ G. BACHELARD, *Poetics of Space*. Boston, Beacon Press, 1969.

⁵ R. MAJUMDAR & A. MCLAURIN (eds.), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, y G. TUCHMAN, N.E. FORTIN (eds.), *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change*. New Haven, Yale UP, 1989; E. SCHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Nueva York, Pantheon, 1985; M. HUSSEY, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus, Ohio State University Press, 1986.

⁶ En su horror al fascismo que ella veía prevalente en sus contemporáneos modernistas, Virginia Woolf se inspiró en el libro de Hilary Newitt, *Women Must Choose: The Position of Women in Europe To-Day*. Londres, Victor Gollanz, 1937.

perimentado siendo niña por el abuso sexual de sus hermanastros, y el horror al convencionalismo de un matrimonio burgués, la llevan a definirse como un sujeto alternativo dentro de la ambigüedad del ser o del no ser, de lo masculino y de lo femenino⁷.

Virginia Woolf busca una solución al maniqueísmo de poder que divide esencialmente a los seres humanos en una antítesis genérica y sexual. Para ello recoge y desarrolla en su obra y en su vida ideas que estaban latentes en Inglaterra desde las primeras feministas del siglo XVIII y sobre todo durante la lucha por el sufragio de las mujeres en los años 1870⁸. Desde entonces las mujeres inglesas estaban elaborando la estrategia de una construcción de prácticas sexuales que no fueran controladas por la economía patriarcal. «La Nueva Mujer», como entonces se decía, tenía que ser y comportarse como hermafrodita sexual y concebirse como un sexo intermedio que existiera entremedias o más allá del orden social y biológico. La androginia conceptual o la práctica bisexual permitía a las mujeres ir más allá de la presencia simultánea de los opuestos duales, masculino/femenino, que ellas concebían como antagonicos pero que era exigida como norma inamovible.

Esta estrategia de la Mujer Nueva estaba abocada a fracasar ya que no mostraba una verdadera alternativa para la mujer. En realidad sólo invertía e intercambiaba las mismas metáforas dominantes sin desconstruirlas. Sin embargo, contribuyó a que las mujeres de los años veinte y treinta se percibieran, por primera vez, como capaces de acción y fuerza política y social y como elementos subversivos y productores de desorden y de rebeldía en la sociedad. La Mujer Nueva, aunque limitada, empezaba a ser individualizada.

Más adelante, en la formación de su discurso andrógino Virginia Woolf se vio forzada a tomar una conciencia política mayor, como reacción intelectual y moral a la expansión destructiva del fascismo que se iba desarrollando paulatinamente en el período de entreguerras. Testigo de las soluciones unilaterales y miopes, extremadamente bélicas y patriarcales, a los problemas ocasionados por la Primera Guerra Mundial, se fue concentrando más intensamente en la lucha contra la impotencia y desigualdad genérica que había experimentado desde niña y fue definiendo cada vez más su preocupación por la injusticia que sufrían las mujeres.

En su libro de ensayos *Three Guineas* (1937) denuncia la tendencia de la sociedad a enfatizar la diferencia entre el hombre y la mujer, con la intención de humillar y despreciar a esta última. Al mismo tiempo, veía con lucidez la dimensión

⁷ L.A. DESALVO, *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse in her Life and Work*. Boston, Beacon Press, 1989.

⁸ C. SMITH-ROSENBERG, «The New Woman as Androgyne: Social Disorder and Gender Crisis, 1870-1936», en *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. 245-96; «Discourses of Sexuality and Subjectivity, The New Woman, 1870-1936», en M.B. DUBERMAN, M. VINCINUS y G. CHAUNCEY (eds.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Nueva York, Penguin, 1989, pp. 264-280.



de profundo fascismo misógino que el patriarcado prevalente en su sociedad llevaba implícito. En algún momento pensó titular este libro como *On Being Despised* que se podría traducir, «Sobre el ser despreciadas». En esta obra escrita en 1937 se rebela también, contra las tendencias políticas y literarias de sus contemporáneos, Yeats, Wells, Eliot y les avisa de que también ellas están cargadas de fascismo⁹. Brillantemente enfatiza el paralelismo entre literatura y política y la semejanza «a priori» entre la práctica unilateral de la masculinidad y el fascismo, al mismo tiempo que declara su rechazo absoluto a adoptar, como mujer, la ideología pseudofascista y patriarcal de sus admirados contemporáneos¹⁰. Consciente de que no sólo era despreciada por ser mujer, sino también por no poder mantener, con conciencia, una ideología de poder mantenida por su país colonial y por su clase social, llegó a la conclusión de que para conservar su libertad de acción personal y política, «es esencial permanecer fuera y realizar mis propias creencias: o sobre todo no aceptar las de ellos»¹¹.

A pesar de todos los avances ocurridos en el último siglo, la mujer, como ha tratado de explicar Pierre Bourdieu en un libro reciente, todavía está sujeta a la violencia real y simbólica de la dominación masculina. Su ser carece de una posición estable, es un devenir constante porque está falto de una esencia aceptada como norma. La mujer todavía sólo está definida por sus funciones, por sus papeles, por sus actuaciones, y éstos, a pesar de ser imprescindibles para la supervivencia de la sociedad son, paradójicamente, considerados inexistentes y sin valor¹². En un mundo patriarcal que define a la mujer como «el otro» sin un espacio propio, como un cero a la izquierda, vacío de contenido, la mujer tiene que manifestarse detrás de una máscara que vacile convenientemente entre la apropiación de lo masculino y de lo femenino, a fin de conseguir un espacio simbólico, metafórico y real donde pueda realizar su ser.

En *A Room of One's Own* (1929) Virginia Woolf hace un paralelismo entre controlar el espacio de escribir y el espacio de ser mujer con posibilidad de elección.

⁹ Atacaba las ideas del fascismo sobre la mujer que ella veía calcadas en las posturas políticas de sus contemporáneos modernistas. Mary M. PAWLOWSKI, «All the gents, against me», en V. WOOLF, *Three Guineas*, y «The Sons of Educated Men», en M. HUSSEY & V. NEVEROW, *Virginia Woolf Emerging Perspectives*, Pace University, 1994; E. CULLINGFORD, *Yates, Ireland and Fascism*. Nueva York, New York University Press, 1981, pp. 44-51.

¹⁰ M^a.A. MACCIOCHI, «Female Sexuality in Fascist Ideology». *Feminist Review*, vol. 1 (1979), pp. 67-82; B. SILVER, «Virginia Woolf: Cultural Critique», en B. KIME SCOTT (ed.), *The Gender of Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990; C. REED, «Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics». *Twentieth-Century Literature*, vol. 38, Spring (1992), pp. 20-43; S.R. SULEIMAN, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

¹¹ «It is essential to remain outside; and realize my own beliefs: or rather not to accept theirs», en A. OLIVIER BELL (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols., Londres, The Hogarth Press, 1977-1984, vol. v, p. 340.

¹² P. BOURDIEU, *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 12-13.

Su metaforización del espacio y la representación sexual son campos de poder donde se dilucida la libertad de la dependencia sexual y económica de las mujeres y se clarifica y cuestiona el conflicto de éstas ante sus distintos registros como productoras de niños o como productoras de cultura y de desarrollo.

El espacio propio que concibe la Woolf está cargado de reivindicación política porque intenta romper ante todo con el fascismo patriarcal que rodea y que generaliza a las mujeres como enemigos sociales. Es un espacio que intenta centrar a la mujer en un microcosmos propio e individual basado en el género y que desafía a la acusación de «locas», «brujas», «asesinas», «lesbianas», o «corruptas» cuando se define como un espacio de la diferencia que aleja a la mujer de las expectativas culturales y sociales de su época¹³.

Por otra parte, es un espacio que trasciende lo metafórico y lo físico y que requiere la solución de una complejidad casi irresoluble. Virginia Woolf exige que vayamos más allá de cualquier reivindicación de igualdad, porque para ella el enemigo está más allá de la práctica de ser y de poder. O se es o se actúa desde lo aceptado, es decir, como los hombres, o se llega a ser y a actuar desde la diferencia, ofreciendo un nuevo paradigma. Sin embargo, la diferencia no puede ofrecerse únicamente desde lo femenino, ya que ese espacio no existe porque está anulado y borrado y sólo es un reflejo distorsionado y esclavizado del poder masculino. Virginia Woolf veía la única posibilidad para conseguir una verdadera autorrealización femenina en la apropiación real y metafórica de los dos sexos. Primero a través de la práctica superficial del travestismo y, más en profundidad, a través de la androginia¹⁴. Su solución creativa y desesperada es la posibilidad de la androginia, creando con ello una nueva aporía en donde la androginia se vuelve un campo de lo femenino que tiene que contemporizar y alternarse con la apropiación de lo masculino que le ha sido denegado. Con ello intentaba mostrar la arbitrariedad de la forzada invisibilidad de las mujeres, y probar, como dice Kristeva, que es en el empeño de mantener una representación sexual definida donde más se encarna la arbitrariedad del signo sexual, su imposibilidad metafórica y su naturaleza retórica¹⁵.

Su autodefinición parece inmersa en una teoría de la autonomía diferencial del yo-femenino, y del ellos-masculino y sólo puede ser válida en la producción

¹³ J. MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

¹⁴ N. TOPPING BAZIN, *Virginia Woolf and the Androginous Vision*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1973; C.G. HEILBRUN, *Towards a Recognition of Androgyny*. Nueva York, Harper & Row, 1973; E. SHOWALTER, «Virginia Woolf and the Flight into Androgyny», en *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Bronte to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 263-97; T. MOI, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres, Methuen, 1985, pp. 1-18.

¹⁵ J. KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York, Columbia University Press, 1980.





creativa y literaria. Por eso, sus novelas rechazan lo autorial y no se impone en ningún momento a sus personajes, eludiendo con ello la posibilidad de un conocimiento autoritario en donde el consumidor cultural, autor y lector, se vean como poseedores exclusivos de la palabra escrita. El texto se re-escibe constantemente en sí mismo y es una apertura estable al ser y al no ser. Escritora implacable, su discurso literario resulta indefendible e inenarrable y requiere una esencialidad que ella resuelve en la posibilidad andrógina en donde se produce una unión estable, en donde los discursos masculino y femenino se entremezclan¹⁶.

Muchas de sus múltiples metáforas sobre la producción textual intelectual las enfrenta con el desarrollo del proceso creativo como feminidad —maternidad— en contra de la masculinidad —facilidad— del proceso autorial. En cuanto a la androginia como forma de vida, Virginia Woolf insiste en la metáfora maternal de la creatividad porque se sentía inquieta y ansiosa ante el proceso de la maternidad biológica¹⁷. Esta ansiedad le lleva a traducir y a re-imaginar obsesivamente el proceso biológico de ser mujer hacia el proceso artístico de trascender lo femenino. En la posibilidad de escribir, de crear, y en su proceso a la vez fálico y maternal, encuentra el único compromiso para la solución del conflicto de ser mujer: la ansiedad creativa de una androginia metafórica¹⁸.

El acto de crear a través de la pluma, del pincel o del cincel puede considerarse masculino porque sirve de vehículo para la auto-expresión del autor/a, tradicionalmente masculino. La pluma, *the pen*, es el yo autorial, expresado en el reflejo fálico del *I* inglés. Sin embargo, la mente produce la obra en un complejo proceso de años de pensamiento y de especulación y de gestación, y con ello hace el oficio de seno materno. El resultado, la obra, el texto, es un conglomerado de los dos y deviene cargado de una autonomía textual ideal. La obra maestra elude el ego —simbólicamente masculino— de su autor/a y está separada de su creador/a por medio de la mente —simbólicamente femenina— que es la amalgama de lo concebido. Al externalizarse, el texto asume una posición autónoma y corporeizada independiente del autor/a.

Su obra se impone simultáneamente como lectura, aparentemente receptiva, pasiva, femenina, y como autoría, activa, narcisista, masculina, donde se suprime conscientemente la presencia del *ego* que resulta de una vulgar facilidad inaceptable. «El estado de leer, [de escribir] —dice en una de sus cartas—, consiste en la

¹⁶ M. HUSSEY, *Virginia Woolf from A to Z*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.

¹⁷ E. MOERS, *Literary Women*. Garden City, Doubleday, 1977; J. LILIENFELD, «Recentring Paradise: Cather, Collette, Woolf and their Mothers», en C.N. DAVIDSON & E.M. BRONER (eds.), *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, Nueva York, Frederick Ungar, 1980, pp. 160-75; J. GALLOP, *The Daughters Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, Cornell University Press, 1985; E. BAYUK ROSENMAN, *The Invisible Presence: Virginia Woolf and Mother-Daughter Relationship*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1986.

¹⁸ E. ABEL, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

eliminación completa del ego; y es ego el que alza a sí mismo como otra parte del cuerpo que no me atrevo a nombrar»¹⁹.

Las autoras, las lectoras, necesariamente, tienen que tomar, asimismo, una actitud metafóricamente andrógina, porque en su proceso creativo y en su resultado los textos escritos por mujeres, ya sean literarios o artísticos, son siempre andróginos²⁰. El ego del que parten está basado en la auto-identificación autorial con el falo, que debe ser eliminado y transcendido a través de la aceptación de un proceso de creatividad biológica, esencialmente femenino. Su rechazo al falicismo de lo autorial, de lo normativo, es paralelo a su rechazo del discurso patriarcal, político y social mantenido por sus contemporáneos modernistas²¹. En estas ideas Virginia Woolf se antepone al postmodernismo y a las teorías de *l'écriture féminine*, de Hélène Cixous o la *jouissance féminine* de Jacques Lacan²².

Todos sus ensayos y novelas, directa o indirectamente, se presentan como un manifiesto de denuncia de la realidad de la manipulación violenta que sufren las mujeres. Su intención era meditar sobre esta situación para ofrecer una alternativa discursiva que forzara a las mujeres a superar los obstáculos que la sociedad patriarcal les pone en su producción y auto-realización. En ellos resuenan múltiples obsesiones hacia la ambigüedad de la mujer que se debate entre las restricciones que sufre su sexo y la posibilidad de conseguir una completa autonomía.

Pero es en *Orlando* (1928)²³ donde más claramente aparece la idea de la androginia como metáfora del proceso creativo y como forma de vida. Virginia lo construye como homenaje y espejo hacia su amante, Vita Sackville-West, en un proceso doble de narcisismo mutuo que es integral al acto amoroso y al acto creativo. Sin embargo, su narcisismo no es fálico, porque el personaje es proteico, cambiante, y, como texto y como símbolo de una alternativa de los géneros, permanece preso en sus contradicciones.

Orlando como texto literario rompe con la determinación de los géneros literarios, es conjuntamente novela, biografía y ensayo, y amplía y cuestiona los períodos históricos porque va desde la época isabelina hasta la moderna. Como

¹⁹ «The state of reading consists in the complete elimination of the *ego*; and it is the ego that erects itself like another part of the body I don't dare to name.», en N. NICHOLSON & J. TRAUTMANN (eds.), *The Letters of Virginia Woolf*, Nueva York, Harcourt, 1979, vol. V, p. 2.915.

²⁰ S. ROE, *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*. Nueva York, St. Martin P., 1990.

²¹ M. VICINUS, *Independent Women: Work and Community for Single Women, 1850-1920*. Chicago, University of Chicago Press, 1985.

²² A. GIBALDI CAMPBELL, «Virginia Woolf and Hélène Cixous: Female Fantasy in Two of Woolf's Short Stories», en M. HUSSEY & V. NEVEROW, *op. cit.*, pp. 71-76; P.L. CAUGHIE, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question in Itself*. Urbana, University of Illinois Press, 1991; J. GALLOP, *Reading Lacan*. Ithaca, Cornell University Press, 1985; E. GROSZ, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. Nueva York, Routledge, 1990.

²³ V. WOOLF, *Orlando*. Nueva York, Penguin, 1946.





historia de un personaje, Orlando es la posibilidad de un proyecto vital nuevo en donde el sujeto se desliza por distintas identidades sexuales literarias e históricas destruyendo los límites ontológicos para destrozarse las clasificaciones rígidas y las polaridades fijas que prescriben unas normativas diferenciales entre los sexos. Para Virginia Woolf el sexo femenino es paralelo a la construcción de un discurso, de un texto, nuevo, distinto. Orlando puede definirse mejor como mujer porque se enmascara en hombre. Sólo así y con la posibilidad de la libertad artística y retórica de escribir que cubre un periplo de distintas épocas históricas podrá encontrar el reflejo de una feminidad suprimida que se define más correctamente a través del amor bisexual, heterosexual y lesbiano. La búsqueda de la mujer sólo es posible a través de la desconstrucción del mito burgués de la heterosexualidad del matrimonio. La androginia aquí se erige como fantasía, pero, al mismo tiempo, cuestiona el papel de la metáfora de la representación figurativa no sólo de los sexos sino también de la construcción de un texto verdaderamente femenino, alejado de la ansiedad de una influencia tradicionalmente masculina. La androginia de Orlando la hace lo que Nietzsche denominaría una mujer afirmativa, una mujer que tiene el referente en sí misma y no en el hombre. Esta mujer es a la vez masculina y femenina, su situación social es múltiple, heterogénea y en esa indeterminación puede afirmar su propia sexualidad a través de la aceptación de una sexualidad inestable y maleable.

En *Orlando*, Virginia Woolf va más allá de estas ideas bastante simplistas de las sufragistas y de muchas de las feministas más modernas porque su cuestión es más conceptual y retórica que práctica. Ataca sobre todo la necesidad masculina de perdurarse en su postura incuestionable e inamovible de un ego único masculino y normativo. Antepone a esta seguridad estéril la necesidad de equivocarse de vacilar entre el ser y el no ser, entre la verdad y la mentira, la fantasía y la realidad. Su Orlando, hombre, descubre que es madre de tres hijos, y esta ironía la utiliza como una verdadera estrategia femenina contra la preponderancia patriarcal controlada por los hombres. Con un personaje andrógino, Virginia Woolf niega la posible integración de la mujer en la elección de una identidad fija. Anima a una nueva construcción ambigua basada en la disolución de la unicidad del ser. Requiere que Orlando, reflejo la dualidad de Vita y de ella misma, fluya y navegue en la posibilidad de la equivocación de sus distintas identidades sexuales que las hace maleables, y con ello siempre leales y constantes consigo mismas y con la aceptación de su impotencia ante la forzada referencialidad de ser mujeres.

La ambigüedad sexual y textual de la novela propone una indeterminación de los significados aceptados. Con su juego andrógino, transexual y transvestido, Orlando desafía asunciones convencionales sobre la sexualidad, pero, sobre todo, asunciones convencionales sobre el poder y el valor del conocimiento. Nos muestra que todo lo aceptado como *doxa*, las costumbres, la cultura, las ideas filosóficas, la identidad sexual, los períodos históricos, los estilos literarios, son construcciones sociales sujetas a cambio y a cuestionamiento.

Con el cambio de vestuario —apariencia— parece cambiar la identidad inamovible. En su famoso texto sobre la androginia, Virginia Woolf dice que el transvestismo, el simple hecho de vestirnos con la ropa de otro sexo, marca la identidad sexual de la persona, nos cambia también la forma en que percibimos el mun-

do y en que somos percibidos. «El cambio de trajes, dirán algunos filósofos, tiene mucho que ver con ello... cambian nuestra visión del mundo y la visión que el mundo tiene de nosotros»²⁴.

Sin embargo, este cambio que se efectúa primero en la superficialidad de la apariencia, penetra en el interior de cada persona, al establecer a través de lo superficial un cambio más profundo en la ruptura proteica de un ser y un parecer que se aleja de las limitaciones impuestas por la cultura, la clase y las costumbres: «La diferencia entre los sexos es, felizmente, de una gran profundidad. La ropa es sólo el símbolo de algo oculto muy dentro. Fue el cambio de la misma en Orlando lo que le exigió su elección de un traje de mujer y de un sexo de mujer»²⁵.

Virginia Woolf propone hacer uso de la libertad de no elegir, de huir de la determinación propuesta por una identificación fabricada por el hombre. La androginia es pues la única solución ontológica de la mujer que decide crear un espacio del ser que vaya más allá de los vestidos e incluso más allá de la diferenciación de los sexos. El modelo que ella propone es dinámico, no dual, y radica en la necesidad de la mujer de vivir en la ambigüedad, en la no determinación, a fin de poder existir como entidad propia²⁶. La identidad femenina, negada por el poder masculino, tiene que enmascararse y está forzada a trascender el género, la apariencia. Tiene que oscilar entre múltiples posiciones y rechazar activamente cualquier identificación prescrita. Su única situación viable es una constante oscilación entre las múltiples posibilidades del ser. El contexto mítico, fantástico del personaje andrógino se presenta en su forma más natural y aceptable y, como tal, trasciende lo cotidiano y la norma y coincide con el proyecto de una identidad femenina nueva, verdaderamente autónoma de cualquier estereotipo exigido.

La posibilidad de androginia está latente en todo el mundo y sólo es la dictadura axiológica de las costumbres, de la vestimenta y del «¿qué dirán?» lo que impide la exploración de la verdadera identidad sexual de las personas. Porque aquí, de nuevo, llegamos ante un dilema. Por muy diferentes que sean los sexos, éstos se entremezclan. En todo ser humano existe una vacilación entre un sexo y el otro. Y, a menudo, es la ropa la que determina la apariencia de las personas, aunque por debajo el sexo sea muy distinto de lo que es por encima²⁷.

²⁴ «The change of clothes had, some philosophers will say, much to do with it... they change our view of the world and the world's view of us.», en *Orlando*, p. 187.

²⁵ «The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but the symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and a woman's sex », *ibidem*.

²⁶ M. MINOW PINKNEY, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1987; L.A. PORESKEY, *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*. Newark, University of Delaware Press, 1981.

²⁷ «For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.», en *Orlando*, p. 189.



Así pues, parece ser que la androginia en Woolf consiste en afirmar la opción de vivir en contra de lo estereotípico. Mantenerse en la ambigüedad, en la no elección, en la ausencia de lo prescrito y de lo determinado. Sin embargo, la misma autora es consciente de que el modelo andrógino no resulta viable como alternativa que desbanque la opacidad del modelo masculino. La ambigüedad dual, aunque más certera y real que lo unificadamente determinado, no puede ofrecerse como universal, porque en su oscilación entre el ser y el no ser anula la realidad del sujeto. Tal vez radique en ello la imposibilidad de que lo femenino, aunque objetivamente más adaptable evolutivamente, se haya establecido como norma. Es posible que sea en el hecho de que la potencialidad de lo femenino de expandirse en esta multiplicidad de opciones con las que se puede anular la elección de ser o no ser, donde radica la dificultad de alcanzar la verdadera igualdad a la que aspira la mujer y que el predominio de la preponderancia de lo masculino como norma impide.

Sin embargo, Virginia Woolf fue consciente de esta trampa teórica de la androginia e intentó plantearse una nueva teoría que permitiera reintegrar de nuevo lo femenino y lo masculino ampliándolo hacia la multiplicidad de otros sexos que trasciendan esta dualidad. En *A Room of One's Own* (1929) se anticipa a los debates teóricos y críticos de los años 90 sobre la relación de género y la sexualidad, con estas palabras:

Sería una grandísima lástima si las mujeres escribieran como los hombres, o si vivieran como los hombres y si se parecieran a los hombres, porque si la división en dos sexos es ya extraordinariamente inadecuada, considerando la vastedad y la diversidad del mundo, ¿cómo podríamos manejarnos con un sólo sexo? ¿No debe la educación resaltar y fortalecer las diferencias más que las semejanzas? Porque, tal como están las cosas, ya tenemos demasiadas semejanzas, y si un explorador volviera y nos trajera información sobre la existencia de otros sexos que nos miran desde otras ramas de otros árboles y de otros cielos, nada traería mayor servicio a la humanidad...²⁸

Contra el patriarcalismo, no es suficiente el feminismo; es necesario «fortificar las diferencias» y concebir la posibilidad de «otros sexos» múltiples, porque sólo a través de ellos podrá alcanzarse la ruptura del paradigma femenino/masculino que atrapa a los seres humanos en la injusticia genérica. La complejidad del género en su incidencia en el sujeto y en la lengua que lo define no puede reducirse en una dicotomía simplista. Tiene que adaptarse a la realidad de que el sexo y el género están sumergidos en una infinita serie de posibilidades.

²⁸ «It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with one only? Ought not education to bring out and fortify the differences rather than the similarities? For we have too much likeness as it is, and if an explorer should come back and bring word of other sexes looking through the branches of other trees at other skies, nothing would be of greater service to humanity.», en V. WOOLF, *A Room of One's Own*, Nueva York, Harcourt Brace, 1957 (1ª ed. 1929), p. 15.

La teorías posteriores del feminismo, como las de Alice Jardine y su modelo de *gynesis* o la de «desplazamiento» de Jacques Derrida y de Gayatri Spivak, o la de *mimesis* de Luce Irigaray, o la de «mascarada» de Judith Butler, o el *devenir femme* de Deleuze y Guattari²⁹, se pueden ver como notas al pie de página de lo que ya apuntaba nuestra Woolf en *The Waves* (1931). En esta novela reintegra lo masculino y lo femenino en su expresión de discurso literario, más allá del acto andrógino. Aquí también está realizado a través de un personaje ambiguo; exige su autoidentificación de hombre por medio del discurso femenino que se halla inscrito en el interior del ser despreciado y no aceptado de la mujer³⁰. Este discurso se expresa a través de lo fragmentario, de lo íntimo, de lo corporal, que denominará *some little language*, y que se opondrá a aquel otro aceptado como normativo, que cuenta, sin conflicto, «los designios ordenados de vida» que ella identifica con los hombres.

¡Qué cansado estoy de historias, qué cansado estoy de frases que se deslizan perfectamente con todos los pies en el suelo! También cuánto desconfío de los designios ordenados de vida que se dibujan en media hoja de papel de notas. Empiezo a sentir el deseo de la formulación de una lengua pequeña como aquella que usan los amantes, de palabras rotas, de palabras inarticuladas, semejantes al arrastrar de los pies en el pavimento³¹.

En esta novela Woolf trata de integrar lo femenino repudiado con lo masculino normativo, a través de la asimilación de lo femenino, por parte del personaje Bernard que tiene el papel de escritor de la novela. Éste comienza su proceso de anomía y de realización de su ser, apropiándose del discurso femenino. «*I do not always know if I am man or woman*» (*The Waves*, 281). En su vacilación y confusión, reflejo consciente de la fantasía de Orlando, Woolf pretende restañar el ataque sufrido por la mujer a la que se le ha impedido el desarrollo de una identidad³². Al mismo tiempo, desea desjerarquizar y reconectar entre sí otras dualidades también

²⁹ A. JARDINE, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, Cornell University Press, 1985; J. DERRIDA, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975; G. CHAKRAVORTY SPIVAK, «Displacement and the Discourse of Woman», en *Displacement: Derrida and After*. Bloomington, Bloomington University Press, 1983, pp. 169-95; L. IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, Cornell University Press, 1985; J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990; G. DELEUZE & F. GUATTARI, *El anti-Edipo*, Paidós, 1985.

³⁰ A.L. HARRIS, *Other Sexes: Rewriting Difference from Woolf to Martinson*. Albany, State University of New York, 2000.

³¹ «How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half sheets of notepaper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the suffling of feet on the pavement.», en V. WOOLF, *The Waves*, Nueva York, Harcourt Brace, 1959 (1ª ed. 1929), p. 238.

³² H. HARPER, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge, Louisiana State University, 1982.



aparentemente diferenciadas: forma/caos; mente/cuerpo; intelecto/sensaciones; identidad/no identidad, porque en todas estas dualidades, lo desdénado es la base de lo privilegiado. La forma nace del caos; la mente del cuerpo; el intelecto de las sensaciones, la identidad de la no identidad y naturalmente lo masculino de lo femenino maternal. Sin embargo, esta integraci3n, por una parte tan obvia, s3lo puede ser aceptada a trav3s de una gran lucha y de interminables debates.

Para poder integrar lo femenino, Virginia Woolf propone un primer estadio de la p3rdida de la identidad de lo masculino, que ella identifica con la p3rdida del discurso normativo, para que se ponga al mismo nivel de la identidad femenina, que nunca ha sido aceptada ni formulada. Es decir, el discurso masculino deja de ser aquello que se distingue del «pequeño» discurso femenino y que define al hombre en su superioridad:

¿Cu3l es la frase para la luna? ¿Y la frase para el amor? ¿Con qu3 nombre podemos llamar a la muerte? No lo s3. Necesito una lengua pequeña como la que usan los amantes, palabras de una s3laba tal como los niños hablan cuando llegan al cuarto y encuentran a su madre cosiendo y recogiendo pedazos de lana brillante, una pluma o retazo. Necesito un aullido, un grito...³³

Ante su anom3a e incapacidad de expresi3n, el personaje Bernard se siente acorralado en la ontolog3a viciada e in3til de lo masculino. Su 3nica liberaci3n est3 en la ruptura de una forma de ser que ha perdido el verdadero significado de la vida. El discurso del hombre est3 acabado, s3lo es una repetic3n agotada y est3ril de lo ya dicho. Bernard opta por aceptar la necesidad de reconectar la lengua pequeña con la grande y a trav3s de ella feminizarse, porque la feminizaci3n del hombre s3lo puede resultar de la apropiaci3n del lugar de la mujer, que en realidad es la falta de un lugar propio. Los niños, la madre, en la pr3ctica de lo cotidiano y de lo 3ntimo, poseen la verdadera esencia del ser. Lo mismo que Orlando, Bernard no se quiere sentir ni plenamente hombre ni plenamente mujer. La androginia se establece en la fluidez del g3nero, en la negaci3n del mantenimiento de una identidad fija.

Las pol3ticas de la identidad, tan de moda hoy d3a, no son v3lidas en la obra de Woolf. En el desarrollo de su pensamiento y en su b3squeda de libertad como mujer y como escritora, se suspende la diferencia y, por tanto, su primera intenci3n de solucionar la injusticia con la androginia resulta anulada. Ya no es necesario ser ni masculino ni femenino. Existe la posibilidad de construir otro sexo en el que no haya ni espec3fica identidad, ni lengua, ni concepto y donde la diferencia ya no exista en el sujeto individual sino que s3lo sirva como posible base para la actividad permanente de una creatividad colectiva.

³³ «What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some crap of bright wool, a feather, or a shred or chintz. I need a howl; a cry», en *The Waves*, p. 295.