



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“QUEER THINGS YOU KNOW”: *MAURICE* DE E.M.
FORSTER COMO UNA NOVELA DE FORMACIÓN
QUEER

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ALEJANDRO CRISTHIAN BRAVO ESPINOSA DE LOS MONTEROS

ASESORA:

LIC. MARIANELA SANTOVEÑA RODRÍGUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“This is for God, and for the gays”
- Lady Gaga

Agradecimientos

A Dios, por darme resiliencia desde que nací y el amor de todos los que han entrado a mi vida.

A mi mamá, por enseñarme a ser fuerte, por ser mi confidente y por todo el amor. A mi papá, por enseñarme a ponerle una sonrisa a la vida aún en los tiempos difíciles. A mi hermano —mi mejor amigo—, por estar ahí para mí siempre. Y a mis abuelos y abuelas, que, aunque ya no están, sé que siempre permanecen conmigo. Los amo con todo mi corazón, gracias por mi vida.

A Marianela Santoveña, porque tus clases siempre me brindaron la perspectiva que estaba buscando. Gracias por apoyar mi proyecto y entender mis ideas. A David Pruneda, porque eres un ejemplo de dedicación con los estudiantes. A Ainhoa Vásquez, por tantas pláticas, clases y discusiones que hicieron darme cuenta del papel que deseo tener dentro de la academia. Y, por último, a Claudia Lucotti y a Maximiliano Jiménez, por sus comentarios y sus clases desde que inicie la carrera, gracias por compartir conmigo su cariño a las letras y al posmodernismo.

A todas las profesoras que han impactado mi vida académica y personal: Aurora Piñeiro, Charlotte Broad, Julia Constantino, Nattie Golubov, Dolores Horner, Noemí Novell, Marianela Santoveña, Ainhoa Vásquez y Claudia Lucotti; porque sin ustedes y la labor académica que han realizado durante años, yo no estaría discutiendo estos temas dentro de la Facultad. Gracias por su tiempo, sus hermosas clases, sus comentarios, su cariño hacia la docencia (que se transmite a sus estudiantes) y, más que nada, gracias por siempre hacerme sentir seguro dentro de este mundo de letras y crítica que llamamos academia. Son una inspiración.

To all my friends. You have all become an important part of my life, and without you, this journey wouldn't have been as fun, loving, and fruitful as it was. Thanks for letting me live through your memories, for teaching me about love and life, and for giving me all the love you could and all the love I need(ed). I love you all so much, you have no idea. Thanks for sharing with me all this time, these experiences, and the passion for art. May our roads cross always and may we find happiness.

To all the boys I've ever loved. This one is for us.

“The Dear Love of Comrades”

I hear it is charged against me that I seek to destroy institutions;

But really I am neither for nor against institutions,

(What indeed have I in common with them?—Or what with the destruction of them?)

Only I will establish in the Mannahatta, and in every city of these States, inland and seaboard,

And in the fields and woods, and above every keel little or large, that dents the water,

Without edifices, or rules, or trustees, or any argument,

The institution of the dear love of comrades.

- Walt Whitman

“Queer things you know”: *Maurice* de E. M. Forster como una novela de formación *queer*

Índice

Antecedentes. El unicornio en la habitación: hacia la visibilización de la literatura LGBTQ+ dentro de la academia	7
Introducción. “The horror of masculinity had returned”: la construcción de <i>Maurice</i> como una novela de formación <i>queer</i>	13
I. “So you don’t know many men?”: cuestionamiento (hetero)normativo de la inocencia y de la masculinidad	16
II. “On a word hitherto unmentioned”: lo indecible	32
III. “Maurice gave a cry of pain”: el duelo	53
IV. “If Maurice is Suburbia, Clive is Cambridge”: cambio y transgresión entre escenarios	69
Conclusión. “Terminal Notes” y finales... ¿felices?	86
Bibliografía.....	96

Antecedentes. El unicornio en la habitación: hacia la visibilización de la literatura LGBTQ+
dentro de la academia

Como antecedente de este análisis, a lo largo de cuatro años de estudio en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, recuerdo que únicamente cinco seminarios hacia el final de mi carrera pudieron alimentar un poco mi deseo de acceder a narrativas LGBTQ+. El puñado de conocimiento del cual pude asirme permitió que mi interés por este tipo de narrativas se extendiera a algo más que las tramas románticas. Leí cuentos sobre Baba Yaga y su novia, la historia de dos vaqueros en Wyoming, un detective cuyo empleo lo lleva hasta un bibliotecario y probable asesino, dos reyes que deciden romper el protocolo y vivir juntos, y finalmente la semilla de la teoría que me permitió abrirme paso al análisis de las narrativas diversas. Con cada texto que leía para estos seminarios, se abría más y más el panorama para que la literatura *queer* pudiera arroparme entre sus brazos, y lo único que me quedaba por hacer era compartir el mensaje que tenía oculto entre sus líneas para mí.¹ Algunos coloquios y discusiones después, me di cuenta de la cruenta realidad. Durante ocho semestres que dura la carrera de Lengua y Literatura Modernas (Letras Inglesas), no hubo más que contadas ocasiones en que se alzara la voz en relación con los Estudios *Queer*. Es en aras de abrir el canon literario y teórico dentro de la Facultad que me he dado a la tarea de revisar una de las obras estandartes de la literatura *gay*.

Maurice, del británico Edward Morgan Forster, fue escrita entre 1913 y 1914 pero publicada póstumamente en 1971. En esta novela se narra el crecimiento de un pequeño niño inglés que tiene que sobrellevar las inclemencias sociales producto de la opresión heteronormativa, hasta aceptarse como un hombre homosexual en la Inglaterra de inicios del siglo XX. El impacto de esta novela es tal, que actualmente se encuentra en numerosas listas de libros que “todo hombre gay” tiene que

¹ Brevemente, con “literatura *queer*” me refiero al género literario cuyos personajes, tramas o problemáticas se fundamentan, representan o giran en torno a la diversidad sexual humana.

leer según varios portales de internet.² En el portal de *Goodreads*, la novela, que, me atrevería a decir, es la más subestimada de toda la creación de Forster, se encuentra en listados titulados, por ejemplo, “Best Gay Fiction”, al lado solamente de autores como Oscar Wilde, Gore Vidal, James Baldwin, Christopher Isherwood o Truman Capote, por mencionar sólo algunos clásicos. Es debido a este interés que me he dado a la tarea de visitar *Maurice* con un ojo contemporáneo –crítico totalmente–, en busca de las características que la hacen tan atemporal a más de cien años de la escritura del primer borrador de la novela. Para hacerlo, he recurrido a teóricos que han hecho de los Estudios *Queer* una posibilidad en el desarrollo de una vida académica, dejando en claro que mucha de la terminología y los conceptos a presentar aquí han sido asimilados en el conocimiento personal para proyectar lo aprendido hacia el mundo real. Si bien la academia se encarga de promover y perpetuar el uso o la repetición del conocimiento a partir de citas y paráfrasis, es necesario que los estudiantes, en lugar de aprender las palabras exactas de Butler o De Lauretis, entiendan lo que ellas proponen para construir su propio conocimiento y su propio juicio sobre lo que la crítica y la institución académica tiene que ofrecer. El conocimiento adquirido ayudará a la normalización de ideales progresistas dentro de la sociedad –primeramente, escolar– y eventualmente nacional.

La novela de formación ha sido uno de los géneros más explorados dentro de la tradición inglesa. Desde *Moll Flanders*, *Tristram Shandy*, *Great Expectations*, *Emma* o *Tom Sawyer*, el género también conocido como *Bildungsroman* ha acaparado la atención de numerosos académicos debido a que representa una ventana directa a la forma en que se educaba y replicaba la formación de cientos de personas en un contexto sociocultural e histórico específico. Así, las novelas de crecimiento también tenían un carácter didáctico debido a que, por medio de éstas, los jóvenes –

² Una simple búsqueda en internet con la frase “gay novels” arroja varios listados a los que hago referencia.

dejando muchas veces fuera a las jóvenes mujeres— podían aprender a comportarse dentro de su sociedad siguiendo los estándares y las enseñanzas que se perpetuaban en las hojas impresas. Así, un simple bosquejo de la novela de formación en la tradición inglesa podría ser el siguiente: a) tenemos a un personaje principal (generalmente en la niñez) que le es presentado al lector; b) el personaje principal vive su vida y adquiere perspectiva a lo largo de las muchas experiencias; y c) al final de la novela el personaje principal llega a tal grado de madurez reflejado tanto en su corporalidad como en su pensamiento razonado, que ha dejado de ser un infante y logra superar sus conflictos personales. De esta manera, el desarrollo del *Bildungsroman* se vuelve un tanto esquemático, de manera que muchas de las novelas que pertenecen a dicho género presentan un mismo flujo en el desenvolvimiento de la trama. Sin embargo, es la destreza y la poética de cada autor lo que logra que cada *Bildungsroman* se vuelva único en su forma de tratar diferentes ideales socioculturales (léase intereses profeministas, protoliberales, o incluso protomodernistas).

De esta manera, *Maurice* presenta una forma diferente (para el momento de su concepción) de acercarse al género literario antes mencionado, debido a que parte de esa estructura esquemática que las novelas de formación presentan, pero inserta motivos que pueden ser caracterizados dentro de una posible tradición de literatura *gay*. Es decir, esta novela de Forster introduce dentro de la tradición del género del *Bildungsroman* —en intersección con el corpus de la literatura *gay*— motivos que reflejan el proceso de crecimiento por el que un personaje homosexual (*gay*) puede llegar a pasar para su identificación y liberación en el seno de una sociedad heteronormativa y, por lo mismo, opresiva. Así, *Maurice* presenta una estructura básica que puede ser trasladada a otras novelas de formación que traten el crecimiento de personajes homosexuales. Los elementos identificados y caracterizados aquí sustentan la naturaleza diversa de las etapas por las que pueden atravesar algunos personajes hasta llegar a una identificación personal y un empoderamiento que contrasta con la sociedad opresora en la cual se desarrollan. *Maurice* parece ser, entonces, un

Bildungsroman que va más allá del contexto histórico en el cual se escribió. Howard J. Booth, en su capítulo titulado “Maurice” dentro del *Cambridge Companion to E. M. Forster* señala al respecto un punto importante:

Maurice can be seen as highly conventional, combining two of the main masterplots of the novel as a genre, the *Bildungsroman* and the ‘marriage plot’. It is, though, also a new departure for the novel, as Forster had to meet the technical challenge of writing a *Bildungsroman* where the result of the protagonist’s engagement with society is the decision to live outside it, and a ‘marriage plot’ where the lovers are two men. What the novel calls the ‘[b]eautiful conventions’ (M, p. 141) of heterosexual love and marriage are not available to Forster. When compared with earlier literature addressing maturation and male–male relationships in this period, *Maurice* was a marked advance. Gregory Woods has noted that ‘at the end of the nineteenth century male homosexuality (and lesbianism less often and less emphatically) starts to be written about as an essentially tragic condition’: the project of *Maurice*, though, is to recast earlier texts as comedy. (173-174)

Así, a lo largo de este análisis, caracterizaré cinco motivos dentro de *Maurice* que dejan ver la naturaleza *queer* en el desarrollo de este *Bildungsroman*, los cuales son 1) el cuestionamiento de la inocencia y de la masculinidad, en donde desarrollaré la forma en que las figuras de autoridad dentro de la vida de Maurice Hall insisten en ejercer presión innecesaria y no solicitada sobre el desarrollo del infante; 2) lo indecible, donde abordaré la indecibilidad con la que se maneja y se refiere a la homosexualidad de Hall dentro de su vida adolescente y cómo dicha cualidad afecta el desenvolvimiento positivo de Maurice dentro de la sociedad; 3) el duelo, apartado en el cual expondré la forma en que el duelo y la melancolía por aquello de lo cual Maurice Hall ha sido despojado afecta la aceptación del joven hacia su orientación sexual y su apertura a una posible relación sexoafectiva; 4) el cambio y transgresión entre el escenario y el “espacio otro”, sección donde caracterizaré el conflicto que viene con el cambio y la transgresión entre los espacios en los

que Maurice Hall y sus amantes se desarrollan dentro de la novela como hombres ingleses relegados de la sociedad. Y finalmente, como quinto motivo a modo de conclusión, retomaré el ideal del final feliz que trata de implementar Forster dentro de la novela para la apertura de la discusión de la tradición literaria *gay* en contraste con otros objetos culturales contemporáneos que reflejan variadas configuraciones del proceso de crecimiento *gay*. Aunado a esta capitulación, presentaré al inicio de cada sección algunos términos específicos que ayudan al avance y la comprensión del eje de análisis a desarrollar en el respectivo capítulo; una especie de puntos de referencia que, en conjunto con las citas de la novela que nombran cada sección, guían la discusión para entender el desarrollo del análisis de la trama y la identidad sexual disidente de los personajes.

Por tal motivo, he decidido apartar este análisis de las características del *Bildungsroman* clásico (que canónicamente trata la vida de un personaje heterosexual) para revelar la distancia temática entre *Maurice* y la narrativas normativas; brindando así la posibilidad de una existencia independiente para una narrativa *queer* separada de las consideraciones de la opresión heteronormativa. En palabras de Judith Butler en “Gender Regulations” de su libro *Undoing Gender*:

The norm governs intelligibility, allows for certain kinds of practices and action to become recognizable as such, imposing a grid of legibility on the social and defining the parameters of what will and will not appear within the domain of the social. The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it. To be not quite masculine or not quite feminine is still to be understood exclusively in terms of one’s relationship to the ‘quite masculine’ and the ‘quite feminine.’ (41-42)

Lo que busco de esta manera es una independencia de la norma del género, libertad asequible desde el punto de vista de la teoría *Queer*.³ Mi trabajo, entonces, en lo que toca al *Bildungsroman* clásico, es una contestación sobre la suposición que este género literario asume o da por sentado canónicamente en relación con la identidad sexual de partida del personaje principal.

³ Una breve definición de norma según Butler –y la que regirá en el desarrollo del análisis– es la siguiente: “A norm is not the same as a rule, and it is not the same as a law. A norm operates within social practices as the implicit standard of normalization. Although a norm may be analytically separable from the practices in which it is embedded, it may also prove to be recalcitrant to any effort to decontextualize its operation. Norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, difficult to read, discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce.” (“Gender Regulations” 41)

Introducción. “The horror of masculinity had returned”: la construcción de *Maurice* como una novela de formación *queer*

En una primera aproximación a la novela de formación inglesa, se puede observar una regla simple que rige el funcionamiento de dicho género literario: el desarrollo de un personaje ante las vicisitudes de la vida que lo llevan finalmente a la realización propia en un ambiente muchas veces adverso. Como punto de partida, un breve resumen digital que aporta la Universidad de Stanford acerca del *Bildungsroman* victoriano dice: “A good shorthand definition to remember is the following: The *Bildungsroman* is a ‘novel of formation’ or ‘education’ that charts the development of the protagonist’s mind and character in the passage from childhood through various experiences (usually involving a spiritual crisis) into maturity and the recognition of his/her role in the world” (*Stanford University*). Si bien he mencionado en los antecedentes los diferentes aspectos que componen la novela de formación en la tradición literaria inglesa es importante tener en cuenta que no me enfocaré en los rasgos comunes para este análisis de *Maurice*; más bien me guiaré por elementos que destacan la naturaleza *queer* de la última novela de Forster.⁴

Antes de comenzar quisiera hacer un comentario breve sobre el término *queer*. Utilizaré el significado actual de éste, es decir, no como un término despectivo, sino más bien empoderador utilizado por la comunidad LGBTQ+. Citando el *Oxford Dictionary of English*:

<USAGE> The word **queer** was first used to mean ‘homosexual’ in the early 20th century: it was originally, and usually still is, a deliberately offensive and aggressive term when used by heterosexual people. In recent years, however, gay people have taken the word **queer** and deliberately used it in place of **gay** or **homosexual**, in an attempt, by using the word positively, to deprive it of its negative power. This use of

⁴ Utilizo *queer* y no *gay* para demostrar que no solamente existen personajes *gays* en la novela de Forster, sino que existe por lo menos otra orientación representada en *Maurice*, la cual será discutida más adelante.

queer is now well established and widely used among gay people (especially as an adjective or noun modifier, as in *queer rights*; *queer-bashing*) and at present exists alongside the other use.

Por su parte, desde una perspectiva teórica Judith Butler dice:

[U]na ocupación o reterritorialización de un término que fue empleado para excluir a un sector de la población puede llegar a convertirse en un sitio de resistencia, en la posibilidad de una resignificación social y política capacitadora. Y, en cierta medida, esto es lo que sucedió con la noción de *queer*. La aceptación contemporánea del término hace que la prohibición y la degradación inviertan su sentido, engendra un nuevo orden de valores, una afirmación política que parte de ese mismo término y se desarrolla a través de ese mismo término que en su acepción anterior tuvo como objetivo último erradicar precisamente tal afirmación. (“Acerca del término ‘*queer*’” 325)

Es decir, el término *queer* toma una nueva significación para la comunidad que fue y sigue siendo atacada por dicho término. Y aunque la resistencia mediante el uso positivo de *queer* se da contemporáneamente a través de la incorporación del término en el discurso político y social que atañe a la comunidad LGBTQ+, también se da en su funcionamiento como un término que identifica a cierta parte de la comunidad. Sobre dicha identificación de ciertos miembros dentro de la comunidad antes especificada, Butler menciona: “[S]i la identidad es un error necesario, entonces será necesario afirmar el término ‘*queer*’ como una forma de afiliación, pero hay que tener en cuenta que también es una categoría que nunca podrá describir plenamente a aquellos a quienes pretende representar” (“Acerca del término ‘*queer*’” 323). Es decir, que existe gente que se identifica con la comunidad, pero debido a la concepción que la misma Butler tiene acerca del género, la sexualidad y la identidad, no se identifica con alguno de los grupos específicos pertenecientes a toda la comunidad LGBTQ+.

De vuelta al análisis de *Maurice*, los puntos que he decidido caracterizar –organizados a semejanza del proceso de crecimiento de Maurice y el desarrollo de la novela– serán: el cuestionamiento de la inocencia y de la masculinidad (es decir, el cuestionamiento de la infancia de Maurice y de la masculinidad que éste podría desarrollar); *lo indecible* (donde refiero a aquello que ni Maurice Hall ni la sociedad son capaces de enunciar); el duelo (por el que tiene que atravesar Maurice para poder crecer dentro de la masculinidad tóxica de la época, que lo envuelve desde niño); el cambio/transgresión entre escenario y el “espacio otro” (entendido como la transformación que viene con el reposicionamiento de la sexualidad abyecta de Clive Durham en un escenario donde la homosexualidad podría idealmente florecer); y el problema del “final feliz”. Este último fungirá como una digresión de las implicaciones culturales que la concepción de un “final feliz” trae a las narrativas *queer* y que, por lo tanto, reflejan la representación positiva de relaciones homosexoafectivas en algunos productos culturales del siglo XXI.

I. “So you don’t know many men?”: cuestionamiento (hetero)normativo de la inocencia y de la masculinidad

Puntos de referencia

Heteronormatividad: ideología que establece la heterosexualidad como la única orientación sexual apta para que una sociedad se desarrolle íntegramente y que está en constante conflicto con toda manifestación que se salga de los parámetros normativos y, en gran medida, opresivos de la sociedad.

Fantasma del padre (de Maurice): es una metáfora para los comportamientos normativos y tradicionalistas que presentaba la sociedad en la época eduardiana. El recuerdo del padre de Maurice es una mezcla de las percepciones que tenían su familia, sus amigos y su círculo social sobre la performatividad del género masculino en Londres.

Melancolía/estado melancólico: sentimiento resultante del reconocimiento de una pérdida (muchas veces irreparable). Cuando algo se ha perdido y uno se da cuenta de la importancia que eso perdido tenía en realidad.

Una de las frases más utilizadas para referirse al impacto que tiene la infancia sobre la vida adulta se le atribuye a Freud: “infancia es destino”. Y es que la infancia es el momento en que no solamente se forja el carácter y la personalidad de los individuos según la psicología, sino que también es el momento en la vida individual en la que agentes terceros al núcleo familiar (y muchas veces, ese mismo núcleo) ejercen presión, opiniones y juicios sobre la aún no bien cimentada personalidad.

Uno de los rasgos notables que tiene *Maurice* narrativamente es que la infancia no cuenta con una gran presencia dentro de la novela misma. Solamente se dedican dos capítulos a la infancia y uno a la pubertad de Maurice Hall. El resto de la novela se divide entre su vida universitaria y su vida adulta como corredor de bolsa. Es entonces que una pregunta viene a mi mente: ¿cómo es que

una infancia que parece ser poco referenciada por el autor puede dar indicios sobre el resto de la vida del Sr. Hall? Probablemente, hasta cierto punto, Freud tiene razón; su infancia dictaría una parte de su destino. Pero creo que Forster va mucho más allá de la posible predestinación en un ambiente adverso para la liberación sexual de Maurice. Lo que buscaré identificar en este apartado será la forma en que, narrativamente, la infancia dicta ciertas acciones o cierta resolución a problemáticas en la vida adulta de Maurice Hall. Sin embargo, es la agencia potencial que tiene Maurice sobre su propia liberación sexual la que rompe el esquema que dicta el dicho atribuido a Freud.⁵

He encontrado, pues, que el “destino” toma la forma de una subjetividad tercera que influye en el desarrollo de la infancia de Maurice Hall. Esta subjetividad tercera representa la heteronormatividad incisiva de la época. Dicha heteronormatividad es ajena a Hall, de manera que es un “otro” heterosexual quien dicta una opinión y un juicio que no son requeridos para el desarrollo del aún niño Maurice Hall. Aunado a esto, la percepción de lo irreconocible ante sí mismo —producto de la misma heteronormatividad que ha internalizado Maurice— cuestionan el grado de inocencia y la masculinidad del apenas infante Hall (algo a lo que volveré en el siguiente subapartado).

Es necesario, pues, definir concretamente cómo entiendo el término *heteronormatividad* y sus derivados. Una búsqueda somera en línea arroja lo siguiente:

[heteronormatividad] es un régimen social, político y económico que impone las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y mediante diversas instituciones que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco. El régimen se

⁵ A lo largo del análisis, me referiré al personaje principal como Maurice o simplemente como Hall, su apellido.

retroalimenta con mecanismos sociales como la marginalización, invisibilización o persecución. (Wikipedia)⁶

Aunque esta rápida definición sea útil, parece general en comparación con el concepto que ha estudiado la Teoría *Queer*. La misma fuente menciona que: “La primera en hablar del régimen social es Adrienne Rich como heterosexualidad obligatoria en 1980.” En este sentido, Araceli González Vázquez define mucho mejor la “heteronormatividad [...] [como un] *status* normativo de la heterosexualidad” (“Michel Foucault, Judith Butler...” 2). En el ensayo citado, la misma González Vázquez es quien menciona que Butler hace referencia a dicha “heterosexualidad obligatoria” en su *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Butler, en efecto, establece que: “La heterosexualidad obligatoria y el falogocentrismo se entienden como regímenes de poder/discurso que habitualmente contestan de maneras distintas a las grandes preguntas del discurso del género” (“Prefacio” 39). Así pues, a lo largo de mi análisis entiendo la heteronormatividad como la ideología que establece la heterosexualidad como la única orientación sexual apta para que una sociedad se desarrolle íntegramente y que está en constante conflicto con toda manifestación que se salga de los parámetros normativos y, en gran medida, opresivos de la sociedad.

Es importante mencionar que Butler también relaciona la heteronormatividad con el *ser queer*, un vínculo apto para el aparato crítico de un análisis de *Maurice* por la naturaleza *queer* de la novela y del personaje. En palabras de Butler: “En realidad, no hay ‘alguien’ que acate una norma de género. Por el contrario, esta cita de la norma de género es necesaria para que a uno se

⁶ Es importante recalcar que la importancia de las definiciones que se encuentran en línea de términos tan complejos como los que manejo dentro de mi análisis yace en el hecho de que son definiciones a las que el público en general – aquellos que cuentan con acceso a internet– puede tener acceso sin ningún problema. Utilizo una búsqueda rápida de algunos términos debido a que a partir de la definición de –por ejemplo– “heteronormatividad”, puedo seguir el proceso de investigación partiendo de lo general hacia lo particular; en este caso, paso de la definición que un portal de internet tiene sobre un término y paso a lo particular con un enfoque crítico como un comentario sobre el sustento de la información que presentan al público sitios de importancia como *Wikipedia*.

le considere como ‘alguien’, para llegar a ser ‘alguien’ viable, ya que la formación del sujeto depende de la operación previa de las normas legitimantes del género” (“Acerca del término ‘*queer*’” 326). En relación con la definición antes dada de *heteronormatividad*, lo anterior significa que, para llegar a ser un individuo apto dentro de la sociedad, es necesario embonar en la preconcepción de *ser* heterosexual y *ser* de cierto género. Butler continúa:

[...] [P]uesto que las normas heterosexuales de género producen ideales que no pueden alcanzarse plenamente, podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del ‘hombre’ y la ‘mujer’. En su mayor parte, éstas son actuaciones impuestas que ninguno de nosotros ha elegido, pero que todos estamos obligados a negociar. Y digo ‘obligados a negociar’ porque el carácter obligatorio de estas normas no implica que siempre sean eficaces. Su propia ineficacia las perturba permanentemente; de ahí el intento angustiosamente repetido de instalar y aumentar su jurisdicción.” (“Acerca del término ‘*queer*’” 333)

Construyendo el primer puente entre *Maurice* y Butler, las “actuaciones impuestas” sobre el pequeño Hall –traducidas como heteronormas– han de mermar su formación. Él no ha elegido desarrollarse en ese ámbito social represivo; cada una de sus acciones y pensamientos se ven influenciados por la constante búsqueda del ideal masculino de la época. Y precisamente es la falta de la negociación mencionada por Butler lo que hace que Maurice niño viva en represión. Él no puede negociar las “actuaciones” que le han sido impuestas porque él ni siquiera cuenta con la libertad de enunciar y hacer visible su sexualidad. Es con estas nociones básicas que el análisis de la formación de una identidad *queer* comienza.

La novela empieza con Maurice en una caminata a orillas del mar junto con sus compañeros de escuela. Todos hombres, todos infantes, y todos guiados por los maestros del colegio, aunque uno de estos últimos sobresale por la interacción que tiene con Maurice: el Sr. Ducie. Según la narrativa, no existe algo que haga sobresalir a Maurice entre los demás infantes de su escuela; aun

así, el Sr. Ducie se ve en la terrible necesidad de ejercer una opinión sobre el entorno familiar de los Hall y las repercusiones que podría tener sobre el “buen” desarrollo de Maurice. Para el Sr. Ducie, se entiende que la única manera en que Maurice contrasta con los demás niños del colegio privado al que asiste es que él es el único descendiente varón de la familia Hall y no tiene una figura masculina propositiva que lo ayude a convertirse en “hombre”. Para poder llevar a cabo su inserción no solicitada en el desarrollo del pequeño Maurice, el Sr. Ducie recurre a una “good talk” (*Maurice* 12) en la que le pregunta al niño sobre su árbol genealógico y sobre la presencia de algún posible varón en su vida:

‘You live with your mother, don’t you?’ he interrupted, seeing that the boy had gained confidence.

‘Yes, sir.’

‘Have you any elder brothers?’

No, sir—only Ada and Kitty.’

‘Any uncles?’

‘No.’

‘So you don’t know many men?’

‘Mother keeps a coachman and George in the garden, but of course you mean gentlemen. Mother has three maid-servants to look after the house, but they are so idle that they will not mend Ada’s stockings. Ada is my eldest little sister.’ (*Maurice* 12-13)

En este fragmento podemos notar la insistencia con que el Sr. Ducie cuestiona a Maurice sobre la existencia de algún rol masculino dentro de su ambiente familiar. A primera vista podría decirse que el Sr. Ducie solamente está siendo cortés con su estudiante y que se preocupa por su bienestar. Pero ciertamente, su bienestar consiste, para el profesor, en su adecuación a la sociedad eduardiana.

Antes de que el maestro cuestionara el papel de Maurice en su familia, el narrador nos dice que “Mr. Ducie always had something on his mind. On this occasion it was Hall, one of the older

boys, who was leaving them to go to a public school. He wanted to have a ‘good talk’ with Hall” (*Maurice* 10). En realidad, esta “plática” que decide tener el Sr. Ducie con Maurice se basa no solamente en la cualidad “bienhechora” del educador –referida en la novela como “doing what is right” (*Maurice* 10)–, sino que está fundada en el cuestionamiento que hace el profesor sobre la incipiente masculinidad de Maurice. El narrador continúa diciendo: “Mr. Read knew what the ‘good talk’ would be, for early in their acquaintance they had touched on a certain theme professionally. Mr. Read had disapproved. ‘Thin ice,’ he had said. The Principal neither knew nor would have wished to know” (*Maurice* 10). Dado que hablar de la homosexualidad en un ámbito sociocultural donde se penaba con cárcel o incluso con exilio, queda claro que dentro de la novela aquélla no es mencionada directamente o en voz alta en muchas ocasiones (algo que quedará explicado a lo largo de este capítulo y en apartados siguientes). Es, pues, este “thin ice” que se menciona una única referencia directa a la forma en que Maurice probablemente se desarrolla como un niño *queer* en el significado arcaico, es decir como diferente o extraño.⁷ ¿Acaso es la historia de la familia Hall lo que hace que el profesor cuestione el desarrollo de Maurice desde niño en contraposición con la masculinidad idónea que la sociedad inglesa eduardiana buscaba? Ciertamente lo es, puesto que la figura paterna es la idealización de lo que significaría ser *gentlemanly* durante esa época, algo que el Sr. Ducie llama “the ideal man” (*Maurice* 14).⁸

Con este cuestionamiento de su masculinidad viene la corrupción de la inocencia de Maurice Hall. Y menciono el término “corrupción” porque a lo único que quería llegar el Sr. Ducie con su interés falso era a la propagación de su ideología sobre la sexualidad como una política sobre el cuerpo. Después de preguntarle por los hombres con los que tiene contacto o una relación

⁷ Citando el *Oxford Dictionary of English*: “adj. 1 strange; odd: *she had a queer feeling that they were being watched.*”

⁸ “He spoke of the ideal man-chaste with asceticism. He sketched the glory of Woman. Engaged to be married himself, he grew more human, and his eyes coloured up behind the strong spectacles; his cheeks flushed. To love a noble woman, to protect and serve her-this, he told the little boy, was the crown of life.” (*Maurice* 14)

constante, el profesor de Maurice le explica el funcionamiento y el método para el coito heterosexual. Su explicación parte del principio creacionista acerca del hombre y la mujer y la importancia intrínseca de dicho conocimiento en relación con otras personas.

[...] [V]ery simply and kindly, he approached the mystery of sex. He spoke of male and female, created by God in the beginning in order that the earth might be peopled, and of the period when the male and female receive their powers. “You are just becoming a man now, Maurice; that is why I am telling you about this. It is not a thing that your mother can tell you, and you should not mention it to her nor to any lady, and if at your next school boys mention it to you, just shut them up; tell them you know. (*Maurice* 13)

Esto no solamente deja en claro que la información de índole sexual le era negada a las mujeres durante la época de Forster, sino que dicha información parte de la perspectiva del hombre heterosexual (el Sr. Ducie) y se dirige hacia un sujeto que no tiene interés ni forma de relacionarse e identificarse con este tipo de interacción sexual (el niño Maurice). El narrador menciona que: “he could not himself relate it; it fell to pieces as soon as Mr Ducie put it together, like an impossible sum. In vain he tried. His torpid brain would not awake” (*Maurice* 14). Es decir: la noción de heterosexualidad y una relación sexual así le son imposibles de asir porque Maurice no piensa de ese modo sobre sí mismo. El binario sexual hombre/mujer no existe para Maurice. La noción (hetero)normativa del acto sexual se impuso sobre su propia visión de la sexualidad no sólo sin haber preguntado por ésta, sino también porque una conexión tan intrínseca y compleja como el amor (o cualquier tipo de afecto, ya sea hetero u homosocial) le son imposibles de asir debido a que las emociones son practicables. Pienso que, desde infantes, se van practicando cualquier tipo de relación emocional con la familia y con otros miembros del círculo social; y si dichas relaciones emocionales no son asequibles (como en el caso del pequeño Maurice), entonces va fallando el entendimiento de uno mismo y su relación afectiva con otros individuos de la sociedad.

Es con esto que paso al siguiente punto: la figura paterna y el arquetipo heredado. Como lo he mencionado con anterioridad, el padre es quien que se encarga de enseñar a los hijos la forma en que se comporta un caballero de sociedad a la usanza inglesa. En el caso concreto de *Maurice*, el padre del niño Hall aparece solamente mediante referencias hechas por parte de miembros de su familia nuclear o de sus allegados. Desde el inicio de la trama, el patriarca de la familia Hall se presenta como una entidad cuasi fantasmal que persigue a Maurice no sólo en su niñez sino hasta su edad adulta, aun cuando la “afectación” por la falta de una figura paterna merma el desarrollo de la sexualidad de Maurice. Digo “afectación” entre comillas puesto que, en realidad, la muerte y la falta del padre de Maurice afecta a todos, excepto al pequeño Maurice. Es decir, a Maurice nunca le afecta que quieran comparar su personalidad con la de su padre; realmente, él apenas lo conoció. Lo que sí lo afecta es que quieran comparar la masculinidad del padre con la masculinidad de Maurice. ¿Por qué? Pues porque es a través del rompimiento entre la masculinidad de Maurice con la de su padre que el joven inglés puede expresar libremente su sexualidad. Maurice nunca cuestiona su género, pero sí la forma en que su género tendría que *representar* cierto tipo fijo de masculinidad, así como la expresión de la sexualidad.

En este sentido, la sociedad –los personajes que rodean en todo momento a Maurice– es la que se encarga de significar la figura paterna que Maurice, técnicamente, nunca tuvo. La relación sociedad/Maurice se encarga de construir un fantasma que persiga a Hall cuando éste no tiene el más mínimo interés en su asimilación. No existe en la novela ningún momento en que el padre de Maurice se convierta en un trauma por el cual Maurice no se pueda comportar como un caballero de sociedad; pero ciertamente, según el pensamiento de la sociedad de aquella época, en la falta de una figura masculina apta existiría una probable indicación de una “afectación” en Maurice.

En primer lugar, el Sr. Ducie se otorga a sí mismo el papel que, según cree, es el más importante en la vida de Maurice. Justo antes de que el Sr. Ducie le explique a Maurice sobre el

coito heterosexual, el educador dice: “I am going to talk to you for a few moments as if I were your father, Maurice! I shall call you by your real name” (*Maurice* 13). Como he mencionado con anterioridad, la falta de la figura paterna lleva al Sr. Ducie a transmitir “something that proved very useful” (*Maurice* 13) al pequeño Maurice. Sin embargo, la figura paterna pierde credibilidad como institución de la masculinidad idónea inglesa de la época en la medida en que en realidad no es la figura paterna la que se encarga de transmitir el conjunto de masculinidad y performatividad de género, sino que puede ser cualquier hombre allegado al infante en cuestión quien se encargue de transmitir la ideología normativa. Se puede notar, entonces, cómo es que desde las interacciones mínimas la sociedad se encarga de la difusión de normas que encapsulan la performatividad de género y la libre expresión de cualquier sexualidad.

El fantasma del padre de Maurice es una metáfora para los comportamientos normativos y tradicionalistas que presentaba la sociedad en la época eduardiana. El recuerdo del padre de Maurice es una mezcla de las percepciones que tenían su familia, sus amigos, y su círculo social sobre la performatividad del género masculino en Londres: alguien que debía de estudiar en la universidad, formar una familia y ser próspero económicamente. Esta figura no tan ausente es el común denominador para el desarrollo de los demás compañeros de Maurice, suponiendo que todos ellos fuesen heterosexuales y blancos. Y, si bien a todos los niños les enseñan cómo ser caballeros ingleses, la sociedad nunca se cuestiona la pertenencia del *ser heterosexual* dentro del *ser hombre*. Es decir que, para la sociedad, el *ser hombre* lleva implícitamente el *ser heterosexual*. Por eso, la masculinidad de Maurice, aunque esté fija en el *ser hombre* blanco europeo, es subversiva porque su homosexualidad no encaja en los preceptos que conlleva *ser inglés*.

Todo este argumento tiene aún otra vuelta de tuerca en la novela. Casi al final, Forster decide insertar una pregunta válida acerca de la identidad sexual del padre de Maurice en un párrafo que no rebasa las cuatro líneas. Dice: “It was exhaustive. He [Maurice] spared neither his lover nor

himself. When all was detailed, the perfection of the night appeared as a transient grossness, *such as his father had indulged in thirty years before*” (Maurice 213, énfasis mío). Esto lo menciona el narrador cuando Maurice se encuentra en una de sus visitas con el hipnotista para que lo ayude a olvidarse de su homosexualidad. Una simple pregunta se alza: ¿el padre de Maurice era *gay*? Ciertamente, en la novela no existen evidencias que puedan confirmar o negar este argumento. Sin embargo, dada la naturaleza omnisciente del narrador, este pequeñísimo párrafo podría presentar la idea de que en cierto nivel metafísico Maurice, sin saberlo, era en realidad como su padre, pero no en la forma en que los allegados a la familia Hall lo querían hacer parecer. Y en ese sentido, Forster estaría agregando otro nivel de conexión entre masculinidades y filiaciones al conectar a padre e hijo de una manera que ni el mismo hijo podría asir dentro del relato mismo, dando así lugar a una lectura un tanto modernista de la obra de Forster.⁹

Aunque este apartado señala principalmente el desarrollo de Maurice como un pequeño niño inglés, el fantasma de su padre está presente a lo largo de su vida. La sociedad, al invocar a este ser espectral género-normativo, trata de mermar la percepción que tiene Maurice sobre sí mismo, pero como analizaré más adelante, Maurice no es quien se rinde ante la presión de la heteronormatividad, sino Clive Durham. No obstante es la falta de admisión de la homosexualidad como una alternativa viable a las masculinidades inglesas de esa época lo que me lleva al último punto sobre la inocencia rota de Maurice: la percepción de lo irreconocible ante uno mismo.

⁹ Este argumento sobre la posible homosexualidad del padre de Maurice vino a mi mente en una segunda lectura para escribir esta tesina. En específico con el fragmento citado: “It was exhaustive. He spared neither his lover nor himself. When all was detailed, the perfection of the night appeared as *a transient grossness, such as his father had indulged in thirty years before*”. Algo me hizo notar que esa frase probablemente tuviera un significado mucho más profundo de lo que aparenta. Debo mencionar que durante la recopilación de ensayos que me pudieran ayudar en mi proceso de investigación, encontré uno escrito por Elizabeth Wood Ellem titulado “E. M. Forster's Greenwood”. En éste, la autora habla –entre otras cosas– sobre la idea que me surgió al momento de releer esa frase. La cito directamente: “‘Forster also defends homosexuality by claiming that it is an inherited tendency. Maurice believes that his father was one, though no evidence is given: ‘When all was detailed, the perfection of the night appeared a transient grossness, such as his father had indulged in thirty before,’ and ‘Night is coming be quick then take a taxi be quick like your father, before doors close’”, lo cual sienta así precedente sobre una posible homosexualidad latente representada en la figura del padre de Maurice.

Cuando se es niño, uno nunca sabe dimensionar las cosas que le suceden. Unos minutos se convierten en horas y un año se convierte en una eternidad. Me atreveré a decir que mucho de esto tiene que ver con la pobre percepción temporal que tenemos a una corta edad. Esa percepción un tanto desenfocada hace que no le demos a momentos importantes el peso debido dentro de nuestra historia de vida –como lo es la muerte de un pez mascota o la pérdida de un familiar con quien sí existía contacto, pero no había una conexión profunda–. Esta misma percepción desenfocada es la que Forster logra transmitir con la configuración del discurso existente fuera de la psique del pequeño Maurice Hall.

Es importante decir que la percepción de lo irreconocible ante uno mismo, ante Maurice mismo, viene con el primer contacto o, como se dice coloquialmente, con el primer *crush* con alguien de su mismo género.¹⁰ Como muchas familias en la época eduardiana, la familia Hall mantenía su hogar con la labor de trabajadores que los ayudaban en varias tareas como la jardinería, la mayordomía o la lavandería. Dentro de la novela, pues, la familia Hall cuenta con un cochero llamado Howell, quien ayuda con varias tareas dentro de la propiedad. Es precisamente en el segundo capítulo donde Maurice se entera que George, el chico que ayudaba al señor Howell en la residencia Hall, se ha marchado en busca de crecimiento personal/laboral.

Cabe señalar que el enamoramiento de Maurice por George se describe únicamente por medio de las reacciones que el primero tiene ante la noticia de que el ayudante de cochero ha partido. Un día, después de llegar del colegio, Maurice pregunta a su madre: “Where’s George?” (*Maurice* 17), a lo que su madre no contesta, sino que sigue platicando con Maurice sobre asuntos de su situación educativa. El niño, después de unas líneas, pregunta de nuevo: ““Mother, where’s George?” ‘He left last week.’ ‘Why did George leave?’ he asked. ‘He was getting too old. Howell

¹⁰ Entendiendo *crush* como esa persona que nos atrae mucho pero con la cual existen pocas posibilidades de entablar alguna relación afectiva.

always changes the boy every two years.’ ‘Oh’” (*Maurice* 17). Sigue la madre de Maurice hablando al aire puesto que después de un párrafo, el narrador dice: “A sob interrupted her. ‘Morrie, Darling—’ The little boy was in tears. ‘My pet, what is it?’ ‘I don’t know... I don’t know...’ ‘Why, Maurice...’ He shook his head. She was grieved at her failure to make him happy, and began to cry too” (*Maurice* 18). Son estos pequeños guiños a la psique en formación de Maurice los que hacen de Forster un protomodernista en mi opinión. George es la primera persona por la que pregunta después de saludar a su madre. No sólo es insistente en saber el paradero del chico, sino que rompe en llanto al percatarse que ya nunca lo verá de nuevo. A continuación, lo único que puede hacer es llorar la pérdida de esa figura masculina que lo afectaba tanto. El duelo parece ser una constante en la formación de su caracterización.¹¹ Su primera reacción es llorar, aunque después de un rato su reacción al dolor se va convirtiendo en una mucho más razonada. No es completamente consciente de lo que significa George para él, pero sí tiene una idea un poco más significativa.

En ese mismo capítulo, Maurice conversa con los Howell: “‘Isn’t it a new garden boy?’ ‘Yes, Master Maurice.’ ‘Was George too old?’ ‘No, Master Maurice. He wanted to better himself.’ ‘Oh, you mean he gave notice.’ ‘That’s right.’ ‘Mother said he was too old and you gave him notice.’ ‘No, Master Maurice.’ ‘My poor woodstacks’ll be glad,’ said Mrs. Howell. *Maurice and the late garden boy had been used to play about in them*” (*Maurice* 18, énfasis mío). Unas líneas después, los Howell continúan diciendo: “‘He [Maurice] has quite a way with him already,’ they [los Howell] told the cook. *More like his father*” (*Maurice* 19, énfasis mío). De estos fragmentos se pueden colegir dos afirmaciones: la primera tendría que ser que Maurice, de hecho, era cercano a George; tanto así que ambos chicos jugaban en las pilas de madera y leña que acumulaban los

¹¹ Este mismo duelo es del que hablaré más adelante, hacia el final del análisis, con detalle.

Howell en el jardín de la residencia.¹² El narrador omnisciente es el que se encarga de reconocer la cercanía de ambos chicos. La segunda afirmación tendrá que ser la continuación de un argumento que ya ha aparecido: la posibilidad de que el padre de Maurice hubiera sido también *gay*. En esa pequeña frase: “More like his father”, el autor, por medio de la voz narrativa que se enfoca –después de que Maurice salió de escena (por así decirlo)– en la pequeñísima conversación que tienen los Howell con el cocinero, nos deja ver de nuevo un pequeño guiño a la posible sexualidad insinuada del padre. Es decir, claramente, el padre de Maurice no tenía una relación con George, sino que el padre de Maurice pudo haber mantenido una relación cercana con alguno de los empleados que trabajaban en la residencia de los Hall antes de morir. No se tiene la certeza de que Forster haya caracterizado al padre de Maurice como homosexual, pero quedan varias interpretaciones abiertas sobre este tema.

Continuando con el punto central y con el impacto de George en la vida infantil de Maurice, esa misma noche, después de haber llorado y cuestionado el paradero de George, el niño Hall se enfrenta a sí mismo y a aquello que no le es posible asir, eso que no le es posible reconocer. Después de ese largo día, el narrador nos cuenta:

When Maurice did go to bed, it was reluctantly. That room always frightened him. He had been such a man all the evening, but the old feeling came over him as soon as his mother had kissed him good night. The trouble was the looking-glass. He did not mind seeing his face in it, nor casting a shadow on the ceiling, but he did mind seeing his shadow on the ceiling reflected in the glass. He would arrange the candle so as to avoid the combination, and then dare himself to put it back and be gripped with fear. He knew what it was, it reminded him of nothing horrible. But he was afraid. In the end

¹² Queda claro que una lectura de “*woodstack*” es literal, o sea, una pila de maderos. Pero en un significado contemporáneo del término “*wood*” coloquialmente podría ser referido como una erección. Si bien es aventurado pensar que Forster estaba utilizando “*woodstack*” como un eufemismo para indicar que George y Maurice jugaban en la pila de troncos (es decir, que admiraban sus erecciones), podría ser un buen inicio de investigación sobre el primer uso de “*wood*” como coloquialmente se le reconoce.

he would dash out the candle and leap into bed. Total darkness he could bear. But this room had the further defect of being opposite a street lamp. On good nights the light would penetrate the curtains unalarming, but sometimes blots like skulls fell over the furniture. His heart beat violently, and he lay in terror, with all his household close at hand.

As he opened his eyes to look whether the blots had grown smaller, he remembered George. Something stirred in the unfathomable depths of his heart. He whispered, 'George, George.' Who was George? Nobody—just a common servant. Mother and Ada and Kitty were far more important. But he was too little to argue this. He did not even know that when he yielded to this sorrow he overcame the spectral and fell asleep. (*Maurice* 19-20)

Por sí mismo, el espejo con el que tiene problemas Maurice para dormir no es el problema. El problema aparece cuando el espejo refleja su propia sombra u oscuridad. Es esa proyección del “problema” que él mismo sabe que existe: su homosexualidad. Este pasaje del espejo sirve como una metáfora perfecta para la sexualidad que aún no es posible reconocer en él mismo. El espejo no lo refleja a él, sino a la sombra que proyecta; no es él mismo, sino eso que oculta tanto a otras personas como a sí mismo. El narrador nos dice que no le importaba verse en el espejo, ni tampoco la sombra en el techo de su cuarto; lo que en realidad le apabullaba era el juego entre la luz, sombra y reflejo que hacía que se diera cuenta de la dimensión de aquello que aún no podía conciliar. Es decir, que todo aquello que él no podía nombrar pero que percibía era diferente a lo que los demás reflejaban o *interpretaban* hacia la sociedad se iba a conocer tarde o temprano.¹³ Aquí, el espejo funciona como metáfora para la sociedad de la época. A Maurice no le daba miedo verse al espejo; a Maurice no le daba miedo percibirse como hombre dentro de la sociedad. A Maurice no le daba miedo su sombra proyectada en el techo; a Maurice no le daba miedo que su sombra (su

¹³ Uso “interpretar” como una traducción personal del término en inglés *performativity*, ligándolo igualmente con su acepción artística, como cuando un actor *interpreta* cierto papel.

homosexualidad) se proyectara en sí misma o también dentro de su cuarto o en su hogar. Pero lo que a Maurice sí le aterraba era ver al espejo y que éste reflejara la sombra que él proyectaba. O sea que, al parecer, a Maurice le horrorizaba inconscientemente que la sociedad se percatara de su sexualidad dentro y fuera de su hogar.

Este juego retórico un tanto gótico se resuelve con el cambio en la disposición de la vela. Todos estos movimientos de la luz para que el espejo no refleje su sombra hablan de todo el trabajo y empeño que pone el pequeño Maurice –y extrapolando esta situación y problemática a un contexto actual, toda la sociedad *queer*– para que la sociedad no vea sus sombras (su sexualidad) sino lo que ésta le ha dicho (nos ha dicho) que es en realidad su reflejo. Al mencionar que: “He knew what it was, it reminded him of nothing horrible. But he was afraid” (*Maurice* 19), el narrador nos deja ver de nuevo que Maurice intuía qué era “*eso*” que no quería observar, pero a lo que nunca había respondido. Hasta ese temprano momento de su vida, no ha actuado conforme a sus sentimientos o pensamientos homosociales ni homoeróticos, debido a que no reconoce ni se enfrenta a su homosexualidad. Esa intuición que he mencionado no la logra enunciar siquiera por falta de conocimiento y de terminología. La heterosexualidad y la heteronorma bajo la figura fantasmal del padre y los comentarios no requeridos de su profesor impactan tanto su desarrollo hasta ese momento, que la simple idea de que exista otro tipo de atracción socioafectiva válida le es, parafraseando al narrador mismo, difícil de sumar, esquivo de sentido.

Finalmente, en el último fragmento de la cita, cuando el narrador nos cuenta que Maurice recuerda a George, también nos indica el momento justo en que el pequeño Hall cobra conciencia de su realidad, de su sexualidad: “Something stirred in the unfathomable depths of his heart” (*Maurice* 19). Al recordar a George, se sobrepone a su sombra reflejada en el espejo. El recuerdo de George se convierte en un detonador de la aceptación personal de Maurice, no porque sea “just

a common servant” (*Maurice* 20), sino porque George era un hombre, alguien que pertenece a su mismo género y que no debería de afectar tanto la vida de Maurice, según la sociedad.

Así, pues: “He did not even know that when he yielded to this sorrow he overcame the spectral and fell asleep” (*Maurice* 20). Aquí podemos notar el momento justo en que Maurice cede al duelo que le trajo consigo el enamoramiento, y con el duelo, la infancia de Maurice se abre a una pubertad cuyo centro será esa sombra indecible, pero ya no atemorizante.

II. “On a word hitherto unmentioned”: lo indecible

Puntos de referencia

Los signos nunca son fijos: los signos, dentro del esquema de la teoría Queer, van de la mano con la performatividad de género en tanto que un hombre homosexual puede manifestarse o no según los estándares que la sociedad ha impuesto erróneamente sobre cómo ser gay. No existe una forma correcta de ser gay o ser hombre, lo importante es la capacidad de reconocerse en otros que son similares a uno para poder construir una identidad a partir de la convivencia con otros individuos en un ambiente social.

El género es performativo: siguiendo a Butler, el género simplemente se ejecuta, actúa, interpreta o representa mediante la repetición constante a través del tiempo de varias tradiciones o elementos creados por la sociedad que perpetúan actitudes o comportamientos que se vinculan erróneamente al género.

Hemos visto cómo el pequeño Maurice, al no poder enunciar ni sus sentimientos ni percibir propiamente lo que significa George en su vida, sufre el desconocimiento y la imposibilidad de asir siquiera la imagen de una relación afectiva con alguien de su mismo género. George, a quien él quiso en secreto, se fue sin decir adiós. Esto deja a Maurice sin la posibilidad de cerrar el ciclo que pudieron haber tenido juntos, pero sobre todo sin la posibilidad de llevar a cabo un duelo, ya que no sabe lo que ha perdido. Ese desasosiego será el que, al llegar a la juventud, haga que Hall quede impactado con la aparente libertad de pensamiento que la universidad trae a sus estudiantes. De tal forma que: “Once inside college, his discoveries multiplied. People turned out to be alive. Hitherto he had supposed that they *were* what he *pretended* to be—flat pieces of cardboard stamped with a conventional design—but as he strolled about the courts at night and saw through the windows some men singing and other arguing and other at their books, there came by no process of reason a conviction that they were human beings with feelings akin to his own” (*Maurice* 30).

Estando ya en Cambridge, quienes ayudan a Maurice a empezar a asir su orientación sexual son Clive Durham y Risley. Me gustaría empezar por hablar de Durham, la influencia más clara en el desarrollo y la concepción de la homosexualidad de Maurice. Aunque por ahora no trataré la importancia que tiene Clive en el desarrollo personal ni narratológico de la vida de Maurice, sí analizaré el conocimiento que le hace llegar el primero al personaje principal durante su estadía en Cambridge. Fuera de los afectos que Clive Durham pudo dar y demostrar a Maurice Hall, desde un punto de vista academicista, Durham ofrece un enfoque sustentado en el texto filosófico *El Banquete (Symposium)* de Platón.

Es durante la clase de traducción del rector en donde se empieza a vislumbrar lo que Clive había estado ocultando a Maurice:

Towards the end of term they touched upon a yet more delicate subject. They attended the Dean's translation class, and when one of the men was forging quietly ahead Mr. Cornwallis observed in a flat toneless voice: 'Omit: a reference to *the unspeakable vice of the Greeks*.' Durham observed afterwards that he ought to lose his fellowship for such hypocrisy.

Maurice laughed.

'I regard it as a point of pure scholarship. The Greeks, or most of them, *were that way inclined*, and to omit it is to omit the mainstay of Athenian society.'

'Is that so?'

'You've read the *Symposium*?'

Maurice had not, and did not add that he had explored Martial.

'It's all in there—not meat for babes, of course, but you ought to read it. Read it this vac.'

No more was said at the time, but *he was free of another subject, and one that he had never mentioned to any living soul. He hadn't known it could be mentioned, and when Durham did so in the middle of the sunlit court a breath of liberty touched him.* (Maurice 51, énfasis mío.)

Primero, hay que decir que este fragmento ejemplifica la forma en que existen puntos de fuga dentro del sistema normativo que determinan la existencia de ideales divergentes a la norma precisamente en las salidas del discurso establecido. Es decir, que el discurso eduardiano niega la existencia de determinada orientación sexual discursivamente, pero hasta cierto punto valida su existencia en la negación misma. Algo así como decir “si no lo nombras, no existe”, pero en esta negación hay una referencia tácita. De vuelta a Clive, este fragmento nos deja ver, con ayuda del narrador, que Durham en realidad sí estaba interesado en que Maurice aprendiera sobre “the unspeakable vice of the Greeks”. La única forma en que podemos darnos cuenta de que Clive siente algo más que una simple amistad por Maurice es gracias a las sutilezas de la narración. En el primer párrafo podemos ver que el narrador se refiere a esta discusión sobre el “vicio de los griegos” como “a more delicate subject”. Después, se busca dentro del salón de clases omitir completamente el tópico de dichos “vicios”, dejándonos así ver que, aunque la sociedad que tenía acceso a la universidad estaba lejos de tener una mentalidad mucho más abierta a las diversidades. En realidad, quienes participaban de este sistema educativo no buscaban la apertura de la discusión a otras perspectivas sociales o demográficas. Así lo piensa incluso Clive, como nos lo deja ver el narrador al decir: “Durham observed afterwards that he ought to lose his fellowship for such hypocrisy”. Durham estaba consciente de que, de enterarse sus compañeros y el rector de su “forma de vida” – como muchas veces es llamada la homosexualidad en los labios de los homofóbicos– le podría ser revocado su lugar dentro de la academia de Cambridge.¹⁴ Entonces, ser homosexual en un microcosmos como lo es la universidad, y expresar algo tan humano como una forma diferente de

¹⁴ Dentro del discurso homofóbico, “forma de vida” se convierte en un eufemismo para poder referirse a cualquier orientación o identidad sexual diversa. Según el diccionario en línea de la RAE, un eufemismo significa “manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante”. Es decir que, al referirse a la homosexualidad, por ejemplo, como una “forma de vida”, dejan en claro, contextual e históricamente hablando, que 1) la orientación sexual es elegible y 2) dicha orientación sexual conlleva actitudes y prácticas “malsanas” o “contra natura”.

interactuar sexoafectivamente con otros seres humanos, se convierte en un peligro potencial en cualquier ámbito laboral o educativo (hasta la fecha).

Así, Clive Durham recurre a una fuga en el discurso de la institución para enunciar por medio de la omisión (o sea, sin quiera mencionar el amor entre hombres como lo hace Platón) el unicornio en la habitación. Su acercamiento tiene una perspectiva objetivo-académica a la homosexualidad, de puro interés escolar. Él sabe que todos ahí saben a lo que se refiere dicho “vicio”, pero lo que le interesa es esconder su interés por la homosexualidad para despistar a aquellos que podrían poner en riesgo su incipiente relación afectiva con Maurice. Dejando de lado cualquier eufemismo para la homosexualidad y enfocarse así únicamente en la verdad, Durham, al mencionar y cuestionar la educación normativa de su colegio –y al traer a colación *El Banquete* (la validez de la homosexualidad en la sociedad griega) e invitar a que Maurice lo lea– libera a este último mediante la verdad, hasta cierto grado, del miedo potencial que podría tener para cuestionar su deseo homosocial. De tal forma, Clive ayuda a Maurice a que éste asimile una idea que toca directamente su identidad a partir de y mediante la introducción del conocimiento y preceptos de *El Banquete* de Platón. Y, si bien Clive discretamente le ofrece el consejo a Maurice de que lea dicho texto para que entienda los afectos que siente éste por nuestro héroe, el joven Hall en realidad nunca tiene ese acercamiento con el texto clásico que Durham tanto idealizaba en su propia mente.¹⁵

No obstante, el legado de lo indecible es lo que alimenta la llama en la relación de Maurice y Clive. Dejando de lado todas las interacciones corporales que tienen Hall y Durham a lo largo de la novela (que también ejemplifican lo indecible pero cuyo análisis convertiría este estudio aún más largo), tenemos el momento justo en que se enuncia no su identidad sexual pero sí el

¹⁵ Es importante recalcar la idealización que hace Durham tanto del texto de Platón como de la posibilidad de que Hall lea dicho libro debido a que es esa misma idealización la que tomará gran relevancia en el desarrollo de su personalidad dentro de la novela y dentro del apartado que tiene que ver con el cambio en los escenarios.

sentimiento de Clive hacia Maurice: “‘I knew you read the *Symposium* in the vac,’ he said in a low voice. Maurice felt uneasy. ‘Then you understand—without me saying more—’ ‘How do you mean?’ Durham could not wait. People were all around them, but with eyes that had gone intensely blue he whispered, ‘I love you’” (*Maurice* 58). Podemos notar que el mensaje que Clive busca transmitir a Maurice aparece por medio de insinuaciones inscritas en el discurso tanto de Clive como de Forster.¹⁶ Howard J. Booth nos menciona en su capítulo titulado “Maurice”, dentro del *Cambridge Companion to E. M. Forster*, que: “[H]omosexuality is introduced by means of its very unmentionability, following the old legal way of referring to sodomy (in Latin) as ‘the crime that cannot be mentioned among Christians’. (...) Maurice has become the accomplished operator in and between the signs, able to play situations to his benefit” (179). Así, pues, se puede notar que Clive da a conocer a Maurice *El Banquete* como una forma de insinuarle su apreciación por la ideología del amor entre hombres que presenta el filósofo griego. El texto se convierte en la herramienta apta para brincar la barrera invisible que constituye la opresión homosexual y así llegar idealmente a los oídos y ojos de Maurice. “Idealmente”, claro, porque en realidad no se tiene la certeza de que Maurice haya leído el texto. Como indicio tenemos ese “Maurice felt uneasy” que nos cuenta el narrador en el fragmento anterior. Podría ligarse en un momento dado al hecho de que Clive estaba hablando en un tono serio y cercano con Hall, pero lo que levanta sospechas de que el personaje principal no leyó el texto antiguo es la forma en que reacciona éste a la declaración de amor por parte de su contraparte. Continúa el narrador justo después de la cita anterior:

Maurice was scandalized, horrified. He was shocked to the bottom of *his suburban soul*, and exclaimed, ‘Oh, rot!’ The words, the manner, were out of him before he could recall them. ‘Durham, you’re an Englishman. I’m another. Don’t talk nonsense. I’m

¹⁶ En ese sentido, la novela se comporta de manera progresista debido a que interpone el sentimiento y los afectos en lugar de una simple orientación sexual. O sea que pareciera que la novela busca resaltar la importancia de los sentimientos y los afectos antes que la enunciación de una atracción sexual al cuerpo de Maurice. Clive nunca menciona su orientación sexual, pero sí menciona el sentimiento que tiene hacia Maurice.

not ofended, because I know you don't mean it, but it's the only subject absolutely beyond the limit as you know, it's the worst crime in the calendar, and you must never mention it again. Durham! A rotten notion really—' (*Maurice* 58-59, énfasis mío)¹⁷

O sea, que, de haber leído el texto de Platón, Maurice no hubiera reaccionado tan abruptamente puesto que eso implicaría que la idea de la homosexualidad y el alma gemela entre hombres hubiera sido al menos plantada en la psique del estudiante de Cambridge.

Lo importante, y merece la pena volver a las palabras de Booth, es que Maurice ha hecho uso de esta indecibilidad para manejarse alrededor de otros hombres con los cuales ha tenido acercamientos de cualquier tipo, ya sea de manera fraterna o erótica. Justo como lo hacen muchos hombres *gays* en la vida real. Fue por medio de la indecibilidad de su orientación sexual que pudo acercarse, aunque sea un poco, a George. Y fue por medio de dicha indecibilidad que tuvo estos acercamientos corporales o espaciales con Clive Durham. Es esa misma indecibilidad de su identidad en el ámbito público-académico lo que lleva a Maurice Hall a buscar en Risley, un compañero de campus, una relación un tanto introductoria y fraterna al delicado mundo de la homosexualidad en el siglo XX.

Brevemente, Risley es uno de los primeros estudiantes con los que se encuentra Maurice al ingresar a Cambridge. El narrador describe de la siguiente manera el encuentro entre Maurice y Risley:

There were two other guests [at lunch], Chapman and a B. A. from Trinity, a relative of the Dean's, by name Risley.¹⁸ *Risley was dark, tall and affected. He made an exaggerated gesture when introduced, and when he spoke, which was continually, he*

¹⁷ Es importante mencionar que al enfatizar "his suburban soul" en el fragmento anterior, busco que se note la utilización de dicho termino por parte tanto del narrador y así mismo por parte de Forster como autor de la novela. Esto debido a que, en un apartado siguiente donde hablaré sobre el cambio y la transgresión entre escenarios, plantearé a Maurice Hall como un personaje suburbano y la contestación a esta aseveración que hace Forster en el epílogo de la novela.

¹⁸ "BA: [abbr.] Bachelor of Arts" *Oxford Dictionary of English*.

used strong yet unmanly superlatives. Chapman caught Maurice's eye and distended his nostrils, inviting him to side against the newcomer. Maurice thought he would wait a bit first. His disinclination to give pain was increasing, and besides he was not sure that he loathed Risley, though no doubt he ought to, and in a minute should. So Chapman ventured alone. Finding Risley adored music, he began to run it down, saying, 'I don't go in for being superior,' and so on. (*Maurice* 30-31, énfasis mío)

Aunque son de universidades diferentes, en Risley encuentra Hall alguien que le hace cuestionarse el papel que puede desarrollar como hombre *gay* en Cambridge. El *Oxford Dictionary of English* define *affected* como “pretentious and designed to impress”, al igual que como “disposed or inclined in a specified way.” En una primera lectura se puede leer “affected” precisamente como pretencioso, caso que serviría para caracterizar a Risley como lo hace el narrador. Pero en una lectura detallada podría también entenderse “affected” como una especie de símil para relacionar dicho termino con una connotación negativa en cuanto a su homosexualidad. Y si bien es claro que en la novela no se especifica con todas sus letras que Risley puede ser homosexual, y volviendo al tema de lo indecible, Forster podría dejar entrever que dicho personaje es de una orientación sexual diferente a la normativa. Esto lo podemos notar en la misma cita cuando el narrador cuenta que Risley usó “an exaggerated gesture” para presentarse, y también cómo “he used strong yet unmanly superlatives”. Sobre los gestos exagerados, podemos decir que si bien los actos performativos del género masculino que están relacionados con la homosexualidad son prejuicios muchas veces por parte de heterosexuales, es claro que de hecho tienen fundamentos, puesto que los hombres homosexuales tienden a romper con los estereotipos de performatividad genérica en cuanto a la sociedad. Pero esto añade a la lectura de Risley como un estudiante *gay* justo en el momento en que esos “unmanly superlatives” son mencionados por parte del narrador.

Es decir, que el narrador también otorga ciertos vistazos a la sexualidad de otros personajes, en este caso sobre Risley, mediante prejuicios, pero sin caer en el estereotipo contemporáneo de

un hombre homosexual como el epítome de la transgresión de la performatividad de género. Finalmente, lo que hace que Maurice quiera entablar comunicación con Risley son estos ademanes y discurso que el último tiene. Estos rasgos de la performatividad de género transgresora (en contraste con la performatividad de un caballero inglés cualquiera) que demuestra Risley funcionan como una herramienta que Maurice Hall utiliza como asociación de sus propios rasgos de su indecibilidad con lo indecible que Risley aparentemente oculta. Si bien la relación entre Maurice y la masculinidad idealizada de la época eduardiana se relaciona intrínsecamente con la idea del hombre de dicha época –es decir, con la perspectiva de género de la época de Forster– *Maurice* como un *Bildungsroman queer* adquiere validez puesto que rompe con los esquemas del género masculino de la época. Se basa en una perspectiva homofóbica para poder transgredir los intereses o subvertir las ideas o ideologías tóxicas sobre la masculinidad o el género como una noción fija o preexistente en el contexto social. Sobre esto, Kosofsky dice en su libro *Between Men. English Literature and Homosocial Desire*: “As in one of those trick rooms where water appears to run uphill and Little children look taller than their parents, it is only when viewed from one fixed vantage in any society that sexuality, gender roles, and power domination can seem to line up in this perfect chain of echoic meaning” (“Introduction” 8). Claramente, Forster no buscaba que la narración fungiera como un texto que atacara a la homosexualidad, sino que, a partir de su perspectiva y panorama cultural los cuales estaban caracterizados con una increíble homofobia, llegaría a la apertura de la sociedad de su época hacia la diversidad sexual.

No es gratuito que Forster presentara a estos dos personajes al mismo tiempo. En ese sentido, la importancia que cobra dicho momento en la trama se basa en el impacto de otros sobre Maurice. O sea, el impacto de conocer personas que puedan tener la sexualidad como común denominador con el personaje principal sirve como reflejo para que Hall pueda identificarse, si bien no con todos, sí con algunos de los rasgos que pueda tener una identidad homosexual. Ciertamente no existe una

forma correcta de *ser gay*, ni mucho menos una forma correcta de *ser hombre*, pero lo importante es la capacidad de reconocerse en otros que son similares a uno para que pueda construir su identidad a partir de la convivencia con otros individuos en un ambiente social. Mauricio List Reyes menciona en su ensayo titulado “Masculinidades diversas” sobre la identificación y reconocimiento de uno mismo de la siguiente manera:

El individuo se reconoce a sí mismo reconociéndose en los demás, esa identidad no es esencial sino una construcción social e individual que requiere un sinnúmero de elementos culturales y relacionales para llevarse a cabo. Así, el individuo a lo largo de la vida la va construyendo, hasta que un día muere sin que el proceso constructivo haya culminado, y es que las transformaciones temporales y situacionales nos están llevando a un constante vaivén, cargado de nuevas interrelaciones sociales que se multiplican cotidianamente, y éstas a su vez nos hacen pasar de un grupo de adscripción a otro. Ése, por supuesto, es uno de los elementos señalados por nuestros informantes: ¿cómo construir una identidad gay ante la ausencia de modelos positivos en los cuales reconocerse? El sentimiento de ser el único con esa preferencia es generalizado y más aún cuando el entorno está esperando esas demostraciones de hombría – heterosexual –. (106)

Justo de esa manera es como se va construyendo la identidad *gay* de Maurice. Se reconoce como primer paso con George, luego con Risley y finalmente con Clive. Es a partir de la interacción social que tiene con otros individuos a los que se siente atraído afectivamente o no, que Hall va tomando lo que éstos le hacen presente mediante su presencia en la vida. Y justo del mismo modo es como se construye una identidad *gay* o *queer* en la actualidad.¹⁹ Y en ese sentido, cualquier identidad se ve construida mediante las interacciones que tenemos con otras personas; pero es gracias a Risley que Maurice empieza a romper con los ideales que la sociedad le ha querido

¹⁹ En palabras de List Reyes: “[L]os varones gay van construyendo su propia masculinidad, en la que el reconocimiento genérico no impide asumir elementos estereotípicamente femeninos en una actitud burlesca, que puede interpretarse en algunos casos como un cuestionamiento de la propia masculinidad.” (“Masculinidades diversas” 102)

imponer en relación con su identidad sexual. De vuelta a la novela, podemos ver que, aunque cuenta con una mínima participación en la vida de Maurice Hall, el impacto de Risley se queda para la apertura de la identidad del primero; notándose así en la forma en que primero Hall busca a Risley:

All that day and the next Maurice was planning how he could see this *queer fish* again [Risley]. The chances were bad. He did not like to call on a senior-year man, and they were at different colleges. Risley, he gathered, was well known at the Union, and he went to the Tuesday debate in the hope of hearing him: perhaps he would be easier to understand in public. *He was not attracted to the man in the sense that he wanted him for a friend, but he did feel he might help him—how, he didn't formulate.* It was all very obscure, for *the mountains still overshadowed Maurice. Risley, surely capering on the summit, might stretch him a helping hand.* (Maurice 34, énfasis mío)

En este fragmento podemos ver cómo el narrador se refiere a Risley con la misma terminología que lo hacen dentro de la narrativa los otros personajes. Al designarlo como “queer”, no quiere decir que el narrador lo estuviera categorizando como homosexual de manera peyorativa, sino que usa el significado arcaico de la palabra –como lo he mencionado con anterioridad en el análisis–, pero definitivamente tiene eco con el significado otorgado al mismo término a partir del siglo XX. Pero, lo que cobra mucha más relevancia en este fragmento es la razón por la cual Maurice busca a Risley. Hall, en su afán por sentirse identificado con alguien más que se le parezca, cobra consciencia de lo que podría significar el otro estudiante en su vida. No sabe en qué sentido quiere a Risley, si como amigo o como más que eso, pero lo que sí acepta –por medio el discurso del narrador– es que éste pueda ayudarlo. No sabe cómo podría ayudarle el estudiante de Trinity, pero está consciente de que *eso* que proyecta una sombra sobre Maurice (las montañas, *lo increíble* en esa metáfora), Risley ya lo había superado (así pues: “Risley, surely capering on the summit, might stretch him a helping hand”). Éste último ya habría conquistado la cumbre, dándole a Hall así la esperanza de que le ayudara resistir la subida.

Finalmente, si Risley le otorga a Maurice una perspectiva del lugar que puede ocupar dentro de la sociedad con todo y su orientación sexual, y Clive le presenta una perspectiva del amor que puede ayudarlo a percibir el sentimiento que éste tiene hacia Hall, es Lasker Jones quien le otorga a Maurice la terminología para que éste pueda reconocerse a sí mismo en un momento de crisis identitaria. Ciertamente, Maurice llega a Lasker Jones por medio de un camino un tanto pedregoso. Y es que, después del rechazo de Clive –cuando éste fue el primero en enunciar sus sentimientos hacia Maurice, sólo para que después del viaje de Durham a Grecia renegara de lo que él sentía hacia Hall– el ahora ya adulto joven busca una forma de poder dar razón al rompimiento por el que, sin motivo alguno aparente, su colega Clive le ha hecho pasar. El duelo con el que lo deja Durham orilla a Hall a buscar ayuda profesional para poder sobrepasar el rompimiento que sucedió sin ningún atisbo de remordimiento ni de lógica. En su afán por encontrar respuestas, Maurice acude con hombres que él mismo cree podrían ayudarlo sin perjudicarlo y que no fueran un peligro potencial a su integridad en relación con su papel en la sociedad opresora.

Lo que Maurice busca, al fin y al cabo, es alguien que lo ayude con su aparente “lujuria” ya que esto es lo que lo orilló a enamorarse de Clive. El narrador dice: “He [Maurice] loathed the idea of a doctor, but he had failed to kill lust single-handed. As crude as in his boyhood, it was many times as strong, and raged in his empty soul” (*Maurice* 155). Dentro de la caracterización de Hall, el amor que sintió hacia Durham, está cimentado en la lujuria y no en el afecto. Críticamente hablando, está muy lejos de lo correcto ya que, en realidad, la lujuria como una idea o un rasgo de la personalidad homosexual ha sido implantado en el subconsciente cultural como un rasgo que pertenece a la identidad *gay* por parte de la heteronorma. Por muchos años, se nos ha obligado a pensar que la promiscuidad y la lujuria son inherentes a la “sexualidad descontrolada

homosexual”.²⁰ De tal modo que los sentimientos que Maurice tiene o tenía hacia Clive se ven corrompidos por parte de la heteronorma que le hace pensar a Hall que dichos afectos que siente hacia personas de su mismo género sean ligadas con la idea cristiana de la lujuria. Pero es esta misma idea de la promiscuidad una que, indudablemente, ha sido normalizada dentro de la misma comunidad *gay* en la contemporaneidad. Se ha convertido así en una forma de homonormatividad donde la misma comunidad homosexual no deja que otro tipo de relaciones sociales se puedan desarrollar porque tienden a ligar todo con el ejercicio desmedido de la sexualidad. Este ejercicio desmedido claramente no es malo en sí mismo mientras sea consensual. Me atrevo a decir que lo que sí es malo o lo que pone en prejuicio el desarrollo sano mental de la comunidad *gay* es que es la misma comunidad la que se encarga de profesar la promiscuidad como una única manera de ser *gay*; es decir, que solamente siendo promiscuo o teniendo muchas relaciones sexuales se puede encontrar la felicidad identificándose como un hombre homosexual.

Regresando al punto, después de que Clive rompe con Maurice, y éste último busca liberarse por medio de encuentros sexuales fortuitos –circunscrito así en una sociedad heteronormada–, decide tomar cartas en el asunto y recuperar su “sanidad”. Sobre esto, el narrador nos indica que: “He could undergo any course of treatment on the chance of being cured, and even if he wasn’t he would be occupied and have fewer minutes for brooding” (*Maurice* 155). De esta manera, Maurice decide visitar a Jowitt, un conocido que Hall piensa podría ayudarlo a sobrepasar su aparente “enfermedad” y así recurre, como lo ha hecho hasta ahora, a la cualidad indecible de su

²⁰ List Reyes: “[E]l contacto físico que establece el resto de los hombres suele volverse más distante y menos afectuoso y no porque deje de sentirse cariño, amor o amistad necesariamente cuando se descubre que un sujeto es gay. Más bien lo que suele suceder tiene que ver con que se imagina al homosexual como un sujeto cuyo motor es eminentemente sexual, que piensa, reacciona y actúa a partir de ese deseo y ello, sorprendentemente, no sólo pasa entre amigos, aun entre parientes suele existir esta idea.” (112)

homosexualidad para acercarse a Jowitt. La primera vez que Hall busca a Jowitt para inquirir sobre la experiencia del doctor con el “transtorno”, le pregunta:

“I say, in your rounds here, do you come across *unspeakables of the Oscar Wilde sort*?”
But Jowitt replied. “No, that’s in the asylum work, thank God,” which was discouraging, and perhaps it might be better to consult someone whom he should never see again. He thought of specialists, but did not know whether there were any for his disease, nor whether they would keep faith if he confided in them. *On all other subjects he could command advice, but on this, which touched him daily, civilization was silent.*
(Maurice 156, énfasis mío)

Aquí podemos notar tres rasgos importantes de la naturaleza indecible de la homosexualidad. La primera tendría que ser el modo en que se desarrolla toda la situación. Maurice busca a alguien que sea de su confianza para preguntarle si quiera si en su práctica profesional se encuentra con homosexuales. Es decir, que Hall busca entablar comunicación sobre la homosexualidad de una manera un tanto misteriosa para que la gente -o su doctor en potencia- no tenga sospecha de que el joven busca ayuda sobre ese “padecimiento”. En segundo lugar, tenemos la metáfora con la cual Maurice se refiere a la homosexualidad, la cual aparece por lo menos dos veces en la novela. Hall, al mencionar “*unspeakables of the Oscar Wilde sort*”, logra conectar al interlocutor con la idea que el primero busca enunciar sin decirlo explícitamente. Es decir, el significante “*unspeakables of the Oscar Wilde sort*” trae a la mente del doctor Jowitt por referencia cultural inglesa, específicamente, el significado “homosexuales”. Es solamente mediante estas metáforas que Maurice puede enunciar de una manera “segura” el término *homosexualidad*. Y el tercer rasgo importante es la manera en que el narrador nos presenta, en una breve frase, lo que se ha venido desarrollando en varias páginas: “*On all other subjects he could command advice, but on this, which touched him daily, civilization was silent*” (énfasis mío). La cualidad indecible de la homosexualidad es un reflejo, un síntoma, de la represión en la cual se desarrollan las masculinidades *queer* u

homosociales. Maurice, reflejando por lo que muchas personas homosexuales o pertenecientes a la comunidad LGBTQ+ pasan en algún momento de su vida, utiliza las metáforas para poder enunciar lo que no puede nombrar. La sociedad en la que se desarrolla Hall, y en la que todos nos desarrollamos, está aún muy callada en relación con temas que tengan que ver con la diversidad sexual, orillándonos así -en un primer paso para poder asir nuestra identidad y poder exteriorizar lo que no podemos enunciar- a recurrir al uso del silencio y señales no verbales para poder identificarnos ante nosotros mismos y ante otros miembros de la comunidad.

Es así como la interacción entre estas dos partes, doctor y paciente, gira en torno a lo indecible y representando un microcosmos de cómo son las interacciones sociales en relación con la homosexualidad en el macrocosmos de la sociedad inglesa, o cualquier sociedad opresora. Así, antes de poder contactar a Lasker Jones y poder enunciar lo silenciado, Maurice llega con el Dr. Barry, un conocido de Cambridge que trabaja en el asilo mental. Ya con el Dr. Barry, Maurice enuncia de nuevo la metáfora sobre Oscar Wilde, pero ahora lo hace de una manera distinta. Aparentemente, la cercanía que tiene con el nuevo doctor le ha hecho poder enunciarse a sí mismo como: “*I’m an unspeakable of the Oscar Wilde sort*” (*Maurice* 159, énfasis mío). Ya en confianza, Hall decide conectarse y reflejarse directamente con la figura del autor Victoriano en respecto a su identidad sexual. De esta manera, de nuevo entran en conflicto la identidad que le ha sido impuesta a Maurice como exmiembro de Cambridge y su propia identidad construida:

“Who put that lie into your head? You whom I see and know to be a decent fellow! We’ll never mention it again. No—I’ll not discuss. I’ll not discuss. The worst thing I could do for you is to discuss it.”

“I want advice,” said Maurice, struggling against the overwhelming manner. “It’s not rubbish to me, but my life.”

“Rubbish,” came the voice authoritatively.

“I’ve been like this ever since I can remember without knowing why. What is it? Am I diseased? If I am, I want to be cured, I can’t put up with the loneliness any more, the last six months specially. Anything you tell me, I’ll do. That’s all. You must help me.”
(*Maurice* 159)

Ante la negativa del Dr. Barry para ayudar a Maurice por falta de conocimientos (“He held that only the most depraved could glance at Sodom [...]” [*Maurice* 160]), Hall contacta a un hipnotista que sería la clave de la pronunciación de su identidad.

Maurice Hall acude con Lasker Jones teniendo en mente sólo una cosa: “He was not yet free of Clive and never would be until something greater intervened” (*Maurice* 170). Así, Hall concreta una cita con el hipnotista y buscando únicamente resolver las consecuencias del rompimiento de Clive con éste, le da una razón para su supuesta “enfermedad”. Es en la primera cita que Maurice tiene con Lasker Jones que éste le dice lo que tanto ha buscado, un nombre para su “afección”:

He [Lasker Jones] neither praised nor blamed nor pitied; he paid no attention to a sudden outburst of Maurice’s against society. And thought Maurice yearned for sympathy –he had not had a world of it for a year– he was glad none came, for it might have shattered his purpose.

He asked, “What’s the name of my trouble? Has it one?”

“*Congenital homosexuality.*”

“Congenital how much? Well, can anything be done?”

“Oh, certainly, if you consent.” (*Maurice* 180, énfasis mío)

En este fragmento podemos ver cómo es que desde el primer instante en que conviven doctor con paciente, el primero logra darle una razón de su “padecimiento”. Podemos decir que ese “cogenital homosexuality” con el que diagnostica Jones a Maurice es algo así como el nombre científico y heterosexual para la homosexualidad. “Congenital” refiere así a congénito como visible o identificable en lo individual. En léxico médico, una afección que presentó independientemente de la carga genética de sus antepasados. En ese sentido, esta definición de homosexualidad por parte

de Lasker Jones es un tanto contradictoria en sí misma debido a dos factores. El primero tendría que ser que, desde un punto de vista crítico contemporáneo, sabemos que la homosexualidad no es una enfermedad y por lo tanto no existe cura alguna para ella. Definirla como una enfermedad solamente agrega a la opresión que la sociedad heteronormativa trata de normalizar para que cualquier disidencia sexual pueda ser clasificada fuera de la norma. En ese sentido, Lasker Jones la define como una enfermedad, y así mismo todo el discurso que circunscribe el narrador de *Maurice*. Pero, al momento de definirla como una enfermedad, dentro de la misma terminología de ésta existe el segundo factor para la contradicción tras “congenital homosexuality”. Como lo mencioné unas líneas atrás, “congénito” significa que tal o cual padecimiento se presenta en uno independientemente de la carga genética de los antepasados. Es decir que, desde un punto de vista contemporáneo en relación con la homosexualidad, Maurice *nació así* (o, traducido al inglés, “He was born this way”)²¹. Esto significa que, dentro del mismo discurso de Maurice sobre su necesidad de una cura para su “enfermedad”, en realidad, no existe una porque en sí mismo no se contagió de alguien más, sino que nació con dicha “afección”. Ciertamente no estoy considerando ni remotamente a la homosexualidad como una enfermedad, pero es notable que Forster no hubiera tenido en consideración el posible lugar que la homosexualidad tendría en una sociedad mucho más abierta a la diversidad sexual como lo anhelaba tanto en su dedicatoria o incluso en otros textos que escribió.

Si bien, la importancia de Lasker Jones es que le da el término para que se pueda identificar, no consigue “curarse” porque la homosexualidad en sí no es una enfermedad, sino que logra que Maurice, después de sus sesiones, pueda entablar una relación saludable con Alec Scudder. Es gracias a que Jones le da el poder de enunciar su homosexualidad que Hall puede identificarse y

²¹ Un discurso que ha regido el empoderamiento de la comunidad LGBTQ+ popularmente por lo menos en los últimos años.

relacionarse mediante un término que lo agrupe y así tener un sentido de pertenencia en relación con otros hombres homosexuales. Aunque parezca un personaje secundario e incluso un tanto incidental, el hipnotista es el que se encarga de otorgarle a Maurice la voz y la terminología para poderse identificar como un homosexual. Judith Butler nos dice que:

La cuestión de lo que puede decirse y lo que no puede decirse, lo que puede exponerse públicamente y lo que no se puede exponer, está presente a lo largo de todo el texto y se vincula con la cuestión más amplia relativa a los peligros que implica la exposición pública [...] del deseo [...] Para poder comprender la posición silenciada que ocupa la homosexualidad en el texto [...] es esencial situar esta represión en el contexto de las restricciones sociales específicas que pesaban entonces en la caracterización de la [homo]sexualidad[...] (“Hacerse pasar por lo que uno no es...” 244 y 255)

Si bien, en este capítulo, Butler habla de la obra de la novelista Nella Larsen, su argumento se puede posicionar al impacto de lo indecible en *Maurice*. No se puede ejercer un prejuicio hacia lo que representa el texto de Forster porque, finalmente, éste está concebido dentro de una sociedad opresora que veía a la homosexualidad como una enfermedad, pero es mediante el acercamiento de un punto de vista crítico contemporáneo que podemos vislumbrar en qué sentido *Maurice* se posiciona dentro de la tradición de literatura *gay* teniendo en cuenta el panorama artístico del escritor como las cualidades protomodernistas o futuristas del mismo en relación con el desenvolvimiento de la homosexualidad como una identidad sexual viable dentro de la sociedad.

Si bien, dentro de la novela, Maurice Hall nunca se enuncia a sí mismo como un homosexual antes o después de sus visitas con Lasker Jones, es importante notar que es mediante sus acciones que logra identificarse como tal. Si bien, no me refiero a la clasificación heterosexual sobre aquel que no se siente atraído a alguien del género opuesto, Maurice logra identificarse a sí mismo en una subjetividad que le conviene para sus relaciones intersociales. Annamarie Jagose, en su libro

Queer Theory. An Introduction comenta sobre el término “homosexual” y el rompimiento de éste en relación con la opresión heteronormativa ejercida mediante su uso:

Although the widespread use of 'queer' as a term of selfdescription is a relatively recent phenomenon, it is only the most recent in a series of words that have constituted the semantic forcefield of homosexuality since the nineteenth century. The word 'homosexuality'—coined in 1869 by a Swiss doctor, Karoly Maria Benkert—was not used widely in English until the 1890s, when it was adopted by the sexologist Havelock Ellis. It continues to have a certain currency but, because of its unshakeable association with the pathologising discourses of medicine, it is seldom used nowadays as a term of self-identification. 'To describe oneself as "a homosexual"', writes Simon Watney (1992:20), 'is immediately to inhabit a pseudo-scientific theory of sexuality which more properly belongs to the age of the steam engine than to the late twentieth century'. More recently, in the 1960s, liberationists made a strategic break with 'homosexuality' by annexing the word 'gay', thus redeploying a nineteenth-century slang term which had formerly described women of dubious morals. 'Gay' was mobilised as a specifically political counter to that binarised and hierarchised sexual categorization which classifies homosexuality as a deviation from a privileged and naturalised heterosexuality. (“Queer” 72)

Precisamente, lo que logra Forster al hacer que Maurice Hall nunca mencione su propia homosexualidad, sino que éste actúe simplemente sobre sus afectos hacia Clive y finalmente hacia Alec, es generar un rompimiento entre el significante del término “homosexual” y su significado. Es en contraste con el discurso de Lasker Jones de que la homosexualidad es una enfermedad congénita, que Forster brinca esta “scientific theory of sexuality” que menciona Jagose para enfocarse en los afectos en lugar de una identificación que busque encasillar la sexualidad humana,

dando así pie a una lectura *queer* y no solamente *gay* de Maurice, en donde podría, entonces, vislumbrarse el protomodernismo al cual el autor podría pertenecer.²²

Lo que primero se busca al momento de tratar de enunciar o de acercarse a la enunciación de la sexualidad de uno mismo, cuando ésta no está circunscrita dentro de la normatividad, es poder acercarse a ella mediante el silencio, o mediante lenguaje no verbal que se convierte en lo indecible; para poder así llegar al pronunciamiento con todas sus letras de la identidad sexual de uno. Jagose continúa diciendo:

Sigmund Freud's theorisation of the unconscious further challenges the notion that subjectivity is stable and coherent. In establishing the formative influence of important mental and psychic processes of which an individual is unaware, the theory of the unconscious has radical implications for the common-sense assumption that the subject is both whole and self-knowing. Furthermore, interpretations of Freud's work—particularly by the French psychoanalyst Jacques Lacan—establish subjectivity as something which must be learned, rather than as something which is always already there. Subjectivity is not an essential property of the self, but something which originates outside it. Identity, then, is an effect of identification with and against others: being ongoing, and always incomplete, it is a process rather than a property. (“Queer” 79)

Ciertamente no debería ser un gran anuncio o algo que la gente debería siquiera enunciar para que se le considere como un ser humano “viable” dentro de la sociedad, pero en un momento donde la seguridad de miembros de la comunidad se ve amenazada, es necesario enunciar eso que parece

²² En el nivel de la narración y en lo que toca a lo indecible, Dorrit Cohn explica en “Vidas ficcionales versus vidas históricas” lo siguiente: “[L]os movimientos en y al interior de la subjetividad del protagonista se aplazan de diferentes maneras. Tampoco se quedan en el interior, una vez que entran. Hay casos notables en los que la mente abierta de un personaje se cierra abruptamente en coyunturas críticas de su vida” (430). De tal manera, podemos vislumbrar dentro del panorama de la novela de Forster que Maurice, al identificarse a sí mismo (para sí mismo) como homosexual recurre a la cualidad indecible de su orientación sexual debido al constante duelo por el que pasa en diferentes etapas de su vida. Al no ser capaz de reconciliarse con el dolor, de hablar de sus sentimientos, ni de señalar la opresión heteronormativa, la psique de Hall se cierra intempestivamente en momentos clave que podrían liberar su deseo reprimido. Lo veremos más adelante cuando conoce a Alec Scudder: cuando Scudder lo confronta sobre los sentimientos que tiene hacia él, Maurice bloquea cualquier potencial acercamiento homoafectivo con el guardián.

ser diferente para que, en un futuro, el punto de que alguien defina su sexualidad sea innecesario para relacionarse con otros humanos. Es de este modo como se construye la identidad de Maurice mediante lo indecible. La imposibilidad de enunciar su deseo y su amor públicamente es lo que lo lleva a asir su propia personalidad mediante la afección entre las personalidades conjuntas de Risley, Clive y Lasker Jones. Lo que Armand V. Zeppa nombra como “The acquisition of wisdom” en su tesis titulada *Young Adult Gay Literature: Coming of Age for LGBTQ Teenagers*, es precisamente lo que Maurice adquiere al obtener la voz o el lenguaje para poder definirse a sí mismo dentro de su propia mente, y no definiéndose en público para que otros puedan identificarlo.

Finalmente, y a modo de conclusión para este apartado, dentro del mismo paratexto que escribió Forster –una especie de notas finales adjuntadas a la edición que actualmente está publicada de la novela– el autor ahonda brevemente en varias ideas que rondan su subconsciente y la lectura de *Maurice*. Este breve paratexto que funciona como un “*afterword*” o “notas del autor”, además de dar un vistazo a lo que Forster tenía en mente al escribir *Maurice* y su –en ese entonces– potencial publicación, otorga dos perspectivas que son vitales tanto para el entendimiento del contexto sociocultural de *Maurice* como para el desarrollo del presente análisis. La primera sería el subapartado titulado *Notes on the three men* (el cual otorga perspectiva para la asimilación de los tres personajes masculinos que lideran la novela); y la segunda, el subapartado titulado simplemente *Homosexuality*, en el cual me enfocaré.

Comenzando dicho apartado, Forster indica explícitamente el punto central de este acercamiento analítico; dice concisamente: “Note in conclusion on a word hitherto unmentioned” (*Maurice* 255).²³ Tuvieron que pasar más de cuarenta años desde que Forster escribió la novela

²³ En retrospectiva personal –brevemente– y como un ejercicio de memoria que me permito realizar, la primera vez que leí *Maurice* me percaté de que, en realidad, si bien Maurice nunca se identifica en voz alta o en forma escrita como un homosexual, siempre se notaron –desde mi punto de vista– varias metáforas o formas alternas para identificarse con su orientación sexual. Esto, pues, me orilló a tener en consideración la cualidad indecible del término. Fue entonces

hasta la fecha en que escribió sus notas para que el autor pudiera si quiera enunciar el término “homosexualidad” fuera, incluso, de la obra misma que trata dicho tema, la tan dichosa “word hitherto unmentioned”. Según la edición de W. W. Norton & Company, la “Terminal Note” que viene anexada a *Maurice* fue escrita en septiembre de 1960, dejando un poco más de 46 años desde que Forster terminó de escribir la novela; esto sin si quiera mencionar los años restantes para que se diera la publicación póstuma de *Maurice* en 1971. Contextualmente, es importante mencionar esto porque la novela no se puede separar de los importantes sucesos que sacudieron al mundo, dos guerras mundiales y avances socioculturales que afectaron la perspectiva de la homosexualidad en el ámbito internacional. Incluso, dentro de la misma novela, Lasker Jones le propone a Maurice que se mude a un país como Francia o Italia donde la homosexualidad ha sido descriminalizada mediante el Código Napoleón.²⁴ Es, pues, en la “Terminal Note”, donde Forster indica que “the novel’s action-date is about 1912, and ‘some years later’ would plunge it into the transformed England of the First World War” (*Maurice* 254); posicionando así la diégesis presentada en *Maurice* dentro de un contexto donde el conflicto y las problemáticas políticas se presentan con cada día que pasa. Finalmente, teniendo en consideración el tipo de crítico narratológico que es E.M. Forster, no se puede esperar otra cosa sino varias uniones un tanto proto-posmodernas entre *Maurice* y la realidad en la que se desarrolló el autor.

que, muchos seminarios y lecturas críticas y teóricas después sobre la perspectiva de género, el feminismo, o la lucha LGBTQ+, me di cuenta de que el mismo Forster se adelantó a lo que las potenciales y severas críticas del siglo XX en relación con la naturaleza de su obra podrían traer.

²⁴ “‘And what’s to happen to me?’ said Maurice, with a sudden drop in his voice. He spoke in despair, but Mr Lasker Jones had an answer to every question. ‘I’m afraid I can only advise you to live in some country that has adopted the Code Napoléon,’ he said. ‘I don’t understand.’ ‘France or Italy, for instance. There homosexuality is no longer criminal.’ ‘You mean that a Frenchman could share with a friend and yet not go to prison?’ ‘Share? Do you mean unite? If both are of age and avoid public indecency, certainly.’ ‘Will the law ever be that in England?’ I doubt it. England has always been disinclined to accept human nature.’ Maurice understood. He was an Englishman himself, and only his troubles had kept him awake. He smiled sadly. ‘It comes to this then: there always have been people like me and always will be, and generally they have been persecuted.’ ‘That is so, Mr Hall; or, as psychiatry prefers to put it, there has been, is, and always will be every conceivable type of person. And you must remember that your type was once put to death in England.’” (*Maurice* 211)

III. “Maurice gave a cry of pain”: el duelo

Puntos de referencia

El duelo no es sustitución: Tras una pérdida, el duelo se convierte en la única forma de procesar la falta de aquello que ha salido del panorama personal; la completa superación de la pérdida es imposible. Se tiene que llegar, más bien, a una aceptación de que el objeto o la persona faltante es y será irremplazable; y esa insustituibilidad será la que cambie y rijá la vida de aquel que ha experimentado la pérdida.

La madurez ha quedado desplazada: Pareciera que Maurice y su proceso de crecimiento siguen una recta que, en teoría, conducirá hasta el arquetipo del caballero inglés ideal. Pero al llegar a la madurez, mediante el aprendizaje que el duelo trajo a su vida, el proceso de crecimiento se inclina y se convierte en un vector que busca completarse mediante la rebelión a la norma social. El ideal de Hall se convierte en una búsqueda de la libertad fuera de las restricciones a las que la sociedad inglesa trata de forzarle.

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua nos muestra en su segunda acepción, que el duelo es “dolor, lástima, aflicción o sentimiento.” Ciertamente, esta definición es la básica cuando viene a la mente el duelo en relación con la pérdida de algo o, principalmente, de alguien. En relación con *Maurice*, el duelo se vuelve una parte central del proceso que constituye el crecimiento y la identificación de Maurice Hall debido a que sin el proceso que implica el duelo - un proceso de pérdida hasta llegar a la aceptación-, Hall no puede crecer las limitantes sociales impuestas sobre él que le niegan poder llegar a ser feliz en una relación *gay*. Hablar del proceso de duelo y del duelo en sí mismo que sufre Maurice está relacionado intrínsecamente con la cualidad indecible de la homosexualidad de Hall, ya que la aflicción deviene por el silenciamiento de la identidad sexual y por el no poder actuar sobre su deseo hacia otros hombres en favor de su sexualidad. Ya que el sujeto(s) con el(los) que entabló algún tipo de relación no pudo contestar al

sentimiento de Maurice -positiva o negativamente- debido a su(s) abrupto(s) distanciamiento(s), éste no pudo terminar de manera correcta las interacciones homosociales en su vida.

Es posible relacionar la cualidad indecible de la homosexualidad que se presenta en Maurice, de nuevo con Butler en “Acerca del término queer”. Butler comenta sobre la indecibilidad, pero ahora enfocada en el duelo: “En la medida en que el duelo continúe siendo algo indecible, la ira provocada por la pérdida puede intensificarse en virtud de la imposibilidad de confesarla. Y si se proscribiera la cólera misma que produce la pérdida, los efectos melancólicos de semejante proscripción pueden alcanzar proporciones suicidas” (332). Si bien la idea del suicidio no parece realizable para Maurice Hall –aunque sí la considera debido a la accesibilidad que tiene este a una pistola como nos lo dice el narrador: “When he came home and examined the pistol he would never use, he was seized with disgust; when he greeted his mother no unfathomable love for her welled up” (*Maurice* 141)– éste llega a considerar, en su lugar, visitar a doctores y especialistas para que puedan “curar su enfermedad”. En ese sentido, el duelo que sufre Maurice se puede notar en un aspecto central directamente relacionado con su identidad sexual y que se desata desde una temprana edad. La pérdida más importante que sufre es la de su relación amorosa con Clive.

Honestamente, algo que llamó mi atención desde la primera lectura de *Maurice* que realicé fue por qué Clive se retracta de sus sentimientos hacia Maurice. ¿Por qué se retracta sin más? ¿Será que el personaje de Clive se basa en alguna experiencia del propio Forster que buscó representar en papel, bosquejando así también la humanidad en las personas que de un día para otro dejan de amar a alguien? La verdad es que en términos psicológicos nunca podremos saberlo.²⁵ No obstante,

²⁵ Durante el proceso de investigación que llevé a cabo, no encontré una razón que algún crítico pudiera dar a esa particularidad. ¿Tendrá que ver con la poética de Forster? Uno tendría que leer al autor completo para poder deducir esa respuesta. Ahondando un poco en la historia de *Maurice* como producto cultural, tenemos la versión fílmica que se estrenó en 1987 dirigida por James Ivory. En esta adaptación, se da una respuesta clara al cambio tan repentino que sufre Clive. En ella, Durham se da cuenta de los horrores por los que la policía y las autoridades hacen pasar a los homosexuales cuando son encontrados realizando “actos de indecencia”. Se da cuenta de la brutalidad con los que los encierran y los tratan y es eso lo que lo orilla –dentro de filme– a retractarse de lo que le había dicho a Maurice.

en este análisis sustento la idea de que Clive cambia debido a su movimiento entre escenarios (o sea, su viaje a Grecia). Su transgresión entre países no es la razón detrás de su retractamiento, sino el rompimiento del ideal que Clive tenía sobre la homosexualidad ligada al pensamiento y a la cultura griegos. Aunque no me enfocaré en este momento en el cambio que trae el movimiento de Clive entre países e ideales, sea cual sea la razón por la que decide retractarse de sus sentimientos hacia Maurice, esa decisión deja en Hall un sufrimiento que no puede procesar debido a la naturaleza enigmática del duelo. Judith Butler, ahora en su libro *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, nos habla del duelo en un contexto contemporáneo que puede ser trasladado a lo que aflige a Maurice Hall. En voz de Butler: “[A]l perder algo, nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. Si el duelo supone saber que algo se perdió (y en cierta manera, la melancolía significa originalmente no saberlo), entonces el duelo continuaría a causa de su dimensión enigmática, a causa de la experiencia de no saber incitada por una pérdida que no terminamos de comprender” (“Violencia, duelo, política” 48). Esta aflicción que sufre Maurice se vuelve persistente y notable en su búsqueda de ayuda profesional. Y aunque suene un tanto reiterativo, Hall busca asir la verdad detrás del enigma que significa el abandono de Clive mediante la búsqueda de una cura.

Pero es esta indecibilidad del duelo que Butler menciona la que ayuda un poco para poder explicar algo tan humano como el dolor de haber perdido a alguien. La crítica nos menciona:

No estoy segura de saber cuándo se elabora un duelo, o cuándo alguien termina de hacer el duelo por otro ser humano. Freud cambia de idea al respecto: sugiere que elaborar un duelo significa ser capaz de sustituir un objeto por otro; más tarde afirma que la introyección, originalmente asociada con la melancolía, es esencial para el trabajo del duelo. La esperanza inicial de Freud de que el lazo con un objeto puede deshacerse y volver a rehacerse puede tomarse como un signo alentador, en tanto supone cierto carácter intercambiable del objeto –como si la perspectiva de volver a

entrar a la vida aprovechara cierto carácter promiscuo de la meta libidinal—. *Acaso sea verdad, pero no creo que elaborar un duelo implique olvidar a alguien o que algo más venga a ocupar su lugar, como si debiéramos aspirar a una completa sustitución. Tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse someterse a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. Sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse.* (“Violencia, duelo, política” 47, énfasis mío)

Teniendo en mente esto que establece Butler, no es que Maurice busque la superación del abandono de Clive por medio de la búsqueda de otro que pueda cubrir su lugar, sino que es mediante el proceso de la aceptación y la resignación hacia la pérdida que Hall trata de recomodar su existencia ya que –como dice la misma Butler– no existimos en el duelo a partir de aquel que se fue, sino que existimos en el duelo a partir de las repercusiones que aquel dejó en nosotros. Sobre esto, Butler continúa diciendo:

Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad podemos simplemente sentir que estamos pasando por algo temporario, que el duelo va a terminar y que vamos a recuperar cierto equilibrio previo. Pero quizás, mientras pasamos por eso, *algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen.* No es como si un "yo" existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un "tú" por allá, especialmente si el vínculo con ese "tú" forma parte de lo que constituye mi "yo". Si bajo estas condiciones llegara a perderte, *lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué "soy", sin ti?* Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a "ti" sólo para descubrir que "yo" también desaparezo. En otro nivel, tal vez lo que he perdido "en" ti, eso para lo que no tengo palabras, sea una relación no constituida exclusivamente ni por mí ni por ti, pero que va a ser

concebida como el lazo por el que estos términos se diferencian y se relacionan.

(“Violencia, duelo, política” 48, énfasis mío)

Es en esta frase; “algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” que Butler anuncia algo de lo que todos los que hemos experimentado una pérdida nos hemos percatado. Al perder a alguien, lejos del impacto que representa la falta de la presencia de uno en la vida del otro, crecemos. Y es aquí donde el texto de Forster, en la voz del narrador, parece renegar el potencial crecimiento de Maurice dentro de la diégesis. Después de que Clive rompiera con Maurice, el narrador nos cuenta: “His change, then, cannot be described as a conversion. There was nothing edifying about it. [...] He lived on, miserable and misunderstood, as before, and increasingly lonely. One cannot write those words too often: Maurice’s loneliness: it increased” (*Maurice* 141). Podemos ver, pues, que la naturaleza protomodernista del narrador considera que el duelo insertado en la vida de Maurice no es sino otro suceso que agrega a su deterioro en lugar de ayudarlo a construirse como un hombre *gay*. Pero contradictoriamente, el narrador continúa al siguiente párrafo: “But a change there had been. He set himself to acquire new habits, and in particular those minor arts of life that he had neglected when with Clive. Punctuality, courtesy, patriotism, chivalry even—here were a few. He practiced a severe self-discipline. It was necessary not only to acquire the art, but to know when to apply it, and gently to modify his behavior” (*Maurice* 141). Es decir, que pareciera que el dramatismo con el que el narrador asocia el rompimiento entre Maurice y Clive —y por ende el duelo que el primero sufre— en un principio, ahoga el posible y potencial crecimiento que Hall pueda experimentar. Pero el narrador contradictoriamente está aceptando que sí existió un cambio edificante en la personalidad y la forma en que Maurice se desenvuelve en la sociedad. Este drama que agrega a la trama de *Maurice* como novela mimetiza la forma en que, más veces de las que queremos, reflexionamos y tratamos

de dar razón a algún rompimiento o pérdida de un ser querido. Al perder a Durham, Hall se convierte en alguien que cuida de sí mismo al modificar su comportamiento y crecer en divergencia con lo que la sociedad ha establecido como “una única forma de madurar”. Maurice toma todo aquello que le dejó el abandono de Clive, lo adapta a sus propios parámetros personales, y logra llegar a una madurez que diverge de la que le estaba queriendo ser forzada por las convenciones sociales.

El impacto de Clive sobre la vida de Maurice no puede menospreciarse considerando el tiempo narratológico que estuvo con él. Tuvieron una relación y, si bien no se puede medir el grado de sentimiento que profesaban el uno por el otro, no puede ser sencillo que alguien de vital importancia de repente decida cortar cualquier lazo afectivo que tiene con la otra persona. Judith Butler nos vuelve a comentar que: “[...] [E]l duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar –formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brindar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo–” (“Violencia, duelo, política” 49). Maurice había construido su identidad, en gran parte, alrededor de Clive como piedra angular. Durham fue quien le presentó la idea del amor platónico –y del amor homosexual– desde que se conocieron como una posibilidad real para su desarrollo como pareja. El cariño y el amor fueron creciendo a lo largo del tiempo: empezaron como amigos y después algo más que eso (algo que ellos claramente sabían qué era) aunque no pudieran definirlo, ya sea por falta de terminología o simplemente porque no querían embonar en las definiciones normativas de las relaciones heterosexuales. Clive, al tomar la aparente decisión de que ya no sentía nada por Maurice, rompe la percepción que el último había construido alrededor de la inserción de Durham en su vida. Para Hall es imposible seguir siendo “él” mismo, no puede “explicar” –como lo dice Butler– su “propio

relato autoconsciente”. Es decir, todo se sale de control a causa de la separación y Maurice debe de empezar a edificarse a sí mismo de nuevo, sin Clive dentro de su panorama.

Volviendo a la cualidad enigmática del duelo y dejando de lado la aflicción por la pérdida de Clive, Maurice tuvo que pasar por muchas pérdidas a lo largo de su vida. Como lo he mencionado con anterioridad, Hall sufre de un duelo aparentemente constante debido a las múltiples pérdidas que ha sufrido. Y el no poder cerrar los ciclos detrás de dichas pérdidas tan abruptas lo ha dejado con un vacío que no puede entender. No quiero decir que Maurice ha tratado de llenar el vacío que el distanciamiento de los hombres de su vida ha producido en repetidas ocasiones; lo que trato de argumentar es que el enigma detrás de la desaparición de los hombres es lo que lo ha dejado sin la posibilidad de concebir una idea completa de lo que significa la pertenencia. Es así como regresamos a las figuras espectrales, al fantasma del abandono –de su padre, de George, de Risley, de Clive– que no deja que Maurice se vea a sí mismo como un hombre *gay* totalmente integrado por falta del coronamiento del deseo homosexual. Carla Freccero en el capítulo “Queer Spectrality. Haunting the past” nos dice acerca del fantasma del pasado lo siguiente:

Popular representations, testifying to widely distributed persistent populist acceptance of the ghostly as a domain of legitimacy, tell us that the ghost comes back because there is something unfinished: ‘The ghost is...pregnant with unfulfilled possibility, with the something to be done that the wavering present is demanding. This something to be done is not a return to the past but a reckoning with its repression in the present, a reckoning with that which we have lost, but never had.’ (196)

Esta “posibilidad incumplida” a la que hace alusión Freccero es lo que genera ansiedad a Maurice ya que el fantasma del abandono presenta a Hall –en perspectiva– aquello que no pudo fructificar con otros hombres; y lo contrasta con aquello que le puede traer el presente por medio de la

comprensión de que *aquello* que nunca tuvo, lo podría llegar a obtener en el futuro inmediato si se abre a las posibilidades.

Y más allá del deseo homosexual, podría hablar de un deseo homosocial u homoerótico. La falta de compleción del deseo homosocial cabe en relación con el padre, pues Hall *Senior*, al no formar parte de la vida del pequeño Maurice debido a su muerte, logra que Hall Jr. no pueda conectar con un hombre en su familia y en su vida. Es entonces que recordamos las palabras del Sr. Ducie sobre la importancia de tener un rol masculino que le inculque los valores caballerescos de la sociedad eduardiana. Más allá de los valores que pudo o no haber inculcado el padre al hijo, lo que idealmente tendría que haber pasado al descendiente masculino de la familia Hall tendría que haber sido el afecto filial entre miembros del mismo género. Sería imprudente de mi parte decir que, de haber vivido el Sr. Hall, Maurice hubiera aprendido a “querer” de la mejor manera ya que a principios del siglo XX no eran muy afectos los padres a los hijos, ni mucho menos enunciaban su amor abiertamente; pero mucho o poco, el cariño y afecto que pudieron haberse demostrado entre padre e hijo podría haber hecho la diferencia en la dinámica de Maurice con su mismo género. Y no podemos olvidar que, de ser válida la lectura del padre de Hall como un hombre homosexual mucho más reprimido que su propio hijo, la lectura de la novela cambiaría en su totalidad ya que, entonces, al tener una figura con la que se podría identificar en materia de su identidad sexual, el desarrollo de Maurice no se hubiera basado únicamente en la pérdida antes de llegar a la compleción total del amor homosexual (además de que sería una versión mucho más transgresora en contraste con la edición final de la novela).

En lo que toca a la falta de compleción del deseo homoerótico como tal, Maurice vive en un estado, si bien no de frustración constante, sí de miedo a ceder ante el deseo sexual, y más aún ante el deseo de una relación sexoafectiva con alguien que no es de su misma clase social. En relación con Clive y con Risley, hablando de afectos, no existía un problema en teoría debido a que ambos

hombres eran de estratos sociales similares a Maurice. Ambos eran estudiantes de universidad y ambos pertenecían a un estrato socioeconómico apto para ser solteros elegibles utilizando los estándares sociales de la época. Eran de buena familia, eran hijos ejemplares y caballeros de sociedad. Pero en respecto a George o Alec, el duelo de no poder reaccionar de manera íntegra al deseo y al amor que éstos pueden ser capaces de dar deviene en la ansiedad que Maurice presenta sobre el nivel socioeconómico que ellos, en cuanto hombres trabajadores pero que pertenecen a una clase social más baja que la de Hall, representan.

Sobre George, Maurice no puede acercarse a él sin escudarse en una relación platónica totalmente fundamentada en un carácter lúdico e infantil. Maurice estaba en la edad de hacerse amigos con otros infantes, y al ser George el único chico con el cual tenía contacto, Hall vuelca su atención sobre éste. Pero con Alec Scudder se vuelve un tanto más relevante el miedo que tiene Maurice para con el empleado de la familia Durham. Ante uno de los primeros encuentros con Scudder, Maurice pregunta a Clive lo siguiente sobre la personalidad del vigilante para la propiedad de Penge:

“What sort of man is that keeper of yours who captained us?” he asked Clive, having tried the sentence over to himself first, *to be sure it didn't sound odd.*

“He's leaving this month,” said Clive under the impression that he was giving a reply. Fortunately they were passing the kennels at that moment, and he added, “We shall miss him as regards the dogs, anyhow.”

“But not in other ways?”

“I expect we shall do worse. One always does. *Hard-working anyhow, and decidedly intelligent, whereas the man I've coming in his place—*”; and, glad that Maurice should be interested he sketched the economy of Penge.

“*Straight?*” He trembled as he asked this supreme question.

“Scudder? A little too smart to be straight. However, Anne would say I'm being unfair. You can't expect our standard of honesty in servants, any more than you can expect loyalty or gratitude.”

“I could never run a job like Penge,” resumed Maurice after a pause. “I should never know what type of servant to select. *Take Scudder for instance. What class of home does he come from?* I haven’t the slightest idea.”

“Wasn’t his father the butcher at Osmington? Yes. I think so.”

Maurice flung his hat on the floor of the car with all his force. “This is about the limit,” he thought, and buried both hands in his hair. (*Maurice* 205, énfasis mío)

En este primer cuestionamiento sobre Alec Scudder, podemos ver a un Maurice que se preocupa por la opinión que tiene Clive sobre su propio vigilante. Al inicio, Maurice parece tener un interés personal por saber un poco sobre las actitudes que puedan denotar los intereses emocionales de Scudder. Así, Hall se ocupa de pensar muy bien la formulación de la pregunta para que Clive no sospeche del interés en ciernes que el primero tiene hacia el empleado: “What sort of man is that keeper of yours who captained us?” he asked Clive, having tried the sentence over to himself first, to be sure it didn’t sound odd.” Primero pregunta acerca de la naturaleza de Alec, como si quisiera hacerse de más información que lo ayude a poder considerar a Scudder como un pretendiente viable para su conveniencia. Y justo después de hacerlo, el narrador nos recalca que Maurice pensó más de una vez la pregunta para que nadie sospechara sobre su interés. Es decir, Hall se preocupa por lo que pudieran llegar a pensar sus amigos en Penge sobre su cuestionamiento y repentino interés por el guardia. Pregunta sobre su carácter o su naturaleza, y lo único que puede contestar Clive a Maurice es que el chico es: “Hard-working anyhow, and decidedly intelligent, whereas the man I’ve coming in his place—”. Durham tiene que comparar a Scudder según la destreza y la ética del trabajo con el hombre que lo reemplazará. Las cualidades de Alec solamente existen en relación con el trabajo que el guardián puede desempeñar en Penge; es decir, Scudder existe –para Clive y para Maurice– antes como un empleado que como un hombre con el que podría empezar una relación. Lo único extra que tiene que preguntar Maurice acerca de Alec es sobre la honestidad de éste. Así, ese “Straight?” no solamente refleja el interés que Hall tiene sobre Scudder, sino que

también refleja el interés oculto de que éste último no propague la verdad de que ellos dos ya han tenido relaciones sexuales en la propiedad de la familia Durham. Judith Butler, hablando sobre el miedo que acompaña al duelo, nos dice: “Cuando el duelo es algo que tememos, nuestros miedos pueden alimentar el impulso de resolverlo rápidamente, de desterrarlo en nombre de una acción dotada del poder de restaurar la pérdida o de devolver el mundo a un orden previo, o de reforzar la fantasía de que el mundo estaba previamente ordenado” (“Violencia, duelo, política” 56). En este sentido, Maurice teme salir lastimado de nuevo pero esta vez por culpa de Alec. Y su única forma de poder sobrellevar este miedo fundamentado de que Scudder pueda chantajearlo es mediante el cuestionamiento del carácter de Alec desde su posición privilegiada. Al hacerlo, claro, cuestiona no sólo el origen del trabajador, sino que también interpela sobre la honradez de su familia.

Esta desconfianza que Maurice siente hacia Alec refleja, pues, uno de los más importantes efectos del duelo por el abandono de Clive. No es simplemente que Hall se sienta desolado y busque respuestas con la ayuda de Lasker Jones, sino que al encontrar a Scudder y tratando de que éste no se convierta en un simple suplente del papel que tenía Durham, Maurice desarrolla miedo y cierto nivel de delirio de persecución. El posible chantaje de Scudder es lo que hace que Maurice no solamente cuestione el poder que puede ejercer el más joven sobre él, sino que debido a la desaparición de Clive del panorama –y con ello de la personalidad que Hall había construido alrededor de la presencia y el impacto de Durham en su vida– crea una nueva identidad donde la desconfianza cobra un lugar importante. Esto debido a que, ciertamente, después de todo quiebre o rompimiento en alguna relación, el duelo hace que la confianza no solamente desaparezca en sincronía con el otro u otros miembros de la relación, sino que deja mermada la confianza que se deposita en prospectos potenciales. En cierto momento, después de que Maurice recibe un telegrama donde Alec busca encontrarse de nuevo con él en la casa del bote en Penge, el narrador nos dice que:

Maurice trembled with anger and fear. ‘Come back, waiting tonight at boathouse, Penge, Alec’: a nice message to be handed in through the local post-office! Presumably one of the house-servants had supplied his address, for the telegram was fully directed. A nice situation! It contained every promise of blackmail, at the best it was incredible insolence. Of course he shouldn’t answer, nor could there be any question now of giving Scudder a present. He had gone outside his class, and it served him right. (*Maurice* 206-207)

En este breve fragmento podemos ver que el narrador está consciente del miedo y el enojo que siente Maurice hacia el mensaje recibido y hacia Alec mismo. Pero más allá del miedo, también nos percatamos de que el narrador está consciente del papel preponderante que la clase social ha tomado en relación con Scudder. La voz narrativa nos dice que a pesar de ser “una promesa de chantaje”, el acto del joven portero se convierte en una afrenta al papel que representa Hall dentro de la pirámide social. El telegrama ya no es una simple forma de acercamiento con el cual Alec podría contactar a Maurice, sino que ese acto de “insolencia” representa cómo el primero “had gone outside his class, and it served him right”, dando así a entender que Maurice no responderá a ninguna de las peticiones de Scudder. Así de contundente e incluso déspota se vuelve Maurice después de la pérdida de Clive, tratando de imitar la forma en que un hombre inglés tendría que comportarse *gentlemanly* hacia una situación de ese tipo.

A modo de reflexión final y conclusión de este apartado, Maurice Hall, al perder el cariño y el amor de Clive Durham de una manera inexplicable, pierde el piso completamente. Atraviesa las cinco etapas del duelo que propone la psicología, pero, al hacerlo, se vuelve un tanto grosero e incluso un cretino –por así decirlo– hacia la nueva posibilidad que representa Alec Scudder. En su proceso de duelo y su supuesta aceptación de lo que no puede arreglar, Hall le niega la oportunidad a Scudder de poder entablar una relación sexoafectiva con él debido a la desconfianza que Clive generó en el personaje principal hacia los hombres y hacia el amor como tal. Pero es esa

desconfianza lo que, eventualmente, hace sentir mal emocionalmente a Alec, quien solamente buscaba alguien con quien conectar de maneras que ni él mismo podía asir:

Mr Maurice. Dear Sir. I waited both nights in the boathouse. I said the boathouse as the ladder as taken away and the Woods is to damp to lie down. So please come to “the boathouse” tomorrow night or next, pretend to the other gentlemen you want a stroll, easily managed, then come down to the boathouse. Dear Sir, let me share with you once before leaving Old England if it is not asking to much. *I have key, will let you in.* I leave per Ss Normannia Aug 29. I since cricket match do long to talk with one of my arms round you, then place both arms round you and share with you, the above now seems sweeter to me than words can say. I am perfectly aware I am only a servant that never presume on you loving kindness to take liberties or in any other way.

Yours respectfully,

A. Scudder.

(gamekeeper to C. Durham Esq.)

Maurice, was you taken ill that you left, as the indoors servants say? I hope you feel all as usual by this time. Mind and write if you can't come, for I get no sleep waiting night after night, so come without fail to “Boathouse Penge” tomorrow night, or failing the after. (*Maurice* 207, énfasis mío)

Es mediante el constante reforzamiento de ideas y sentimientos que conlleva esta comunicación epistolar que Scudder le muestra al lector sus intenciones verdaderas; al igual que deja ver que, en realidad, las preocupaciones sobre la “clase” de Alec se ven derrumbadas ya que él también actúa conforme a los estándares caballerescos ingleses sin perder la emotividad con la que acoge a Maurice. El guardián solamente busca alguien con quien pasar el tiempo (sea cual sea el significado eufemístico de eso) antes de partir para siempre a Argentina. Claramente, en esta carta no existe ningún indicio de que Alec quiera chantajear a Maurice; aun así, éste no sabe qué hacer con esta información. El narrador nos dice: “Well, what did this mean? The sentence Maurice pounced on to the neglect of all others was ‘I have the key.’ Yes, he had, and there was a duplicate, kept up at

the house, with which an accomplice, probably Simcox–In this light he interpreted the whole letter” (Maurice 208). Es decir que Maurice, hasta ese momento, aún se mantenía al margen de los sentimientos que Scudder estaba desarrollando por él. Hasta ese momento, el contador aún no superaba completamente a Clive. Es dicha incapacidad de percatarse de tal enamoramiento por parte de Alec justo ante sus ojos, lo que orilla a Scudder a discutir su futuro con Maurice ya hacia el final de la novela. Pero sin entrar a detalle sobre ese momento, que será abordado con mayor detalle hacia el final de este análisis, es mediante la carta que Scudder envía a Hall donde Forster indica sutilmente el porvenir –el final feliz– del romance entre Maurice y Alec. El hecho de que Scudder mencione “*I have key, will let you in*”, algo a lo que Maurice le dio importancia cobra un doble significado. El primero es el literal, el de un objeto que abre la puerta hacia la casa del bote; un objeto físico que activa un mecanismo. El segundo, el significado metafórico de llave que nos transporta de vuelta incluso hasta los cuentos de hadas. Una llave como una clave o “un elemento básico, fundamental o decisivo de algo” (RAE). O sea, que Alec posee ese *algo* que Maurice necesita, esa llave que necesita para abrir la puerta y salir del duelo por el que Clive lo ha hecho pasar.

Toda esta situación es un deajo, a inicios del siglo XX, de lo que muchas veces problematiza el desarrollo sano de las relaciones homosexuales contemporáneas, algo que se conoce como *hookup culture*.²⁶ Desde un punto de vista objetivo, la *hookup culture* no tiene nada de malo mientras sea consensual. Brevemente, este término significa la búsqueda de encuentros sexuales casuales sin que ningún sentimiento o emoción se inmiscuya. Es decir, simplemente tener relaciones sexuales con alguien. Ciertamente no existe nada de malo en esta dinámica relacional

²⁶ En español conocido como “cultura del polvo” o “cultura del rollo” según el sitio https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2013-04-11/la-acultura-del-polvoa-arrasa-y-divide-a-los-psicologos-pero-no-a-los-estudiantes_204542/ Para fines críticos y estéticos, el término se mantendrá en este análisis como *hookup culture* a falta de una mejor traducción.

mientras se haga consensualmente, es decir, que ambas (o más) partes estén de acuerdo y accedan al coito entre ellos. Y si bien Maurice nunca tuvo acceso a una aplicación telefónica que solamente se utiliza para acordar encuentros sexuales o casuales entre hombres homo o bisexuales como lo son Grindr o Scruff, las afectaciones que el movimiento de la *hookup culture* está dejando en la comunidad homosexual se pueden extrapolar e identificar desde el texto de Forster. Desde un punto de vista personal y crítico, me parece que muchos de los problemas que afectan a las relaciones homosexuales *gay* en específico son causadas por la *hookup culture*, ya que el duelo que presenta Maurice por el abandono de Clive se puede extrapolar y trasladar al contexto contemporáneo en el sentido de que, al no poder finalizar una relación de manera correcta, el hombre *gay* que sufrió la pérdida de alguien, en su búsqueda de alguien más que llene ese vacío de manera rápida o temporal, orilla a otro hombre *gay* que se enamora del primero a sufrir la misma pérdida que el primero ya había sufrido antes de conocer al segundo. Es decir, que las dinámicas de desarrollo de algunas relaciones homosexuales se vuelven un círculo vicioso donde el duelo no deja que ninguna de las partes pueda desarrollar sentimientos hacia la persona que se acaba de conocer. La *hookup culture* entra, pues, en el momento en que se busca a alguien más para poder apaciguar el dolor que el abandono que alguien más trajo a un hombre *gay* con anterioridad (es decir, se busca una sustitución en lugar de una resignación hacia el abandono). Es el fácil acceso al coito sin fondo ni forma lo que captura la emoción de varios hombres *gays* que han probado dichas aplicaciones de *ligue*. Claramente, no busco ejercer ningún juicio sobre la libre expresión de la sexualidad homosexual. Y ciertamente, la *hookup culture* podría leerse como una forma de desestabilizar el estado normativo que han adquirido las relaciones sexoafectivas homosexuales, debido a que muchas veces éstas buscan replicar las formas de interacción que presentan las relaciones sexoafectivas heterosexuales. Pero es necesario mencionar que esta repetición de traumas y duelos no dejan que una relación, ya sea homosexual o heterosexual, pueda desarrollarse gradual y

positivamente. Estoy claro de mi papel dentro de la academia y de la crítica, y dejando de lado el velo que el lenguaje ha puesto sobre este análisis, tengo claro que no estoy sustentando para licenciado en Psicología, pero, como Butler lo demuestra, desde un punto de vista personal se puede generar contenido crítico que ayude al desarrollo del conocimiento. Si una relación únicamente se basa en llenar el vacío que alguien más dejó antes de nosotros, no podremos superar las ataduras del duelo durante años. No podremos disfrutar de relaciones amorosas o incluso poliamorosas sin pensar en el duelo que ha generado la represión heteronormativa en nosotros. Butler en “Violencia, duelo, política” dice: “Enfrentémoslo. Los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta” (50). El primer paso para que las relaciones homosexuales sexoafectivas puedan florecer es éste, precisamente. Después del proceso del duelo, aceptar nuestra historia personal para poder crecer aún con el dolor que hemos experimentado. Así pues: “Elaborar el duelo y transformar el dolor en un recurso político no significa resignarse a la inacción; más bien debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo. La desorientación del duelo –‘¿En qué me he convertido?’ o, incluso, ‘¿Qué es lo que me queda?’, ‘¿Qué había en el Otro que he perdido?’– deja al ‘yo’ en posición de desconocimiento” (“Violencia, duelo, política” 57). Vivir es resistir.

IV. “If Maurice is Suburbia, Clive is Cambridge”: cambio y transgresión entre escenarios

Puntos de referencia

Los espacios hacen visibles/invisibles las relaciones: En Maurice, los espacios son clave para el desarrollo de las relaciones homosociales que el protagonista mantiene con sus amantes. En cada escenario que se caracteriza, vemos el desenvolvimiento de Maurice Hall como un hombre que busca el amor y que busca actuar sobre el deseo que siente hacia otros. Los diferentes espacios permiten la demostración de los afectos homosexuales o la invisibilización de éstos para evitar alguna reprimenda social.

A lo largo de este análisis, he comentado sobre lo inexplicable que es la decisión de Clive Durham y, al igual que Maurice, he tratado de poner pies y cabeza al cambio repentino de los sentimientos de Durham hacia su excompañero de universidad. Es imposible deducir la razón ulterior –si es que existe alguna– detrás de la decisión autoral de Forster para separar a sus dos personajes principales cuando pudieron haber alcanzado el tan anhelado final feliz. El autor no dejó alguna razón escrita dentro o fuera del texto publicado; sin embargo, he llegado a la conclusión de que una causa, sino es que la principal, es el movimiento y posicionamiento corporal de Clive dentro de la diégesis de *Maurice*. Algo que merece la pena mucho analizar es el lugar que ocupan los espacios y el movimiento que se realiza en ellos dentro de la novela de Forster. En este apartado, mostraré la forma en que el espacio se relaciona con y caracteriza algunos de los momentos más memorables de la novela. En un primer momento, identificaré la manera en que el movimiento de Clive Durham (Inglaterra/Grecia/Inglaterra) detona, mediante la desidealización de la utopía que Grecia representa para él, el rompimiento y el desenamoramiento con Maurice Hall. En un segundo momento caracterizaré los espacios y descubriré la forma en que éstos afectan las dinámicas homosociales que el personaje principal tiene hacia los otros dos personajes secundarios.

Empezando con el punto que más atañe a este análisis, tenemos el movimiento de Clive entre países. Dando un poco de contexto, es durante del viaje que Durham realiza a Grecia que éste comprende que los sentimientos tan pasionales que tenía hacia Hall decaen debido a la conciencia de que Grecia no es la utopía filosófica que Platón representa en su lectura de *El Banquete*, donde las almas gemelas pueden vivir la vida idílicamente. Dicha conciencia del desamor se venía construyendo como un espectro gótico ya que esa toma de conciencia se venía dibujando desde un inicio como un pensamiento latente en Maurice; si nunca puedo llegar a la coronación de mi deseo satisfactoriamente, por consiguiente, nunca podré ser feliz amorosamente. Quiero creer que el autor nos brinda por lo menos una razón, aunque sea un tanto contradictoria, para el discurso novelesco sobre el cambio de posición de Clive. Digo “un tanto contradictoria” debido a que, si bien utiliza un discurso que se suma a la errónea concepción –aunque “válida” para el momento histórico de Forster– de que la homosexualidad es una enfermedad, desde un punto de vista contemporáneo, dicha razón ayuda a identificar conceptos como el de la sexualidad fluida en un momento en el que claramente no existía dicho término. Así la teoría se confirma a pesar de la anacronía que el término podría traer. La razón dentro del desarrollo de la narrativa es la siguiente: llega un momento en el que Clive y Maurice cenan con la familia del último en la casa Hall después del examen para la barra de abogados de Durham. Al inicio del capítulo 20, el narrador nos lo comenta así: “Clive got through his bar exams successfully, but just before he was called he had a slight touch of influenza with fever. Maurice came to see him as he was recovering, caught it, and went to bed himself. Thus they saw little of one another for several weeks, and when they did meet Clive was still white and nervy [...] He ate little, and when he spoke his theme was the futility of all things” (*Maurice* 103). No es sino hasta la cena más adelante en la velada que Clive sufre un desmayo y empieza a desesperarse con Maurice. “Between the courses he [Maurice] told an anecdote. All were silent to listen to him. He spoke slowly, stupidly, without attending to his words or taking the trouble to

be interesting. Suddenly Clive cut in with ‘I say—I’m going to faint,’ and fell off his chair” (*Maurice* 104). Entonces, Maurice besa a Clive pero le pide a su madre que no le cuente a nadie más sobre el beso debido a que “She liked to have little secrets with her son; it reminded her of the time when she had been so much to him” (*Maurice* 105). Es en ese episodio que empieza a desarrollarse en Clive la idea de que existe *algo* malo en él. Durham menciona, después de su desmayo y de que Jowitt los visitara para dar su opinión médica: “Oh damnation, oh damnation. [...] My inside’s all wrong” (*Maurice* 107). De esta manera, Forster asocia la recaída en la influenza de Clive con el desenamoramiento que está sucediendo justo enfrente de Maurice. Ellos ya mantenían una especie de relación sexoafectiva –oculta frente sus conocidos, claramente–, pero con esta recaída en la enfermedad, Hall se da cuenta del cambio que su amado estaba sufriendo: “He longed to embrace him, but remembered this had brought on the hysteria, and besides, Clive was restrained, fastidious almost” (*Maurice* 108).

Días después de su estadía en la casa de los Hall, Clive decide, aún bajo la influencia de la enfermedad, hacer ese viaje. Ya en Penge, el narrador nos cuenta cómo

He [Maurice] was with him constantly, going down uninvited to Penge for weekend or for a few days’ holiday, and trying by example rather than precept to cheer him up. Clive did not respond. He could rouse himself in company and even affect interest in a right of way question that had arisen between the Durhams and the British Public, but when they were alone he relapsed into gloom, would not speak, or spoke in a half serious, half joking way that tells of mental exhaustion. He determined to go to Greece. That was the only point on which he held firm. He would go, though the month would be September, and he alone. “It must be done,” he said. “It is a vow. Every barbarian must give the Acropolis its chance once.” (*Maurice* 110)

Es así como Clive enaltece a Grecia teniendo en mente una utopía que podría revelarle la verdad absoluta de la vida. La razón de la vida. Pero igual que Maurice sufrió un cambio en su personalidad

debido al duelo por el abandono de Clive, éste último empieza a maltratar a Hall después de enfermar. En voz del narrador:

Maurice hated the very word [Greece], and by a curious inversion connected it with morbidity and death. Whenever he wanted to plan, to play tennis, to talk nonsense, Greece intervened. Clive saw his antipathy, and took to teasing him about it, not very kindly.

For Clive wasn't kind: it was to Maurice the most serious of all the symptoms. He would make slightly malicious remarks, and use his intimate knowledge to wound. [...] The desire for union was too strong to admit resentment. And sometimes, quite cheerfully, he would conduct a parallel conversation, hitting out at Clive at times in acknowledgment of his presence, but going his own way towards light, in hope that the beloved would follow.

Their last conversation took place on these lines. It was the evening before Clive's departure [...] (*Maurice* 111)

Grecia ya no es solamente el ideal de Clive, sino que se convierte en un fantasma que persigue la decadente relación de Durham con Hall. La enfermedad corrompe su aparente bienestar para con la situación y relación que mantiene con Maurice. La influenza representa la desidealización que sufre Clive y que sólo alcanza, por el momento, su dinámica homosocial con Maurice. Así, antes de partir a Grecia, el texto nos muestra sufrimiento mediante el distanciamiento físico y emocional de ambos en la cama (un objeto, en contraste, donde antes se habían recostado juntos felizmente):

There was a knock at the wall that divided their rooms.

"What is it?" he called; then, "Come in!" for Clive was now at the door.

"Can I come into your bed?"

"Come along," said Maurice, making room.

"I'm cold and miserable generally. I can't sleep. I don't know why."

Maurice did not misunderstand him. He knew and shared his opinions on this point.

They lay side by side without touching. Presently Clive said, "It's no better here. I shall go." Maurice was not sorry, for he could not get to sleep either, though for a

different reason, and he was afraid Clive might hear the drumming of his heart, and guess what it was. (*Maurice* 115)

Y así acaba el amor.

Es importante aclarar la forma en que Grecia se convierte en una utopía para Clive. El Diccionario de la RAE define utopía como “un lugar que no existe. Un plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”; una definición básica en comparación con el término que acuñó Tomás Moro. Pero Michel Foucault define la utopía en “Los espacios otros” como: “[...] emplazamientos sin lugar real, emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o invertida. Son la sociedad misma perfeccionada, o el reverso de la sociedad, pero, en cualquier caso, las utopías son, fundamentalmente, espacios esencialmente irreales” (18-19). Grecia, entonces, a lo largo de la novela, se va convirtiendo en un ideal que Clive busca alcanzar debido al impacto que el texto clásico de Platón tiene en su vida, texto de donde parten todos sus sentimientos y afectos hacia Maurice. Lo notable es que Forster nunca otorga a Durham una perspectiva sustentada en el texto o en el contenido específico del texto. Es decir, Clive –siendo un estudiante de universidad que tuvo acceso al texto del filósofo griego– de hecho nunca enuncia el contenido específico del tratado. Durham crea una visión ideal de Grecia como la utopía donde podrá experimentar todos sus sentimientos homosexuales en libertad. Después de idealizarla, el joven visita su aparente utopía pensando que ésta le dará claridad. Pero ya ahí, en Grecia, Clive se encuentra con la realidad de que el país no es más que un lugar donde alguna vez existió Platón. El misticismo que representa Grecia desaparece cuando éste experimenta la realidad y ya no más su idealización. Justo así se nos cuenta en el capítulo 22:

Clive sat in the theatre of Dionysus. The stage was empty, as it had been for many centuries, the auditorium empty... He saw barren plains running down to the sea...

Here dwelt his gods—Pallas Athene in the first place: he might if he chose imagine her shrine untouched, and her statue catching the last of the glow. She understood all men, though motherless and a virgin. He had been coming to thank her for years because she had lifted him out of the mire.

But he saw only dying light and a dead land. He uttered no prayer, believed in no deity, and knew that the past was devoid of meaning like the present, and a refuge for cowards. (*Maurice* 116)

En el capítulo del *Cambridge Companion to E. M. Forster* titulado “Hellenism and the Lure of Italy” de Ann Ardis, la autora comenta algo que viene al caso en esta infatuación de Clive con Grecia. En palabras de Ardis:

Its monuments and artefacts were a staple component of the Grand Tour, the eighteenth-century tradition of travel to the Continent that functioned as the finishing stage in a young English gentleman’s education. As Dr Johnson’s comment suggests, *a young gentleman ‘ritually joined himself to the “Classical Mind” by visiting the sites made famous by the texts he had studied’*. As the Continental tour became more accessible to a broader range of English travelers in the nineteenth century, however, the value of this kind of travel could no longer be taken for granted. Rather than offering a chance to commune with the ‘Classical Mind’, English travel to Italy in the post-Romantic period could actually exacerbate a sense of cultural and historical belatedness. *It could expose rather than resolve a sense of emotional and sensual alienation.* (62, énfasis mío)²⁷

Esto significa que Clive utiliza el viaje que realiza a Grecia como una forma de terminar su educación. Y en ese sentido, también podemos leer el arco narrativo de Clive Durham como un *Bildungsroman*. Su viaje a Grecia funciona como final de su educación porque es gracias a él que Clive se da cuenta que de hecho no se encuentra tan enamorado o tan en sincronía con la idea de

²⁷ Si bien, el capítulo se enfoca en el papel de Italia en la poética de Forster, este argumento se puede trasladar a Grecia debido a que *El Banquete* de Platón representa uno de los textos clásicos que Clive ha leído y que ha impactado el desarrollo de su vida. Al mismo tiempo, Italia aparece en *Maurice* como un lugar a donde el personaje principal no tiene interés en ir.

su homosexualidad y con Maurice. Como dice Ardis en este fragmento, en lugar de llegar a un nivel sincrónico con las ideas platónicas que tenía sobre el amor, que fueron las que lo llevaron a idealizar el país mediterráneo, Grecia logra alienarlo sin razón alguna de sus sentimientos hacia Maurice. Podríamos decir entonces que la narrativa de Forster se ve un poco resquebrajada puesto que, después de lograr que Hall y Durham conectaran a un nivel que la sociedad eduardiana no hubiera permitido, el autor opta por utilizar el melodrama que una ruptura amorosa implica para el desarrollo del arco narrativo de Maurice Hall.

De esta manera, la utopía que representa Grecia se convierte al mismo tiempo en una heterotopía (entendiendo éste concepto como un lugar por donde uno pasa para no quedarse, un lugar donde sucede un cambio) de desviación porque, siguiendo el discurso diegético de que “la homosexualidad es una enfermedad”, la norma reflejada dentro de la novela cura a Clive. En palabras de Foucault:

[L]as heterotopías de crisis desaparecen hoy en día, sustituidas, creo yo, por heterotopías que podrían llamarse de desviación, o sea aquéllas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; por supuesto también son las cárceles, y habría que añadir las residencias de ancianos que, de alguna manera, están al límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación puesto que, al fin y al cabo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación toda vez que, en nuestra sociedad donde el ocio es la regla, la ociosidad forma una suerte de desviación. (“Los espacios otros” 20)

Clive no cambia por su movimiento entre países, sino porque se da cuenta del filtro de idealización por el que miraba a Maurice y a Grecia. Es durante su paso por esta heterotopía que él ya no es lo que Hall ni él mismo piensan que es, o que alguna vez fue. Clive se “redefine” como heterosexual por su transfiguración en Grecia. En este sentido, podría hablarse, en *Maurice*, en cuanto novela

que constituye un pilar para la tradición de la literatura *queer*, de una sexualidad fluida representada en el texto de Forster. Aunque el término es anacrónico para la temporalidad en la que se desenvuelve la novela, el lector queda insatisfecho ante la repentina y clara retractación de Durham que únicamente demuestra que Forster a) agrega melodrama sólo para complicar la trama amorosa entre los dos personajes y b) quizás pueda hacerse una lectura mucho más profunda del personaje de Clive en el contexto de la publicación de *Maurice* dentro de la segunda ola del feminismo.

Finalmente, en Grecia es donde Clive experimenta *la réalisation* sobre su sexualidad, su identidad, y lo más importante, su relación con Maurice. Foucault nos menciona que:

Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y de cerramiento que las aísla y las vuelve penetrables a la vez. En general, a un emplazamiento heterotópico no se accede de repente. O se entra bajo coerción, es el caso del cuartel, el caso de la cárcel, o bien hay que someterse a ritos y a purificaciones. Se precisa algún permiso y el cumplimiento de un cierto número de gestos. Por lo pronto hay heterotopías que incluso están enteramente consagradas a esas actividades de purificación, purificación mitad religiosa, mitad higiénica, como en el hammam de los musulmanes, o bien purificación en apariencia puramente higiénica como en los saunas escandinavos. (“Los espacios otros” 24)

Así, en ese brevísimo capítulo 22, donde sucede toda la toma de conciencia, Clive pasa por una especie de “purificación”. El narrador nos dice que: “He descended the theatre wearily. Who could help anything? Not only in sex, but in all things men have moved blindly, *have evolved out of slime* to dissolve into it when this accident of consequences is over. μή φῶναι τὸν απαντα νικά λόγον, sighed the actors in this very place two thousand years before. Even that remark, though further from vanity than most, was vain” (*Maurice* 116, énfasis mío).²⁸ De esta forma se describe una

²⁸ Al final del libro, viene una nota al pie donde el editor menciona que esa frase en griego proviene de *Oedipus Coloneus* de Sófocles, donde se traduce al inglés como “Not to be born is best.” [Dentro de esta edición, el editor menciona que: “[O]n page 116, a famous phrase from Sophocles (‘Not to be born is best.’ – *Oedipus Coloneus*, 1224-5) has been inserted where the 1960 typescript has a blank space, and an earlier typescript supplies a slightly inaccurate

evolución casi mágica de Clive de esa viscosidad que representa su desconocimiento (ahí donde “all men have moved blindly”, y donde él se ha movido sin saber de la sexualidad ni de la vida misma) a un estado más bien egocéntrico. Es decir, el narrador podría hacer referencia al hecho de que Clive y toda su búsqueda por asir una identidad homosexual –a pesar de sus intentos– no puede ser concebida dentro de su psique debido a que la cualidad *queer* de ésta no la ha buscado por razones que envuelvan el amor platónico, sino que se ha convertido lentamente en un berrinche que no tiene ni forma ni fondo. Su búsqueda obsesiva por una identidad homosexual únicamente se basa en el texto de Platón (un texto que no estamos seguros de que haya leído en su totalidad o siquiera parcialmente, porque nunca lo menciona o cita específicamente cuando trata de introducirlo a Maurice). Para Clive, el filósofo es solamente un recurso para volverse, muy probablemente, más interesante en una sociedad opresiva. Así, la función que trajo Grecia para Clive se convierte en una norma que el autor trata de imponer sobre su personaje.²⁹

En palabras de Ann Ardis: “Going to Greece is, importantly, an excuse for withdrawing from his relationship with Maurice, an excuse, moreover, for characterizing this relationship with his college friend as an adolescent attachment that can now be superseded by adult hetero-normativity. But what kind of life will this be?” (65). Detrás del viaje, detrás de su enfermedad, detrás de su

version of the quotation.”] Una búsqueda del texto en línea arroja el siguiente fragmento traducido al español: “No haber nacido es la suprema razón; pero una vez nacido, el volver al origen de donde uno ha venido es lo que procede lo más pronto posible. Porque cuando se presenta la juventud con sus ligeras tonterías, ¿quién se libra del dolorosísimo embate de las pasiones? ¿Quién no se ve rodeado de sufrimientos?” *Edipo en Colono*, Sófocles.

Queda claro, pues, que el contexto de esta línea – sea cual sea su traducción – se debe leer en relación con el impacto que deja Grecia y la presencia de Clive ante una región que éste había idealizado. Esa pequeña frase en griego denota que la razón en sí de la visita al anfiteatro es una llena de egoísmo debido a que va en busca de algo que lo libere a él para que pueda continuar con su vida. Así deja de lado completamente a Maurice, sacándolo de su vida de una manera desapegada y sin arrepentimiento alguno, las “ligeras tonterías” y “el dolorosísimo embate de las pasiones” se traduce directamente en la pasión homosexual que alguna vez sintió Durham por Hall.

²⁹ “Para terminar, el último rasgo de las heterotopías es que tienen, en relación con el espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tiene como papel el de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana queda tabicada (...); o bien, al contrario, creando otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal organizado y enmarañado.” (“Los espacios otros” 24-25)

repentina decisión de obliterar los sentimientos que tenía hacia Maurice, existe la heteronormatividad que se ve reflejada en cada uno de estos elementos. No es el viaje en sí, sino la mezcla de todos estos factores lo que hacen que Durham deje a Hall fuera de su vida. Eso sin mencionar la cualidad protomodernista de Forster como escritor, ya que es en ese mismo capítulo donde Clive cobra una percepción de su flujo mental, al igual que el narrador, y al mismo tiempo que realiza la acción, enuncia las siguientes palabras con las cuales la homosexualidad de Durham queda olvidada: “‘Against my will I have become normal. I cannot help it.’ The words had been written” (*Maurice* 116).

Pasando al segundo punto de este apartado, caracterizaré y descubriré brevemente la forma en que los espacios donde se desarrolla la trama representan la opresión o la liberación en la que los personajes se desenvuelven, ya sea que estos lugares sean de estadía o de paso, ya que afectan la forma en que se desarrollan las dinámicas homosociales entre los tres principales hombres de la novela. Como lo he mencionado con anterioridad, Grecia se construye en el espacio de liberación primordial para Clive, pero antes de eso existe un lugar donde ambos jóvenes se liberan hasta cierto punto y disfrutan de su relación abiertamente, aunque a puertas cerradas: Cambridge.

En dicha universidad ambos jóvenes descubren su interés hacia el otro dentro de las aulas, pero también dentro del cuarto de Clive. Cambridge se convierte en la cuna de su enamoramiento debido a que la universidad representa un ambiente controlado donde la homosexualidad, si bien no es aceptada, por lo menos existe en la negación de ésta (véase la forma en que los profesores niegan si quiera tocar el tema del “unspeakable vice of the Greeks”, como lo he mencionado anteriormente). Es por medio del aparente acercamiento que tiene Clive con la filosofía griega que él sabe que no existe una sola forma de relacionarse con otro hombre. Así, al tener acceso al conocimiento transgresor que representa *El Banquete*, Hall y Durham se pueden relacionar mediante los puntos de fuga dentro del sistema opresor social que se instituye en esa universidad a

inicios del siglo XX. Es en el mismo cuarto de Clive donde conectan por primera vez (cuando Durham está buscando sus partituras) y cuando ocurre el primer acercamiento físico entre ellos (cuando Clive se recuesta en el regazo de Maurice antes de que sean interrumpidos por sus compañeros de clase). Si Cambridge, entonces, se ocupa de regalarles esa idea romántica del amor homosexual juvenil, Grecia viene a despojarlos de esa imagen idílica que Clive tiene sobre Cambridge, y ciertamente ocurre lo mismo con Maurice. Hall sostenía una gran parte de su esperanza y amor hacia Durham teniendo en mente las memorias que había compartido con él en la universidad, y éstas le son arrebatadas debido al desinterés que presenta Clive después de su vuelta del país mediterráneo.

Luego tenemos los hogares de Maurice y de Clive. Para cada uno de ellos, el hogar representa el lugar donde su amor se ve puesto a prueba. Por un lado, tenemos el hogar de Hall, donde habitan sus hermanas y su madre y donde éste aprende sobre la resiliencia y la resistencia ante la opresión heteronormativa. Recordando un poco de lo que ya hemos analizado, es en su hogar donde Maurice fija su posición ante la amenaza del rector de la universidad, que le exige una disculpa tras su mal comportamiento para permitirle regresar a clases. La propiedad de los Hall se convierte en una fortaleza donde Maurice decide anteponer sus principios y su libertad a las normativas de la sociedad eduardiana. Este joven regresa a su casa después del altercado con su maestro y desde entonces habita ahí sin considerar del todo la opción de pedir disculpas por algo que no merece la pena un castigo tan severo. Así, la oposición que Hall busca crear entre sus ideales liberales y las reglas académicas inamovibles dibuja el progreso que Maurice busca en su vida. Además, el joven corredor de bolsa ve en su hogar el único lugar donde puede ser medianamente libre en lo que respecta a sus afectos hacia Clive. No podemos olvidar que es en su hogar donde Hall besa por primera vez enfrente de su madre a un Durham muy enfermo, denotando de esta

manera que el único lugar donde puede actuar según su deseo (homo)sexual es en su hogar.³⁰ En ese sentido, Forster carga con cierto grado de “seguridad” los espacios cerrados donde los hombres homosexuales pueden desenvolverse plenamente, afectivamente hablando. Está Cambridge y sus cuartos, y el hogar de Hall, pero ahora seguiremos con un espacio igualmente controlado.

Penge, la propiedad de la familia Durham, se encuentra en el mismo nivel que la casa de los Hall y Cambridge, si no es que un poco más abierta a la afectividad homoerótica. En primera instancia, tenemos el “Blue Room”, que es donde Clive y Maurice se encontraban para poder besarse y platicar juntos dentro de la propiedad. Este cuarto estaba caracterizado por una puerta que dividía el cuarto donde dormía Clive y el cuarto donde dormía Maurice cuando iba de visita. Precisamente es el cuarto azul en donde ambos personajes, durante la primera estadía de Hall en Penge, se besan y actúan de una manera que se podría caracterizar como hogareña. Así nos lo cuenta la narración:

“Pipa, does Mr Hall know his room?”

“The Blue Room, mama.”

“The one with no fireplace,” called Clive. “Show him up.”

(...) His room was small, furnished cheaply. It had no outlook. As he knelt down to unpack, a feeling of Sunnington came over him, and he determined, while he was at Penge, to work through all his clothes. They shouldn't suppose he was unfashionable; he was as good as anyone. But he had scarcely reached this conclusion when Clive rushed in with the sunlight behind him. ‘Maurice, I shall kiss you,’ he said, and did so. (*Maurice* 87-88)

De esta forma es como los únicos lugares donde Maurice y Clive pueden ser abiertos con sus demostraciones públicas de afecto son, contradictoriamente, los espacios cerrados dentro de la

³⁰ “‘Mother, you needn't tell the others I kissed Durham.’ ‘Oh, certainly not.’ ‘He wouldn't like it. I was rather upset and did it without thinking. As you know, we are great friends, relations almost’” (*Maurice* 104-105).

diégesis. Tanto Cambridge como la casa de Maurice y Penge, son escenarios que sin estar libres del control sobre la exposición de los afectos permiten actuar sobre el deseo homosexual y social, aunque sea en ambientes cerrados o incluso claustrofóbicos. Así se rompe hasta cierto punto con la represión que representan los hogares ingleses. Es mediante la subversión de los espacios conocidos familiares que la homosexualidad se puede experimentar y expresar libremente a puertas cerradas, un pensamiento que aún sigue inserto en la mentalidad colectiva de muchos fanáticos de la heteronormatividad.³¹ Así pues, es después del fallo en la relación de Maurice y Clive, que la focalización del narrador y de la narrativa se va movilizandohacia los espacios exteriores.

Dentro de Penge, a su vez, se encuentra el lugar clave donde el nuevo romance de Hall nace, la “Boathouse” (la casa del bote) donde lo espera Alec Scudder. El primer encuentro entre Maurice y Alec se da en Penge en el cuarto del primero, cuando Hall va de nuevo a visitar a Clive, ahora con motivo de la propuesta matrimonial de éste con una mujer. En el cuarto azul, Hall da un grito de auxilio dirigido hacia alguna divinidad. Las ventanas están abiertas, demostrando así la apertura de Maurice hacia las nuevas propuestas y hacia el espacio abierto que existe fuera de su cuarto pero aún dentro de la propiedad Penge, y milagrosamente, Alec escucha sus gritos de auxilio. Así lo describe el narrador:

He moaned, half asleep. There was something better in life than this rubbish, if only he could get to it—love—nobility—*big spaces where passion clasped peace, spaces no science could reach, but they existed for ever, full of woods some of them, and arched with majestic sky and a friend...*

He really was asleep when he sprang up and flung wide the curtains with a cry of “Come!” The action awoke him; what had he done that for? A mist covered the grass of the park, and the tree trunks rose out of it like the channel marks in the statuary near

³¹ Respecto a este punto, no podemos olvidar, por ejemplo, *Giovanni's Room* de James Baldwin. Novela en la cual, la relación homosexual entre los personajes principales se desarrolla dentro de la reclusión de un cuarto. Esta interconexión será abordada puntualmente hacia el final de este análisis.

his old private school. It was jolly cold. He shivered and clenched his fists. The moon had risen. Below him was the drawing-room, and the men who were repairing the tiles on the roof of the bay had left their ladder resting against his window sill. What had they done that for? He shook the ladder and glanced into the woods, but the wish to go into them vanished as soon as he could go. What use was it? He was too old for fun in the damp.

But as he returned to his bed a little noise sounded, a noise so intimate that it might have arisen inside his own body. (...) The head and the shoulders of a man rose up, paused, a gun was leant against the window sill very carefully, and someone he scarcely knew moved towards him and knelt beside him and whispered, "Sir, was you calling out for me?... Sir I know... I know," and touched him. (*Maurice* 191-192, énfasis mío)

En este fragmento podemos notar el uso de palabras clave como "espacios" y "bosque"; donde los espacios a los cuales hace referencia el narrador son esos "big spaces where passion clasped peace, spaces no science could reach, but they existed for ever, full of woods some of them". El narrador nos deja ver cómo estos lugares donde Maurice sueña que sus pasiones están en paz con su existencia –desde el punto de vista aún dolido de Hall– son únicamente accesibles por medio de los sueños. Aun así, es notable cómo el narrador nos regala un presagio del epílogo que escribió Forster pero que dejó fuera de la versión final de la novela, dejando ver claramente la importancia que tiene el bosque (como una representación de los espacios abiertos pero aún alejados de la sociedad) para la liberación completa de la sexoafectividad homosexual dentro de una versión micro de Inglaterra. Es decir, que dentro del terreno de Penge se encuentran el bosque y la casa del bote, pero éstos están alejados de la casa en sí. Existen dentro del mismo espacio, pero cada uno alejado del otro debido a las implicaciones que tiene cada uno. La casa del bote se convierte en el punto de reunión ideal para Alec y Maurice debido a que Scudder no tendría que salir de la propiedad –y con eso, ir lejos de su trabajo– para poder concretar un acercamiento con Hall. Todo

lo anterior refleja la unión del ambiente familiar o casero que conlleva una edificación de madera y ventanas pero cuyo emplazamiento también habla de la distancia necesaria respecto de la sociedad para que su relación amorosa –que va en contra de los ideales de la masculinidad y la *englishness*– pueda florecer.

A Maurice le es arrebatado definitivamente Clive en Penge. Esta propiedad representa el arquetipo socialmente aceptado que Durham asimila en relación a su identidad caballeresca. Es en Penge donde Clive prefiere mantener su estatus *gentlemanly* en lugar de aceptar una vida llena de amor con Hall. Para el abogado, ceder ante las pasiones y los afectos que podría llegar a desarrollar por otro hombre implicaría convertirse en un forajido dentro de una sociedad que no acepta las divergencias identitarias. Joshua G. Adair en su ensayo “A love that cares not to speak its name: Clive Durham as Narrative Guide in E. M. Forster’s Maurice” nos dice sobre esto lo siguiente:

Durham’s fixation on the authorities’ power to punish his behavior, while not without grounds, signals an anxiety about the criminal nature of his desire strong enough to outweigh its pursuit. An overwhelming sense of guilt about his homosexuality remains a significant portion of Durham’s personality as well. (...) Durham understands his own desire, but can think of no method to negotiate the satisfaction of such desires while remaining a privileged middle class citizen. (...) Rather than becoming heterosexual, Durham succumbs to his fears about living as a homosexual and chooses the safety of feigned heterosexuality instead. (63-64)

Si bien esto agrega un poco de claridad a la figura de Clive Durham, también permite entender este personaje como uno que busca, como lo he mencionado con anterioridad, únicamente exentarse de un papel subversivo en el contexto sociocultural de la diégesis. Es decir, que Durham sólo estaba idealizando la homosexualidad y los medios en que ésta se puede desenvolver dentro de la sociedad. Parece ser, entonces, que la figura autoral (cuando Hall da ese grito de ayuda

desesperado) otorga una salida viable para el joven. Le presenta a Alec y con él, la posibilidad del bosque como un ambiente propio para que pueda disfrutar de su vida en pareja con él.

Sería imposible para este análisis buscar el inicio de la cultura del *cruising* en relación con la comunidad *gay*, pero lo que es necesario decir es que, como es bien sabido, los hombres homosexuales han tenido que buscar por décadas lugares donde pudieran tener acercamientos románticos o sexuales dentro de la sociedad que los rodea. En ese sentido, lugares como callejones solitarios, edificios abandonados, bajo puentes o el bosque (o parques) dentro de la ciudad se convirtieron en espacios para que la sexualidad subversiva pudiera experimentarse dentro del campo normativo de la ciudad. Estos espacios liminales o segregados que la sociedad no puede controlar se han convertido en áreas donde la heteronorma no es capaz de alcanzarlos. Urbandictionary.com define el término como: “a place where gay men go to cruise for casual sex”; mientras que Wikipedia lo define de la siguiente manera:

[T]he term originally emerged as an argot ‘code word’ in gay slang, by which those ‘in the know’ would understand the speaker's unstated sexual intent, whereas most heterosexuals, on hearing the same word in the same context, would normally misread the speaker's intended meaning in the word's more common (and presumably less threatening) nonsexual sense. This served (and in some contexts, still serves) as a protective sociolinguistic mechanism for gay men to recognize each other, and avoid being recognized by those who may wish to do them harm in broader societies noted for their homophobia.

No es que el bosque dentro de *Maurice* se convierta en un espacio para encuentros sexuales casuales, sino que se convierte en un lugar al cual huir de la norma y de la sociedad opresora. El bosque es el área donde la sociedad, Clive y la familia Hall orillan a Maurice y Scudder a moverse para que puedan vivir plenamente. El autor está consciente de las implicaciones que conlleva la inserción de Maurice y de Scudder dentro del bosque debido a que él mismo menciona en sus

Terminal Notes el final feliz que escribió pero que dejó fuera de la última versión de la novela. El bosque, este “greenwood” que menciona Forster, se convierte en la única salida de la opresión. Elizabeth Wood Ellem dice en su ensayo “E.M. Forster’s Greenwood” que:

The various aspects of the greenwood during this twelve-year period are illuminating. In its simplest aspect, it is a refuge from the cultural and intellectual life: the habitat of the unspoilt, uneducated country-dweller. *On other occasions it is a place of spontaneous joy, of incredible happiness, where the fortunate learn the secrets of Nature.* In its final phase it becomes once more a place of refuge, but now the refugees, far from gladly relinquishing the world, are in reluctant exile from it. (89, énfasis mío)

Se intuye, pues, que el bosque donde viven Maurice y Alec en el epílogo se convierte en su último refugio después de que éstos se autoexiliaran. Este capítulo paratextual de la novela podría no considerarse canónico debido a que no está incluido en la edición más reciente de la novela, pero haciendo a un lado esa idea, y considerando que Forster dedicó la novela “to a Happier Year”, podemos concluir que el bosque como “refugio” según Wood Ellem cobra una naturaleza casi fantástica que remite a los cuentos de hadas o reescrituras de ellos donde los protagonistas son únicamente libres al excluirse a sí mismos de la sociedad.³² En esos mismos términos de cuentos de hadas, podemos vislumbrar, pues, el final feliz que tanto anhela Maurice.

³² “In the original manuscripts, Forster wrote an epilogue concerning the post-novel fate of Maurice and Alec that he later discarded, because it was unpopular among those to whom he showed it. This epilogue can still be found in the Abinger edition of the novel. This edition also contains a summary of the differences between various versions of the novel” Wikipedia.

Conclusión. “Terminal Notes” y finales... ¿felices?

A modo de conclusión, no queda más que decir que la suma de todos estos elementos es la que caracteriza el crecimiento de Maurice en relación con su orientación sexual. Una novela de formación implica que el lector pueda leer el crecimiento por el que va pasando el personaje principal en un modo canónico sin importar su género u orientación sexual. Es decir, el cuestionamiento de la sexualidad –e incluso de una posible identidad genérica– nunca sucede dentro de los textos que conforman la tradición del *Bildungsroman*. Se llega a cuestionar la importancia del papel del ejercicio de la sexualidad humana pero únicamente en relación con la normatividad. Es decir, que las acciones que realiza un personaje “masculino” o “femenino” se estudian dentro del género de la novela de formación en relación con las implicaciones que la toma de decisiones por parte del personaje principal tiene sobre la historia de vida dentro de la narrativa presentada. Lo que aquí he venido proponiendo es que el cuestionamiento heteronormativo, la indecibilidad, el duelo y el cambio entre escenarios presentan una estructura básica que puede ser encontrada y analizada en varias novelas de formación que traten el crecimiento de personajes homosexuales.

Es de vital importancia que dentro de la tradición literaria se incluyan textos como *Maurice*, que representan una variedad necesaria de motivos y estructuras que pueden ser tomados en cuenta como objetos culturales válidos y existentes ante la apertura de las diversidades sexuales. Si bien estas características que pueden identificar un *Bildungsroman queer* pueden parecer un tanto empíricas, como se verá en la siguiente conclusión, éstas pueden ser trasladadas a otras novelas que reflejen el crecimiento de jóvenes varones homosexuales para lograr así cierto acercamiento no solamente a la diversidad dentro del género de la novela de formación, sino también dentro del género de literatura *gay*.

Ciertamente, aunado a estas características puedo agregar el concepto o la idea de un potencial final feliz teniendo en consideración que Forster bosquejó así el final de *Maurice*. Veremos, finalmente, que esta característica se vuelve de vital importancia en la contemporaneidad debido al impacto que tienen los finales felices para la normalización de representaciones de relaciones homosexuales propositivas en los medios y en la literatura que narren el crecimiento de personajes *gay*.

¿Qué es un final feliz? O mejor dicho ¿qué implicaciones tiene un final feliz? A primera vista, un final feliz debería de ser –en teoría– la culminación de una trama que, llena de obstáculos y tropiezos, permite el libre desarrollo personal a plenitud, entendiendo este último término como “apogeo, momento álgido o culminante de algo” según el diccionario de la RAE. Teniendo en cuenta la dedicatoria “a un año más feliz” que hace Forster en *Maurice*, y considerando las cuatro características anteriormente exploradas en el análisis, así como el contexto mucho más opresor en el que el autor escribió la novela, uno –acaso el más importante– de los objetivos que busca un final feliz en el *Bildungsroman gay* es sobrepasar el silenciamiento que trae consigo la represión social normativa. Este silenciamiento de la orientación sexual y del deseo sexoafectivo únicamente se puede afrontar y superar mediante la enunciación de eso que se había callado por seguridad propia. Como lo he mencionado con anterioridad, *lo indecible* se vuelve parte central del desenvolvimiento de Maurice dentro de la novela, pero para vencer esta indecibilidad, Forster recurre al enunciamiento de la opresión en la figura de Durham, y después del deseo y del amor en Hall y Scudder.

La enunciación explícita ocurre ya hacia el final de la novela, cuando Maurice acude a la casa del bote para descansar después del ajetreo que ese día le había traído:

The boathouse offered itself conveniently for that purpose [sleeping]. He went in and found his lover asleep. Alec lay upon piled up cushions, just visible in the last dying

of the day. When he woke he did not seem excited or disturbed and fondled Maurice's arm between his hands before he spoke. "So you got the wire," he said

"What wire?"

"The wire I sent off this morning to your house, telling you..." He yawned, "Excuse me, I'm a bit tired, one thing and another... telling you to come here without fail."

And since Maurice did not speak, indeed could not, he added, "And now we shan't be parted no more, and that's finished." (*Maurice* 240)

Este es el último momento en el que Hall y Scudder aparecen juntos dentro de la novela. Como si fuera una bendición, Alec menciona un telegrama que Maurice nunca vio, y así acepta que no se quiere separar más de él. Con ese "that's finished" parece que Scudder emite una sentencia que aplicará para la eternidad. En contraste, la enunciación no es específicamente de su orientación sexual, sino más bien del amor, afecto y pasión que tiene Maurice hacia Alec. Durante el último capítulo, Hall se enfrenta con Durham y por fin parece empoderarse para enunciar el cariño que el primero siente hacia el joven portero y la mala forma en que Clive se deshizo de Maurice. Como ejemplo del primer encuciamiento tenemos: "I have shared with Alec," he said after Deep thought. "Shared what?" "All I have. Which includes my body" (*Maurice* 243). Sobre la segunda enunciación, tenemos el crecimiento más notable en relación con la personalidad de Maurice:

"Maurice, Maurice, I care a little bit for you, you know, or I would stand what you have told me."

Maurice opened his hand. Luminous petals appeared in it. "You care for me a little bit, I do think," he admitted, "but I can't hang all my life on a little bit. You don't. You hang yours on Anne. You don't worry whether your relation with her is platonic or not, you only know it's big enough to hang a life on. I cannot hang mine on to the five minutes you spare me from her and politics. You'll do anything for me except see me. That's been it for this whole year of Hell. You'll make me free of the house, and take endless bother to marry me off, because that puts me off your hands. You do care a little for me, I know"—for Clive had protested—"but nothing to speak of, and you don't

love me. I was yours once till death if you'd cared to keep me, but I'm someone else's now—I can't hang about whining for ever—and he's mine in a way that shocks you, but why don't you stop being shocked, and attend to your own happiness?" (*Maurice* 245)

Es esa liberación la que caracteriza en *Maurice* el final feliz. El poder liberarse de ataduras sociales y personales para poder seguir adelante sin preocuparse por el pasado. Anna Marie Jagose nos lo dice así:

In a chapter entitled 'Liberation: Toward the Polymorphous Whole', Dennis Altman identifies various goals of liberation. These include eradicating sex roles; transforming the family as an institution; ending homophobic violence; the demise of monolithic categories of homosexuality and heterosexuality in favour of a potential bisexuality; developing a new vocabulary of the erotic; and understanding sexuality as pleasurable and relational, rather than reproductive or as an index of status. He defines liberation as freedom from the surplus repression that prevents us from recognizing our essential androgynous and erotic natures', and 'freedom for the fulfillment [sic] of human potential' (Altman, 1972:83). Gay liberationists believed that traditional conceptualisations of sex and gender constrained people from recognising, in essentialist terms, their true selves. ("Gay Liberation" 41)

En ese sentido, el final feliz, aunque no parezca tal o uno tan descaradamente dulce, representa la creación del propio desenlace que Maurice y Alec buscaban. Ellos, a partir de lo que les ha dado la sociedad (ya que no había existido un movimiento liberador de la comunidad *gay* o un movimiento feminista al cual poder adherirse) pueden buscar las fisuras en la ley y en la sociedad para poder ser felices. Es por esa misma razón que se van de la sociedad, de la ciudad, y se vuelven al bosque que representa el vivir fuera de la norma. Sobre esto, Max Saunders en el capítulo titulado "Forster and England" del *Cambridge Companion to E. M. Forster* nos explica que: "(...) [T]he ending of *Maurice*, despite being relatively free of figurative or literal corpses, appears less 'happy' than Forster's 'Terminal Note' insists. The union of Hall and Scudder requires, after all, their total

withdrawal from English society” (59). En perspectiva, ¿qué podría ser mejor final feliz que vivir con la pareja de uno, separados de la sociedad que –lejos de aceptar a Maurice y Alec– se dedica a juzgar y a violentar la mera existencia de alguien que sea diferente a la norma? Moverse fuera de la sociedad para empezar una nueva forma de relacionarse homosocialmente implica un alto grado de autoconocimiento. Es esa liberación de una pareja de alienados sociales la que Saunders califica bien como “unconventional and illegitimate, connecting different English types, social positions, and national locations” (57), que deja así de lado los estándares sociales de la Inglaterra del siglo XX y que aún prevalecen en ella.

En la actualidad, a la par de la normalización de las narrativas *gay* –entendiendo éstas como narrativas que presentan un hombre homosexual como personaje principal– vemos que muchas de ellas pertenecen al género del *Bildungsroman*. Una teoría personal sobre este suceso, me parece, es que, si bien existe una apertura a las diversidades sexuales, aún existe en la sociedad *gay* y en la heteronormada cierta reticencia a la aceptación de la propia orientación divergente a una edad temprana. Es decir, que tardamos más en aceptar o en darnos cuenta de que no somos parte del común denominador. Desde un punto de vista de las narrativas *gay* como objetos culturales, entre más rápido podamos identificarnos o asimilarnos como *gays* o miembros de la comunidad LGBTQ+, más fácil será dejar atrás las narrativas de crecimiento o del *coming out* para poder enfocarnos en la creación de narrativas donde ser *gay* o aceptarse como tal no sea el centro de la trama. No es que el género dominado por el *Bildungsroman* sea malo –y ciertamente siempre habrá alguien que necesite de apoyo para poder salir del closet– pero la proliferación de narrativas de este tipo deja de lado el avance para que la homosexualidad no se vea como un motivo completamente identitario. Idealmente tendría que ser una característica de un hombre, por ejemplo, pero que deje espacio para que él sea algo más que únicamente *gay*.

La apertura de las narrativas para que la homosexualidad se vuelva una característica y no una personalidad por sí misma empieza, contemporáneamente, en la hibridación de géneros, ya sea dentro de la literatura o en otros medios como el cine o la televisión. Esta mezcla de géneros tiende a girar en torno al romance y el *Bildungsroman*. Nattie Golubov, en el capítulo “El género y la textualidad” de su libro *La crítica literaria feminista*, comenta sobre las representaciones del género que, en este caso, vale la pena mencionar debido a que existe una gran variedad de masculinidades. Golubov dice: “Las diferencias —no únicamente la diferencia sexual— no pueden saberse ni conocerse de antemano, no existen más allá de sus representaciones, se (re)conocen en el proceso de lectura conforme transcurre la realización del texto. En este sentido, las representaciones son productivas, como bien han mostrado los estudios culturales, porque no reflejan diferencias predeterminadas sino que las crean” (61). Así, mediante la creación de representaciones diversas en los productos culturales, se pueden generar acercamientos mucho más interesantes y variados que no signifiquen la simplificación de historias de vida o de personajes bidimensionales.

Sobre la hibridación entre el romance y el *Bildungsroman* tenemos, por ejemplo, textos que se han llevado a la pantalla grande como *Call Me By Your Name* (2017), *Moonlight* (2016) o *Brokeback Mountain* (2005). Estos filmes, claro está, alcanzaron grandes audiencias debido a que son producto de la industria estadounidense de Hollywood, pero igualmente, el impacto que dejaron dentro de la sociedad heteronormada y la homosexual fue bastante revelador. Sin llegar a analizar el impacto como tal, se debe considerar que estas adaptaciones fílmicas narran el crecimiento sus personajes principales. Elio, Chiron y Ennis, respectivamente, sufren un proceso de crecimiento a lo largo de los filmes. Sea cual sea el juicio que se tenga sobre la trama, estos filmes lograron levantar la discusión alrededor de las relaciones sexoafectivas *gay* debido a las intersecciones que plantean. Es precisamente la mezcla entre crecimiento y romance que atrajo a

los espectadores; se nota el crecimiento de los personajes, aunque siempre con base en la relación sexoafectiva que se plantea paralelamente. Es decir, que a la par que crecen los personajes, rompiendo con prejuicios o cuestionamientos que ellos mismos tenían hacia la homosexualidad, la trama romántica parece ganar la atención más que el crecimiento mismo. Claramente, cualquier representación propositiva sobre las interacciones homosociales y homosexuales son aceptadas, pero sería mucho más progresista la representación de hombres homosexuales cuya vida no girara en torno a las relaciones amorosas que tienen o no. En primer lugar, de la misma manera en que en las comedias románticas se ha venido perpetuando la idea de que una mujer “necesita” de un hombre a su lado para sentirse plena, esta representación perpetúa la idea de que se necesita a alguien más para poder estar completo, que sin ese alguien especial, la vida no tiene sentido, cuando no es así. De tal manera que el mismo esquema heteronormativo se plasma pero ahora en relaciones homosexuales, sin dejar entrar al plano existencial de las relaciones amorosas otras formas de interrelacionarse como las relaciones poliamorosas o simplemente otras sexualidades como la demisexualidad o la asexualidad.

Otros ejemplos en los que el romance y el *Bildungsroman* se mezclan, pero ahora en forma literaria, son *Will Grayson, Will Grayson* de David Levithan y John Green, *The Song of Achilles* de Madeleine Miller y *The Story of The Night* de Colm Tóibín. Estas novelas, en contraste con las rendiciones fílmicas antes mencionadas, presentan una trama romántica que no ocupa un porcentaje mucho más alto que el crecimiento bosquejado en ellas. Aquí, el romance se vuelve una experiencia que sucede dentro de la trama general, pero alejada del foco y del conflicto central. En estos ejemplos el romance se vuelve un lujo que los escritores deciden introducir en la vida de los personajes para complicar o problematizar la trama central. El crecimiento de los personajes se vuelve más tridimensional y éstos no buscan sujetarse al romance para que exista un sentido de formación hacia la madurez. Los dos *Will Grayson*, *Achilles* y *Richard*, respectivamente, se

desenvuelven como sujetos con problemáticas humanas y existenciales, mientras que el amor viene a ocupar una pequeña parte en la escala mayor de la narrativa. Un joven en la secundaria, un guerrero mitológico y un espía; quienes encuentran a alguien con quien compartir su ya complicada existencia.

Finalmente, los siguientes tres productos culturales representan lo que sería un bosquejo del ideal sobre los personajes que buscan ser más que su sexualidad. Las siguientes series televisivas representan a personajes que además de ser miembros de la comunidad LGBTQ+ presentan historias personales que cautivan debido a su complejidad en el gran esquema que significa una serie capitulada. *Shadowhunters* (2016-2019), *Riverdale* (2017-) y *Sense8* (2015-2018) presentan no sólo un personaje que se identifica como *queer* o como miembro de la comunidad, sino que plasman varios personajes al mismo tiempo que se identifican como LGBTQ+ y cuyo papel dentro de la trama es de vital importancia para el desarrollo de ésta. En estos ejemplos, dichos personajes no actúan como moneda de cambio o como cuota para la diversidad, sino que tienen un papel preponderante que va más allá de su orientación sexual o identificación genérica. En esa misma preponderancia, dichos personajes captan la atención de la audiencia debido a que rompen con estereotipos de género, prejuicios o ideales racistas o clasistas que muchas veces merman la creación de narrativas *gay*. En *Shadowhunters* tenemos a Alec Lightwood, el guerrero más capaz de los cazadores de sombras, y también a Magnus Bane, el brujo más poderoso de Brooklyn y, aunque se enamoran uno del otro, el centro de la trama no es su romance, sino que agrega momentos cautivadores dentro de la acción que conlleva la guerra entre ángeles y demonios. En *Riverdale*, tenemos no solamente a Kevin Keller, el hijo del comisario, sino también a Cheryl Blossom o Toni Topaz, quienes sufren debido a la opresión socioeconómica que ejercen sus familias sobre las dos jóvenes mujeres. En *Sense8*, tenemos a Lito Rodríguez, Noomi Marks, Amanita Caplan, sólo por mencionar algunos de los personajes que conforman la diversidad de protagonistas. El éxito de esta

serie, en relación con la diversidad sexual, viene de la representación tan vasta de diferentes personalidades, orientaciones e identidades de género que rompen con los tabúes que la sociedad occidental ha impuesto sobre el cuerpo humano. Simplemente tratar de caracterizar a estos personajes conllevaría un análisis exhaustivo debido a las intersecciones que dibujan.

De las nueve narrativas antes mencionadas, siete podrían interpretarse como historias cuyo final es positivo, ya sea porque el personaje principal o el personaje *gay* central encuentra el amor con alguien de su mismo género, o porque encuentra la liberación que estaba buscando. Las únicas historias que no terminan bien en ningún aspecto, ya sea porque en lugar de encontrar el amor lo pierden, o porque existe una representación del sufrimiento que no alcanza ninguna solución narrativamente hablando, son *Call Me By Your Name* y *Brokeback Mountain*. Cada cual escrita originalmente por autores que no son homosexuales: André Aciman y Annie Proulx respectivamente. Las siete restantes podrían considerarse narrativas que contienen finales felices (o en desarrollo) ya que de alguna manera u otra las parejas homosexuales o sexoafectivamente diversas terminan juntas. De estas siete, *Shadowhunters* y *The Song of Achilles* son las únicas que no están escritas por gente que se identifica dentro de la comunidad LGBTQ+; mientras que *Sense8*, *Riverdale* y *The Story of the Night* están escritas por personas que se identifican dentro de la comunidad antes mencionada. Y finalmente, *Moonlight* y *Will Grayson*, *Will Grayson* están coescritas por hombres *gay*. En el caso de *Moonlight*, el director del filme es Barry Jenkins, un hombre heterosexual pero que se basa en la obra teatral semiautobiográfica no publicada del también guionista Tarell Alvin McCraney, un hombre homosexual; mientras que *Will Grayson*, *Will Grayson* tiene como coautores a John Green, autor heterosexual conocido principalmente por sus novelas de jóvenes adultos, y a David Levithan, autor *gay* también de novelas del género de *Young Adult* pero con narrativas y temáticas homosexuales.

Con todo esto en mente, no queda más que hacer una simple pregunta, ¿Sólo los autores homosexuales pueden escribir finales felices para los personajes *gay*? ¿Cuál es el futuro de las representaciones de la diversidad sexual en los géneros populares y en los medios de distribución masiva? No podemos dejar de lado las sabias palabras que enuncia Maurice: “Words are deeds” y con éstas algo que rescata Golubov:

Al introducir el estudio del género al análisis textual se puede desarticular el vínculo entre las diferencias de sexo y lo femenino/masculino para estudiar cómo estos últimos se figuran en el texto, esto es, no deben estudiarse únicamente la masculinidad y la feminidad de personajes y narradores con cuerpos de hombre y mujer, sino la forma en que el género marca (*genders*) los espacios y el tiempo, los símbolos y las imágenes, las narrativas culturales inscritas en el texto y la descripción de la alteridad, las nociones de nación y hogar, las prácticas cotidianas y la corporalidad, y permite que se articulen distintas esferas de la vida social y cultural con la particularidad. (“El género y la textualidad” 58-59)

Todo lo que se enuncia y todo lo que se estudia tiene un fin, el fin de perpetuar o romper con ideas que no han llevado más que a la separación de los individuos. Es necesario que dentro de la academia y de la sociedad se reconsidere el papel que tienen las palabras en el día a día para poder abrir el campo de visión de aquellos que vienen detrás de nosotros, de manera que puedan encontrar eso que nosotros apenas pudimos comenzar a describir.

Bibliografía

- Adair, Joshua G. "A Love That Cares Not Speak Its Name: Clive Durham as Narrative Guide in E. M. Forster's *Maurice*" *SKASE Journal of Literary Studies* [online]. 2010, vol. 2, no. 1 [cit. 2010-04-14]. Digital/PDF:
- Butler, Judith. "Hacerse pasar por lo que uno no es: el desafío psicoanalítico de Nella Larsen" y "Acerca del término 'queer'". *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós, 2002. Digital/PDF.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. (1988), pp. 519-531. Digital/PDF.
- . "Prefacio (1999)" y "Prefacio. (1990)". *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Digital/PDF.
- . "Gender Regulations". *Undoing Gender*. E.U.A.: Routledge, 2004. Digital/PDF.
- . "Violencia, duelo, política". *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Trad. Fermín Rodríguez. Digital/PDF.
- Cohn, Dorrit. "Vidas históricas versus vidas ficcionales" Trad. Francesca Angiolillo. Digital/PDF.
- David Bradshaw. (Ed.) "Forster and England", Max Saunders (pp. 47-61); "Hellenism and the lure of Italy", Ann Ardis (pp. 62-76); "Forsterian sexuality", Christopher Lane (pp. 104-119); "*Maurice*", Howard J. Booth (pp. 173-187); y "Forster and Modernism", Randall Stevenson (pp. 209-222). *The Cambridge Companion to E.M. Forster*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2007. Digital/PDF.
- Diane Richardson, Janice McLaughlin y Mark E. Casey. (Ed.) "Introduction: At the Intersection of Feminist and Queer Debates" (Ibid.) *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Palgrave MacMillan. E.U.A.; 2006. Digital/PDF.

- De Lauretis, Teresa. "The Technology of Gender." *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Reino Unido: Macmillan Press, 1989. Digital/PDF.
- Forster, E. M. *Maurice*. Reino Unido: W. W. Norton & Company, 1971. Impreso.
- . "Epilogue (1914)", *Maurice*. The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, 1999. Digital
- Foucault, Michel. "Espacios otros". Trad. Marie Lourdes para *Estudios de comunicación y política*. Digital/PDF.
- Golubov, Nattie. "El canon y los géneros literarios 'menores'"; "El género, ¿una categoría útil para el análisis literario?"; y "Cambios de paradigma". *La crítica literaria feminista; Una introducción práctica*. México: FFyL-UNAM, 2012. Digital/PDF.
- González Vázquez, Araceli. "Michel Foucault, Judith Butler, y los cuerpos e identidades críticas, subversivas y deconstructivas de la Intersexualidad". Universidad de Cantabria, 2009. Digital/PDF.
- Haggerty, George E. y Molly McGarry. "After Sontag: Future Notes on Camp" Ann Pellegrini; "Queer Spectrality: Haunting the Past" Carla Freccero; "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory" Elizabeth Freeman; "Forgetting Family: Queer Alternatives to Oedipal Relations" Judith Halberstam; y "Between Friends" Jennifer Doyle. *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*. Inglaterra: Blackwell Publishing, 2007. Digital/PDF.
- Hammond, Paul. "E. M. Forster and *Maurice*" *Love Between Men in English Literature*. E.U.A.: St. Martin's Press. 1996. Digital/PDF.
- Jagose, Annamarie. "Theorising Same-Sex Desire", "Gay Liberation", "Queer" y "Constestations of Queer". *Queer Theory; An Introduction*. Melbourne University Press. E.U.A.; 1996. Digital/PDF.

Kosofsky Sedgwick, Eve. "Epistemology of the Closet." *Epistemology of the Closet*. E.U.A.: University of California Press. 1990. Digital/PDF.

----- "Introduction", "Chapter Five, Toward the Gothic: Terrorism and Homosexual Panic" y "Chapter Six, Murder Incorporated: *Confessions of a Justified Sinner*" *Between Men. English Literature and Homosocial Desire*. E.U.A.: Columbia University Press. 1985. Digital/PDF.

List Reyes, Mauricio. "Masculinidades diversas" *La Ventana*, Núm. 20 / 2004. Digital/PDF.

Rendón, Daniela. "El ABC de la teoría queer." *Documentos de Trabajo*. Espolea. Digital/PDF. www.espolea.org

Rhoads, Robert A. "Coming Out in College" *Coming Out in College; The Struggle for a Queer Identity*. Greenwood. E.U.A.; 1994. Digital/PDF.

Soanes, Catherine and Angus Stevenson, Ed. *Oxford Dictionary of English*. Inglaterra: Oxford University Press. 2009. Digital.

Stanford University. "The Victorian Bildungsroman"

<http://web.stanford.edu/~steener/su02/english132/Bildungsroman.htm>

Urbandictionary.com

https://en.wikipedia.org/wiki/Cruising_for_sex

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_(novel))

Wood Ellem, Elizabeth. "E. M. Forster's Greenwood". *Journal of Modern Literature*, Vol. 5, No. 1 (Feb., 1976), pp. 89-98. Indiana University Press. Digital/PDF.

Zeppa, Armand V., *Young-Adult Gay Literature: Coming of Age for LGBTQ Teenagers* (2014). CUNY Academic Works. [http://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/240]