

Quim/Quima – Orlando: cambios de sexo y de moda

Kathleen McNerney, West Virginia University

Maria-Aurèlia Capmany fue consejera cultural en la ciudad de Barcelona desde 1983 hasta 1987. Este período resultó ser casi el final de su carrera – puesto que murió en 1991 a la edad de setenta y tres años – y, además, culminación de toda una vida dedicada a escribir, a enseñar, a actuar, a dirigir obras de teatro, y a seguir muchas otras actividades políticas y culturales. En su escritura, fue tan prolífica como variada: su obra consiste en cincuenta y nueve novelas, obras de teatro y ensayos, así como numerosos artículos de todo tipo. No entraré en la larga lista elaborada por Guillem-Jordi Graells, pero sí citaré su intento de clasificar y/o describir su producción: ‘Només si acceptem la hipòtesi que la Maria-Aurèlia pertany, literàriament parlant, a la classe dels cefalòpodes, ordre dels octòpodes, podem entendre la multiplicitat, la profusió i la extensió de la seva producció literària’.¹ Aunque parezca difícil imaginar una persona con ocho patas que son cabezas, es sin duda una imagen más interesante que decir que Capmany era polifacética e hizo el trabajo de ocho personas inteligentes, que creo que es lo que Graells quiere decir. Esto no es ninguna exageración; cuando el entrevistador Jordi Coca aludió a su extenso y variado trabajo, ella simplemente dijo: ‘M’agrada fer de tot i, com que la manca d’estructura del nostre poble m’ha donat facilitats, doncs ho he pogut fer’.² Esta respuesta apunta a una curiosa paradoja de la cual Capmany es una muy buena representación: de alguna manera, es precisamente el lugar marginal que ocupa la cultura catalana lo que permitió a una persona ariesgada como Capmany saltar por encima de todo tipo de barreras.

El título de la novela que voy a discutir sugiere su argumento: Quim se convierte en Quima, trayéndonos a la memoria a su antecesor literario, *Orlando*. De hecho, el prólogo de Capmany es una carta a Virginia Woolf en la que llama a su propio libro un ‘calc’ de la novela inglesa.³ Es una palabra interesante, cognada del francés ‘calque’, que quiere decir copia o préstamo. En catalán también significa plagio, a lo cual ella responde que es un ‘calc d’intenció’; es decir, que temáticamente tiene un modelo.⁴

Como ocurre en muchas ocasiones, se puede encontrar un modelo temático más antiguo en la mitología griega: Tiresias, el profeta/vidente tebano, fue convertido en mujer como castigo por observar el apareamiento de las serpientes. Tenía Hera curiosidad por saber cuál de los géneros experimenta mayor grado de éxtasis, pero se enfureció con la respuesta de Tiresias de que son las mujeres, en una proporción de uno a nueve. Tanto Woolf como Capmany emplean el cambio de género para explorar cuestiones

universales de identidad, historia, política, literatura, tiempo y amor. El problema de la imitación no lo es para Capmany; en su prólogo-carta, le recuerda a Woolf una conversación previa en la que ésta le había dicho a la joven Capmany que imitara cuanto quisiera, puesto que cuanto más se imita al modelo favorito más se vuelve una misma. Puedes describir el mismo vestido, le dice, y éste caerá de manera diferente en tu cuerpo, el mismo perfume tendrá olor diferente en tu piel. Ocurre lo mismo con *Quim/Quima*: por una parte, se pueden encontrar renglones enteros tomados directamente de la novela británica, y, sin embargo, sería difícil encontrar una novela más catalana que esta obra.

A pesar de que *Quim/Quima* no tiene una fecha concreta de nacimiento o de muerte, él/ella pasa por períodos específicos de la historia catalana, participando más activamente como hombre que como mujer. Sin ninguna duda, el primer cambio de género se produce como resultado de la repugnancia que le produce a Quim la política de los hombres y por el deseo de llorar. Aunque el marco temporal de la novela se vuelve impreciso en algunas ocasiones, existen algunas fechas y episodios claramente definibles, listados en una tabla cronológica al final de la novela. Quim aparece primero como niño de ocho años en el año 1000, cuando el miedo al fin del mundo recorría Europa; a la edad de doce años, en 1010, se incorpora a la expedición de Ramon Borrell para luchar contra un grupo de árabes a favor de otro en Córdoba; tiene veinticinco años en 1231 cuando se casa, después de haber rescatado el tesoro cántaro para volver a perderlo contra los templarios. En el siglo XIII también naufraga con Ramon Llull; hacia mediados del siglo es amigo de Jaume I, pero en 1283 el sucesor de Jaume, Pere el Gran, causa el primer cambio de sexo con su traición brutal de un hombre honrado. La transformación dura mucho más que la semana de sueño de Orlando, ya que no volveremos a ver a Quim hasta más de un siglo después, como aprendiz del pintor Mestre Jaume Ortafá. La mayoría del tiempo, en el curso de los siglos, lo emplea en asuntos de amor, trámites y pleitos. Su siguiente roce con la historia catalana se produce cuando huye de Barcelona en 1714 como resultado de la Guerra de la Sucesión Española. Al regreso de su exilio accidental en California, se dedica a espiar a los aristócratas franceses exiliados en Barcelona. Lo hace de buena gana, como le explica a Robespierre, porque siempre ha creído en la igualdad; sin embargo, cuestiona sus métodos: 'Però, no es podrí fer la revolució sense espantar tant la gent?'(157). Su segundo y definitivo cambio de sexo se debe más a la sociedad que a la política, y es la primera vez que Quima experimenta verdadero miedo. Es a la edad de quince años, a mediados del siglo XIX en una familia burguesa, cuando le obligan a ponerse un corsé. Después de este último cambio, Tinent Quim Bonfill se verá involucrado en las guerras carlistas y en una rebelión contra el ejército que le devolverá al exilio en México. La novela concluye con Quim de vuelta en Barcelona pilotando un 'xato' republicano en 1938.

Cualquier listado de acontecimientos históricos conducirá a enfatizar las acciones de hombres y ejércitos, y aunque ambas novelas, *Orlando* y *Quim/Quima*, se estructuran en torno a períodos históricos identificables, las dos obras versan en realidad sobre transformaciones, identidades y nuevas posibilidades, mejor simbolizadas quizás por los cambios de vestimenta. Se podría asumir que un cambio de género va a requerir un cambio de indumentaria, pero el tipo y el grado del cambio dependen del tiempo, del lugar y de la clase social. Ambas novelas también contienen varios episodios sobre el travestismo, así como de cambio real de género. Quim aparece primero de niño vestido con una túnica útil y neutra, quizás el mismo tipo de atuendo con el que Quima hace su aparición en la ciudad ‘vestida d’home, més ben dit, vestida amb la gramalla a la moda del 1280, o sigui, quasi dos segles enrera, cosa que vol dir que no es veia gens clar si anava vestida d’home, de dona, o de saltimbanqui’(84). En una época posterior, como niña de buena familia, tiene que escapar del mortificante corsé y encuentra ‘una ampla capa de llana’ para cubrirse (174). El episodio del naufragio implica que, en el siglo XIII, las vestimentas no indicaban necesariamente el estatus social, puesto que Ramon Llull reconoce la nobleza de Quim, y Quim la venerabilidad de Llull, a pesar de que los dos están vestidos, por así decirlo, con algas. Pero, durante el período de la conquista, para algunos colonizadores les resulta difícil aceptar ‘l’existència d’una raça d’homes despullats al servei d’una altra raça d’homes excessivament vestits’(144).

El biógrafo de Orlando nos dice que a pesar del cambio de género, éste sigue siendo la misma persona. Poco más tarde, modificará esta afirmación al encontrar ciertos cambios producidos por la vestimenta misma: ‘Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking’.⁵ El loco enamoramiento de Orlando por Sasha comienza cuando la rusa lleva vestimenta neutra; de hecho, parte de la fascinación de Orlando se debe precisamente a ello. Después de todo, si es un hombre, todos los abrazos están fuera de lugar, ¿o no? El pretendiente rumano se viste primero de mujer porque Orlando es un hombre, pero cuando éste se convierte en mujer, se despoja de su capa exterior de ropa para mostrar que es varón. Este extraño archiduque se sintió atraído al principio por Orlando al ver una foto de él en la que era vivo retrato de la hermana de aquél, fallecida hacía mucho tiempo. Pero quizás el aspecto más interesante de este largo y complicado episodio es que, como hombre, Orlando puede escuchar el ‘beating of Love’s wings’ cuando la ‘archiduquesa’ se inclina para abrocharse la hebilla (116). Como mujer Orlando termina llorando de aburrimiento, y recurre a la maldad para deshacerse de su implacable pretendiente.

Para la Orlando femenina, el mayor contraste de vestimenta se encuentra entre vestirse de hombre para recuperar la libertad de vagar

por las calles de noche y el uso, requerido por las normas sociales, de una crinolina para ocultar su embarazo. Todos estos ejemplos de travestismo en ambas novelas tienen una función que va más allá de la evidente protesta contra la vestimenta reglamentada y restringida. También está, mientras tanto, la cuestión de la relación entre personaje y público. Aunque no voy a tratar la película basada en la novela de Woolf ni ninguna otra, encuentro que el estudio de Rebecca Bell-Metereau *Hollywood Androgyny* explica lo que tanto Woolf como Capmany insinúan: que el tipo de 'investismo' ya comentado 'calls on the audience to identify in some way with the opposite sex rather than the same sex', haciendo que el espectador 'explore the hidden "other" within' al darse cuenta obligatoria de la arbitrariedad de los límites.⁶ Pienso que la atención dedicada por Woolf a las piernas de Orlando es un ejemplo que hace al caso: hombre o mujer, el mejor atributo de Orlando y el que atrae la atención amorosa de los demás, son sus piernas. Por supuesto que Woolf juega con posibilidades de bisexualidad de una manera que Capmany no hace, pero, en todo caso, creo que los asuntos amorosos son parte central de los cambios de género. El gran amor en la vida de la Orlando mujer es el andrógino caballero Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esq., y el diálogo predilecto entre ellos consiste – con pequeñas variaciones, se entiende – en que grita aquélla 'You're a woman, Shell!' para que éste conteste 'You're a man, Orlando!' (p.ej., 252). Estos intercambios ocurren porque ellos se entienden tan bien que cada uno tiene problemas para creer que el otro es realmente del sexo opuesto.

Por otro lado, Quim y Quima no rayan en la bisexualidad; sus relaciones amorosas, una vez más, trazan la historia ibérica y las luchas de clase y de raza más directamente que *Orlando*. El despertar sexual de Quim ocurre cuando va a Córdoba y ve a una mudéjar adolescente cantando una canción de amor en una curiosa mezcla de árabe y castellano. El la llama 'dona-noia' para distinguirla de sus previas impresiones de las hembras solamente como animales que dan a luz. El episodio es tan sensual y tan lleno de frustración como encantadoras las canciones que él oye cantar a ella. En Mallorca encuentra satisfacción, pero con un amor prohibido, puesto que Lia es judía, de la clase de los mercaderes y no de la nobleza. Además, Quim está prometido a la noble y rica pero fea Margarida. El episodio recuerda el escandaloso amorío de Orlando con Sasha mientras estaba comprometido con la paciente Lady Margaret, pero las consecuencias son diferentes. Quim cede a la presión y se casa con la masculina señorita Margarida, abandonando así a Lia, quien lo paga con la vida. Después de la transformación, Quima tiene muchos pretendientes pero un solo amor. Pere Joan es un campesino que pasa la vida luchando contra la nobleza, pero muere como un noble por un insulto tonto al honor de Quima. Ella queda tan sorprendida por la contradicción como apenada por la pérdida. Los demás no son en realidad amantes para ella. Rocabrúna es noble, pero ella sólo acepta su cortejo

cuando es desheredado. El cortejo es tan largo que él muere antes de que la boda pueda celebrarse. En un episodio perspicaz y divertido, Quima se encuentra con Don Juan, que la saluda así: ‘Si Amor entre las plumas de su nido, prendió mi libertad, ¿qué hará ahora, que en tus ojos, dulcísima señora, armado vuela, ya que no vestido? ... como de rayos vi tu frente coronada, y que hace tu hermosura cantar las aves y llorar la gente’(147). Quima se divierte y siente curiosidad, pero cuando Don Juan averigua que no hay protector masculino con quien luchar, pierde su interés. La Quima quinceañera de familia burguesa le pide a su querido Eudald que la ayude a escapar del odiado corsé a lo que él replica: ‘Si les dones no portessin cotilla no tindrien cap atractiu. Una dona sense cotilla és com un camàlic’(174), comentario que nos trae a la memoria el análisis de Terry Castle del vestuario y la moda como comparables a códigos lingüísticos.⁷

El amor a primera vista del Quim soldado, exiliado en México, con la encantadora ‘mestissa’ Maria Solano nos recuerda de nuevo a Orlando y Marmaduke, que se comprometen unos minutos después de conocerse. Es el amorío más lírico y duradero de la novela de Capmany. Maria está del lado conquistado y se rinde; ella y Quim se miran, ‘i l’amor es va ocupar de fer la resta’(186). Es un amor tan intenso que, al primer beso, los otros soldados disparan sus armas y cantan himnos de alegría. La pareja regresa a Barcelona, pero Maria envejece y Quim cae en la misma trampa burguesa de la que había escapado la quinceañera Quima. Por supuesto que no obliga a Maria a llevar corsé, pero no le dejará vestir los vivos colores de su cultura porque el resto de la gente se viste de negro. Como él explica sin pensar: ‘pertànyer a una classe social imposa uns deures’(191). Sin duda la monotonía de la ciudad industrial deprime a la mexicana, quien además sufre enormemente con el frío y la humedad. Como en *Orlando*, la humedad se asocia con las restricciones sociales del siglo XIX, que, filtrándose por todas partes, sigilosamente se apoderan de todo. Después de la desaparición de Maria, Quim está lleno de remordimientos; si le hubiera preparado todo un poco mejor quizás no hubiera muerto ella tan pronto, pero todo había sido para ella oscuro, frío, vacío e injusto. Su remordimiento es sincero, pero no reconoce su propio papel de cómplice en propagar la sofocante sociedad que ahoga especialmente a las mujeres, aunque, como mujer, él también había sufrido a manos de ella.

Es durante la búsqueda infructuosa de Quim por Maria cuando observa a gente que trabaja con las manos y con máquinas. Descubre la fotografía, la cual le llevará a su último gran enamoramiento. El episodio, como tantos otros, constituye a la vez un homenaje a Woolf y un distanciamiento del modelo, puesto que Doris Leigh es británica, completamente británica, con esa arrogancia que caracteriza a las sociedades que han conquistado medio mundo. A las quejas de Quim de que está intentando colonizarlo, ella responde con ‘Hem guanyat totes les guerres, les hem guanyades

amb la consciència tranquil·la i som els amos de mig món ... La Commonwealth [sic] és la base del món' (207-08). El excusa su petulancia atribuyéndola a su madre americana, pero parece que el tener madre americana hace a Doris todavía más británica, ya que lo que odia de su madre es esa especie de ingenuidad e idealismo tonto asociado a menudo con los yanquis. Doris es práctica, eficaz y sin ninguna clase de dudas sobre sí misma. Quim quiere que vea el otro lado de las cosas, pero su actitud, sostenida por la arrogancia del imperio, se lo impide, y tienen que separarse.

El capítulo final, en el que Quim pilota un avión para defender la II República, subraya el contraste de las dos culturas que estas novelas representan. Aunque ni Woolf ni Capmany forma parte de la estructura de poder en sus respectivas sociedades, Woolf utiliza la historia únicamente como fondo. El poder del imperio británico se daba todavía por sentado en aquel entonces, así que enfatiza la autora otros temas. Para Capmany, menos aristocrática a nivel personal y proveniente de una nación que ha sido frecuente y brutalmente conquistada, la política y la historia se encuentran siempre en un primer plano. Ambas autoras eran feministas destacados de su tiempo y lugar, y ahí es donde más convergen, pero mientras que Woolf abarca temas relacionados con la bisexualidad, Capmany se siente más atraída hacia interrogantes de raza y de clase y de la supervivencia de su cultura. Capmany mostró su acuerdo con el crítico Paolo Milano, que hizo la comparación siguiente: 'Així com a la Woolf li interessa sobretot la fortuna de l'emancipació femenina, "la causa de la dona", per la Capmany té la primacia la identitat nacional i la llibertat de Catalunya'.⁸ Aunque para mí la cuestión es más compleja, rica y equilibrada que una mera oposición entre nacionalismo y feminismo, es interesante constatar que Capmany encontró este juicio 'una interpretació molt bonica i de bon lector'.⁹ En un esfuerzo por ser mejores lectores que Milano, seguramente encontraremos todo tipo de sutilezas e interpretaciones sin tener que enfrentar al feminismo con el nacionalismo, que es algo que Capmany no hace, en realidad, en su obra.¹⁰

NOTAS

- 1 Guillem-Jordi Graella, 'Maria-Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi', *Serra d'Or*, 363 (1990), p. 13.
- 2 Jordi Coca, 'Maria-Aurèlia Capmany i Farnés: una senyora entremaliada', *Serra d'Or*, 264 (1981), p. 17.
- 3 Maria-Aurèlia Capmany, *Quim/Quima* (Barcelona: Laia, 1987), p. 5. Todas las citas son de esta edición; de aquí en adelante, se darán dentro del texto, con el número de página entre paréntesis.
- 4 Véase Joan Rendé, 'M. Aurèlia Capmany: la incursió italiana', *Avui*, 24.I.1982, p. 21.
- 5 Virginia Woolf, *Orlando* (San Diego: Harcourt Brace, 1928), p. 188;

todas las citas, que de aquí en adelante se darán dentro del texto, son de esta edición. Woolf describe el papel de la ropa y de la moda en *Three Guineas* (Nueva York: Harcourt, 1966); Carmen de Burgos ya había analizado este tema en *La mujer moderna y sus derechos* (Valencia: Sempere, 1927).

⁶ Rebecca Bell-Metereau, *Hollywood Androgyny* (Nueva York: Columbia University Press, 1985), p. 16.

⁷ Véase Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 55.

⁸ Véase el artículo citado de Joan Rendé, p. 21.

⁹ Según comunica en el artículo citado de Joan Rendé, p. 21.

¹⁰ Para otro punto de vista de la dimensión histórica de esta novela, véase Janet Pérez, 'Maria Aurèlia Capmany's *Quim/Quima*: Apocalyptic and Millennial Context, Text and Subtext', *Catalan Review*, 7 (1992), 91-103; el número completo está dedicado a Capmany y Montserrat Roig.