

Fanlo, Isaias. "Afectos e intersticios. David Vilaseca y la autobiografía errática". *Anclajes*, vol. XXVIII, n.º 1, enero-abril 2024, pp. 113-132.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2818>

AFFECTOS E INTERSTICIOS. DAVID VILASECA Y LA AUTOBIOGRAFÍA ERRÁTICA¹

Isaias Fanlo

Universidad de Cambridge
 Reino Unido
 ifg22@cam.ac.uk
 ORCID: 0000-0002-3077-9962

Fecha de recepción: 19/04/2023 | **Fecha de aceptación:** 29/08/2023

Resumen: La obra autobiográfica de David Vilaseca, publicada en 2017 y adaptada para la escena en 2022, problematiza las divisiones binarias entre verdad y ficción, éxito y fracaso, así como varias iteraciones de la dinámica entre vergüenzas y orgullos. Mediante el análisis de algunos momentos destacables de la obra de Vilaseca, este ensayo lanza una mirada sobre varios de los debates prevalentes entre los estudiosos de lo queer en los últimos años, como la exploración de las tensiones alrededor de la idea de "vergüenza" o la evaluación crítica tanto del llamado giro antisocial como de la visión utópica de las epistemologías antinormativas. Además, se pretende reivindicar a David Vilaseca, figura pionera en la introducción de las Teorías Queer en los estudios ibéricos y la catalanística y autor de una obra literaria monumental que se mueve en los resquicios entre la autobiografía y la ficción.

Palabras clave: Autobiografía; Teoría Queer; Literatura catalana; Teatro

Affects and Interstices. David Vilaseca and the Erratic Autobiography

Abstract: David Vilaseca's autobiographical work, published in 2017 and adapted for the stage in 2022, problematizes the binary divisions between truth and fiction, success and failure, as well as some iterations within the dynamics between shame and pride. Through the analysis of some pertinent moments in Vilaseca's work, this essay addresses several prevalent debates within Queer Studies in the last years, such as the explorations of the tensions around the notion of "shame" or the critical evaluation of the antisocial turn as well as the utopian vision within non-normative epistemologies. Furthermore, these pages aim to serve as a tribute of David Vilaseca, pioneer figure in the introduction of Queer Theories in Iberian (and Catalan) studies, and author of a monumental literary work that moves amidst the crevices of autobiography and fiction.

Key Words: Autobiography; Queer Theory; Catalan Literature; Theatre

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.



Resumo: A obra autobiográfica de David Vilaseca, publicada em 2017 e adaptada ao teatro em 2022, problematiza as divisões binárias entre verdade e ficção, sucesso e fracasso, além de diversas iterações da dinâmica entre vergonha e orgulho. Por meio de uma análise de alguns momentos notáveis da obra de Vilaseca, este ensaio lança um olhar sobre vários dos debates prevalentes entre estudiosos queer nos últimos anos, como sejam a exploração das tensões em torno da ideia de “vergonha” ou a avaliação crítica tanto da chamada virada antissocial quanto da visão utópica das epistemologias anti-normativas. Além disso, pretende resgatar-se a figura de David Vilaseca, pioneiro na introdução das Teorias Queer nos estudos ibéricos e catalães e autor de uma obra literária monumental que se move nas brechas entre a autobiografia e a ficção.

Palavras-chave: Autobiografia; Teoria Queer; Literatura Catalã; Teatro

■ **E**l 21 de abril de 2022 se estrenó en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya la adaptación escénica de *Els homes i els dies*, los diarios novelados de David Vilaseca. El montaje aterriza en la sala teatral más grande del país —con una platea de casi mil asientos— con el tratamiento propio de uno de los grandes acontecimientos escénicos de la temporada. El objetivo de la producción era presentar a David Vilaseca y su obra narrativa al público teatral que no hubiera tenido la oportunidad de acercarse al texto, publicado por el sello independiente L’Altra Editorial en 2017. Para llevarlo a escena, la dirección artística del TNC confió en la dupla formada por Josep Maria Miró, reputado dramaturgo catalán, y el director de escena Xavier Albertí, director artístico de la institución entre 2013 y 2021.

Tras *Els homes i els dies* se esconde un *tour de force* incisivo y ambicioso, una obra de más de 700 páginas considerada por parte de la crítica como uno de los textos más relevantes de la literatura catalana de las últimas décadas.² El libro reúne la narrativa autobiográfica completa de David Vilaseca, escritor y académico catalán establecido en Londres y fallecido prematuramente el año 2010, días después de haber cumplido 46 años, cuando un camión le atropelló mientras circulaba en bicicleta por la capital británica. Vilaseca era un hispanista que ya contaba con un prestigio académico consolidado: trabajaba como

2 Por ejemplo, Ponç Puigdevall la define, en *El País*, como “una novela excelsamente hecha” (n/a). En el *Diari Ara*, Albert Forns afirma que *Els homes i els dies* es “un diario total, la obra de una vida. Un monumento de 700 páginas dedicadas al yo, a la sexualidad y a los miedos de un académico gay” (n/a). En *La Vanguardia*, Julià Guillaumon habla de la publicación de la obra de Vilaseca en términos de “reparación”, dado que “su obra pedía un buen editor que creyera en ella, y lectores apasionados de la literatura, que existen” (n/a).

profesor en el Royal Holloway College y se le consideraba un pionero en la introducción de las teorías queer en los estudios peninsulares. Su obra académica dejó un par de libros fundamentales: *Hindsight and the Real. Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography* (2003) y *Queer Events. Post-Deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film, 1960s to 1990s* (publicado de manera póstuma en 2010). Vilaseca, especialista en ficciones del yo gays y queer, aplicó a sus propios diarios su vasto conocimiento académico: tal y como arguye Antoni Maestre Brotons, “el personaje [David] se construye a sí mismo a través del texto a partir de la teoría psicoanalítica, básicamente” (205). El resultado es una obra que se sitúa en el límite entre el diario y la ficción, rigurosa y descaradamente franca, de una indiscutible brillantez intelectual pero que a su vez pretende mostrar los recovecos de la experiencia vital del autor: las páginas de *Els homes i els dies* ahora nos transportan por el universo intelectual de Éric Rohmer, ahora nos invitan a entrar en los lavabos de las estaciones de metro de Londres donde los hombres practican sexo anónimo con otros hombres.

Els homes i els dies se inicia en Bloomington, Indiana, en el año 1987, cuando Vilaseca, entonces un joven estudiante de doctorado, se da cuenta de que Josh, su pareja, le ha sido infiel de manera compulsiva. El colapso de las expectativas y las convenciones de una vida en pareja homonormativa supone, para Vilaseca, una herida infligida sobre todo un sistema de valores. Esta decepción, además, supone el inicio del viaje múltiple de los diarios novelados, que cubren los altibajos de la carrera académica, los desencuentros con el mundo universitario, las reflexiones sobre el psicoanálisis basadas tanto en sus investigaciones académicas como en su experiencia como paciente, las incursiones por la vida nocturna y los locales de *ambiente* (especialmente en Londres y Barcelona), la adicción al sexo y la problemática relación con la familia biológica.

Puede decirse que el estreno de la obra de David Vilaseca en la Sala Gran proponía *Els homes i els dies* como candidato a clásico contemporáneo de la literatura catalana, lo cual no deja de resultar irónico teniendo en cuenta que Vilaseca había fallecido con la sensación de haber fracasado estrepitosamente como escritor.³ La excepcionalidad del proyecto se asienta sobre una interesante paradoja: la reivindicación para el canon catalán (una operación que viene con la carga afectiva del orgullo nacional) de un nuevo texto que, como veremos, tematiza de manera recurrente el fracaso personal en tanto que académico, escritor, y persona queer, y, en menor medida, el fracaso del proyecto nacional catalán (afectos

3 La Sala Gran ha sido, tradicionalmente, un espacio hostil para las obras contemporáneas de autoría catalana, consideradas a menudo apuestas demasiado arriesgadas para funcionar en una sala con capacidad para casi mil espectadores. En las dos décadas anteriores al montaje de *Els homes i els dies*, apenas se habían estrenado siete piezas de autoría catalana escritas en el siglo XXI: *Els nostres tigres beuen llet*, de Albert Espinosa (2012); la reposición de *Una història catalana*, de Jordi Casanovas (2013); *L'hort de les oliveres*, de Narcís Comadira (2015); *Victòria*, de Pau Miró (2016); *Temps salvatge*, de Josep Maria Miró (2018); *Justícia*, de Guillem Clua (2019) y *L'emperadriu del Paral·lel*, de Lluïsa Cunillé (2021). Cabe añadir, además, que *Els homes i els dies* es el único texto catalán contemporáneo de origen no teatral que se ha estrenado en este espacio.

todos ellos vinculados a la vergüenza). Al fin y al cabo, una lectura atenta de la obra de Vilaseca puede servirnos para problematizar divisiones binarias como éxito/fracaso y orgullos/vergüenzas. A través de estas páginas quisiera, además, plantear varias cuestiones: ¿de qué maneras operan los afectos negativos en *Els homes i els dies*? ¿Cuál es la aportación de la obra de Vilaseca a las epistemologías antinormativas? ¿De qué modo se problematiza la mirada queer en las páginas escritas por Vilaseca y en la adaptación escénica estrenada en el TNC? Y, por último: ¿es posible una reconciliación entre las teorías antisociales, tan importantes para comprender la obra de Vilaseca, y la visión utópica de lo queer que parece emanar de algunos momentos de la dramaturgia de Josep Maria Miró?

Cultura catalana, entre la norma y lo queer

A causa de su estatus precario, en tanto que cultura nacional pero carente de la salvaguarda de un estado propio, la cultura catalana ha mantenido, por lo menos desde la fundación de los estados-nación de la Europa moderna, una relación cuanto menos compleja con la idea de “normalidad”.⁴ En *El malestar en la cultura catalana*, Josep-Anton Fernàndez aborda la evolución de la cultura catalana en las décadas de 1980 y 1990, centrándose especialmente en discursos identitarios para mostrar de qué manera este “malestar” se concreta en una serie de contradicciones, antagonismos y conflictos. Según Fernàndez, la cultura catalana se encuentra en una posición “oscilante entre la *excepcionalidad* de ser una de las pocas culturas minoritarias de Europa que han resistido los embates uniformizadores del estado... y la *anomalía* de ser una cultura nacional que no dispone de los recursos que le permitirían ser hegemónica en su propio territorio, una anomalía que la hace ser *anormal*” (21-2, cursivas del autor).⁵ Fernàndez menciona la tensión entre dos actitudes: por un lado, una cierta nostalgia respecto a la normalización —el deseo de ser un “país normal” y la frustración de no poder satisfacer dicho deseo—, y por el otro una “actitud de resistencia *contra* la normalización, es decir, contra la estandarización de las prácticas sociales y culturales, y contra la invisibilización o naturalización de los procesos de dominación” (23, cursiva del autor). En el caso de esta última, me permitiría distinguir dos ramificaciones. Por un lado, tenemos la visión más politizada de

4 Conviene recordar que dichas tensiones con la cuestión de la norma y la idea de lo normal forman parte de numerosos debates en torno a las Teorías Queer. Por mencionar un ejemplo paradigmático: en *The Trouble with Normal*, Michael Warner señala las problemáticas “politics of normal” en tanto que “the perfect response to sexual shame” fruto de la crisis de la pandemia del sida y de el giro conservador que acompaña a las luchas por el matrimonio igualitario (60). Tanto la ansiedad por adscribirse felizmente a la homonorma, así como su respuesta antinormativa (en contra del matrimonio igualitario) se inscriben, sin duda, en el complejo trenzado de los debates entre orgullos y vergüenzas dentro de la teoría y del activismo queer.

5 Si no se menciona lo contrario, todas las traducciones del catalán y del inglés son mías. En el caso de los textos de Vilaseca, he decidido citarlos en su idioma original añadiendo, a continuación, mi traducción al castellano.

Brigitte Vasallo o de Paul B. Preciado, quien en su artículo “Cataluña trans” aboga por plantearse el proceso independentista como una transición de género sin un punto de llegada necesario, es decir, como puro devenir: “de la nación, como el género, hay que empezar por dimitir”, dice (138). La que me interesa aquí, sin embargo, es la visión cultural queer, que propone celebrar la no-normalidad de la cultura catalana (o, en palabras de Sebastià Portell, lo “bastardo”), que distingue a la cultura del país y la hace especial y *diferente*. Partiendo de esta afirmación (de este *orgullo*) de la diferencia nacional y sexual, tanto los estamentos sancionadores como la crítica o el público consumidor de cultura no sólo aceptan esta tradición bastarda catalana, sino que en los últimos años la han ido incorporando al canon, en tanto que muestras representativas de una deseada *excepcionalidad catalana*. Estas muestras se erigen como la expresión, podríamos decir, de un cierto homonacionalismo literario, siguiendo la terminología propuesta por Jasbir Puar, que justifica su carácter superior mediante su supuesta apertura a la subcultura LGTBI.

En el ámbito exclusivamente literario, esta línea busca sus raíces plumas pioneras como Terenci Moix –*El dia que va morir Marilyn* (1969), *Món mascle* (1978)–, Biel Mesquida –*El bell país on els homes desitgen els homes* (escrito en 1974 pero no publicado oficialmente hasta 1985), *L’adolescent de sal* (1975)–, Maria-Mercè Marçal –*La passió segons Renée Vivien* (1994), *Raó del cos* (2000), o Lluís Maria Todó –*El joc del mentider* (1994), *L’adoració perpètua* (1997)–. En los últimos años, autores como Eva Baltasar –con su trilogía *Permagel* (2018), *Boulder* (2020) y *Mamut* (2022)– o Sebastià Portell –*El dia que va morir David Bowie* (2017), *Ariel i els cossos* (2019)–, entre otros, se han erigido como descendientes de este linaje torcido. Editada por este último, la antología de “poesía LGTBQ catalana” *Amors sense casa* (2018) incluye, precisamente, un poema inédito de David Vilaseca, “Soledat a la sauna Condal”, que aborda, con el distanciamiento sarcástico y autocrítico habitual de su escritura, el descenso al local de sexo.

Avui he anat a la sauna
i he vist què fan, els maricons, a la sauna.
Un rètol de neó cridava el sexe dels ocells sense dits
des del portal recòndit.
Jo com ells, com tantes vegades ells han fet i jo gosava maldir-ne,
he oblidat el meu nom i he enfilat l’escala que mena a la sauna
amb por de ser vist –perquè la gent no vol que els maricons
siguem vistos quan anem a la sauna. (123)⁶

6 Hoy he ido a la sauna / y he visto lo que hacen los maricones en la sauna. / Un rótulo de neón gritaba el sexo de los pájaros sin dedos / desde el portal recóndito. / Yo como ellos, como tantas veces ellos han hecho y yo osaba maldecir, / he olvidado mi nombre y he subido la escalera que da a la sauna / con miedo a ser visto –porque la gente no quiere que los maricones / seamos vistos cuando vamos a la sauna.

Ya en esta primera estrofa podemos observar algunos rasgos del imaginario de Vilaseca. Por un lado, la repetición de palabras clave como “sauna”, que acenúa la espacialidad específica en la que se sitúa el poema. Por el otro, la ruptura del binarismo entre orgullo y vergüenza, que se puede observar claramente con el uso del término peyorativo “maricons” para referirse a los hombres que tienen sexo como otros hombres, como reivindicación agridulce de una identidad que el yo poético observa desde la distancia y la individualidad (“Jo”), y al mismo tiempo desde la pertenencia casi contra su voluntad (“com ells”). Y, por último, la negociación contradictoria entre ver y ser visto: el narrador como voyeur, como observador que reconstruye los eventos –un término que Vilaseca desarrolla en *Queer Events* a partir de las tesis de Badiou– a partir del reconocimiento de que la ficción interpreta y reelabora la realidad. Todas estas ideas aparecen en *Els homes i els dies*, en las descripciones que Vilaseca hace de sus incursiones en los lugares de ligue de Londres y Barcelona: cuartos oscuros, lavabos públicos y saunas, reconstruidos desde una distancia casi aséptica y sardónica, tamizados por la nostalgia y un cierto sentimiento de vacío.

En su ensayo “La ética de la promiscuidad”, Brad Epps comenta que las interpretaciones del cuarto oscuro –según el crítico, símbolo y paradigma de las relacionalidades antinormativas– han sido tradicionalmente ignoradas por la academia ortodoxa, acaso para bien: el cuarto oscuro necesita, según Epps, de esta opacidad para mantenerse alejado del régimen moralista hegemónico. Este alejamiento también resulta necesario dentro del ámbito de la ficción, que de manera casi inevitable tiende a referirse a estos espacios de promiscuidad (y Vilaseca no es ninguna excepción) desde una voluntad estetizante. En relación con estos espacios morales, Epps defiende una “ética de la promiscuidad”, que “se resiste a codificaciones identitarias y celebratorias” (147) y rehúye el análisis romantizado que tiende a omitir, por ejemplo, el impacto pernicioso de las ITS y los modos cómo el deseo, a través del fetiche, puede acentuar diferencias étnicas, raciales o de clase. Epps desarrolla una epistemología profundamente moral, que parte de lo erótico queer pero que va más allá, abarcando la voluntad de pensar la cultura desde las miradas subalternas.

Tanto el poema “Soledat a la Sauna Condal” como las descripciones de los lugares de ligue en *Els homes i els dies* se inscriben en esta resistencia promiscua que propone Epps, y se engarzan con otras ficciones catalanas que nos han llevado por espacios de deseo queer, como la novela breve *El dia del client*, de Daniel O’Hara –que también tiene lugar en la Sauna Condal– (2005), o la controvertida obra de teatro *Gang Bang (Obert fins a l’hora de l’Àngelus)*, de Josep Maria Miró –autor, recordemos, de la dramaturgia de *Els homes i els dies*– (2009). Que las obras mencionadas hayan podido consumirse desde espacios centrales de la cultura catalana –sea porque han sido publicadas por uno de los sellos editoriales más importantes del país, sea porque se han podido ver en dos espacios del principal teatro público (y *Nacional*) de Catalunya– puede llevarnos a pensar que la visión promiscua que propone Epps ha llegado a ser asumida, de manera

contraintuitiva pero perfectamente lógica, por una visión homonacionalista de la cultura catalana.

La sexualidad obscena

En *Hatred of Sex*, Oliver Davis y Tim Dean afirman que, en los últimos años, “el nacimiento de lo queer presagió la muerte del sexo” (47). Davis y Dean mencionan el influyente artículo “What’s Queer About Queer Studies Now?”, firmado por David Eng, Jack Halberstam y José Esteban Muñoz, para señalar que, en los giros más recientes dentro del ámbito de la teoría queer, buena parte de los académicos han decidido dejar de lado la exploración del sexo y el deseo para centrarse en otras cuestiones, desde la crítica al capitalismo neoliberal hasta la crisis de los refugiados. *Hatred of Sex* presenta, a mi juicio, varios problemas, especialmente en la insuficiente elaboración de su crítica a la cuestión de la interseccionalidad, planteada en el ensayo como una manera de invisibilizar la sexualidad a favor de otros vectores hermenéuticos –como las cuestiones raciales, nacionales, o de clase–, y la asunción de un privilegio acrítico de la sexualidad sobre cualquier otro tipo de cuestión identitaria. Sin embargo, en su crítica a los virajes más recientes de los estudios queer, Davis y Dean plantean una cuestión que me parece digna de consideración: la de-sexualización de la Teoría Queer. Davis y Dean hablan en términos de respetabilidad: “para entrar en la universidad, el sexo tenía que convertirse en algo, cuanto menos, medio respetable. A la fuerza, el sexo se transformó en *la sexualidad*, de un modo preferiblemente autorreferencial, hermético, identitario”, afirman (47).

Conviene afirmar que este debate no es ni mucho menos nuevo. Michael Warner ya alertaba, en 1999, de que “si bien la cultura moderna ha aprendido a utilizar el discurso público sobre el sexo como un estímulo tanto para arte como comercio, varios tipos de vergüenza sexual se han intensificado y politizado más en el proceso” (*The Trouble* 24). Sin embargo, Davis y Dean ponen de manifiesto que resulta crucial replantearse, de manera crítica, la de-sexualización de los discursos de lo queer como consecuencia de su acceso a espacios centrales, tanto académicos como políticos. Para conseguir la aceptación social necesaria para conquistar derechos como el matrimonio igualitario y la adopción, el llamado *colectivo* se vio empujado a proyectar una imagen homonormativa, y situó en primera fila a calcos de la clásica pareja cishetero: unidades familiares idealizadas como si salieran de un anuncio televisivo, formados por parejas de hombres y de mujeres con cuerpos perfectamente normativos, bien incrustados en una clase media acomodada, rezumantes de monogamia y dispuestos a encajar en el modelo de *familia feliz* que propone la sociedad occidental.⁷

7 Lauren Berlant explora, en *Cruel Optimism* (2008), las ansiedades y las consecuencias nefastas derivadas de esta aceptación de la necesidad de aspirar a la “felicidad” y a la “buena vida” que nos propone este modelo social.

Sin embargo, también convendría hacer autocrítica, especialmente desde el mundo académico, y pensar en la cantidad de páginas (mal)gastadas para articular una sexualidad más positivista que promiscua, que asumía de manera acrítica, por ejemplo, el potencial subversivo del *cruising*. En sí mismo, el intercambio de fluidos no es ni deja de ser un acto revolucionario. Dos hombres follando en una sauna no tienen por qué alterar la manera que tenemos de ver el mundo, si no es que pensamos este evento desde una mirada promiscua a la manera de Epps, como hace, por ejemplo, Samuel Delany en *Times Square Red, Times Square Blue* (1999), donde entrelaza la descripción de algunos de sus encuentros eróticos en los cines porno de Times Square con una rearticulación queer de la idea de *intercambio* propuesta originalmente por la urbanista Jane Jacobs en *The Death and Life of Great American Cities* (1962), para lanzar una crítica a la gentrificación agresiva y la disneyficación que estaba experimentando la ciudad de Nueva York bajo el gobierno municipal de Rudolph Giuliani. Quizá podría decirse que parte de la producción cultural LGTBI –formulada desde una mirada blanca, occidental, masculina, de clase media y pensada desde los círculos de la academia, especialmente la anglosajona– se nutrió de las sexualidades subalternas hasta que el énfasis en lo erótico no le convino, y entonces prefirió mirar hacia otro lado. El componente sexual, reivindicado en las luchas por la liberación gay desde finales de la década de 1960 (en España, unos años después) se ve ahora como algo vergonzante, incómodo, oculto tras benevolentes eslóganes que se centran en el *amor* para legitimar lo LGTBI, desde el “Love is love”, que el dramaturgo Lin-Manuel Miranda lanzó a la fama tras el atentado racista y homófobo perpetrado en el bar Pulse de Orlando en 2016, hasta el “Estima com vulguis”, que recientemente ha calado en la política y la sociedad catalanas.

El deseo antisocial en David Vilaseca

Después de descubrir que Josh no tiene intención alguna de serle fiel, el joven David de la primera parte de *Els homes i els dies* se lanza a su propia exploración de los espacios de deseo y de los cuerpos que los transitan. Lo hace, además, estimulado por una lectura atenta de los diarios de Joe Orton (1933-1967), influencia mayúscula en la escritura de estos primeros años. Ya afincado en Londres, Vilaseca visita los mismos lavabos en los que, décadas atrás, el autor de *Loot* había mantenido encuentros sexuales –encuentros que relató con fruición en sus diarios, lo que acabó provocando unos celos incontrolables en Kenneth Halliwell, su amante y posterior verdugo–. Vilaseca parece identificarse, simultáneamente, con Orton –en tanto que practicante del arte de la autobiografía y la escritura del deseo y del *cruising*– y con Halliwell –a causa de su miedo atroz al fracaso–. La primera parte de los diarios de Vilaseca, que coincide con la llegada de David y de Josh a Londres, su dramática ruptura, y el inicio de las peripecias sexuales de David, lleva por título “L’amic de Kenneth Halliwell” [“El amigo de Kenneth Halliwell”]. Vilaseca describe la impresión que le produjo la lectura de

Prick Up Your Ears, la biografía de Joe Orton que escribió John Lahr y que, del mismo modo que hace Stephen Frears en su adaptación cinematográfica, describe a Orton como un genio y a Halliwell como un pobre fracasado. Sin embargo, afirma Vilaseca, “des del principi em va interessar molt més Halliwell que no pas el seu company. Orton tenia talent i estava més preparat per sobreviure en una societat de fatxendes i buscavides, però Halliwell... era, per a mi, el més ric i complex de tots dos” [“desde el principio me interesó mucho más Halliwell que su compañero. Orton tenía talento y estaba más preparado para sobrevivir en una sociedad de guaperas y vidvidores, però Halliwell ... era, para mí, el más rico i complejo de los dos”] (41).

Tras leer la biografía de Lahr, Vilaseca encuentra los diarios de Orton, y es entonces cuando, por fin, puede identificarse con la voz del escritor, una voz, en palabras de Vilaseca, “directa i honesta que no sembla interessada a voler imposar cap unitat ni sentit ‘trascendent’ al que explica. Una veu que parla del que sap i del que li fa mal, i de la resta, calla” [“directa y honesta que no parece interesada en querer imponer unidad ni sentido ‘trascendente’ a lo que explica. Una voz que habla de lo que sabe y de lo que le duele, y sobre el resto calla”] (42). La lectura de Orton coincide con la confesión de Josh, que admite “que sovint va de cacera pels lavabos públics i hi lliga amb desconeguts” [“que a menudo va de caza por los lavabos públicos y liga con desconocidos”] (47), hecho que desemboca en la ruptura de la pareja y en lo que Vilaseca denomina *el aprendizaje de la soledad* (así titula la primera parte de los diarios): la celebración del individualismo a través del sexo y de su ausencia de capacidad emancipadora, a la manera que proponen autores como Leo Bersani y Lee Edelman, voces paradigmáticas del denominado “giro antisocial” de las Teorías Queer, al cual volveremos más adelante.

Es a partir de la ruptura con Josh cuando empiezan lo que Vilaseca denomina las “irrupciones ‘ortonescas’” (58), que incluyen el relato de sus visitas a saunas (70) y a lugares de ligue, siguiendo los pasos de su expareja –y todavía amante ocasional– Josh, y también de Joe Orton. Es una especie de ejercicio de apropiación, puesto que, según admite Vilaseca, “només hi havia una manera de posar fi d’una vegada a la meva obsessió amb les aventures de sexe anònim del Josh: anar jo a algun dels lavabos públics que em va dir que freqüentava i veure per mi mateix què hi té lloc” [“sólo había una manera de poner fin de una vez a mi obsesión con las aventuras de sexo anónimo de Josh: ir yo a alguno de los lavabos públicos que me había dicho que frecuentaba y ver por mí mismo qué sucede en ellos”] (126). Esta toma activa de los lugares de ligue tiene algo, también, de ejercicio de escritura: de alguna manera, Vilaseca pretende exorcizar la desolación que le produce el abandono de Josh a través no sólo de la visita a los mismos lugares de ligue que su amante había visitado, sino también a través de la *puesta en escrito* de las experiencias sexuales que acumula en dichos lugares. A través de la escritura, Vilaseca se siente capaz de generar un relato y, si es necesario, de modificarlo. Existe, en *Els homes i els dies*, una relación compleja entre

la escritura autobiográfica y la idea de *verdad*, que comienza a problematizarse en el momento en el que Vilaseca presenta *L'aprenentatge de la soledat* –el primer volumen de los diarios, publicado de manera independiente en 2008– como una “novela”. La obra narrativa de Vilaseca presenta múltiples “traiciones”, por así decir, a su referente real, fácilmente identificables cuando se echa un vistazo a la biografía del autor: entre ellas, el cambio de género de la hermana de Vilaseca, Marta en la vida real –en *Els homes i els dies* es un hombre llamado Pol–, y el enmascaramiento de espacios bajo otros nombres, como la Universitat del Vallès o la Universitat de Southpool, así como el pueblo Eres d’Òliba, situado en el Pallars, en el Prepirineo catalán, donde se encuentra la casa familiar. A partir de estas traiciones, Vilaseca parece decirle al lector que desconfíe de la relación entre autobiografía y verdad. En *Hindsight and the Real* (2003), una monografía escrita bajo la profunda influencia de autores vinculados a la escuela psicoanalítica de Lacan y de sus seguidores, como Slavoj Žižek⁸, Vilaseca reflexiona, precisamente, sobre esta cuestión. Según el autor, la escritura autobiográfica “presenta un campo de pruebas para las teorías post-estructuralistas contemporáneas sobre la constitución discursiva de la subjetividad” (*Hindsight* 27). Vilaseca enfatiza la naturaleza “performativa” de la escritura de una identidad, y piensa en la literatura del yo en términos de “auto-creación lingüística” (*Hindsight* 27).

El deseo y la escritura distante

Es en el relato de las visitas a saunas, cuartos oscuros y lugares de ligue en los que la literaturización de esta “escritura de la subjetividad” se muestra con más transparencia. Bien temprano en los diarios (en octubre de 1990), Vilaseca escribe el descubrimiento de los placeres del sexo anónimo:

Cap de setmana dissolut que quedarà a la memòria pel fet de ser aquell en el qual em vaig ficar per primera vegada en una ‘sala fosca’ ... Hi he tingut una de les sessions de sexe més al·lucinants de tota la meua vida. El sexe en comunitat, que desconeixia (l’anonimat, la foscor, els cossos i les mans que no saps a qui pertanyen...) és una activitat frenètica i absorbent a la qual penso que em costarà de renunciar, d’ara endavant.⁹ (105-106)

8 En un admirable ejercicio de razonamiento académico, Vilaseca trata de reconciliar la lectura de Žižek, ferozmente crítico con los “estudios culturales”, con las epistemologías queer. No es el único que ha hecho esta lectura torcida de Žižek: según Mari Ruti, por ejemplo, la “hostilidad” de Žižek con el pensamiento queer “can only be explained by assuming that he does not realize how close many of its arguments are to his own” (25).

9 Fin de semana disoluto que quedará en la memoria por el hecho de ser aquel en el que entré por primera vez en un ‘cuarto oscuro’ ... He tenido una de las sesiones de sexo más alucinantes de mi vida. El sexo en comunidad, que desconocía (el anonimato, la oscuridad, los cuerpos y las manos que no sabes a quién pertenecen...) es una actividad frenética y absorbente a la cual creo que, de ahora en adelante, me costará renunciar.

A lo largo de *Els homes i els dies* —especialmente de la primera parte—, Vilaseca incluye numerosas descripciones de encuentros sexuales. Aparecen trenzadas con comentarios sobre lecturas o sobre películas, reflexiones sobre la familia y sobre la catalanidad, y cavilaciones sobre el desarrollo de su carrera académica. Las mañanas son para la lectura en la biblioteca; las tardes, para explorar los lavabos públicos. A menudo, las escenas sexuales son relatadas con cierto distanciamiento y con una precisión casi quirúrgica. Por ejemplo: “no ha trigat a aparèixer un braç per sota de l’envà de separació que m’ha acariciat el canell i m’ha convidat a ajupir-me ... Sense dir-nos res ens hem acariciat; m’ha fet una fel·lació, m’ha masturbat i jo l’he masturbat a ell” [“no ha tardado en aparecer un brazo por debajo del tabique de separación que me ha acariciado la muñeca y me ha invitado a agacharme ... Sin decirnos nada nos hemos acariciado; me ha hecho una felación, me ha masturbado y yo le he masturbado a él”] (127); o: “Lavabos de Turnpike Lane. Hi vaig amb una cosa al cap i és el que hi trobo. Quarts de sis de la tarda, diumenge, tres homes drets davant dels urinaris —tres homes que giren la vista cap a mi en sentir-me entrar” [“Lavabos de Turnpike Lane. Acudo con una cosa en la cabeza, y es lo que encuentro. Domingo a las cinco y media, tres hombres de pie en los urinarios —tres hombres que giran la vista hacia mí al oírme entrar”] (140). Sin embargo, Vilaseca interrumpe este último encuentro en cuanto uno de los obreros busca besarlo: aquella muestra de afecto —de una idea romantizada del afecto— le produce una mezcla de asco y vergüenza. Conviene destacar que en estas páginas Vilaseca problematiza el arco positivista prevalente en buena parte de la cultura gay occidental. En palabras de Michael Warner: “el movimiento gay moderno ha estructurado su autoconocimiento a partir de una narrativa sobre la vergüenza y su superación” (“Pleasures and Dangers” 286). Vilaseca, sin embargo, problematiza esta idea de progreso de la vergüenza al orgullo y plantea una relación dialéctica entre ambos conceptos. Elusiva, errática y precaria, la vergüenza resulta imposible de fijar: sus causas son diversas y desde luego, como menciona George Chauncey, no son las mismas para todo el mundo: “la vergüenza no es más natural o universal que la raza, la sexualidad o cualquier otro fenómeno que la nueva generación ha tratado de desnaturalizar, historiar y contextualizar” (278). En momentos como el que se describe en esta escena de *Els homes i els dies*, la vergüenza reaparece como una herida —la herida tematizada por Vilaseca en la segunda parte de sus diarios y provocada por un cúmulo de causas, entre las cuales la presión social, la homofobia interiorizada, la estigmatización del sexo, el miedo al fracaso— que se reabre para recordarnos su prevalencia.

Al salir de la cabina del lavabo, los tres hombres siguen allí, mirándolo “com si sabessin què ha passat, com si ho haguessin sabut tot des de sempre” [“como si supieran lo que ha pasado, como si lo hubieran sabido todo desde siempre”] (140). Este “desde siempre” parece indicarnos una especie de disolución del tiempo normativo a favor de un tiempo del deseo, una suerte de círculo que tiene que compartir con otros —¿cómo reconciliar esta idea de vivencia compartida

con el “aprendizaje de la soledad”?— y que ahora le resulta opresivo. El fragmento continúa: “no puc oblidar aquests tres homes mirant-me des de no sé ben bé on, des de l'altra banda de tot el que conec...” [“no puedo olvidarme de estos tres hombres mirándome desde no sé muy bien dónde, desde la otra orilla de todo lo que conozco...”], afirma. El espacio, vemos, también ha quedado alterado, y los tres hombres, como las tres Parcas que dirigen el destino de todo ser humano, arrastran a David a contemplarse a sí mismo a través de su mirada. Es una mirada abismal, que le lleva a un descenso: “rebaixat fins a no poder anar més avall, perduda tota identitat, tota noció de qui sóc i de qui he estat mai” [“rebajado hasta no poder ir más abajo, perdida toda identidad, toda noción de quién soy y de quién he sido jamás”] (141). El sexo esporádico y anónimo no constituye, para el narrador, un encuentro. Más bien al contrario, se trata de una experiencia vertiginosa que disuelve la identidad del sujeto-David.

La imagen de los tres hombres-Parca no es, creo, casual: según la mitología griega, las Parcas deciden cuando cortar el hilo de la vida los hombres. Y el sexo anónimo y promiscuo, a principios de los noventa, en plena pandemia del sida y todavía sin acceso a tratamientos retrovirales eficaces, se desplaza del orgullo a la vergüenza al ser vinculado al estigma y la potencialidad de la muerte. Sexo y distanciamiento, disolución de la identidad, abismo. Resulta casi inevitable no pensar en estos fragmentos desde la perspectiva del “giro antisocial” que experimentó una parte de las Teorías Queer, precisamente a partir de la emergencia del sida, bajo la influencia de Leo Bersani. En “Is the Rectum A Grave?” (1987), Bersani define el intercambio sexual como anti-comunitario y anti-identitario, haciendo énfasis en el individualismo inherente en el intercambio erótico, muy lejos de la idea del sexo como acto emancipador y generador de comunidad. Bajo la sombra del sida, el acto sexual se teoriza no tanto como un placer que nos conecta con la vida, sino como un deseo de muerte que anula el yo y lo priva de toda agencia y coherencia. Lee Edelman, en *No Future* (2005), uno de los libros más influyentes dentro del campo de los Estudios Queer y un texto clave para entender *Queer Events*, la monografía póstuma de David Vilaseca, propone dejar atrás las fantasías de progreso propias de las sociedades capitalistas neoliberales, que han absorbido la ideología homonormativa. En lugar de buscar la integración al sistema a través de la utopía y el optimismo, Edelman piensa en la negación como un elemento intrínsecamente queer que impulsa a rechazar el sistema y apropiarse de los afectos negativos. El sexo, en *Els homes i els dies*, viene cargado de este aprendizaje antisocial. Una experiencia irresistible y dolorosa, alienadora pero inevitable, que sumerge al narrador en el bucle de la adicción. Por eso, en el segundo volumen del libro —el volumen del fracaso y de la herida— Vilaseca reconoce su adicción al sexo y decide optar por el celibato. Esta segunda parte se inicia tras una nueva exposición al abismo: David, ahora ya un académico en ciernes (pero un escritor *fracasado*) se encuentra con su amigo Benjamin Patel, antiguo *clerk* de la Casa de los Comunes británica, ahora caído en desgracia tras un escándalo relacionado con el tráfico de pornografía infantil. Será la última

vez que se vean: poco después, Ben, incapaz de reparar su imagen, acabará con su vida, lanzando sin querer un nuevo aviso a David.

Resulta tentador interpretar *Els homes i els dies* como un relato conformista por lo que al sexo se refiere. Al fin y al cabo, el arco narrativo de lo erótico evoluciona desde la adicción y la pérdida de control a una suerte de celibato apaciguado y reparador. Creo, sin embargo, que el libro esconde un discurso mucho más complejo, como no podría ser de otra manera tratándose de la obra de Vilaseca. Para analizar esta mirada promiscua es preciso regresar a la adaptación escénica de *Els homes i els dies* estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya.

El individuo y la utopía

En su reportaje sobre el montaje de *Els homes i els dies*, el escritor Pol Guasch se muestra contrario a comentar el periplo editorial del libro y a destacar el acceso póstumo de Vilaseca a una cierta centralidad canónica:

Estic convençut que alguna cosa es perd quan el que se subratlla de Vilaseca és que l'autor oblidat conquereix, per fi, la palestra. Que finalment se'l valora i reivindica. Per començar, perquè no es qüestiona qui decideix i qui vaticina els èxits editorials i literaris. També perquè s'obvia que el cànon muta i es resignifica. I, alhora, perquè es mistifica la seva obra sense atendre'n la complexitat.¹⁰ (s/p)

Estas palabras presentan algunas afirmaciones, a mi parecer, problemáticas. En primer lugar, mencionar la trayectoria errática de los diarios novelados de Vilaseca, desde su nula recepción en 2008 hasta la buena acogida de 2017, no ha de suponer necesariamente la aceptación acrítica de los criterios editoriales ni del canon en tanto que constructo promovido por unos intereses específicos. Al contrario, puede servir para explicitar el carácter subjetivo —a menudo politizado— de este tipo de procesos.¹¹ Por supuesto, el éxito póstumo de *Els homes i els dies* puede pensarse como el producto de una suma de factores que van más allá del talento de Vilaseca, desde el cambio de mentalidad de la sociedad catalana hasta el auge de la moda de la autoficción, pasando por el atractivo de la creación de un mito (el autor que muere trágicamente, en pleno apogeo creativo, antes de que se le reconozca como escritor) y quizá, también, por la mera casualidad.

10 Estoy convencido de que alguna cosa se pierde cuando lo que se subraya de Vilaseca es que el autor olvidado conquista, por fin, la palestra. Que finalmente se le valora y reivindica. Para empezar, porque no se cuestiona a quien decide y quien vaticina los éxitos editoriales y literarios. También porque se obvia que el canon muta y se resignifica. Y, a la vez, porque se mistifica su obra sin atender su complejidad.

11 El denominado “giro archivista” que ha acaparado algunos debates recientes entre estudiosos de lo queer propone, precisamente, cuestionar este tipo de procesos. En palabras de Daniel Marshall y Zeb Tortorici, resulta crucial comprender “las distintas maneras, a menudo perniciosas, en las que la evidencia se ha utilizado en contra de la gente queer” (10), y proponer una contralectura que piense los archivos en tanto que “sistemas que abarcan varias expresiones de vacío” (13).

Por otra parte, resulta cuanto menos cuestionable dar por sentado que hablar de la historia editorial de *Els homes i els dies* equivalga a “mitificar la obra sin atender a su complejidad”, puesto que tanto la historia metaliteraria de la escritura autoficcional como el fracaso editorial de *L'aprenentatge de la soledat*, el primer volumen de los diarios, no sólo está tematizado de manera recurrente en el tomo que concluye la obra literaria de Vilaseca, sino que condiciona el mismo proceso de escritura y el tono de la obra. La primera parte de los diarios concluye con una referencia proustiana (“La història que havia volgut explicar, la novel·la que havia portat a dintre... en realitat ja estava escrita! Estava en els meus diaris dels últims catorze anys” [“La historia que había querido explicar, la novela que había llevado dentro ... ¡en realidad ya estaba escrita! Estaba en mis diarios de los últimos catorce años”]), afirma en la página 451) y con una sensación de completitud:

Com un tità he d'extreure de les pàgines del meu diari tot el dolor amb què van ser escrites i els he de donar la forma que les convertirà en la novel·la de la meua mort i de la meua resurrecció: la novel·la en què jo, David *****, vaig baixar als inferns, vaig arrencar-me a esgarrapades la pell inexperta, malencònica i romàntica que duia posada durant l'adolescència i la primera joventut, i vaig tornar al món dels vius alliberat com l'au Fènix, a punt d'emprendre el vol de la segona meitat de la meua vida en una encarnació nova!¹² (452)

Sin embargo, *El nen ferit*, el volumen que cierra estos diarios novelados, está escrito partiendo de una sensación de fracaso como escritor, que Vilaseca parece aceptar con una serena resignación. “*Els homes i els dies* ... va passar sense pena ni glòria” [“*Els homes i els dies* ... pasó sin pena ni gloria”], admite el autor (482), antes de añadir: “el cert és que havia escrit una obra mediocre –que jo era un escriptor mediocre i ara ja no em quedava ni la possibilitat de pensar que, si no se’m reconeixia, era perquè encara no se m’havia descobert” [“lo cierto es que había escrito una obra mediocre –que yo era un escritor mediocre y ahora ya no me quedaba ni la posibilidad de pensar que, si no se me reconocía, era porque todavía no se me había descubierto”] (483). Conviene añadir que, en otras ocasiones, Vilaseca se resiste a culparse por el fracaso de su primera obra de ficción, y afirma que la nula atención por parte de la crítica “és un error històric de primera magnitud del qual algun dia als crítics de Catalunya, no els quedarà més remei que avergonyir-se” [“es un error histórico de primera magnitud del que algún día a los críticos de Cataluña no les quedará más remedio que avergonzarse”] (612).

12 Como un titán tengo que extraer de las páginas de mi diario todo el dolor con el que fueron escritas y les he de dar forma para convertir las en la novela de mi muerte y de mi resurrección: la novela en la que yo, David *****, descendí a los infiernos, me arranqué a arañazos la piel inexperta, melancólica y romántica que llevaba puesta desde la adolescencia y la primera juventud, y volví al mundo de los vivos liberado como el ave Fénix, ¡a punto de emprender el vuelo de la segunda mitad de mi vida en una encarnación nueva!

¿Resulta conveniente, así pues, omitir la historia editorial del libro? ¿Acaso la historia de la literatura no es, por lo menos a ratos, una especie de metarrelato que a veces coquetea con una mirada positivista, pero que por lo menos en ocasiones puede hacer el esfuerzo de contemplar los complejos vínculos entre las ideas y su materialización, entre la escritura y la recepción? Personalmente, me parece poco productivo evitar a toda costa darle a la historia editorial de Vilaseca un cierto carácter conclusivo, especialmente cuando leemos, por ejemplo, lo que el mismo autor escribe en las páginas 312-313: “Si parlo honestament, he d’admetre que allò que em fa vibrar és el pensament que aquí estic deixant alguna cosa per la qual potser algun dia se’m donarà reconeixement; unes pàgines per les quals, fins i tot, pot ser que se’m descobreixi pòstumament com ‘un dels escriptors més grans de la meva època’” [“Si hablo honestamente, tengo que admitir que aquello que me hace vibrar es el pensamiento de que aquí estoy dejando alguna cosa por la cual algún día se me dará reconocimiento; unas páginas por las cuales, incluso, puede ser que se me descubra póstumamente como ‘uno de los escritores más grandes de mi época’”].

Al fin y al cabo, *Els homes i els dies* no deja de ser una obra errática y compleja, que oscila entre la autobiografía y la ficción –David Vilaseca la llega a llamar “aquesta mal anomenada novel·la” [“esta mal llamada novela”] (487)–, y que de alguna manera excede, como la misma adaptación escénica de Josep Maria Miró propone, la escritura misma. De igual modo que, a lo largo de las páginas de estos diarios, Vilaseca establece un diálogo con libros, películas, óperas o pinturas, en la dramaturgia para el Teatre Nacional de Catalunya Miró decide engarzar entre los textos de Vilaseca otros textos de autores con los que el autor de *Els homes i els dies* había dialogado en esa celebración de la intertextualidad que son sus diarios o, en una especie de giro utopista pero plausible, habría podido dialogar, desde el poema “Happy Ending”, de Jaime Gil de Biedma, hasta un fragmento de *Camins de França* de Joan Puig i Ferrater, pasando por los diarios de Joe Orton o el célebre poema-manifiesto de Pedro Lemebel “Hablo por mi diferencia”, recitado íntegramente en escena. De entre estos fragmentos insertados en el montaje teatral destaca un monólogo creado para la ocasión por el mismo Josep Maria Miró, escrito específicamente para el intérprete Roberto G. Alonso (en el texto de la dramaturgia, este es el único momento en el que el nombre del personaje coincide con el del intérprete).¹³ En el monólogo, Alonso interpela a un “tú” inespecífico. Si seguimos la lógica de la dramaturgia, podemos identificar como receptor del monólogo, en un principio, al personaje David Vilaseca, que se encuentra en el sofá leyendo a Julia Kristeva, “buscant-hi la identificació immediata, epidèrmica i sentimental” [“buscando la identificación inmediata, epidérmica y sentimental”] (17). Pero pronto, gracias al poder

13 Roberto G. Alonso es un actor y bailarín especializado en papeles de travesti. En los años anteriores al estreno de *Els homes y els dies*, ha aparecido como travesti en producciones como *La corte del faraón* (2008), *A mí no me escribió Tennessee Williams* (2016), *Laberint Striptease* (2019) o *El gran mercado del mundo* (2019), entre otras.

evocativo de la palabra, consigue que este tú se convierta en mucho más que una sola persona o un solo personaje. “[P]oses la música molt forta i balles davant del mirall fent playbacks o imitant artistes. Totes som una mica artistes. Totes som una mica travestis” [“[P]ones la música muy fuerte y bailas frente al espejo haciendo playbacks o imitando a artistas. Todas somos un poco artistas. Todas somos un poco travestis”], dice Alonso, antes de embriagarse en una lista exhaustiva, hipnótica incluso, de grandes mujeres icónicas y empoderadas –“Soc Pastora Imperio, la Bella Chelito, la Jurado, la Carrá, Saritíssima, Mina o la Feliu”– y de locales históricos de la Barcelona canalla –“el Wuli-Chang; la Criolla, porta daurada d’entrada al barri xino; l’Edén Concert o el Gran Kursal” (17). Pero, sobre todo, Alonso rememora, en una acumulación deliberadamente excesiva y orgullosa, los nombres de grandes travestis o transformistas de Barcelona en los últimos cien años:

Soc Oreste Donini, Monsieur Bertin, Edmond de Brie, Asensio Vidal, l’anarquista i transformista, Flor de Otoño, Mirko o Derkas que com que era una menor va debutar substituint a la primera tiple de *Bohemios* amb música d’Amadeu Vives amb un espatarrant èxit i, vestida de noia, va fugir fins a Berlín on va guanyar el primer premi de bellesa femenina. Soc les sirenes de la transició: La Ducados, la Tropical, la Palmira, la Paca Tomate, La Canaria, Pironello, Bibí, quan encara es deia Manuel i acabava d’arribar de Màlaga, Pavloski, Carmen de Mariena, Violeta la Burra o Natasha, que s’enfilava al damunt de la barra de la Bata de Boatiné amb talons d’agulla, minifaldilla del tamany [sic] d’un cinturó i la jaqueta de quan va fer el servei militar a Ceuta.¹⁴ (17-8)

Conviene considerar el efecto que provoca dicha acumulación de nombres, así como la voluntad explícita, por parte de la dramaturgia, de mencionar a estas personalidades en el escenario más noble de Catalunya: travestis que fueron ridiculizadas por tantos o que, directamente, han sido completamente olvidadas. La mención supone, creo, un intento de otorgar a estas personas la dignidad que, en buena parte, no tuvieron.¹⁵ El monólogo acaba, precisamente, con un acto reparativo consistente en la problematización queer de la injuria y la vergüenza para convertirla, también, en orgullo: “La que dels insults, n’ha fet un

14 Soy Oreste Donini, Monsieur Bertin, Edmond de Brie, Asensio Vidal, anarquista y transformista, Flor de Otoño, Mirko o Derkas que como era menor debutó sustituyendo a la primera tiple de *Bohemios* con música de Amadeu Vives con un éxito fulgurante y, vestida de chica, huyó hasta Berlín donde ganó el primer premio de belleza femenina. Soy las sirenas de la transición: La Ducados, la Tropical, la Palmira, la Paca Tomate, La Canaria, Pironello, Bibí, cuando todavía se llamaba Manuel y acababa de llegar de Málaga, Pavloski, Carmen de Mariena, Violeta la Burra o Natasha, que se subía a la barra de la Bata de Boatiné con tacón de aguja, minifaldilla del tamaño de un cinturón y la chaqueta de cuando hizo el servicio militar en Ceuta.

15 En “Queer Dignity” abordo con más profundidad esta cuestión, así como la importancia que tiene la función catártica y reparadora de la ficción al situar relatos queer en el centro: “a través de los meandros de la ficción los vacíos del archivo precario pueden rellenarse para que los testimonios queer puedan obtener la dignidad que deriva de la completitud.” (2023: 131)

vestit de plomes, lluentons, pedreria, vellut, gassa i purpurina. La mateixa que n'ha fet himne, pàtria i bandera” [“La que de los insultos hizo un vestido de plumas, lentejuelas, pedrería, terciopelo, gasa y purpurina. La misma que hizo de ellos himno, patria y bandera”] (18). Aquí, la respuesta a la injuria consiste en neutralizar el afecto negativo de la vergüenza —que orbita alrededor de la injuria— para generar una comunidad subalterna. En palabras de Eve Kosofsky Sedgwick: “La vergüenza... genera y legitima el lugar de la identidad” (64). Por otro lado, esta reivindicación de una suerte de “canon travesti” en el TNC —una institución preocupada, especialmente durante los mandatos de Sergi Belbel y Xavier Albertí, por reclamar un patrimonio cultural y dramaturgico catalán más allá del canon—, puede relacionarse con la reivindicación homonacionalista de lo queer catalán que comentábamos al principio: en este sentido, lo travesti en *Els homes i els dies* no dista tanto de la reivindicación del Paralelo del teatro de revista de espectáculos de la etapa Albertí en el TNC, como *Taxi... al TNC!* (2014) o *L'emperadriu del Paral·lel* (2021). Finalmente, podríamos decir que el monólogo travesti escrito por Josep Maria Miró genera, acompañando (pero también llevando más allá) las palabras de David Vilaseca, un impasse utópico queer, en el sentido que plantea José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia* (2009). Muñoz propone pensar lo queer en relación con la futuridad, en tanto que una promesa que reside siempre más allá: “lo queer existe para nosotros como una idealidad que puede destilarse del pasado y que se puede usar para imaginar un futuro. El futuro es territorio de lo queer”, comenta (1). Destaca, además, el carácter performativo de lo queer, en el sentido que le da Judith Butler, en tanto que “no es simplemente devenir, sino trabajar por y hacia el futuro” (1). En *Utopia in Performance*, Jill Dolan argumenta, también haciendo énfasis en cuestiones como “esperanza” y “futuro”, que es precisamente en la escena donde se pueden imaginar otro tipo de experiencias afectivas y comunitarias. El teatro, según Dolan, constituye “un modo de reinvertir nuestras energías en un futuro diferente, uno lleno de esperanza y reanimado por un humanismo nuevo, más radical” (2). El paréntesis travesti protagonizado por Roberto G. Alonso en el montaje escénico de *Els homes i els dies* encaja en esta voluntad utópica que proponen Dolan y Muñoz: a través de la palabra y del *embodiment* travesti se genera un espacio imaginario (o performativo) en el que la injuria da paso a la dignidad y los espectadores son capaces de “soñar y representar placeres nuevos y mejores, otros modos de estar en el mundo” (*Utopia* 1).

Curiosamente, la propuesta utópica y comunitaria de Muñoz se articula como una respuesta al giro antisocial y singularista personificado, entre otros, por Leo Bersani o Lee Edelman, que son, en realidad, los teóricos queer con los que David Vilaseca —tanto el académico como el novelista— dialoga de manera clara. Quizá sea por eso que, sin cuestionar su alta carga emotiva, el impasse protagonizado por Roberto G. Alonso no parezca encajar del todo en el tono de la escritura de Vilaseca, que se articula, especialmente en la segunda parte de los diarios, a partir del rechazo de la idea de comunidad (y del sexo como experien-

cia emancipadora) y en el regreso al individualismo: el David de *Els homes i els dies* concluye sus diarios en “una posició més serena i en paus amb mi mateix” [“una postura más serena y en paz conmigo mismo”] (742) tras haber asumido (o, siguiendo la terminología que él mismo propone en la primera parte, *apren-dido*) la soledad:

Tinc quaranta-cinc anys i continuo cèlibe. ... El sexe ha deixat de preocupar-me i amb el cor a la mà he de confessar que si el que la vida em reserva és no tornar a tenir relacions sexuals amb ningú per anys que visqui, doncs francament això no seria pas la fi del món. ... Des de fa una colla de mesos també he deixat completament de fer servir la Internet com a font de gratificació sexual o pornogràfica. ... Ha estat a partir d'aquesta renúncia que he pogut recuperar la meva llibertat.¹⁶ (744)

Este giro cèlibe de la segunda parte de *Els homes i els dies* quizá no resulte tan sorprendente. En su análisis crítico de *L'aprenentatge de la soledat*, Antoni Mestre Brotons sugiere que la novela autoficcional de Vilaseca supone un intento de teorizarse a sí mismo —de ahí la presencia de teóricos queer y del psicoanálisis— para tratar de deshacerse de su pasado y de la tormentosa relación con Josh. Según el crítico, es posible que la frustración que sirve de punto de arranque de la novela surja porque Vilaseca posee “una concepción convencional de las relaciones sexuales y sentimentales próximas al amor heterosexual”: no es capaz de comprender la sexualidad desenfrenada de Josh, “la necesidad de tener sexo con tantos hombres” (217). La “soledad” que Vilaseca se propone aprender, en la primera parte de la novela, tiene mucho que ver con la individualidad antisocial propugnada por Bersani y Edelman, que rechaza la idea del sexo como gesto emancipatorio y generador de comunidad: el sexo como gesto de placer individual, como puede verse en el poema “Soledat a la Sauna Condal” o en la descripción de los encuentros furtivos de *Els homes i els dies*. En *El nen ferit*, el segundo volumen de la autoficción, este “aprendizaje de la soledad” queda despojado, también, del contacto físico: el sujeto queda, finalmente, aislado también en el espacio de lo erótico, proporcionando una suerte de *stasis* final.

En cualquier caso, el individualismo final de *Els homes i els dies* se ve representado perfectamente en la repetición del nombre de autor, narrador y protagonista en las últimas frases del libro, cuando el narrador intuye que va a volver a ser la persona que se proponía ser, alineándose, podríamos decir, con la problemática noción de la “buena vida” tal y como la formulaba Lauren Berlant : “el David que treballa, el David que està content i orgullós de qui és, el David la vida del qual és relativament simple i que no té secrets per amagar, el David que torna

16 Tengo cuarenta y cinco años y continuo cèlibe. ... El sexo ha dejado de preocuparme y con el corazón en la mano tengo que confesar que si lo que la vida me reserva es no volver a tener relaciones sexuales con nadie por más años que viva, pues francamente esto no supondría el fin del mundo. ... Desde hace un puñado de meses también he dejado completamente de utilizar Internet como fuente de gratificación sexual o pornográfica. ... A partir de esta renuncia he podido recuperar mi libertad.

a estar en paus amb el món” [“el David que trabaja, el David que está contento y orgulloso de quien es, el David la vida del cual es relativamente simple y que no tiene secretos que ocultar, el David que vuelve a estar en paz con el mundo”] (744). ¿Es posible reconciliar este individualismo tan explícitamente antisocial con el monólogo travesti? Quizá podamos plantearnos el punto de encuentro entre utopistas y antisociales queer que propone Mari Ruti en *The Ethics of Opting Out* (2017). Ruti argumenta que el utopianismo de Muñoz “tiene un tono bastante sombrío” puesto que, en su mirada hacia el futuro, no puede dejar de admitir que “el mundo tal y como está –el aquí y ahora– ‘no es suficiente’” (170). Al final, tanto David Vilaseca, en *Els homes i els dies*, como Josep Maria Miró, en la dramaturgia de los diarios novelados, nos proponen dos maneras, complementarias y no necesariamente contrapuestas, de conseguir una cierta paz, una cierta dignidad, a través de la escritura y de sus meandros: de una escritura errática, que explora y se pierde y se arriesga a no encontrarse.

Referencias bibliográficas

- Chauncey, George. “The Trouble with Shame”. *Gay Shame*, editado por David M. Halperin y Valerie Traub. Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 277-82.
- Davis, Oliver y Tim Dean. *Hatred of Sex*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2022.
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.
- Epps, Brad. “Ética de la promiscuidad. Reflexiones en torno a Néstor Perlongher.” *Iberoamericana*, vol.5, n.º16, 2005, pp. 145-62.
- Fanlo, Isaias. “Queer Dignity: Intersections of Testimonial Queerness in Theatre, Performance, and the Visual Arts.” *The Palgrave Handbook of Testimony and Culture*, editado por Sara Jones y Roger Woods. Londres, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 117-34.
- Fernández, Josep Anton. *El malestar en la cultura catalana*. Barcelona, Empúries, 2008.
- Forns, Albert. “Dies de ‘cruising’ i psicoanàlisi.” *Diari Ara*, 11 de noviembre de 2017, https://llegim.ara.cat/reportatges/dies-cruising-psicoanalisi_1_1204874.html
- Guasch, Pol. “Rebutjà’m i et seré fidel per sempre més.” *El País*, 7 de mayo de 2022, https://cat.elpais.com/cat/2022/05/06/cultura/1651826899_802232.html

- Guillamon, Julià. “Freud (y Lacan) en la sauna.” *La Vanguardia*, 2 de febrero de 2018, <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20180202/44460272863/freud-y-lacan-en-la-sauna.html>
- Maestre Brotons, Antoni. “L’estranya identitat: l’alteritat sexual en *L’aprenentatge de la soledat*, de David Vilaseca.” *Caplletra*, n.º 65, 2018, pp. 203-31.
- Marshall, Daniel, Zeb Tortorini, editores. *Turning Archival. The Life of the Historical in Queer Studies*. Durham y Londres, Duke University Press, 2022.
- Miró, Josep Maria. *Els homes i els dies. Adaptació de Josep Maria Miró de la novel·la de David Vilaseca*. Texto inédito de la dramaturga.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Theory*. Nueva York, New York University Press, 2009.
- Portell, Sebastià, editor. *Amors sense casa. Poesia LGTBQ catalana*. Barcelona, Angle Editorial, 2018.
- Preciado, Paul B. “Cataluña trans.” *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 136-38.
- Puigdevall, Ponç. “La demolició interior. David Vilaseca revela com un text autobiogràfic pot ser una novel·la excelsament feta.” *Quadern. El País*, 14 de enero de 2018, https://elpais.com/cat/2018/01/14/cultura/1515929589_734458.html
- Ruti, Mari. *The Ethics of Opting Out. Queer Theory’s Defiant Subjects*. Nueva York, Columbia University Press, 2017.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham y Londres, Duke University Press, 2003.
- Vilaseca, David. *Hindsight and the Real. Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*. Berna, Peter Lang, 2003.
- Vilaseca, David. *Queer Events. Post-Deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film, 1960s to 1990s*. Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- Vilaseca, David. *Els homes i els dies. Obra narrativa completa*. Barcelona, L’Altra Editorial, 2017.
- Vilaseca, David. “Soledat a la sauna Condal”, *Amors sense casa. Poesia LGTBQ catalana*, editado por Sebastià Portell. Barcelona, Angle Editorial, 2018, pp. 123-6.
- Warner, Michael. *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Warner, Michael. “Pleasures and Dangers of Shame.” *Gay Shame*, editado por David M. Halperin y Valerie Traub. Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 283-96.