

Orlanda

KRK EDICIONES · TRAS 3 LETRAS · 68

COMPAGINACIÓN Y CUBIERTA: OLAYA GARCÍA
AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: BENITO GARCÍA NORIEGA

JACQUELINE HARPMAN

Orlanda

Traducción e introducción: FRANCISCA ROMERAL ROSEL

KRK EDICIONES · 2023

© Éditions Grasset & Frasnelle, 1996
© de la traducción e introducción, Francisca Romeral Rosel
© de esta edición, Krk Ediciones
Álvarez Lorenzana, 27. 33006 Oviedo
www.krkediciones.com
ISBN: 978-84-8367-794-0
D.L.: AS-708-2023
Grafinsa. Oviedo

Índice

Introducción,	
por FRANCISCA ROMERAL ROSEL	9

ORLANDA

<i>Primera época</i>	31
Primer día: viernes	33
Segundo día: sábado	110
Tercer día: domingo	127
Cuarto día: lunes	182
Quinto día: martes	202
Sexto día: miércoles	236
Séptimo día: jueves	280
Octavo día: viernes	302
<i>Segunda época</i>	307
Última mañana	392
Última hora	394
<i>Epílogo</i>	409
<i>Epitafio</i>	415
<i>Moraleja</i>	419

FRANCISCA ROMERAL ROSEL

Introducción

Jacqueline Harpman (Etterbeck, Bélgica, 1929-Bruselas, 2012) es una escritora y psicoanalista belga. En 1940, huyendo de los horrores de la guerra, la familia Harpman, de origen judío, abandona Bruselas y se afina en Casablanca, ciudad que cautiva de inmediato a la futura escritora y dulcifica de forma entrañable el escabroso periodo de su adolescencia —debido en gran parte a la tensa relación que mantiene con su madre, y que se prolongará hasta la muerte de ésta, como puede apreciarse en la novela autobiográfica *La fille démantelée* (1990)—. Es allí donde la joven Harpman cursa parte de sus estudios secundarios. Cinco años más tarde, a su regreso a Bélgica, los termina, y emprende estudios de medicina que no llegará a concluir. Desde 1954 se dedica plenamente a la escritura y publica sus primeras novelas, *Brève Arcadie* (1959) y *L'Apparition des esprits* (1960), a la vez que redacta guiones

cinematográficos, críticas teatrales y dirige programas radiofónicos. Se casa en 1963 con el arquitecto y poeta Pierre Puttemans —que en *Orlanda* aparece bajo el seudónimo de Albert Durieux, también arquitecto, compañero de Aline, al igual que en *En toute impunité* (2005) lo hace bajo el nombre de Jean Avijl—. Del matrimonio nacerán dos hijas, Marianne y Toinon. En 1969 inicia estudios de psicología en la Université Libre de Bruxelles, y, tras ejercer unos años como psicoterapeuta en una clínica, se consagra exclusivamente a partir de 1976 a la práctica del psicoanálisis, formándose en la Société Belge de Psychanalyse e integrándose en la Association Psychanalytique Internationale, fundada en Nuremberg en 1910 por Sigmund Freud, de la que se retirará en 2011. En 1980 comienza a redactar artículos para la *Revue Belge de Psychanalyse*, en particular sobre la condición y la representación de la mujer —cuestión transversal en toda su obra—, que serán recopilados más tarde por su marido en un volumen titulado *Psychanalyse et Écriture* (2011). En 1985, Harpman reanuda su actividad como escritora compaginándola con su trabajo de psicoanalista. No cesará de escribir regularmente

hasta el final de sus días, rodeada de sus gatos bautizados, muy propiamente, con nombres del mundo literario, como Monsieur Balzac; otros llevarán el nombre de personajes de *En busca del tiempo perdido*, como la gata blanca Mathilde —en honor a la princesa Mathilde, con la que el narrador de *En busca del tiempo perdido* se encuentra en compañía de los Swann en el Bois de Boulogne— o el gato negro Duc de Guermantes —en recuerdo del Duc Basin de Guermantes, hermano del Baron de Charlus—. Es tal la fascinación de Harpman por la obra de Marcel Proust que, muy hábilmente, en el presente libro, hace de ella la clave del acercamiento entre Orlanda y Aline y el principal tema de la larga conversación entre ellos que tiene lugar cuando están por primera vez juntos en la heladería.

Su obra narrativa, de componente autobiográfico subyacente, aborda cuestiones complejas tales como la identidad, la herencia de los traumas parentales, la represión de los deseos, los tabúes, y moderniza a menudo los mitos grecolatinos con la intención de poner de manifiesto la continuidad y la trascendencia de los problemas inherentes a la existencia humana, como vemos en *La Lucarne* (1992), una re-

compilación de relatos cortos en los que Harpman revisa algunos de los mitos femeninos más asentados, como los de María, Antígona y Juana de Arco. Entre sus publicaciones más importantes, cabe señalar *La mémoire trouble* (1987), *La plage d'Ostende* (1991) y *Orlanda* (1996), Prix Médicis 1996. Sus obras más tardías, *La dormition des amants* (2002), *Du côté d'Ostende* (2006), *Mes Œdipe* (2006) y *Ce que Dominique n'a pas su* (2007) nos revelan su forma original, sería unas veces, otras impregnada de humor socrático, de analizar a través de los personajes de sus ficciones los misterios insondables de la condición del ser humano, sus veleidades y sus experiencias vitales, en las que el erotismo, la seducción y la traición, el amor y la muerte, al igual que en una gran obra operística —como en *Orlando*, de Händel— son los conductores de la trama.

Las incontables horas dedicadas a la escucha de sus pacientes en el transcurso de las sesiones de psicoanálisis han contribuido sin duda a alimentar las historias de Harpman, donde el análisis de las relaciones entre los personajes, llevadas a su paroxismo y fundamentadas siempre en pasiones absolutas, adquiere incluso más protagonismo que la

trama en sí. Explicaba Jacqueline Harpman en una ocasión que, aunque resultara difícil poner luz en las profundidades abismales del inconsciente, era posible crear en los relatos una atmósfera a la vez desasosegante y subyugante propicia para incitar al lector a penetrar en ellos, llevado por la eterna ilusión de hallar la clave de su propia existencia, dejándole entrever los fantasmas que rondan siempre en el inconsciente, a semejanza de lo que ocurre aquí en *Orlanda*. Ante la pregunta que le hizo en 1992 el crítico literario René Andianne sobre si hacía un uso consciente del psicoanálisis en sus novelas al crear, por ejemplo, personajes tipo, tales como el narcisista o el introvertido, la escritora dijo que no, pero que el psicoanálisis le permitía llegar más lejos en lo que escribía y adentrarse más hondamente en la psicología y el comportamiento de los personajes. En una entrevista que tuvo lugar en 1999, Harpman explicó que lo que siempre le había parecido interesante, desde su condición de psicoanalista y de escritora, había sido la exploración bajo el ángulo de la ficción de ciertas partes de nuestra vida psíquica. Gran lectora de ciencia ficción, le gustaba especialmente el tema fantástico de la telepatía y

de la transportación en el espacio o en el cuerpo de otra persona, temas que participan claramente en la construcción de los personajes de Aline y de Orlanda y que, además, son abordados directamente por otros personajes de la presente obra en el transcurso de la escena que se describe en el «Séptimo día»: se trata de una cena entre amigos en casa de Aline y Albert en la que se habla de fotones y de teletransportación, tal y como sucede en la serie *Star Trek*, conversación que desata el desasosiego en Aline dado que, desde hacía unos días, Orlanda estaba convenciéndola y dándole pruebas —aludiendo muchas veces a los recuerdos de infancia que, obviamente, compartían— de que él era parte de ella. Además, en esa misma cena, los comensales aluden a una amigana común, llamada Jacqueline —guiño de Harpman a los lectores, pues se trata de ella misma— que es aficionada a la ciencia ficción y que ha recomendado a Aline la lectura de *Darkover Landfall* (1972) —*Darkover*, la famosa serie de relatos de ciencia ficción ambientados en el mundo imaginario de Darkover, creada por la escritora Marion Zimmer Bradley en los años 70—. Con *Orlanda*, donde la narradora se identifica con la escritora,

Harpman pudo conseguir de forma genial el encuentro entre psicoanálisis y literatura de ciencia ficción. Aquí, la obra de Carl Gustav Jung, en la que se desarrollan en particular los conceptos de *animus*, de proyección y de individuación, se conjugan con *Orlando*, la obra de Virginia Woolf, aportando al relato la base para la creación de una transmutación fascinante.

De entrada, el título de esta ficción literaria nos confunde y nos lleva inmediatamente a relacionarlo con la novela de Virginia Woolf, *Orlando: Una biografía*, publicada en 1928 por la propia editorial de la escritora, y en parte basada en algunos episodios de la vida de la que fuera su amante, Vita Sackville-West. Lo que permite relacionar los textos de *Orlanda* y de *Orlando* es esencialmente el tema de cambio de sexo del protagonista, aunque en *Orlanda* se trata más bien de un desdoblamiento acompañado de un cambio de sexo, y en el texto de Woolf, de un cambio repentino tras un largo periodo de sueño. A este propósito cabe señalar que Harpman ofrece aquí una interpretación muy personal de la novela de Woolf: se trataría de una autobiografía en la que el cambio de sexo de Orlando

correspondería al del paso de la pubertad a la edad adulta, momento en que Orlando dejó de comportarse como un chico para asumir su papel de mujer. Escribe Harpman: «Todo es alegórico, y lo que narra aquí Virginia es su propia experiencia: siendo niña, era fuerte y apasionada, jugaba a la guerra contra los moros en el desván, tenía una amiga a la que adoraba pero esa amiga la abandonó cuando empezó a interesarse por los chicos, entonces ella se refugió en el estudio y la ensoñación —tengo que preguntarle a Jacqueline si no es eso lo que llaman el periodo de latencia—, y ha aprendido a contarse historias para entretenerse en secreto». Lo mismo le ocurre a Aline: su primera menstruación marca la fecha del cambio: las normas sociales la obligan, a través de los padres, a rectificar sus modales, a inhibir su comportamiento masculino —saltar, hablar fuerte, reír a carcajadas...—, por lo que ella encerrará en los «subterráneos de su alma» —en su subconsciente— su otro *yo* masculino. Cuando al final del relato Aline, exhausta, le pide a Orlanda que vuelva a ella para que puedan fundirse el uno en el otro y constituir un ser único, Orlanda se niega:

—¡Nunca! ¡Nunca volveré contigo! —exclamó enfurecido—. Volverías a encerrarme en el subterráneo donde me has obligado a vivir, anémico y castrado, creí morir de asfixia en la estrechez de tu alma, volverías a prohibirme las compañías masculinas, y tendría que andar con elegancia y dejar de ir dando zancadas. Quiero ser joven, gustar y jugar, tú eres puntual en el trabajo, haces el amor por conveniencia y sonríes por cortesía. Me has mantenido en estado de esclavitud durante más de veinte años, ¡preferiría morir a estar de nuevo gobernado por ti!

En *Orlanda*, Harpman considera a Woolf una aliada y se dirige a ella en varias ocasiones: ambas se cuestionan los papeles del sexo que tradicionalmente deben ser asumidos en una sociedad que no admite el binarismo, aunque podría decirse que Harpman es menos pudorosa que Woolf a la hora de describir los alicientes de poder experimentar los placeres de ambos sexos. Cabría establecer otros paralelismos entre las dos obras, como por ejemplo el hecho de que el personaje de Orlando disimule su *otro* sexo, para cumplir desde fuera con las normas, de la misma forma que Aline lleva encubier-

to pero latente su *yo* masculino. Además, Orlando escribe y es amante de la literatura, y Aline, que disimula a su Orlanda, también escribe —una tesis doctoral sobre Marcel Proust, entre otras cosas— y es profesora de literatura inglesa.

Desde las primeras páginas de Orlanda, la metáfora alrededor del mito del andrógino toma consistencia. En su momento, Sigmund Freud había recurrido a este mito sin concederle mucha importancia, para ilustrar la hipótesis de pulsión de muerte asociada a la pulsión de vida, hipótesis que le llevaría más tarde a la noción de «bisexualidad inconsciente» como estructura esencial del psiquismo. Freud, retomando el discurso de Platón en *El banquete*, explicaba, a base de imágenes, que en el origen del mundo la humanidad estaba representada por tres sexos, el masculino, el femenino y un tercero que reunía a ambos y que tenía cuatro piernas, cuatro brazos, etcétera, y los dos sexos a la vez. Zeus, molesto por la existencia de los andróginos, decidió partir cada uno de estos seres en dos. Pero las mitades separadas de un mismo cuerpo empezaron a sufrir una terrible nostalgia que las impulsaba a reencontrarse. Así se entiende que Ali-

ne y Orlanda, separados, vivan un continuo deseo de unión. En *Orlanda* subyace claramente la afirmación ambigua de la presencia de lo femenino y de lo masculino en cada individuo: si este último es imperfecto, es la culpa de los dioses pues éstos le han condenado a no poder ser más que una sola persona a la vez, a ser definido únicamente por su sexo visible y a adaptarse al papel que le es tradicionalmente atribuido. Escribe Harpman:

Andróginos destrozados por la ira de los dioses celosos, vamos corriendo detrás de nuestra mitad perdida, intentamos reconstituir la unidad de los orígenes: ¿dónde está mi otro yo?, ¿qué ha sido de la exquisita integridad que recuerdo y en qué otra vida la conocí? Aline y Orlanda separados languidecen y quieren reencontrarse: juntos se odiaban porque, sometidos a la voluntad envidiosa del Olimpo, no se reconocían y luchaban el uno contra el otro. No comprenden la atracción silenciosa que los anima.

Evidentemente, los dioses del Olimpo a los que se refiere Harpman para ilustrar esta dicotomía existencial, son los arquetipos a los que los individuos

no pueden sustraerse, son, por decirlo de alguna forma, la trama primigenia en la que se incrustan los códigos de vida, las inquietudes y los traumas que se perpetúan de generación en generación en cualquier sociedad y que acarrearán tótems y tabúes, como lo mostró la escritora en *Avant et Après* (2008), donde se pone en escena la sexualidad prohibida.

Orlanda es un narciso desgraciado. La aventura de su corta existencia —poco más de una semana— es semejante a un maravilloso viaje iniciático que acaba trágicamente: arranca en un lugar simbólico monumental, como la escena primera lo requiere, la Estación del Norte parisina, y termina en la sórdida habitación de un barrio modesto de Bruselas. Sin embargo, la verdadera aventura de Orlanda es la que vive al tomar posesión del cuerpo de Lucien Lefrène, un cuerpo que empieza a adorar y a acicalar a partir del momento en que se mira en el espejo de los aseos de la estación y que descubre el potencial de su nuevo sexo. La experiencia del desdoblamiento, vivida como experiencia del espejo, un objeto muy presente en todo el relato, le devolverá a Aline una visión integradora de sí misma. Kierke-

gard ya había analizado cómo éramos esclavos de la irreductible identidad.

Para mayor verosimilitud y desconcierto del lector, la historia de *Orlanda* se desarrolla en un contexto actual, en lugares muy conocidos: la abundancia de puntos de referencia espaciales, contribuye a la aceptación de una ficción cuya acción se desarrolla hacia finales del siglo XX, en un paisaje urbano familiar a cualquier lector, como, por ejemplo, la Grand-Place de Bruselas. Además, los dos personajes principales —Aline Berger, profesora de literatura inglesa que está intentando comprender el texto de Virginia Woolf con el fin de preparar su próxima clase, y Orlanda, su doble, que ha conseguido materializarse en el cuerpo de Lucien Lefrène, un joven periodista, así como los personajes secundarios —el arquitecto Albert Durieux, hombre culto, pareja de Aline, y Paul Rernault, uno de los *partenaires* amorosos de Orlanda— son muy cercanos a los estereotipos sociales y culturales que abundan en las grandes urbes.

Cuando se publicó *Orlanda* (1996), la teoría queer había comenzado a extenderse, partiendo de la consideración del género como una construc-

ción y no como un hecho natural. Los teóricos del movimiento cuestionaban las visiones esencialistas, naturalistas y estáticas sobre el sexo, el género y la orientación sexual, y rechazaban la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas. Como psicoanalista, Jacqueline Harpman no podía dejar al margen de sus intereses este movimiento que apoyaba en gran medida sus propias consideraciones acerca de la identidad y del sexo, como ha dejado patente en *Orlanda*.

La modernidad de *Orlanda* consiste, entre otras cosas, en poner de manifiesto las cuestiones planteadas por el movimiento queer, en particular la influencia de la cultura sobre la identidad, la dificultad del individuo para identificarse a sí mismo y caracterizarse. La identidad numérica, que consiste en ser «uno» (un solo individuo) a lo largo del tiempo, está a menudo construida a partir de una tensión, de repetidos esfuerzos tendentes a identificarse y a volver a identificarse, sorteando los cambios internos y externos a los que está sometido conscientemente, inconscientemente o socialmente un individuo.