

En los márgenes nefandos de la ley: Carmen Laforet y Ramon-Terenci Moix ante el universo trans¹

Rafael M. Mérida Jiménez
Universitat de Lleida (España)

Una de las diecinueve propuestas del *Manifesto del Front d'Alliberament Gat de Catalunya* (F.A.G.C.), en la Barcelona de junio de 1977 –texto pionero de la lucha de los derechos de las minorías sexuales en España–², exigía el reconocimiento y garantía del derecho de toda persona a vestirse y adornarse como quisiera. Esta singular petición respondía a la legislación vigente durante aquellos años: con la llegada al poder de Francisco Franco, en 1939, se inició también un proceso de persecución de las minorías sexuales a través sobre todo de dos leyes: la reforma en 1954 de la «Ley de vagos y maleantes» de la Segunda República y la «Ley de peligrosidad y rehabilitación social», de 1970, que no fue derogada hasta fines de 1978. En ambas, el tipo penal denominado «escándalo público» fue un concepto aplicado recurrentemente; una de las mejores pruebas de dicho delito en una dictadura amparada por la jerarquía católica era contravenir la secular prohibición del Antiguo Testamento: «No llevará la mujer vestidos de

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FEM2011-24064 del Ministerio de Economía y Competitividad - Programa de investigación fundamental no orientada del Plan Nacional de I+D+i, así como del GRC / SGR 2009/647.

2. El texto completo ha sido reproducido y traducido al español en muchas publicaciones; véase, por ejemplo, Manuel Ángel SORIANO, *La marginación homosexual en la España de la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, 2005, pp. 131-134.

hombre ni el hombre vestidos de mujer, porque el que tal hace es una abominación para Yahvéh, tu Dios»³. Podemos admitir, por consiguiente, que la exigencia del F.A.G.C. respondía a unas circunstancias penales muy concretas, aunque también sociales, históricas e ideológicas⁴.

No cabe duda, en este sentido, que pocas personas podían ser más «escandalosas» que las que podríamos definir como «trans», prefijo bajo el cual voy a agrupar realidades muy diversas, como lo son las diferencias entre personas «transformistas», «travestidas» o «transexuales». Sin embargo, como tendrá ocasión de comprobarse, todas las personas que emplazaré en este recorrido por Barcelona entre las décadas de los cuarenta y sesenta poseían el denominador común de haber sido representadas como minoría sexual, a la manera de «homosexuales», y –lo que puede resultar tanto o más relevante– se supieron perseguidas bajo el tipo penal «escándalo público». Evidentemente, debe objetarse que una persona transexual no tiene por qué sentirse «gay» o «lesbiana», al igual que quien se travestía en épocas en las que el término «homosexual» apenas era usado todavía⁵. En todo caso, a lo largo del período que abarcan estas páginas, las personas «trans» pudieron ser vigiladas siguiendo la misma plantilla de inteligibilidad y de control social que a quienes se identificaba como «desviados» por «homosexuales». En segundo lugar, cabe constatar que los escasos testimonios conservados de / sobre las personas «trans» sugieren que se ubicaron en las redes marginales de sociabilidad de quienes en la actualidad se definirían como «gays» y «lesbianas»⁶.

3. Deuteronomio 22, 5.

4. Como analizara Óscar GUASCH, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 79, «Mientras que en el proceso de cambio anglosajón la redefinición viril de la homosexualidad –que contribuyen a difundir los movimientos gays– genera casi inmediatamente el estereotipo del macho, en España se pasa previamente [en los años setenta] por una etapa en la que se defiende, antes que el derecho a la virilidad del homosexual, su derecho al afeminamiento, a ser loco».

5. Recuérdese, por otra parte, que los inicios del movimiento de reivindicación de gays y lesbianas en España no se inicia hasta 1970, según analizara uno de sus protagonistas: Armand de FLUVIA, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*, Barcelona, Laertes, 2003.

6. Anticipándome a los contenidos de este trabajo, señalaré ahora la escasez de documentación durante el período aquí abordado (1939-1968) sobre personas de sexo biológico femenino que se travestían de hombres o que potenciaban su masculinidad exterior. Véase Raquel (Lucas) PLATERO, «“Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines”: la represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura», en Raquel OSBORNE, editora, *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 175-190.

Podría proponerse, entonces, si no convendría manejar el concepto «transgénero» («transgender» en inglés) en lugar del «trans» propuesto. A mi juicio, en atención al marco histórico acotado, sería poco acertado, pues acepto la propuesta de diversos investigadores y activistas, como Susan Stryker, quien señala que el nacimiento de la conciencia individual y grupal transgenérica sólo puede datarse a partir de principios de la década de los noventa, cuando se produjo una distinción tanto política como generacional entre las terminologías del travestismo / transexualismo / transformismo y las políticas emergentes de género que eran «queer» explícita y conscientemente⁷. Todos estos factores me parecen suficientemente válidos para emplear el concepto «trans» aquí y ahora; diferente sería si pretendiera realizar una genealogía diversa.

METÁFORAS DEL MAL

La dictadura franquista destruyó el marco de libertades democráticas que había empezado a gestarse durante la Segunda República. La persecución de la disidencia política fue implacable, al igual que los sistemas de castigo. La vigilancia sistemática de quienes pretendiesen escapar al discurso oficial constituyó un mecanismo de control que se aplicaba en todos los planos de la vida cotidiana: basta recordar la censura omnipresente. Parece pertinente destacar ahora que aquellas personas que, como las trans, mostraban públicamente su desacato al orden religioso y civil impuesto, merecían una desaprobación social y una condena firme. Cualquier disidencia del modelo sexual católico era una afrenta a la divinidad por cuya gracia Francisco Franco Bahamonde se había convertido en «caudillo» de España.

Sin embargo, ya a la altura de 1928, se había redactado una primera normativa legal sobre el «escándalo público» y el «abuso deshonesto» específica para las prácticas sospechosas de homosexuales y travestidos; esta criminalización perduró con algunos matices en el Código republicano de 1932, que será brutalmente reforzada en 1954:

Con la Ley de Vagos y Maleantes [de 1932] se vuelve a una situación en que no se distingue entre actos delictivos cometidos por homosexuales y heterosexuales. Sólo en 1954 se reforma para incluir a los homosexuales

7. Susan STRYKER, «Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity», *Radical History Review*, 100, 2008, pp. 145-157.

como grupo potencialmente peligroso, y por lo tanto que requiere vigilancia especial. La ley también se endurece, al incluir actos realizados en privado bajo la denominación de «públicos», con lo cual se amplía su ámbito: es la justificación utilizada para las redadas⁸.

No obstante, resulta evidente que, a pesar de los escasos testimonios conservados, en la Barcelona de estas décadas no desaparecieron gays, lesbianas y trans y que, con indudable valentía y comprensible cautela, fueron creando redes privadas y rescatando espacios públicos de socialización –la mayoría de estos últimos en el mismo entorno urbano del período precedente: el conocido como Barrio Chino⁹.

En una de las escenas de mayor intensidad dramática narradas en *Nada* (1945), de Carmen Laforet (1921-2004) –que sin duda se cuenta entre las novelas más influyentes de la literatura española de posguerra–, aparece un personaje sobre el que la crítica apenas ha reparado como consecuencia de su identidad fugaz, pero que, a mi juicio, resulta paradigmático para valorar tanto la estética realista de este relato como el territorio urbano, oblicuamente sexualizado, que dibujó la joven autora. Recuérdese que *Nada* se presenta como una singular novela de aprendizaje que retrata la estancia de Andrea, su protagonista, durante un año académico en la Barcelona de principios de la década de los años cuarenta¹⁰. Andrea se aloja en el piso de su familia materna, en la calle Aribau, en el distrito del Ensanche, muy cerca del edificio histórico de la Universidad de Barcelona.

En el capítulo XV de *Nada*, Andrea inicia una persecución de su tío Juan para evitar que ataque a su esposa, quien trabaja en el Barrio Chino, geográficamente poco alejado de la residencia familiar. Este recorrido urbano, absolutamente verosímil al detallarse el nombre de las vías por las que circulan los personajes, funciona como una bajada a los infiernos, según demuestran el paisaje descrito y el ritmo narrativo que se imprime a la acción. Andrea sigue el mismo rumbo airado, errático y delirante de su enajenado pariente: una espiral de calles y callejuelas nocturnas que le

revelan un pequeño universo que le había sido vedado por su tía Angustias (en tanto que espacio del pecado que una joven de la época no debía pisar para no arriesgar su integridad física y, por supuesto, su virginal reputación). Será entonces cuando se introduzca la siguiente descripción:

Juan entró por la calle del Conde del Asalto, hormigueante de gente y de luz a aquella hora. Me di cuenta de que esto era el principio del Barrio Chino. «El brillo del diablo», de que me había hablado Angustias, aparecía empobrecido y chillón, en una gran abundancia de carteles con retratos de bailarinas y bailadores. Parecían las puertas de los cabarets con atracciones, barracas de feria. La música aturdió en oleadas agrias, saliendo de todas partes, mezclándose y desarmonizando. Pasando de prisa entre una ola humana que a veces me desesperaba porque me impedía ver a Juan, me llegó el recuerdo vivísimo de un carnaval que había visto cuando pequeña. La gente, en verdad, era grotesca: un hombre pasó a mi lado con los ojos cargados de rimel bajo un sombrero ancho. Sus mejillas estaban sonrosadas. Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. Ni siquiera estaba asustada, como aquel día en que, encogida junto a la falda de mi madre, escuché las carcajadas y las ridículas contorsiones de las máscaras. Todo aquello no era más que un marco de pesadilla, irreal como todo lo externo a mi persecución¹¹.

Entre el carnaval y la pesadilla, bajo el efecto de un ruido inarmónico y de una iluminación artificial que distorsiona la realidad, Andrea fija su retina en el personaje más extremado y abyecto. Carmen Laforet no podía mencionar la prostitución que se congregaría en aquellas mismas calles y durante aquellas mismas horas del agitado periplo de su protagonista, por razones que acaso, muy probablemente, deriven de la (auto)censura impuesta. Sin embargo, el maquillaje de ese hombre –que supone una imagen definitoria de su feminización– constituye la metáfora más irrefutable de que el entramado urbano por el que Andrea transitaba era el epicentro de la perversión más endiablada, también por grotesca. El epicentro trans.

Lo cierto es que ese hombre con los ojos y las mejillas maquillados que Andrea vislumbra en *Nada*, como si reviviera un sueño goyesco¹², representa uno de los escasos testimonios literarios de que disponemos, si no el único, para intuir la existencia de una muy concreta realidad prohibida en España por la legislación vigente durante la inmediata posguerra. Un

8. Alberto MIRA, *De Sodoma a Crácea. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid, Egales, 2004, p. 186.

9. Sobre este enclave, véase Paco VILLAR, *Historia y leyenda del Barrio Chino. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona (1900-1992)*, Barcelona, La Campura, 1996, pp. 217-253.

10. Barry JORDAN, *Laforet. Nada*, London, Grant & Cutler, 1993, pp. 59-72. Analiza las limitaciones del concepto *Bildungsroman* aplicadas a la novela, tras ofrecer un repaso de las investigaciones que han favorecido esta interpretación.

11. Carmen LAFORET, *Nada*, edición de Domingo Ródenas, Barcelona, Critica, 2001, p. 128.

12. Jeffrey BRUNER, «Visual Arts Narrative Discourse: the Ekphrastic Dimension of Carmen Laforet's *Nada*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18, 1993, pp. 247-260.

sueño, también, que retrata una realidad, pues, en efecto, la calle del Conde del Asalto (en la actualidad Nou de la Rambla) era la principal arteria de comunicación entre las Ramblas y el Paralelo¹³. Durante la primera mitad del siglo XX, la calle del Conde del Asalto fue conocida por sus cafés y por sus salas de fiestas, de las que ahora apenas quedan testimonios, con la excepción del Café London Bar, único vestigio de aquel esplendor nocturno. Resulta interesante que el personaje innominado que Carmen Laforet esbozó en su primera novela fuera ubicado en plena calle, «entre una ola humana», protegido por la nocturnidad de su paseo. También resulta pertinente emplazarlo en su genealogía histórica trans, si bien narrativamente constituya una excelente metáfora del desasosiego existencial que embarga a la protagonista y uno de los climas de su aprendizaje vital.

El personaje innominado que contempla fugazmente Andrea constituye una reaparición indirecta de la «Lolita» que describiera Josep Maria de Sagarra (1894-1961) en *Vida privada* (1932), una de las novelas en lengua catalana más importantes de la pasada centuria, donde se describe la Barcelona burguesa entre 1927 y 1931¹⁴, y también de las «Carolinas» cuyo cortejo acompañaba Jean Genet (1910-1986) en su *Journal du voleur* (1949), donde describe su periplo barcelonés hacia 1934¹⁵. No cabe duda de que el Barrio Chino, aun siendo el área más vigilada de la ciudad, fue también el espacio de sociabilidad de los gays, de las lesbianas y de las personas trans en la Barcelona franquista. La abundancia de bares,

13. Véanse las imágenes recogidas en el catálogo de la exposición *El Paral·lel, 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona - Diputació, especialmente en las pp. 96-101.

14. «Enfilaren altre cop el carrer Perecamps, que estava desert, i de la taverna que en diuen Cal Sagristà va sortir un homenet que començà a seguir-los. Aquell homenet era horrible; deuria tenir uns quaranta anys, anava emmascarat de vermell i portava els cabells impregnats d'oli de coco; se'ls plantà al davant i bellugant les anques de la manera més trista, començà dient, amb una veu de mascaró que vol imitar la d'una dona i fent aquell ploriqueig assossegat i llepisó dels invertits professionals: "¿No tenéis un cigarrillo para la Lolita?". A les dones els causà una impressió estranya, d'un absurd que no haurien pogut definir; en canvi, els homes, més que sensació d'angúnia i de fístic, van sentir un pànic veritable. Aquell homenet inofensiu els feia por, una por que els privava de donar-li una empena, de contestar-li res. L'homenot insistia demanant "un cigarrillo para la Lolita"; els intentaren apartar-se i apretar el pat. L'homenot els seguia ploriquejant, i fent uns "ais" inaguantables a l'orella dels quatre homes que fugies; uns "ais" com si volguessin imitar l'orgasme femení», Josep Maria de SAGARRA, *Vida privada*, Barcelona, Edicions 62, 2010, p. 181.

15. Véase Jean GENET, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 72-73.

burdeles, pequeños teatros y garitos, herederos de los que ya existían en los años veinte y treinta, favorecieron esta continuidad.

Álvaro Retana (1890-1970), profundo conocedor de aquella escena, recuperó en su *Historia del arte frívolo* (1964) a Mirko, uno de los «imitadores de estrellas» de aquellas décadas que se adaptaron, según los locales y la permisividad, a las nuevas circunstancias tras la Guerra Civil¹⁶. Así rememora el afamado crítico teatral Sebastià Gasch (1897-1980) al Mirko de posguerra:

A la terminación de nuestra guerra, los «transformistas», obligados por las autoridades, dejaron de vestirse de mujer y adoptaron la indumentaria masculina. La mayor parte de ellos se presentaban en el escenario con una camisa floreada de mangas muy anchas y pantalones negros muy ajustados. [...] Mirko, vestido de esta guisa, se eternizó en los carteles del Molino. Era la «vedette» indiscutible del programa y sus actuaciones se veían coronadas por clamorosos aplausos. Mirko, estupendo bailarín, que resistía las bromas de todos y cantaba todavía como en sus mejores tiempos, cuando era rey y señor de la Criolla, le echaba aún a su actuación una sal personalísima y llevaba en sus tacones el polvo alegre de la calle del Cid. Mirko, con su barriga incipiente, su rostro añejado y su pelo ondulado pasado de moda, podía parecer ridículo. Pero no era así¹⁷.

Mirko se convirtió durante los años cuarenta y cincuenta en estrella indiscutible de El Molino, celebrado teatro de variedades de la avenida del Paralelo, centro neurálgico de la vida teatral barcelonesa entonces. De manera que cabría admitir que la continuidad de los intérpretes apuntaría hacia una supervivencia, siempre bajo sospecha, de parte de un público específico (formado por «desviados» sexuales, según la ley y la moral) que le podría seguir siendo fiel, precisamente por las adversas circunstancias que sufrieron unos y otros con el advenimiento de la dictadura franquista. Unos y otros propiciaron que las calles del Barrio Chino y sus locales de variedades perdurasen como espacios de encuentros furtivos.

Resulta extraordinario, así, por más de un motivo, que el personaje fugaz de *Nada*, que apenas ha recibido atención crítica, en la medida en que ha sido interpretado como una metáfora de la espiral perversa que

16. Álvaro RETANA, *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964, p. 118. Sobre este volumen y su contenido trans, véase Rafael M. MÉRIDA, «El ensayismo tardío de Álvaro Retana: producciones discursivas en *Historia del arte frívolo*», en Noemí ACEDO, ed., *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2012, pp. 93-103.

17. Sebastià GASCH, *El Molino*, Barcelona, Dopesa, 1972, pp. 155-156.

sufren los protagonistas de la novela de Carmen Laforet, pueda convertirse en una huella singular, histórica y verosímil, de las conflictivas identidades perversas adjudicadas al mundillo trans en la Barcelona de la más cruda posguerra¹⁸. Si bien la decadencia de los espectáculos de transformistas resulta tan obvia como cierta, por imperativo legal, su existencia no puede ponerse en duda. Desaparecido un local como La Criolla, junto a los que lo rodeaban, como consecuencia de los bombardeos de la aviación fascista italiana sobre el Distrito Quinto barcelonés, otros tomaron el relevo discretamente de forma casi inmediata.

METÁFORAS DE LA COMUNIDAD

La narrativa breve no fue el género literario más cultivado por Ramon-Terenci Moix (1942-2003) ni aquel que le proporcionara mayor popularidad, tanto en su trayectoria en lengua catalana—concentrada a lo largo de las décadas de los años sesenta y setenta— como castellana: en relación a la primera, sus cuentos han sido menos celebrados que sus novelas, desde *Onades sobre una roca deserta* (1969, premio Josep Pla) y *El día que va morir Marilyn* (1969, premio Serra d'Or) hasta *El sexe dels àngels* (2002, premio Ramon Llull). En cualquier caso, vale la pena recordar que fue con un volumen de cuentos que debutó en el mundo literario, con el que ganó el premio Víctor Català en 1968: *La torre dels vicis capitals*. De la mano de este título, Ramon-Terenci Moix se estrenaba e inauguraba un universo literario singular en el panorama de la cultura catalana, en primera instancia por su originalidad temática y lingüística¹⁹. Una vanguardia narrativa que suponía la ruptura de muchas licencias formales y de tantas otras culturales, empezando o acabando por las sexuales, insólitas en el contexto catalán y español²⁰.

El jurado que otorgó el Víctor Català de 1967 a Ramon-Terenci Moix, nombre con el que firmaba *La torre dels vicis capitals* en la editorial Selecta,

probablemente constató con sorpresa que el autor novel había cambiado parte de su contenido, según indicaba en su nota inicial. Ramon-Terenci Moix operó con una frescura insólita, la misma de quien advierte a sus lectores que en este volumen recopila un ramo de placeres poco ortodoxos: «Cada conte explica un vici que no és el que sembla ser. Esdevingui el lector bona guineu i encerti quin vici és vici i no ho sembla, i quins altres ho semblen i no ho són»²¹.

«La Gala»²², la segunda de las *nouvelles* que desconocería el jurado, ofrece un retrato ácido de los interiores de un festival de cine español como el de San Sebastián. Narrado en primera persona por una reputada crítica que vive una época de crisis, no rehuye el realismo irónico que otorga mayor verosimilitud a las indirectas relaciones lésbicas de algunas de las protagonistas y, especialmente, al pequeño mundo que allí se concentra, en donde se encontraba aquel «grupet d'homes (*sapristi!*) que tots concíem particularment perquè cada nit de cada Festival es distanciaven de la Gala i organitzaven un grupet privatiu, sexualment homogeni i inabastable», quienes, sin ocultamientos, «feien la dansa del ventre embolcallats amb paper higiènic i una gardènia al melic»²³.

Este disfraz apunta un ámbito sobre el que prácticamente ignoramos todo. Los paisajes barceloneses que pintaron Joan de Sagarra, Carmen Laforet, Jean Genet, Álvaro Retana o Sebastià Gasch estaban vinculados al mundo del espectáculo y / o de la prostitución. Disponemos de muy pocos datos, en cambio, para tejer un completo tapiz en torno a la esfera privada cotidiana de las vidas trans durante este período²⁴. Por otra parte, resulta evidente que buena parte de los testimonios literarios que conocemos se pueden caracterizar por su visión negativa y clasista (la excepción sería el relato de Jean Genet). Pues bien, uno de los cuentos más memorables del primer volumen de Ramon-Terenci Moix—de forma insólita si recordamos

18. A juicio de Domingo Róderas, «salvo su incursión nocturna en un barrio chino poco realista, en pos de su tío Juan, la Barcelona en que se mueve Andrea es una ciudad burguesa exenta de conflictividad social», p. 240 de su edición citada.

19. Como señalara Jaume PONT, «Terenci Moix: escritura y experiencia obsesiva», *Insula*, 370, 1977, p. 1. «Hay un antes y un después de Moix. Tanto es así, que la nueva generación de escritores catalanes ha sido bautizada repetidamente como la generación *posmoixiana*, en razón del hito originario de ruptura».

20. Véase Josep-Anton FERNÁNDEZ, *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, London, Maney-Modern Humanities Research Association, 2000, pp. 13-128.

21. Todas las citas de los relatos de Ramon-Terenci MOIX remiten a *Tots els contes*, Barcelona, Columna, 2003, ahora p. 15.

22. *Ibidem*, pp. 165-258.

23. *Ibidem*, p. 230.

24. Excepciones serían los testimonios recogidos por PIERROT en *Memorias trans: transsexuales, transformistas y travestis*, Barcelona, Morales i Torres, 2006, o el relato autobiográfico de Dolly Van Doll, compilado por Pilar MATOS, *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll*, Córdoba, Arco Press, 2007. Véase ahora Rafael M. MÉRIDA, «Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c. 1978)», en Joana MASSÓ, editora, *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Teoría, 2008, pp. 105-123.

la legislación vigente entonces— nos abre las puertas de las prácticas trans de un miembro de la burguesía barcelonesa a principios de la década de los sesenta: se titula «Lili Barcelona»²⁵, fue redactado entre 1964 y 1965, y lleva un subtítulo tan revelador como «Tempteig de melodrama camp i adhuc kinky. Sense defugir, ben entès, that charming queer touch».

El uso de tres términos como «camp», «kinky» y «queer» avisa a los lectores informados sobre su contenido, filtrado por un género tan poco inocente como el del melodrama. Las tres palabras inglesas pueden remitir al universo gay: reapropiación de mitologías contemporáneas, llamativa modernidad londinense y disidencia sexual²⁶. Tal es la práctica de Ramon-Terenci Moix en un cuento cuya voz narrativa, oportunamente, no sería «camp», ni «kinky», ni «queer», sino la de un joven de la aristocracia de Barcelona que relata, desde el presente, su fascinación pretérita por Lili, una mujer que ya no existe, como constatamos en la primera línea. Toda la trama gira alrededor de este personaje o, mejor, en torno del deseo paulatinamente obsesivo del joven que desea conocerla: su cosmopolitismo, elegancia y frivolidad, según quienes la han tratado, generan una espiral que atrapa tanto al protagonista como a los lectores. El aspecto que ahora interesa destacar es que la corriente de deseo heterosexual corre paralela a la presencia en el relato de un grupo de amigos que tiene como epicentro al «dissortat Jaume», a Carles Bru alias «la Xelito» y a «tots els altres (o potser "les" altres)»²⁷, que sonríen con complicidad poco disimulada.

Esta sería una de las pistas dosificadas a lo largo de la trama para obligarnos a sospechar sobre la identidad de Lili Barcelona y para constatar los gustos de esta peña:

De tots plegats, Jaume era el més efeminat, però Carles també Déu n'hi do. Parlaven de l'amor amb simbolismes platònics i pressentien un nirvana sentimental que sublimava el vici; per a ells, però, un fanal era objecte galdós perquè prenia formes eròtiques, igual que una serp (la col·lecció de fotos pornogràfiques de Vicentito Ollet) o les fletxes que Mantegna i Foppa llançaren sobre el Sebastià nu. Podríem de la matinada i benelts de les ciutats de la sal, ells avançaven recargolant-se entre brillantors pseudointel·lectuals in

(modes escamentment dictades per sarasses més famosos, els noms dels quals em guardaré prou d'esmentar) i fosquívols realitats d'una nit que desviaven la llera dels rius coneguts²⁸.

La voz narrativa del cuento muestra una clara antipatía por el grupo, según constata esta descripción, donde Ramon-Terenci Moix combina sabiamente referentes que hoy denominaríamos homofóbicos («les ciutats de la sal» son, por ejemplo, una clara alusión a Sodoma y Gomorra) y homófilos (el «simbolisme platònic» o la mención a San Sebastián). Igualmente, resulta interesante destacar la existencia de unos círculos privados de homosociabilidad en la Barcelona de la dictadura; grupos que pueden forjarse entre las clases más privilegiadas de la zona alta de la ciudad y que pueden acabar confluyendo dentro de un palco del Gran Teatro del Liceo y en las calles colindantes del Barrio Chino, aunque con objetivos diversos de los que Josep Maria de Sagarra mostraba en *Vida privada*.

Si hemos escogido este relato de Ramon-Terenci Moix es porque, además de esta pequeña «comunidad» («divinitzant-se en imitació calcada d'un salonet del París de la Regència, com si fossin senyorettes d'altre temps»²⁹), la identidad de quien lo titula mostraría una dimensión completamente diferente de la constatada hasta ahora:

Cabell com ara de plàstic, una perruca, és clar, ulleres fosques, rodones i amples, que li tapaven els ulls i fins les celles. Llançava somriures a tothom (somriures, però, que no aconseguien d'apropar-la, ans la isolaven, encara més, en un pedestal de deessa) i sostenia tres converses alhora, en anglès, francès i italià. Un noieta tot ballarina l'ajudà a treure's l'abric, de vellut negre. Aparegué, de sobte, una superfície plana, oberta, provocativa, que feia d'esquena. I quan Lili em donà la mà, curiosament servada sota guants de vellut negre, jo la vaig besar amb un respecte que era culte i ensems apassionament eròtic. En sentir el petó, ella em va somriure i mormolà *enchantée* i d'altres mots francesos. No podria assegurar que fos la dona més bella del món; sí, però, que mai no n'hi hagué cap de tan única. Lili es movia, parlava, garfia el portacigarretes o la copa de xampany amb una exactitud de matemàtic. El seu captivenent era tota una ciència³⁰.

Hasta las últimas páginas del cuento no constataremos que quien se oculta bajo un vestuario y un maquillaje tan deslumbrantes no es sino Jaume,

25. Ramon-Terenci MOIX, *Tots els contes*, op. cit., pp. 96-114.

26. También posee, evidentemente, un carácter estético, pues según valoraba ya Maria-Aurèlia Capmany, en el prólogo a una antología de relatos de Ramon-Terenci Moix, «L'estètica "camp" plana també en el seu bigarrat vocabulari fent estranyament preseris unes fórmules de llenguatge que ens esborronaven com a excessivament provinents de coturno», Ramon-Terenci MOIX, *Lili Barcelona i altres travestis*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 26.

27. Ramon-Terenci MOIX, *Tots els contes*, op. cit., pp. 98-99.

28. *Ibidem*, p. 100.

29. *Ibidem*, p. 103.

30. *Ibidem*, pp. 108-109.

quien habría creado la personalidad de Lili Barcelona para alimentar sus sueños y animar las veladas de su círculo «camp», «kinky» y «queens»: los encuentros por estricta invitación, en domicilios particulares que protegen de las indiscreciones y evitan las leyes vigentes; veladas amenizadas por la voz de Judy Garland –célebre icono gay en Estados Unidos– o por un chachachá que ambientará el striptease de Lili. Los amigos saben quien se oculta tras Lili, por supuesto, razón por la que intentan impedir el paso al joven cuando quiere perseguir a la mujer. No sólo le ha engañado su vestuario; es su perfecta representación (o «performance») de una identidad de género muy concreta, una «ciencia» para la que también resultan indispensables los gestos, las miradas y los movimientos... ¿Cómo no debían proteger aquellos que «s'atorgaven noms pintorescos, com ara "la Medallona", "Lola Puñales" o bé "la Paqueta"»³¹ a su mito particular e intransferible? ¿Cómo podían permitirse el lujo de revelar la personalidad trans de Jaume / Lili sin pretender dinamitar, simultáneamente, su isla privilegiada de libertad erótica?

La historia narrada en «Lili Barcelona» se antoja, en primera instancia, una trama de deseo juvenil hasta cierto punto convencional, y no sólo por heterosexual. Sin embargo, si bien este cuento parte de una anécdota intrascendente (las obsesiones amorosas de un joven rico y ocioso, cuya clase social Ramon-Terenci Moix se complace en ridiculizar), acaba logrando un objetivo mucho más trascendente. Y es que, a pesar de la muerte en accidente de Jaume / Lili, persiguiendo al protagonista, y a pesar de los años transcurridos desde entonces, confiesa, al tiempo que la vergüenza y el asco que sintió tras su descubrimiento, el hecho de que Lili «s'ha ensenyorit del meu cos amb una tirania absoluta, com una precisió cancerosa»³².

La gran originalidad de Ramon-Terenci Moix fue la mezcla, con una precisión rayana en el suspense, de todos estos ingredientes. Hoy en día, además, porque no conservamos testimonios literarios que atestigüen un microcosmos como el de Jaume / Lili y sus amistades, deberemos esperar más de una década, finiquitados los organismos censores de la dictadura, para disfrutar, por ejemplo, del universo de la Valencia gay y trans en *L'anarquista nu* (novela epistolar ganadora del premio Prudenci Bertrana en 1978) de Lluís Fernández: en la «carta IX», Lulú Bon relata la fiesta de

inauguración de la barroca mansió de Loli la Carajillo, en la que participan personajes cuya onomástica remite a la subcultura homo y trans desplegada por Ramon-Terenci Moix: desde la Caganera d'Aldaia a Anarquía Gadé, pasando por Àcrata Lys, Lola Glamour, Virgo Prudens, Lady Haschis, La Holbevica, Nanci la Nit, Gilda del Perelló, Mariquita López, Pitita Riutort o La Quiquiribú, entre un largo etcétera³³.

Volviendo atrás, no obstante, convendría reflexionar sobre si el contenido de «Lili Barcelona» puede valorarse como documento histórico o, exclusivamente, como una libérrima ficción. A nuestro juicio, el propio Ramon-Terenci Moix certificó la primera opción cuando en *Extraño en el paraíso* (1998), tercer volumen de su autobiografía, consagrado al mismo periodo en que redactó su cuento, explica algunas de las fiestas en las que participaba en la Barcelona de 1962, donde casi reinaba la mitica Maria dels Ous, «una de las maricuelas más respetadas [...] así llamada porque tenía un puesto de "menudos" de gallina en el mercado del Ninot y llevaba siempre el pelo muy cardado y dos anillos que, al decir de los jovencitos incautos, le había regalado el secretario de un jefe de aduanas»³⁴. Los encuentros eróticos en el piso alquilado que Ramon-Terenci Moix compartía con dos neozelandeses eran moneda común, un espacio en donde podían coincidir, entre muchas otras personas, Maria dels Ous y Jaime Gil de Biedma; Ramon-Terenci Moix, en sus memorias, subraya que «me limitaba a rezar para que no llegase la policía y nos llevase a todos al cuartelillo»³⁵, por razones obvias.

Al final de *Extraño en el paraíso*, además, Ramon-Terenci Moix confirma la existencia real de Lili en la Barcelona de los sesenta y que su cuento transformó con voluntad satírica otra realidad histórica: la de su propio grupo de amistades y su propia experiencia³⁶. Durante los encuentros de los fines de semana, Joaquín, uno de los amigos más acomodados, se transformaba con el mismo nombre:

Todos sus movimientos eran magistrales. Demostraba el aplomo del poder económico, el refinamiento de una reina y la coquetería de la mantenida de un rey. Y lo que era capaz de hacer con una copa en la mano no está en toda

33. Lluís FERNÁNDEZ, *L'anarquista nu*, Barcelona, Edicions 62, 1990, pp. 34-41.

34. Ramon-Terenci MOIX, *Extraño en el paraíso. Memorias: El peso de la paja*, 3, Barcelona, Planeta, 1998, p. 22.

35. *Ibidem*, p. 32.

36. *Ibidem*, pp. 575-584.

31. *Ibidem*, p. 104.

32. *Ibidem*, p. 113.

la historia de la opereta. Yo creía firmemente en Lili Barcelona como si fuese una virgen de la frivolidad. Pasaba la semana esperando el sábado para verla aparecer, agitando los guantes, metiéndose con todos, humillando a los hombres – como años después haría el gran Pawlosky – prometiendo un *strip-tease* que nunca llegaba a hacer. Y luego supe que se resistía a hacerlo para así mantener un misterio que los demás habían descubierto hacía tiempo. Hasta que por fin hizo el prometido *strip-tease*..., y resultó que Lili Barcelona era Joaquín disimulado bajo las pelucas y vestidos de Liceo de su hermana mayor³⁷.

Ramon-Terenci Moix se convirtió en un rebelde solitario en la España de los últimos años de la dictadura franquista, sobre todo por la valentía en hacer explícita (por ejemplo en *La torre dels vicis capitals*) y en osar publicar contra viento y marea, realidades tan poco transitadas literariamente, por nefandas y censurables, como las de las experiencias de personajes ubicados en los márgenes de la ortodoxia erótica, que por entonces eran los de la ley³⁸.

No cabe duda de que a fines de los sesenta, los censores empezaron a cometer deslices (o serias torpezas, a ojos de la moral católica) si permitieron la publicación de un volumen de cuentos como el de Ramon-Terenci Moix, insólito en la Cataluña y en la España de aquellos años. Resultaría muy desacertado pensar que la dictadura franquista permitió alegremente las heterodoxias ideológicas y sexuales: la «Ley de peligrosidad y rehabilitación social» – más allá del periodo aquí analizado al ser promulgada en 1970 – así lo confirma y nos obliga a subrayar el control que podía seguir ejerciéndose contra cualquier persona que incurriese en un delito como el que presupone el «escándalo público»³⁹. En cualquier caso, parece innegable que las piezas literarias de Carmen Laforet y de Ramon-Terenci Moix representan sendos

testimonios de incalculable valor para trazar una historia indirecta de las normas y de los desvíos en la sociedad española durante la ominosa dictadura franquista.

37. *Ibidem*, pp. 579-580.

38. En la biografía de Ramon-Terenci Moix, Juan Bonilla relata la siguiente anécdota, muy significativa: «El mejor homenaje a este personaje de Moix, o que Terenci extrajo de su propia vida, se lo hizo Llorenç Villalonga, que en una de sus últimas novelas, *La Luli*, de 1970, hace que la protagonista bautice una *boutique* con el nombre de Luli Barcelona, y cuando se le pregunta que por qué ese nombre, responde: «¿No conoces una narración de Terenci Moix, ese chico que está tan de moda en Barcelona? Es un chico original, que ha recorrido Egipto y el Japón, vive casi siempre en Roma y está muy versado en sadismo». Juan BONILLA, *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona, RBA, 2012, pp. 258-259.

39. Recuérdese que la legalización del F.A.G.C. se postergó hasta julio de 1980, a pesar de que fuera fundado en 1975 y de que organizó la primera manifestación por los derechos de las minorías sexuales en las Ramblas barcelonesas en junio de 1977, pionera en el Estado español (el mismo año en que fue redactado su manifiesto, concertado al inicio).