

El niño queer en *El peso de la paja* de Terenci Moix¹

Alberto Mira

Oxford Brookes University

Posiciones: Moix excéntrico

El lugar de Terenci Moix dentro de la cultura oficial catalana –esencialmente *catalanista*– ha sido discutido en numerosos aportaciones que siguieron a la muerte del escritor, según confirma la colección de testimonios que constituye la tercera parte del libro de Juan Ramón Iborra (2004). En el contexto de los renovados debates nacionalistas, vuelve a constituir un referente que complica la «naturalidad» de esa cultura oficial: por una parte, como nos recuerda Josep-Anton Fernàndez (1998 y 2000), Moix es, de manera tajante, un autor catalán, una voz importante en la cultura literaria catalana desde los años sesenta; pero, al mismo tiempo, rompe explícitamente con muchos de los rasgos de los autores catalanistas, sobre todo a partir del momento en que decide utilizar el castellano y rehúsa la etiqueta de «literatura catalana», tal como se crea y se impone desde el catalanismo cultural propiciado durante los años ochenta por la visión pujolista. Por otra parte, se ha estudiado mucho menos el hecho de que este tipo de provocación o de tensión frente al *status quo* se produce también cuando estudiamos a un Moix en términos de género. Pertenece a una época en que la masculinidad tenía unos rasgos bien definidos. Resulta extraordinario ver cómo, en este contexto, a partir de una intensa afirmación de la diferencia surge un hombre que no solamente es homosexual sino que incluso es un homosexual diferente a las alternativas identitarias del momento. Fueron años en que el movimiento tuvo una agenda y un

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

impacto en el cambio social, al que Moix permaneció ajeno. Esto resulta relevante si pensamos que Moix era el escritor (catalán, español) cuya homosexualidad tenía una contrapartida más discursiva: había otros escritores «homosexuales» y probablemente alguno hizo pública su homosexualidad, pero nadie la incorporó en su personaje tan explícitamente.

Moix no fue parte, ni como referente ni como activista, del movimiento gay, y se desarrolló al margen de cualquier modelo de masculinidad, en Cataluña y en España; de hecho, el papel de Moix, sobre todo a partir de los años ochenta, es un ejemplo de mirada (actitud, identidad, gesticulación) resistente a cualquier identidad externa. Aunque muchos de sus textos proyecten la mirada *hacia afuera*, trazando narrativas en tierras lejanas o satirizando su entorno cotidiano, en sus memorias (con el título colectivo *El peso de la paja*, publicadas entre 1990 y 1998), esta voluntad de ser sin ser clasificado por la mirada ajena cobra una centralidad flagrante. El presente texto se remonta al origen e intenta ver la genealogía del Moix homosexual en las memorias, a partir del niño Ramón (el nombre original del individuo que se convirtió en el escritor «Terenci Moix») con el fin de delimitar no sólo qué queremos decir cuando hablamos de escritores «homosexuales» o «gais».

Las memorias constituyen un campo ideal para dilucidar la cuestión de la identidad sexual del escritor maduro porque siempre obligan a una afirmación y construcción de cierto yo entre los muchos posibles, pero el proceso de construcción no siempre es igualmente visible. En algunos casos, el autor pretende (o mejor dicho finge) «transparencia», intentando revelar el pasado con un mínimo de parafernalia estilística o formal que pueda nublar lo que para el lector ingenuo sería «la verdad de los hechos». Los diarios de Gil de Biedma (*Diario del artista seriamente enfermo*, 1974) o las memorias de Salvador Novo (*La estatua de sal*, 1998) y Francisco D'Ors (*El encanto masculino*, 2004) son ejemplos claros de este tipo de proceder; el título de las memorias de Francisco Nieva, *Las cosas como fueron* (2002), representa a la perfección esta tendencia, aunque el volumen, fiel a la mirada del autor, resulte estilísticamente denso. Moix, por su parte, introduce una densidad formal que aleja la experiencia vivida del momento en que se describe y la hace poco transparente a través de un yo narrativo fuerte —cuyo presente no puede ignorarse al asomarse a su pasado— y estrategias puramente literarias de condensación, metáfora o caracterización. El primer volumen, en el que centraremos nuestras reflexiones, se lee casi como una novela: el carácter «literario», «artificial», de los textos no hace más que incrementarse a medida que

avanzamos con los siguientes volúmenes, *El beso de Peter Pan* y *Extraño en el paraíso*. Por otra parte, es condición del trabajo autobiográfico presentar al yo en una serie de coordenadas reales, relevantes a la comprensión que el lector pueda tener del tiempo que se representa. En el caso de Moix, esta contextualización real del yo se realiza en tensión con tres frentes, tres coordenadas que lo definen como escritor y como ente histórico. Esta tensión siempre se produce comunicando una determinada excentricidad. Moix es excéntrico como catalán y como literato, pero también respecto a la sexualidad.

Fernàndez (2004) señala que la cultura catalana oficial resulta fuertemente heteronormativa en la definición de roles de género. En cambio, desde sus inicios, la obra de Moix crea personajes y perspectivas que, al principio con sutileza y pronto con gran descaro, se alejan de la rigidez de estos roles. Ante las demandas desde el activismo en los noventa, Moix declaró que no necesitaba salir del armario porque nunca había estado dentro (Iborra, 2004, p. 157). Aunque esto constituya cierta simplificación de los mecanismos y la construcción del armario –ya que ve tal salida como un acto performativo individual en lugar de declaración comunitaria–, desde los inicios de su carrera hay una consciencia clara de la homosexualidad de Moix entre quienes le rodeaban. «Dentro» o «fuera» del armario, lo cierto es que Moix era percibido como homosexual. En algunos casos condujo al insulto y a la descalificación; en otros, la disidencia intentó silenciarse «por el bien» del escritor (p. 300). Finalmente, se creó la imagen de alguien provocador que incluía sin tapujos la provocación sexual. En un imaginario en que la masculinidad se entendía a partir de estereotipos fuertemente patriarcales, resulta un caso notable.

La narrativa autobiográfica siempre manifiesta una tensión –aunque a veces se intente invisibilizar– no solo entre pasado y presente, sino entre realidad y literatura. La voz autobiográfica se dirige al lector desde el presente y habla, con cierta autoridad pero no siempre con precisión, coherencia o veracidad, de su propio pasado. David Vilaseca (2003) delimita en términos discursivos sus operaciones retóricas y cita a Jacques Lacan para recordarnos que la mirada autobiográfica se articula en términos de «futuro perfecto». El protagonista cuya vida se describe no pertenece simplemente al pasado como un objeto que el autor recupera intacto o una experiencia que se rescata de la oscuridad, sino que es un objeto nuevo formado a partir de materiales y lenguaje que pertenecen al futuro del personaje que se completa, hasta el punto de la escritura, en el presente del autor. Aunque el pequeño Ramón invocado por Moix se convertirá con el tiempo en «Terenci», el «Terenci» adulto ya está presente en la vida del niño de

maneras que el niño no podía haber sospechado, quedando pre-determinado por su propio futuro. Moix sabe adónde conduce la narrativa y conoce los marcos para leer su pasado. Ramón, huelga decirlo, no podía situarse fuera de definiciones de género, clase o identidad nacional más allá de los bosquejos simplificados que se le ofrecían en los años cuarenta y cincuenta.

Dentro de la narrativa autobiográfica, el niño ocupa un lugar especialmente escurridizo dado que no puede ser plenamente consciente (como personaje) de lo que se dice de él desde la perspectiva de los adultos: está perdido en el discurso y solo los adultos tienen la clave. Uno puede establecer una tensión entre la consciencia del adulto cuya experiencia es el objeto de la autobiografía y la del adulto que escribe. Pero lo cierto es que quien escribe siempre lo hace desde el punto de llegada y conoce los marcos de representación. En el caso de Moix, como en el de otros escritores del siglo XX, resulta imposible permanecer ajeno a los trabajos de sexualización del niño, cuya primera formulación explícita y articulada se encuentra en la obra de Sigmund Freud. De hecho, la sexualización del niño va más allá de la constatación de que el niño no es el ser «inocente» (es decir, pre-sexual) que presentan ciertas narrativas pre-freudianas. Como recuerda Michel Foucault, no se trata solo de presentar una sexualidad, sino que la idea de sexualidad se llena de contenido. La masculinidad se convierte en una escuela y hacerse hombre resulta el camino lógico del niño queer. El niño post-freudiano del siglo XX no puede sino aparecer en un entramado conceptual en donde las relaciones con el padre y la madre están bien delimitadas e incluso constituyen un destino de representación. En la misma línea, el niño queer (y para Freud todo niño lo es esencialmente antes del Edipo) aparece en la obra autobiográfica predeterminado por esta caracterización. Siguiendo la caracterización de «inocencia», el niño Ramón no es un ser sexual en gran parte de *El cine de los sábados*, pero la mirada autorial le confiere, teleológicamente, una sexualidad que asimila conocimientos convencionales de finales del siglo XX. James Kincaid (1998) ha señalado ciertos intentos de sexualizar al niño presentes en la narrativa desde finales del siglo XIX; hay que recordar que la sexualidad infantil no tiene por qué articularse de manera explícita o literal: incluso la negación fóbica de su existencia requiere cierta conciencia de su posibilidad. Según Kincaid, personajes de obras de Henry James, como «El alumno» [«The Pupil»] (1891) o *Lo que Maisie sabía* [«What Maisie Knew»] (1897), están sexualizados a pesar de que no se describan en términos explícitamente sexuales. Aquí Moix funciona como el lector de

estas narrativas que, incapaz de olvidar las propuestas freudianas, lee la sexualidad en lo asexual.

En los últimos años la teoría anglosajona ha prestado atención al niño queer: un trabajo clave es el de Kathryn Bond Stockton (2009). Con el fin de corregir las limitaciones políticas que devienen cuando el Edipo se construye como «camino correcto» y crecimiento «hacia arriba», Stockton propone una caracterización del niño queer como alguien que crece «hacia los lados» [sideways]. Se trata de un giro conceptual de gran rendimiento analítico que nos ayudará a entender el modo en que el niño Ramón aparece en las memorias de Moix como alguien que básicamente absorbe cultura y se desarrolla no en dirección de la hombría –una hombría que le precede y que parece ser el lugar que se le ha asignado–, sino para convertirse en un ente reactivo a encuadrarse dentro de las expectativas de su tiempo.

Para ordenar el análisis de cómo la mirada confiere un carácter queer al niño pre-gay, propongo tres dinámicas que intentaré ilustrar en la representación de los años de niñez de Moix. La primera, que llamaré *identitaria*, sitúa al individuo frente a las convenciones generales de representación. El lenguaje utiliza ideas y lugares comunes para significar al niño queer. Kincaid ha demostrado que este no es un ente concreto, sino que se basa en mitologías que lo describen y lo adjetivan; estas mitologías no son rígidas ni absolutas en el trabajo literario pero su existencia puede objetivarse a partir de libros «científicos» o morales, de textos legales o de ensayos. El sujeto no siempre acepta esta interpelación, a pesar de que esas convenciones constituyan un código seguro de lectura del niño queer desde fuera. Existe, pues, una tensión entre convención y originalidad que se hará especialmente patente en este trabajo. La segunda de las dinámicas para encuadrar al niño queer es la del *deseo*. El deseo sexual en el niño es, como apuntaba, un área llena de ambivalencias, siempre sujeta a interpretación. Sin embargo, la dinámica de futuro perfecto hace que Moix solo pueda explicar al maduro Terenci introduciendo elementos de sexualización y situaciones originales homoeróticas en el niño Ramón. El deseo en *El cine de los sábados* ocupa un lugar privilegiado ya que está en el centro de un giro narrativo que, cerca de la conclusión, conduce a articular un rasgo central de la sexualidad adulta del autor. La tercera dinámica sitúa al niño queer en el contexto de *socialización homosexual* (el «yo» frente a quienes son «como yo») y hablaré de cómo las memorias de Moix bosquejan cierta idea de comunidad, lo cual me llevará a considerar su papel dentro del movimiento gay. El niño proto-gay no existe solo como individuo, sino que en su construcción se apunta a cierta

idea de relación interpersonal o incluso, aunque precariamente, a un sentimiento de comunidad. La idea de comunidad es, por supuesto, uno de los objetivos del movimiento gay. Aunque tuvo una existencia subterránea desde inicios de la década de los setenta, el punto de partida oficial debe datarse en 1977. Las memorias de Moix cubren un periodo que precede este momento y, por lo tanto, la relación entre «comunidad gay» y «movimiento homosexual» no está fijada, pero se el autor escribe cuando el movimiento ya había completado su primer ciclo. El diálogo entre comunidad y politización de esa comunidad se produce, a la fuerza, desde fuera de la experiencia que las memorias describen.

Convenciones y rebeldía

«Homosexualidad»: habría que empezar –una vez más– por prestar atención a ese extraño significante y sus implicaciones. Una palabra que remite a nociones cada vez más obsoletas pero que explícita o implícitamente determinan la representación de la niñez «diferente» del niño Ramón. A principios de los noventa, durante la redacción de *El cine de los sábados*, efectivamente, la palabra «gay» no era la preferida por los medios de comunicación (ya que se consideraba que tenía un matiz político o afirmativo que esos medios querían evitar a toda costa) y de hecho no aparece en el libro, como si fuera incongruente con los lugares y tiempos que se describen. El uso de queer con el sentido politizado actual no había pasado todavía de las propuestas académicas al inglés cotidiano, y por supuesto habría resultado desconocida en un contexto español. La palabra con la que Moix ha de identificarse, más o menos a regañadientes, es, efectivamente, «homosexual» –en términos de cultura aparece «homosexualismo», siempre referido a los adultos– y tiende a preferir equivalentes menos concretos, como «rarito», para describir al niño Ramón. El término «homosexual» se utiliza según definiciones pre-Stonewall, y se aplica en general a otros. Y la homosexualidad, en la formulación foucaultiana, es una creación con unos rasgos, activada desde instancias discursivas, con unas consecuencias y una parafernalia cultural: este término (limitado, contaminado de ciencia y moral, represivo, homofóbico, al menos del modo en que era utilizado por la cultura *mainstream*) está probablemente en el origen de la incomodidad que la cuestión sexual produce a muchos escritores de la generación de Moix: está bien presentarse como «diferentes», pero resulta embarazoso ceder a las demandas del término «homosexual», que si bien señala cierta diferencia también hace a todos los

diferentes «iguales». Moix quiere representarse en su verdad homosexual pero, como se demuestra en el punto narrativamente privilegiado de la clausura del primer volumen, no quiere «ser un homosexual».

El proyecto del autor hace gestos claros en términos de tipificación.² En un principio, propone que las vidas se basan en presupuestos y motivos recurrentes. Así, si Moix quería comunicar lo que él *fue*, tenía que emplear el término e incorporar al menos algunos de los rasgos que conlleva. Y la tipificación aparece tanto a nivel de rasgos como de convenciones narrativas. ¿Cuáles eran, todavía en los noventa, las convenciones que arropaban la representación del homosexual en el discurso no gay (es decir, en el arte que no estaba basado explícitamente en la experiencia homosexual)? Los rasgos que evocan son bien conocidos: afeminamiento, gusto artístico, decadencia, neurosis, matrocentrismo, perversión, descaro, exhibicionismo, narcisismo... El propio Moix, consciente de los clichés, se apresura a negar, en general, que se le puedan aplicar, aunque paradójicamente a lo largo de su relato los afirme casi todos. Así, el niño Ramón *es y no es* afeminado, su familia *es y no es* típica, las reacciones de sus compañeros de colegio fueron las tradicionales y, al mismo tiempo, originales, el propio niño quería ser *normal y diferente*. Un ejemplo de estas contradicciones que representa bien el proceder de Moix lo tenemos en el siguiente fragmento: «Dos veranos rodeado de modistas me habían creado entre los niños del pueblo fama de faldero, palabra sumamente ambigua. No me recuerdo yo como un niño afeminado ni con ganas de serlo, antes bien, anhelaba parecerme a mis compañeros más fuertes y poderosos. Pero sí que era afectadillo, fofo, tímido, miedica y relamido» (Moix, 1990, p. 282).

Lo cual es otra manera de hablar de rasgos que se leían como «femeninos». En el caso de Moix, la tensión entre lo que se dice y lo que se aplica a su caso es palpable como parte del proyecto de proclamar la propia diferencia. La negación del afeminamiento es, por otra parte, una convención en el relato de la propia niñez pre-Stonewall: nadie quiere ser o aparecer como afeminado. En mayor o menor medida, cada uno de los rasgos que hacen al niño marica legible como ente convencional tanto para sus contemporáneos de los años cincuenta como para el lector convencional (no

² En varios puntos de este primer volumen de las memorias, Moix se refiere a la necesidad de tipificación con fines comunicativos. Véase también el siguiente fragmento que inserta al niño Ramón en un concepto convencional de la infancia: «Todas las infancias se parecen. Todas las infancias repiten miedos, imitan sueños, inventan desdichas, se encierran en soledades agónicas. Todas las infancias son una y la misma. Prolongan a lo largo de los milenios la callada angustia del hombre por no alcanzar todavía la autoridad sobre sí mismo» (Moix, p. 158).

gay) de los noventa se encuentra en *El cine de los sábados*. Así, por ejemplo, Moix presenta una visión matrocéntrica de la vida doméstica, con el padre masculino pero débil que se desprende de las populares simplificaciones del trabajo de Freud. Aunque el padre está sexualizado y es sin duda viril, su virilidad queda cuestionada cuando se le inserta en las imágenes de la pantalla y se le asimila a actores (Clark Gable) que bien podrían ser objetos de deseo homoerótico. Por lo demás, el padre de Ramón visita burdeles y se comporta como un hombre «normal» de los años cuarenta y cincuenta, pero siempre aparece en segundo plano, marginalizado, como un elemento de fondo. Es un hombre que no parece estar del todo, que no llega a ser, que no llega a influir. El ginocentrismo está también presente en la representación de la familia extendida, con una importante presencia de mujeres pintorescas (la *yaya*, la tía Florencia), divertidas, locuaces, originales, que conocemos en otras manifestaciones de la mirada gay –por supuesto me refiero a la obra de Pedro Almodóvar, que se ha convertido en el epítome de este tipo de caracterizaciones– pero que no se parecen a la idea convencional de «mujer», en los cuarenta y en cierto modo en los noventa, objetificada y sumisa. La complicidad central en este volumen, la relación con verdadero rendimiento narrativo, es la que se da entre la madre y el niño, uno de los lugares comunes de la literatura homosexual de inspiración biográfica desde los años veinte, como sugiere el trabajo de Christopher Isherwood en *All the Conspirators* (1928).

Otra característica que la cultura popular asignaba al homosexual era la cursilería, que era un rasgo leído como femenino o feminizante. Moix, a pesar de la tajante negación de su afeminamiento, no elude este rasgo en la caracterización de su Ramón: «Entre todos los posibles aprendizajes que la vida brinda a un niño, yo decidí que quería aprender a coser a máquina. [...] La influencia femenina fue tan rotunda que llegó a inmiscuirse en mis primeras lecturas que fueron las revistas de moda, a las que entonces llamábamos figurines» (p. 126). La misma actitud se observa en el siguiente ejemplo: «Tal vez por recordarme el universo objetual que me rodeaba en la cocina comedor de la granja, yo amaba aquella juguetería de las niñas, la consideraba mucho más entrañable que los juguetes de mis compañeros de sexo» (p. 109). La cursilería – «Me convertí en un niño cursi», nos dice– es otro rasgo que, ya desde los años veinte (por ejemplo en la narrativa de Álvaro Retana), se convierte en significativo de homosexualidad masculina. La señoritas podían ser cursis, por supuesto, e incluso debían serlo, como si ello las protegiera de formar parte plena del mundo real, pero la cursilería en un hombre lo desmasculinizaba.

El temperamento artístico es otro de los rasgos recurrentes en las narrativas sobre niños maricas del periodo en tradiciones occidentales; en este rasgo coinciden textos escritos desde el heterocentrismo y desde una mirada afirmativa homosexual. Para el heterocentrismo, la afición desmedida al arte en un varón es impropia: sin embargo, el escritor homosexual tiende a definir su propia diferencia a partir de este rasgo. El niño Ramón se presenta como proto-homosexual en momentos como el siguiente: «También justificaría que yo, de niño, bailase la jota con un garbo inusitado para mi edad y, en cambio, nunca en todas mis edades haya conseguido bailar la sardana, aunque sí el sirtaki y algunas danzas moriscas. Lo cual ya es la hostia» (p. 69).

Por supuesto, el gusto por el arte no es necesariamente masculino o femenino aunque haya artes más masculinos que otros. Ramón es un niño que se construye absorbiendo textos. Y estos textos no son siempre los que la cultura heterosexista preferiría para los niños. Y más allá de la elección de textos, lo que encontramos es una mirada diferente hacia el arte. Primero, el niño Ramón no muestra su inclinación hacia el «gran» arte. En segundo lugar, lo que ve en el tipo de textos que le fascinan le convierte en un ejemplo de mirada insumisa que no se ciñe a lo que se espera de él. El cine de aventuras podría ser perfectamente adecuado para un niño «normal», pero el modo en que Ramón lo consume es totalmente «inadecuado» desde una perspectiva heterocentrista. Cuando habla de cine, el niño Ramón parece implicarse desde una mirada que no era, ni en los cuarenta ni en los noventa, masculina en un buen ejemplo de cómo se crece «de lado»:

Glamour. Esta es la palabra que, sin conocerla, vino a poner luces en mi vida. Este es el artificio supremo que determinó mis evasiones hacia mundos que para los demás resultarían inalcanzables y que yo sabía expresar con toda precisión en cada uno de mis actos, en mis gestos y miradas. Tanto que, siendo todavía muy niño, copiaba los aspavientos de Eleanor Parker en *Sin remisión* (infausta Eleanor, aferrada a las rejas de una cárcel terrorífica). Sabía anunciar histerias incipientes según la expresión de Bette en cualquiera de sus desaguisados (¡Anda que cuando le pegó un tiro a su amante por culpa de la carta!) y, si deseaba expresar preocupación, me colocaba en actitud de jarras parecida a la de Errol Flynn cuando asistía al concurso de tiro en *Robín de los bosques*. (p.105)

Narrativamente, resulta interesante cómo estas caracterizaciones resultan similares a tantas otras novelas autobiográficas que comunican una experiencia pre-gay. El número de memorias escritas sobre infancias anteriores a los años en que el movimiento empezó a ser un referente significativo es sustancial, y es fácil ver el motivo. La generación de Moix fue la primera (no sólo en España, sino en Occidente) que pasó de la invisibilidad absoluta a cierta visibilización vicaria, por mediación de la acción política y de una presencia creciente en la cultura popular. Los homosexuales, en los cincuenta, solo eran enunciados desde fuera, mientras que en los noventa existían herramientas para hablar en primera persona. Los nacidos entre los años treinta y los sesenta constituyen la generación para la cual el movimiento gay y la visibilización constituyen soluciones a ciertos problemas que habían experimentado de manera acuciante durante la niñez y la adolescencia. Aunque no sea lo mismo Barcelona que Manhattan, lo cierto es que existe un punto de cambio en torno a finales de los noventa: de alguna manera, quienes entran en la madurez durante esos años suelen haber tenido acceso mucho más fluido a una identidad pública que en años anteriores y, por lo tanto, no experimentan la ansiedad presente en Moix y en otros de su generación. Y quienes hablan de su vida tras haber atravesado los años del movimiento, una suerte de salida del armario colectiva, tienden a utilizar un repertorio de motivos muy similares. Efectivamente, motivos discursivos como el cura acosador, las «amistades particulares», el narcisismo, el tío gay que imparte experiencia de otredad, la injuria homofóbica por parte de los compañeros de colegio o la observación de actividad sexual ininteligible aparecen en caracterizaciones de gente tan lejana geográficamente a Moix (pero cercana cronológicamente) como Edmund White, Paul Monette, Reinaldo Arenas, Eduardo Mendicutti, Manuel Puig o el trabajo teórico de D. A. Miller (1998) sobre el niño queer y el musical de Broadway en *Place for Us*. Todos ellos parecen contar la misma historia y lidiar con los mismos desafíos: el silencio, el secreto, el miedo a ser lo que uno es. La ficción posterior dejará atrás en general esta perspectiva con el cambio de relación entre el homosexual y la cultura *mainstream* y la política.

¿Es Terenci consciente de la existencia de estas narrativas que perpetúan aspectos del cliché homosexual y de que su inclusión como método rígido de caracterización presupone una visión esencialista del niño homosexual? Lo más probable es que no: el lenguaje en clave gay post-Stonewall no parece serle familiar y estas preguntas se articulan desde una posición que es gay y está construida por los diagnósticos y aspiraciones del movimiento. Moix sugiere haber «inventado» su

homosexualidad sin reconocer la fuerza que el movimiento gay pudo tener para hacer posible su expresión. Hemos visto en esta sección que esto resulta muy cuestionable: la homosexualidad de Moix se forma a partir de fragmentos que la preceden.

Aunque no de manera insistente, *El cine de los sábados* introduce un miedo a ser «eso». Cuando es interpelado como homosexual, el momento se describe como dramático o desolador. La injuria homofóbica no es un elemento central a la experiencia del niño Ramón (aunque cuando identifica la «soledad» como lo que define su homosexualidad el lector puede preguntarse por la relación entre injuria y ostracismo, que podría conducir a esa soledad), pero sí encontramos atisbos de la misma en tres momentos cruciales de gran rendimiento en la historia de Moix. La primera cuando cita a su padre declarando que antes que tener a un hijo maricón lo prefiere muerto (una declaración que se repite en el segundo volumen de las memorias; también cuando los compañeros empiezan a *sospechar* del niño Ramón a partir de sus aficiones hacia actividades femeninas, tal como hemos apuntado más arriba, y, especialmente, en el momento en que el amigo de infancia de Ramón, Ricardito el niño Rico, rechaza la declaración de «amor» con un insulto.

El deseo futuro: fantasías homoeróticas

Si lo que en último extremo determina la orientación homosexual es el deseo homoerótico, la convención exige que el niño que ha de significarse como proto-homosexual muestre un incipiente deseo homoerótico que se desarrollará plenamente sólo en la edad adulta, pero que ha de ser reconocido por el lector. Moix acepta que no podía producir esa sexualización de manera muy plausible («A una edad tan temprana mi erotismo podía ser cualquier cosa menos consciente», p. 134) y sus relaciones con otros niños (el Niño Rubio, el Niño Limpio) se mantienen dentro de la ambivalencia que exige el principio de inocencia infantil. Sin embargo, hay dos líneas de desarrollo en que la sexualización se hace explícita y el niño muestra una sensibilidad contemporánea. Una de ellas es positiva y presenta al personaje como deseante; la segunda es negativa y lo muestra como objeto de un deseo perverso. Esta dicotomía reviste importancia porque ilustra el modo en que la caracterización de Ramón no elude del todo un discurso homofóbico.

En cuanto a lo primero, Terenci habla de cómo Ramón descubre la sexualidad propia a partir de imágenes en la pantalla. La fascinación por el cine precede a la

conciencia del deseo. El punto clave en el que la mirada de Ramón describe lo que podríamos llamar «deseo carnal» como metonimia de un deseo mucho más difuso, lo constituye la película *Fabiola*, de 1948, sobre la mártir cristiana: es este el momento en el que Terenci, por primera vez, reconoce en su mirada la fascinación erótica por el cuerpo del actor principal, Henri Vidal, que, como solía suceder en el género del *peplum*, aparece semidesnudo durante una parte sustancial del metraje. Que el deseo sexual tome forma por primera vez en la pantalla (algo que Moix repite en varias ocasiones a lo largo de *El cine de los sábados*) será relevante cuando el motivo quede definitivamente reformulado en los últimos párrafos del texto.

La caracterización negativa del deseo aparece en la imagen de los curas acosadores. Hay que decir que la imagen del cura desviado es otro cliché de la literatura en torno a la homosexualidad y que es un lugar recurrente de la experiencia autobiográfica puesta en narrativa (un ejemplo relativamente reciente lo tenemos en *La mala educación* de Almodóvar). Por una parte, se utiliza una larga tradición anticlerical que quiere a los hombres de Dios corruptos y ajenos a la santidad, pero al mismo tiempo se utiliza el concepto de «desviación sexual» como demostración contundente de la maldad intrínseca de los sacerdotes. Aunque, tal como se explica desde el presente, el niño Ramón no acaba de entender el deseo o los objetivos concretos de los sacerdotes, resulta interesante que este deseo se utilice como parte del proyecto ideológico de las memorias para poner a la Iglesia bajo sospecha.

Si bien estos dos ejemplos constituyen los principales polos de aparición del deseo homosexual explícito en *El cine de los sábados*, existe un arco narrativo que explica de manera más compleja cómo evoluciona el deseo homoerótico desde el niño Ramón al adulto Terenci. El deseo, en este volumen, aparece siguiendo la lógica de la catáfora: designa algo que todavía no ha aparecido. El tratamiento del deseo, además, atendiendo a su centralidad, sugiere cierta esencia del modo en que Moix quiere presentarse ante el lector. Las ambivalencias y precisiones de su deseo se expresan a través del episodio con Ricardito, el Niño Rico. La historia ocupa una parte importante de la última sección del volumen y su conclusión, que nos presenta una proyección del episodio de 1954 hacia el futuro (de hecho *imperfecto* pero *perfecto* en su ambición de clausura) de 1969, gira en torno a una epifanía. Ramón, el niño rarito, entabla amistad con un Niño Rico. En principio, esta amistad parece crear una burbuja para ambos, que comparten gustos y da a Ramón cierta superioridad. Para Ramón, el hecho de que el niño (hijo de una madre soltera, quizá mantenida de algún hombre importante) viva en

un ambiente socialmente superior al suyo propio es relevante. Tras su fracaso escolar y la decisión de empezar a trabajar, Ramón cree llegar a algunas conclusiones sobre su vida y busca a un igual para compartirla. Por supuesto, recurre a Ricardito. En este momento se produce una racionalización de la homosexualidad que tenía cierta tradición en la literatura homoerótica y que habla de afecto «entre iguales»:

Sentí el terror del nacimiento, el vértigo de un verdadero principio de mi tiempo propio. Necesitaba la presencia de alguien que me ayudara a enfrentarlo, alguien cuya fuerza sostuviese mi debilidad en el terror de aquel debut verdadero y único. ¿A quién conocía que no tuviese turbulencias con el dinero, que no se pelease, que supiera respetar todo cuanto yo llevaba dentro? Sólo conocía a dos personas que respondían a mi mundo ideal. [...] Esa pareja ideal no estaba formada por dos partes opuestas sino por dos iguales. Las partes opuestas acaban enfrentándose, peleándose. La oposición de los sexos siempre conduce al desastre. ¡Por fin lo comprendía! La opción era evidente, diáfana, redentora. Necesitaba de alguien igual que yo. Alguien de mi propio sexo. (p. 389)

Se trata de un extraño ejemplo de estilo indirecto libre porque ni siquiera intenta hacer creer que repite lo que el niño podría haber pensado. El razonamiento es impropio de un niño de quince años y en él puede oírse la voz del Moix adulto, justificando algo que probablemente (como se verá a continuación) no sucedió. Sin embargo, cuando declara su deseo al Niño Rico, este responde con una injuria homofóbica («Maricón») que, para el narrador Terenci, aboca al niño Ramón a la soledad y marca la pauta de sus relaciones interpersonales en años venideros. Moix describe su reacción a la injuria como «vergüenza», pero se trata de un sentimiento que desde el momento en que se formula, empieza a superarse. El escritor Moix es la constatación de que la traición adolescente ha quedado superada.

O no del todo, al menos no todavía. Pasan quince años y el reencuentro con el Niño Rico, ahora calvo, solitario y mediocre, es descrito en la última sección del libro con ensañamiento. Claramente, Moix necesita humillar a través de la escritura a quien le rechazó; de hecho, el episodio, como otros de las memorias, no renuncia a sus contradicciones: el Ricardito adulto, un homosexual amargado en esos momentos, niega haber rechazado a Ramón, niega la injuria, declara que sentía por él todo el deseo que su edad permitía y que le ha echado de menos durante los quince años. Pero esto no

ablanda al autor, que parece estar utilizando al personaje como coartada para afirmar una visión de la sexualidad. Tras su venganza, la conclusión a la trayectoria descrita, y el preludio de los dos siguientes volúmenes,³ acaba de dibujar el lugar del deseo en el Ramón cuya vida narra su futuro avatar, Terenci:

Mi sexualidad era de papel en 1969. Mi sexualidad era de celuloide desde muchos años antes. Y acaso no disfruté nunca del acto sexual porque mis orgasmos quedaron oscurecidos por la tinta china, mediocre y barata, de algunos tebeos. Porque mis besos más auténticos sólo existían cuando devolvían los besos de la pantalla, con la indiscriminada seguridad de que allí todo vale [...]. Ningún cuerpo vale lo que una fantasía, ninguna ciudad lo que su literatura, ningún amor lo que la idea del amor [...]. Por esto asumo que sólo tendré la compañía de los fantasmas, devolviéndome constantemente a una sexualidad que nunca será adulta. Una sexualidad que se niega a reconocer la insoportable mediocridad de sus opciones. (p. 414)

Así, el volumen de las memorias sobre los nebulosos años de la niñez —el periodo que más invención requiere para explicarse con precisión— concluye con un rechazo del valor del deseo en la vida, en una especie de regreso al presente o a un pasado más cercano. El futuro de la niñez es ahora, ciertamente, perfecto, acabado. Stockton propone una imagen extremadamente productiva en ficciones autobiográficas queer: la del «niño fantasmal», una figura que representa el trauma de la homosexualidad y que el autor ofrece como una presencia evanescente en la que se proyectan complicidad y rechazo. Moix decide, por otra parte, sustituir en su gesto al fantasma de su niñez por el fantasma de otra niñez: el Niño Rico maduro representa no ya una posibilidad perdida, sino algo que nunca fue. La niñez de Moix termina y el fantasma no exige, al menos de momento, que se le preste atención.

Se trata de uno de los momentos fundacionales de la mirada queer en la indagación autobiográfica de Moix, y a partir de ahí podemos empezar a entender su desinterés por las políticas libertarias del movimiento. Según la narrativa política gay, el problema clave, la fuente de angustia para los homosexuales del periodo pre-gay era

³ Hay que decir que esta idea que se presenta al final como conclusión de una trayectoria, se encuentra ya perfectamente delimitada en el inicio: «Vivía en el absurdo de la sexualidad que no tiene sexo, la que sólo se apoya en fantasmas» (Moix, 1990, p. 43).

tanto la falta de referentes como el hecho de que no pudiera consumarse el deseo o no pudiera expresarse la sexualidad como modelo de vida. Sin embargo, aquí vemos cómo Moix acepta que lo que le define como homosexual no es lo que hace (su sexualidad «no tiene sexo»), sino lo que imagina. Toda sexualidad se sustenta en la fantasía. Sin embargo el movimiento gay tuvo que sacar la sexualidad a contextos reales con el fin de liberar individuos. Según *El cine de los sábados*, el modo en que el niño Ramón ejerce su deseo no requería este rescate objetivo. Moix habría sido «el mismo» con o sin el movimiento gay, con o sin la consolidación de una identidad gay, con o sin la representación de la homosexualidad en la cultura popular. Esto no es exactamente cierto pero, sugiero, está en el imaginario de la trilogía autobiográfica de Moix.

Yo y los otros: comunidad

Entre la vida del niño Ramón, el episodio romano que concluye el volumen y el momento de escritura del mismo, se articuló, surgió y, algunos dirían, perdió ímpetu, el movimiento gay. Donde el movimiento y la comunidad gay actuaban desde la afirmación colectiva de derechos (o, en los casos más despolitizados, de un legado cultural compartido), Moix habita a gusto la fantasía sin excesiva preocupación por la contrapartida social de la homosexualidad. Ciertamente, en 1978, año en que eclosiona el movimiento en Barcelona, la sexualidad de Terenci, tal como la presenta en la clausura del primer volumen de las memorias, no era algo que el Movimiento de Liberación Gay pudiera «liberar»; su identidad era, de modo general, «homosexual», pero el término es limitado y resulta ser algo que Moix supera con el gesto de renuncia a la carne en favor de la pantalla. Nada más lejos de esta trayectoria que la aspiración al comunitarismo del movimiento gay, que identifica modos en que las leyes o la cultura limitan, oprimen o castigan la expresión de la homosexualidad y lucha contra ello. Hay que añadir, por otra parte, que el movimiento gay, tanto en España como en otros entornos, mostró cierta desconfianza hacia las actitudes «culturalistas» o «decadentes» que se asociaban a la homosexualidad, proponiendo la imagen de un homosexual fuerte, normal, proletario (Mira, 2013). Artistas como Gil de Biedma o universitarios como Alberto Cardín se acercaron al movimiento para acabar sintiéndose ajenos a sus dinámicas. Moix, en sus pequeños gestos de afirmación y rechazo, tampoco pareció demasiado interesado en las luchas que el movimiento llevó a cabo desde finales de los setenta.

Incluso antes del movimiento gay hubo una «comunidad gay» bien articulada. Elitista o reducida, el hecho es que en ciudades como París, Nueva York, Berlín y Barcelona hay evidencia al menos desde los años veinte de fuertes estructuras de socialización centradas en la homosexualidad. Uno se relacionaba con otros de su propio sexo como homosexual a pesar de la mayor o menor represión. Y esta socialización tenía lugar no solo a través de intercambios sexuales sino también de prácticas culturales. En Estados Unidos, el musical de Broadway sería una de esas prácticas en la que un género de la cultura popular es apropiado o invadido por una mirada subcultural.⁴ En un estudio más sistemático, George Chauncey (1994) describe los espacios de las subculturas homosexuales neoyorquinas de principios del siglo XX. Recientemente, Geoffroy Huard (2014) ha elaborado un estudio paralelo de las culturas gais en París y Barcelona antes de la llegada del movimiento político, entre 1945 y 1975. Todo esto indica que en el mundo que describe Moix existían unas identidades homosexuales, queer, homoeróticas, más o menos transgresoras –debemos recordar que homosexualidad no es necesariamente sinónimo de transgresión si por ello se entiende cambio en las estructuras– con códigos, mitologías y tradiciones. Y, a pesar de que su existencia no era ni muy visible ni en muchos casos pública, Moix las conoció y presenta atisbos de esa subcultura real a partir del personaje de su tío Cornelio y su círculo de homosexuales cultos. La descripción de este personaje es compleja y refleja la actitud de Moix hacia la propia homosexualidad o hacia el carácter homogeneizador que, como ilustraba más arriba, tiene el concepto de homosexualidad. Sin duda hay una tendencia hacia la identificación. Cornelio se presenta como una especie de *modelo*: «Mi infancia tuvo la rareza de estar asesorada por un transgresor de primera [...]. Todo indicaba que Cornelio estaba condenado a ser maldito entre los suyos y mi propio padre confirmaba aquella posibilidad cuando exclamaba: antes que tener un hijo maricón preferiría yo verlo muerto» (p. 158). Cornelio (el nombre, un seudónimo, evoca al actor Cornel Wilde, un referente homoerótico para Moix) es culto y atractivo, está bien relacionado y, entre los personajes de *El cine de los sábados*, es el que goza de una relación más estable con un médico de prestigio. De hecho, es esta relación la que, en el momento de epifanía anterior al rechazo por parte de Ricardito, se refiere Moix cuando

⁴ Me refiero aquí a los procesos de identificación y comunitarismo que D. A. Miller identifica en su ensayo *Place for Us* (1998), en el que el musical de Broadway aparece como una ubicación cultural que guarda relaciones de tensión con otra de las estructuras articuladoras de la homosexualidad en el siglo XX: el armario.

habla de una pareja «de iguales». Al mismo tiempo, la figura de Cornelio se presenta con ciertos rasgos negativos en un intento de establecer distancia. Terenci explicó sus contradicciones cuando introdujo un personaje homosexual, basado en su tío, en la novela *El día que murió Marilyn*:

Como suele ocurrir en las novelas que se pretenden tipificadoras, elegí los elementos que mejor podían servir a mis intereses testimoniales, en aquel caso destapar las alienaciones de un cierto tipo de homosexual de clase media. Buscando el prototipo, traté a Cornelio con una crueldad inmerecida y no deseada. La cursilería agresiva con que le revestí formaba parte del quiero y no puedo de aquel grupo social en aquella época. (p. 159)

Este fragmento puede leerse en relación a una retórica de la representación muy propia del movimiento gay de Stonewall, unida a cierto desapego frente a los problemas que este identifica. Si se trataba de dar testimonio de cierta situación social, nos dice el escritor, lo más eficiente era utilizar la negatividad para caracterizar al homosexual. La perspectiva de Moix cuando habla de cursilería no es social: no le preocupa cómo se llega a ella ni por qué los homosexuales han de ser más cursis que los heterosexuales o, como se defendería desde el movimiento gay, que asociar cursilería y homosexualidad refuerza clichés homofóbicos. De hecho, el cambio que evidencian las caracterizaciones de la homosexualidad puede verse aquí: Moix convirtió a su tío en un personaje de ficción cursi, algo ridículo, para satisfacer las expectativas de la mirada heterosexista (y no había otra) en los años sesenta. La caracterización homofóbica es, lo reconoce veinticinco años después, un gesto deshonesto. Sin embargo, la perspectiva gay actúa como una suerte de epifanía que lo corrige en los noventa y muestra arrepentimiento. Aunque el tío Cornelio aparezca como distante, narcisista, neurasténico y a veces excesivamente esnob en *El cine de los sábados*, su figura se muestra revestida de cierta dignidad y su relación con su amante se presenta como un modelo de equilibrio. La reivindicación de personajes homosexuales es propia de la mirada gay, pero no es un mecanismo que a todos los homosexuales de generaciones anteriores les pareciera legítimo. Al mismo tiempo que Moix intenta hablar «bien» del homosexual subcultural de los años cincuenta, incluye una declaración cargada de autoridad de Pier Paolo Pasolini (a quien frecuentó en Roma) que parece condenar tanto la estrategia de apropiación positiva como la nueva identidad gay del siglo XX:

Para justificarse, te dirán que también Miguel Ángel, Shakespeare o Rimbaud fueron homosexuales. ¡Todos los grandes hombres del pasado lo fueron, según ellos! Pero las mariquitas de este siglo no pintan cuadros, no escriben libros ni acaso los leen. Les basta con una vieja película de Marlene Dietrich, una canción de Judy Garland, una vedette llena de plumas y lentejuelas o un montaje de Zeffirelli, que para el caso es lo mismo. ¡Menudo orgullo! (p. 159)

Los fragmentos llevan las marcas de lo que desde perspectivas gais políticamente conscientes se denominaría homofobia, ya que denigran al homosexual y lo convierten en una caricatura. Pasolini no parece tener gran confianza en las identidades que surgen del movimiento y, al menos en estas palabras reproducidas por Moix, no ve en la apropiación homosexual de artistas del pasado más que un gesto mistificador o histórico, en lugar de una estrategia de normalización discursiva. El homosexual, según Pasolini, en cuanto a homosexual, no tiene motivos para el «orgullo». Aunque Moix no haga una declaración explícita al respecto, el modo en que presenta sin matización a una voz de tanta autoridad como Pasolini sugiere que simpatiza con esta actitud. Ciertamente, no podemos imponer nuestra propia construcción de la homosexualidad en el trabajo autobiográfico de Moix. Pero resulta claro que lo que hace aquí el escritor es presentarse a sí mismo como alguien totalmente separado de otros homosexuales, al tiempo que emplea las convenciones históricas tradicionales en la representación de la homosexualidad. El niño Ramón es un proto-homosexual, pero todo en él es diferente a otros homosexuales. Y de hecho Moix subraya esa diferencia:

De repente, la homosexualidad, palabra que el pequeño Ramonet desconoce por completo, adquiere los tonos brillantemente sofisticados de las películas que le gustan. No se detiene a pensar que todo el oropel de Cornelio y su exquisito amigo corresponde a una condición que sus compañeros de escuela empiezan a denigrar con palabras malsonantes. Todo lo contrario: desoye la vulgaridad de los demás, se olvida de su antigua tendencia al taco y arrebatada a la pantalla las imágenes idóneas para sublimar a los dos primeros homosexuales de su vida. Este niño ya es todo un experto en transferencias. (p. 370)

Un concepto clave en la niñez de Moix es el de «desorden» (de hecho, el término fue la primera propuesta de título para *El día que murió Marilyn*). Tal como Moix lo describe y lo aplica a su trabajo de finales de los sesenta, el término puede asimilarse a una identidad deshecha por lo queer y quizá se explique a partir de un episodio comentado anteriormente. Emocionalmente, si de alguna manera su proyecto de «pareja» con el niño Ricardito, sugiere Terenci, hubiera funcionado, su vida se habría apoyado en premisas mucho más estables que quizá le hubieran conducido a una mirada más «homosexual». Pero este fracaso es la razón o la excusa para romper con la vertiente social de la homosexualidad. El autor presenta esta rareza, esta falta de rectitud u ortosexismo como consecuencia directa de la falta de orden y estructura (p. 199).

El niño Ramón de *El cine de los sábados* se encuentra, así, simultáneamente dentro y fuera de la historia gay. Por una parte se apropia del potencial transgresivo que implicaba madurar como un niño proto-gay en los años cincuenta al tiempo que, paradójicamente, rechaza una identidad homosexual como algo que pueda compartirse con otros. En este sentido, resulta comprensible que sus relaciones con el movimiento gay oficial fueran, al menos, tensas. Pero, al mismo tiempo, muestra el camino para entender la sexualidad como algo que también choca frontalmente con las nociones recibidas de heteronormatividad y masculinidad. Emplazar a Moix en el centro de un discurso sobre la mirada y la identidad queer en España puede conducir a aportaciones que complementan las políticas concretas basadas en objetivos del propio movimiento. En otras palabras, probablemente podemos aprender más sobre la experiencia queer desde las ambivalencias de Terenci que a partir de las certidumbres del movimiento.

Referencias bibliográficas

- BIEDMA, Jaime Gil de (1974), *Diario del artista seriamente enfermo*, Lumen, Barcelona.
- CHAUNCEY, George (1994), *Gay New York . Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Harper Collins, Nueva York.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton (1998), «Perverting the Canon: Terenci Moix's *La caiguda de l'imperi sodomita*», *Tesserae* 4, 1, 98, pp 67-76.
- (2000), *Another Country. Sexual and National Identity in Catalan Culture*, Maney, Londres.

- (2004), «The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and its Conditions of Possibility in Ventura Pons's *Ocanya Retrat intermitent*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5, 1, pp. 83-99.
- IBORRA, Juan Ramón (2004), *Más allá del arcoiris. En busca de Terenci Moix*, Planeta, Barcelona.
- ISHERWOOD, Christopher (2012 [1928]), *All the Conspirators*, Vintage Classic, Londres.
- HUARD, Geoffroy (2014), *Los antisociales: historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*, Marcial Pons, Madrid.
- KINCAID, James (1998), *Erotic Innocence. The Culture of Child Molesting*, Duke University, Durham.
- MILLER, D.A. (1998), *Place for Us. Essais on the Broadway Musical*, Harvard University, Cambridge.
- MIRA, Alberto (2013), «Queer de ayer: Terenci Moix y el cultivo antiidentitario del yo homosexual», *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Rafael M. Mérida (ed.), Icaria, Barcelona, pp. 153-176.
- MOIX, Terenci (1990), *El peso de la paja. El cine de los sábados*, Plaza y Janés, Barcelona.
- NIEVAS, Francisco (2002), *Las cosas como fueron: memorias*, Espasa Calpe, Madrid.
- NOVO, Salvador (2008 [c. 1945]), *La estatua de sal*, Fondo de Cultura Económica, México DF.
- ORS, Francisco (2004), *El encanto masculino*, Odisea, Madrid.
- STOCKTON, Kathryn Bond (2009), *The Queer Child or Grownning Sideways in the Twentieth Century*, Duke University, Durham.
- VILASECA, David (2003), *Hindsight and the Real. Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*, Peter Lang, Oxford.

