

Carne kitsch: Homoerotismo y cinefilia en tres textos de Terenci Moix

Alberto Mira¹

Enviado: 11 de marzo de 2023 / Aceptado: 5 de junio de 2023

Resumen. A partir de una serie de entrevistas incluidas en la colección *Detrás del arcoiris* de Iborra (2004), este artículo sostiene que, más allá de la caracterización de Moix como un “escritor homosexual”, hay algo más radical en su escritura. En lugar de comprometerse con la política de identidad, algunos de sus textos clave se involucran con una “erótica homosexual”, que es menos directa y menos fácil de aceptar por parte del sistema. Este artículo explora elementos de esta homoerótica en “La caiguda de l’imperi sodomita”, *Mundo macho* y *Nuestra virgen de los mártires*.

Palabras clave: Cinefilia; Kitsch; Homoerotismo; Moix; Estudios LGBTIQ+; Camp

[en] Kitsch Flesh: Homoeroticism and Cinephilia in Three Texts by Terenci Moix

Abstract. Starting with a series of interviews included in Iborra’s 2004 collection *Detrás del arcoiris*, this article argues that, beyond the characterization of Moix as a “homosexual writer”, there is something more radical in his writing. Rather than engaging with identity politics, some of his key texts engage with a “homosexual erotics”, which is less straightforward and less easy to accept by the establishment. This article explores elements of such homoerotics in “La caiguda de l’imperi sodomita”, *Mundo macho* and *Nuestra virgen de los mártires*.

Keywords: Cinephilia; Kitsch; Homoeroticism; Moix; LGBTIQ+ Studies; Camp.

Sumario: 1. Introducción: “esencia homosexual” y cinefilia. 2. Lo queer como sustancia (y no accidente) en Moix. 3. “La caiguda de l’imperi sodomita” y la apropiación homoerótica de la Biblia. 4. *Món mascle*: dolor y carne. 5. *Nuestro virgen de los mártires*: aventura y teatro. 6. Conclusión: la cinefilia y los placeres de la carne. 7. Referencias citadas.

Cómo citar: Mira, A. (2023). Carne kitsch: Homoerotismo y cinefilia en tres textos de Terenci Moix, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 15-24.

1. Introducción: “esencia homosexual” y cinefilia

En su entrevista con Eduardo Mendoza para el volumen *Detrás del arcoiris*, Juan Luis Iborra plantea que el gusto de Terenci Moix por cierto cine se debe a su “esencia homosexual” (Iborra, 2004, p. 394). El libro es uno de los testimonios indispensables sobre la figura de Moix, e incluye una larga entrevista con el propio escritor en dos partes, además de otros veinte testimonios de gente que le conoció personalmente, empezando con su hermana Ana María y terminando con su amigo desde los sesenta Pere Gimferrer. Más que una evaluación crítica de la obra, el libro, escrito por un periodista, prefiere centrarse en los aspectos personales, incluso íntimos, de Moix. Iborra contrasta propuestas contradictorias y vuelve una y otra vez a debates que rodearon la figura del escritor: las implicaciones políticas de su obra, su reacción frente a la crítica y los círculos literarios, su paso a Madrid y al castellano, su narcisismo, su cinefilia, su relación con la prensa del corazón (aludida metonímicamente por entrevistador y entrevistados como “lo de la Preysler”), sus relaciones tensas con el catalanismo, especialmente tras la publicación de *El sexo de los ángeles* en 1986. En los testimonios es fácil encontrar diferentes matices, caracterizaciones y silencios.

A diferencia de otros trabajos similares, el libro no elude hablar de la homosexualidad del escritor. Y sin embargo como sucede con la mayoría de caracterizaciones realizadas desde una posición de cultura de masas periodística, la homosexualidad aparece como un “él”, un “otro”. Algunos de los entrevistados hablan de la

¹ Oxford Brookes University.
Email: amira@brookes.ac.uk.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2200-0007>

homosexualidad de Moix como si no conocieran a otros homosexuales, como si lo homosexual, lo gay o lo queer no fuera una parte integral de la cultura. No se refieren a esto exactamente “un vicio” o “una perversión”, después de todo ya no estamos en el siglo XX, pero la homosexualidad como rasgo que produce *identidad* aparece una y otra vez en los diagnósticos. Sobre todo, se evita el vínculo entre “homosexualidad” y arte que la crítica académica ha trabajado por delimitar desde los años noventa. Algunos autores han hablado de una “sensibilidad”². Uno de los puntos de partida de este texto consiste en intentar superar la relación simplificada que se colige de las diversas entrevistas entre homosexualidad y cinefilia. Más allá de la “sensibilidad”, sugiero que la subjetividad homosexual tiene consecuencias que afectan a la sustancia del arte de Moix, que definen no sólo la elección de sus referentes, sino la articulación entre la persona y el autor.

Román Gubern, Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer inciden en el carácter de su cinefilia, en sus huecos (Iborra, 2004). A pesar de que ambas opiniones son relativamente matizadas, lo cierto es que la conexión entre cinefilia y su lugar como homosexual en una sociedad que no quería hablar del tema no va más allá de insinuaciones. Una premisa es que los discursos sobre la “homosexualidad” en la generación pre-gay (y los testimonios del libro de Iborra pertenecen a esa generación) quedaban problematizados por la institución del armario. Por una parte los entrevistadores querían “respetar la intimidad”, por otra había un interés por parte de lectores de que se explicase lo que se ocultaba. Incluso en el caso de alguien tan impúdico como Moix, la discreción contribuye a crear esta idea de la homosexualidad como un reducto “especial”. En las páginas que siguen haré uso, precisamente, de la impudicia de Moix para establecer una relación entre preferencias artísticas y sexualidad.

La conexión entre cinefilia y homosexualidad ha sido desarrollada en varios ensayos, tanto de carácter autobiográfico como teórico o académico. El propio Moix es el autor que ha articulado la conexión de manera más consistente en sus memorias. Mi objetivo consiste en contrastar el discurso “desde el yo” teorizado por autores como Brett Farmer (2000) y Richard Dyer (2001) y descrito por Moix con el discurso de otredad que se encuentra en las entrevistas (Iborra, 2004) así como en otros materiales que determinan la recepción de Moix como escritor. En realidad, una de las consecuencias de la teoría queer ha sido precisamente “borrar” esta idea de lo homosexual como una identidad concreta que requería acotación y silencios.

Uno puede entender que esta relación entre un concepto cultural, “homosexualidad”, una persona y unos gustos culturales parezca “obvia”; pero, a veces esta actitud parece implicar una reticencia a verla como algo integral a la cultura. Como todo lo “obvio”, merece una reflexión cuidadosa: demasiado a menudo se dan por sentadas conexiones que suponen una esencialización de la identidad homosexual. Al aceptarlo, en realidad se está reforzando un estereotipo, asintiendo a las estructuras (homofóbicas) que determinaban el discurso sobre la homosexualidad antes de que existiera un discurso en primera persona que, por cierto, Moix fue de los primeros en detentar en nuestro país. También se corre el riesgo (algo que se detecta en otros textos del volumen) de convertir la homosexualidad de Moix en algo casi excepcional, un apéndice a su trabajo como escritor y no algo central a su estética. Sí, claro, a un nivel superficial, que no evitaré en lo que sigue, el gusto de Moix por el *peplum* tenía que ver con el voyerismo más banal: como muchos espectadores de su generación, disfrutaba la espectacularización del cuerpo masculino presente en el “cine de romanos”. Pero en esta banalidad hay una complejidad que tiene que ver con la época, con decisiones de Moix para crear un personaje, con las trabas que la época ponía al deseo y, en último término, con determinadas territorializaciones del gusto que parecen naturales a Gimferrer o a Gubern (Iborra, 2004). En lo que sigue intento situarme en el “yo” de Moix para hablar de su deseo, partiendo del modo en que éste se articula discursivamente en sus memorias.

2. Lo queer como sustancia (y no accidente) en Moix

Artículo ahora otra premisa, que sirve como preludeo a las reflexiones que siguen: lo queer es sustancia, y no accidente, del arte de Moix; pero, y esto es lo importante, también es sustancia de la historia cultural, es, como nos recuerda Sedgwick (1990), parte indispensable de la historia cultural, siempre está ahí, *especialmente* cuando se silencia. No se trata simplemente de que Moix sea escritor y homosexual, lo que propongo aquí es que su escritura está íntimamente relacionada con el lugar que “la homosexualidad” ocupaba, sigue ocupando, en los imaginarios que la cultura de masas del siglo XX elabora: lo importante no es lo que Moix sea sino los silencios que rodean aspectos de su obra. La pregunta del periodista en realidad convierte en excepcional lo que era parte de todo un sistema de resistencia o cuestionamiento frente a un discurso absoluto. Por qué para Iborra resulta “obvio” que un homosexual, Terenci Moix, sienta cierta atracción por unas películas sobre la antigüedad, unas películas que carecen de prestigio cultural. Además, me preguntaré por qué Mendoza no matiza la obviedad. Y, finalmente, qué implica este supuesto gusto por el *peplum* y otras formas degradadas del arte popular, de “los homosexuales”.

Las respuestas pueden arrojar cierta luz a las relaciones, siempre escurridizas, entre ciertos tipos de cine, cierta estética que llamamos kitsch y una manera de ver el cine que se relaciona con las culturas homosexuales

² Para un análisis de la homosexualidad como sensibilidad y concepto cultural, véase Mira 2004.

y que denominamos camp. Pero se trata de un camp que no solo “se lee”: también “se hace”, o, en este caso, “se escribe”. Lo camp en Moix no es un “signo” o “síntoma” de su homosexualidad, sino parte de una performance queer, activa, consciente, central a su personaje.

Para ilustrar esta idea voy a centrarme en las relaciones entre tres ficciones y sus fuentes de inspiración cinematográficas, una relación mediada por el modo en que a través de un acto de imaginación se construye un personaje. Moix no tenía que elegir *esos* materiales, no se sintió impelido a ello, simplemente decidió hacerlo. He elegido los referentes cinéfilos no sólo por su centralidad en la obra posterior de Moix, sino porque cierta cinefilia está en el origen de su impulso de contar historias, y su trabajo con las emociones que genera la cinefilia es uno de los aspectos más originales de su obra. La relación entre cierto tipo de cine, cierto tipo de gusto o de sensibilidad y una orientación sexual puede ser constatable históricamente. Es cierto que el gusto, la sensibilidad que manifiesta el escritor está presente en otros autores homosexuales, especialmente aquellos que quedaron expuestos a determinados artefactos de los años cincuenta: los cómics, las novelitas de aventuras, el exotismo hollywoodiense, el glamour de las divas, la pasión operística, la fantasía helénica, el erotismo religioso. Pero en cualquier caso se trata de unas inclinaciones que hay que diagnosticar con cautela y de manera precisa en la obra de Moix.

He preferido poner el foco en la articulación entre lo personal, la fantasía erótica y cierto cine de género en determinadas narrativas del periodo medio de Moix, entre su galardonada *El día que va morir Marilyn* (1969) que le sitúa como autor central (“canónico”) en las letras catalanas y el premio Planeta por *No digas que fue un sueño* (1986) que proyecta su trabajo en un contexto español y abre un periodo con acento en la novela histórica y la sátira de sociedad. Son los últimos años del franquismo hasta el final de la transición política, y veremos cómo su obra establece un diálogo radical con el periodo, especialmente al configurar una relación entre estética y experiencia personal. Los referentes no pertenecen a la “alta cultura” que preferían otros escritores de su generación: se trata de textos que básicamente estaban disponibles durante los años cuarenta y cincuenta, que promocionaban valores tradicionales y a los que Moix estuvo expuesto. La Antigüedad, elaborada desde su plasmación en el cine popular, es una de las columnas vertebrales de la obra de Moix y aparece como sustrato en sus primeros cuentos. Su interés por el Egipto clásico, en particular, era profundo, erudito, y no merece ser considerado como un capricho o un simple gesto camp. Sin embargo, aquí me centraré no tanto en esos aspectos serios como en la relación entre una determinada imaginación y el modo en el que Moix gestiona una voz que no es ni la que críticos como Iborra esperaban oír ni tampoco la voz “gay” que sólo se consolida en España mucho más tarde.

Resulta inevitable atajar el problema terminológico: en diálogo con Iborra y Mendoza, con la mayoría de los entrevistados en el volumen hablaré aquí de “homosexualidad”, que implica sobre todo “orientación”. Hablar de “homosexualidad” posibilita una aproximación específica que se pierde cuando se aplica el término LGTBI para hablar del pasado. Mis consideraciones tienen el foco puesto en un deseo, que contrasta con el deseo ortodoxo, heterosexual, favorecido por la cultura de masas. El uso de la palabra carece de aspectos identitarios y no es, al menos en este periodo, político. Hay referencias a cierta “identidad cultural” cuando Moix habla, por ejemplo, de la afición a la ópera de los homosexuales barceloneses, y en el relato “La caiguda de l’imperi sodomita”, pero hay que subrayar que el significante “homosexualidad” tiende a estar marcado por la *orientación* sexual, un concepto que muchos, especialmente en posiciones politizadas, consideran hoy obsoleto. Esto es probablemente uno de los obstáculos para la comprensión de la figura de Moix por parte de quienes prefieren etiquetas como “gay” o “LGTBI”, marcadas por una identidad política o cultural. La relectura de los textos que realiza Moix introduce “amor” y “pasión” homosexual, pero lo verdaderamente revolucionario es la fantasía erótica en torno a los cuerpos de los hombres: sus torsos, sus músculos, sus penes, sus nalgas. No era difícil definir a Moix como “adaldid” del “amor homosexual”, manifestación de una actitud liberal, pero encontramos muchos menos ejemplos, incluso en la literatura académica, que reconozcan un deseo erótico, sexual, por la carne masculina.

Queda constatado que el volumen evita la caracterización del escritor como “gay”; creo relevante añadir que se trata de un gesto bastante habitual para evitar politizar el yo homosexual en la cultura de masas. “Gay” tenía en aquellos años unas implicaciones minorizadoras³, muy politizadas, que periodistas “neutrales” intentaban evitar. Moix no parece haberse identificado, en los años a que haré referencia, con la etiqueta “gay”⁴, que por otra parte tenía un arraigo precario en las culturas hispánicas (pero no en la cultura anglosajona, uno de los espacios que determinan su propia estética). De hecho, si algo se deduce de las entrevistas “Tierra de nadie” y “Una conversación crepuscular”, que ocupan una parte sustancial del volumen de Iborra (2004) es que el escritor, el sujeto que crea las ficciones, se percibe a sí mismo como por encima de estas caracterizaciones identitarias (al menos en el contexto de dichas entrevistas): no hay una caracterización de su orientación en términos de movimiento. Al hacer uso aquí de un término propuesto desde posiciones homófobas quiero recordar que la situación en aquellos años contrastaba con la actual visión LGTBI: ni el “nosotros” aludía

³ Utilizo el término en el sentido que aparece en Sedgwick 1990. Las definiciones minorizadoras se oponen en su trabajo a las definiciones “universalizadoras” que aplicarían el término queer a la sexualidad más allá de identidades.

⁴ Un posicionamiento frente al activismo puede encontrarse en Iborra (2004, p. 158)

a “un colectivo” ni se basaba en un criterio político. La conceptualización era distinta y también lo eran las alianzas. Y aunque Moix se aplica el término, lo importante a mi juicio es que se trata del concepto frente al que reacciona. Si tuviéramos que caracterizar a Moix desde el presente, habría que recurrir a una visión de queer más cercana a la teoría que a la política. Lo queer en Moix es radical en el sentido más puro de la palabra. Pero es un radicalismo que no abandona por completo la fascinación por masculinidades y cierta mistificación de identidades patriarcales. En lo que sigue parto de la caracterización de la homosexualidad por parte de Moix, tal como se expresa en la entrevista “Una conversación crepuscular”, muy distinta de las territorializaciones de la patologización, el liberalismo patriarcal o el activismo gay.

Lo interesante de Moix en esta entrevista no es su afirmación de una identidad histórica, sino la tensión crítica hacia las estructuras de la doxa, tanto en su trabajo sobre el arte popular como en sus novelas más sociales. Por supuesto no todos los individuos que se habrían definido como “heterosexuales” encajaban en esa caracterización: la crítica de Moix no se dirige a individuos, sino a estructuras. Pero también había individuos que se situaban frente a este discurso de manera muy específica, especialmente en lo que respecta a la orientación sexual o, más específicamente, a las corrientes de fascinación o deseo que pudiera generar el cuerpo de ciertos hombres. Si bien todo “discurso homosexual” o “discurso gay” era difícil y precario, lo que resulta inevitable es la diferencia de la perspectiva. No todo sujeto marcado como homosexual resistía activamente el discurso patriarcal, pero su posicionamiento era necesariamente externo a él. Según todos los testimonios, con su visibilidad Moix hizo exactamente esto. No se trata de dilucidar aquí si la motivación fue el narcisismo, la incapacidad de disimular, el convencimiento ideológico o parte de un diagnóstico sobre el futuro a partir del que construía una identidad pública.

El sujeto Terenci Moix es alguien que rompe diversas líneas de fuerza del campo plenamente territorializado en el que se encuentra: rompe líneas de fuerza que marcan diferencias entre alta y baja cultura, líneas de fuerza que definen corrientes de deseo y líneas de fuerza que separaban lo catalán de lo no catalán. Su decisión de hablar de carne masculina es tan importante, tan característica y tan controvertida como el paso del catalán al castellano o incluso su uso muy personal de la cultura de masas.

En lo que sigue quiero centrarme en los dos primeros aspectos⁵, y en el modo en que quedan interrelacionados en determinadas obras de ficción escritas entre los setenta y los primeros ochenta antes de llegar a la etapa que se abre cuando se le otorga el Premio Planeta. Aunque parte de los temas y perspectivas que aparecen en estas ficciones continúan en su obra posterior, lo cierto es que estos tres textos constituyen un grupo bastante compacto estilísticamente, separado de obras como *Olas sobre una roca desierta*, *El día en que murió Marilyn* y *Melodrama*, más cercanos a la realidad social catalana y crisis existenciales que pueden remitirse a la experiencia del propio Moix. En estas tres obras los marcos son alejados de la realidad cotidiana y proceden del tipo de artefactos culturales que el escritor absorbió durante la adolescencia: novelitas de aventuras (por ejemplo, trabajos de Rider Haggard), cómics (*El guerrero del antifaz*, *Roberto Alcázar y Pedrín*), cierto cine de aventuras (*El ladrón de Bagdad*, *Kim de la India*), la evocación histórica (*Sinuhé el egipcio*, *César y Cleopatra*), o las narrativas religiosas (*Fabiola*, *Quo Vadis*, *El signo de la cruz*). Se trata de textos que están en la base cultural de Moix, si entendemos cultura no en su sentido “elevado” sino de manera general como artefactos de consumo que encierran narrativas y mitologías. Todos ellos son intertextos de diversos trabajos a lo largo de la carrera de Moix.

Reflexionando sobre la naturalidad con que estos referentes se relacionaban con la orientación sexual, me preguntaré por la posición de Moix, tal como se trasluce en las obras, tanto en términos de “valor literario” como de “género”. De hecho, las tres obras comparten otro aspecto muy singular en la narrativa del periodo en que aparecen: en todos ellos hay miradas libidinales consistentemente homoeróticas. En el cine la presentación del cuerpo masculino semidesnudo podía considerarse suficientemente explícita por parte de los espectadores. Las películas, especialmente el *peplum* de los sesenta, podían recrearse en estos cuerpos, pero a menudo la puesta en escena estaba mediada por miradas femeninas. No es así en la literatura de Moix, en la que las descripciones de cuerpos como objetos de fantasía erótica se da tanto desde la voz narrativa como en los propios personajes.

3. “La caiguda de l’imperi sodomita” y la apropiación homoerótica de la Biblia

En realidad, esta huida a otros mundos, especialmente hacia la Antigüedad, es uno de los aspectos que caracterizan su obra desde sus inicios. “La caiguda del imperi sodomita” (Moix, 1988) es uno de sus relatos más tempranos: una nota a la edición catalana definitiva de 1988 sitúa su concepción en 1967, aunque su primera publicación se da en 1976, dentro de la colección *La caiguda del imperi sodomita i altres històries*. Conecta con otros muchos relatos escritos entre los sesenta y los setenta, especialmente los incluidos en *La torre dels vicis capitals*, que ganó el Premio Victor Catalá en 1967. Rafael Mérida ha explicado cómo el relato “El dimoni”, por ejemplo, evoca narraciones medievales, y se podría explorar la relación de cada uno de esos

⁵ Para un análisis detallado del tercer aspecto, véase Fernández (1998)

relatos con un género o tipología bien establecida⁶. El tema del martirio, que resurgirá en *Nuestro virgen de los mártires* se encuentra también en este volumen en el relato “Els màrtirs”. La evocación de mundos del pasado y de fantasía continúa en los relatos del volumen *La caiguda de l'imperi sodomita* que contiene, por ejemplo, la evocación jamesiana de “L'últim d'una raça vella” y de la Antigüedad en “Adrià”.

“La caiguda” tiene raíces explícitas en el cine. La inspiración directa para decorados e imagería procede de la película de John Huston *La Biblia... en su principio*, de 1966, una producción de Dino de Laurentiis que constituyó un sonado fracaso de taquilla⁷. El relato cuenta la historia de la destrucción de Sodoma, en la que incluye al personaje de Isaac, hijo de Abraham. Sodoma aparece en la película como un laberíntico recinto habitado por criaturas de ojos desorbitados, hombres y mujeres, maquillados de presencia física repulsiva, que se mueven como zombis entre las sombras en un decorado que parece consistir en interiores. ¿Equipara la película “sodomitas” a “homosexuales”? En 1966 la homosexualidad era prácticamente irrepresentable en el cine de masas estadounidense (no en el *underground*, por supuesto) y cualquier imagen tenía reminiscencias de depravación o enfermedad. Las imágenes de los habitantes de Sodoma no denotan “homosexualidad” (algunas denotan prostitución, otras enfermedades, otras simplemente perversidad genérica), pero claramente se espera que el espectador las lea así. En cierto modo, denotar “homosexualidad” aquí habría implicado establecer cierta idea de deseo homoerótico, algo que el cine de masas no podía concebir de manera explícita. En la película, el episodio en el que Yaveh conmina a Abraham a sacrificar a su hijo de diez años sigue a la destrucción de Sodoma y, como señala Josep Anton Fernández (1998), se presenta en clave melodramática.

Fernández ha descrito en detalle el modo en el que Moix “pervierte” el original. Isaac aquí no es el niño de diez años que pasea por las ruinas de Sodoma en la última sección de la película, sino un adolescente de buen ver que huye del intento de asesinato por parte de su padre y se refugia en la Sodoma condenada. Ahí le servirá de guía el sodomita Ahab. Por supuesto el tutelaje de Ahab es deseable y deseado: con sus dotes, Isaac ha de “aprender” a ser sodomita antes de que, como quiere la fuente bíblica, Sodoma sucumba a la lluvia de fuego. La idea de la homosexualidad como un devenir, como algo que uno “cultiva” y requiere cierta introducción es original en el periodo. La homosexualidad no se consideraba algo que hubiera que aprender, sino algo que había que ocultar. Para Moix hay una pedagogía, aquí como en su vida, el joven necesita que alguien le “enseñe” a ser homosexual, un Petrarca que conduzca al joven sin experiencia por los laberintos del deseo.

Como explica Fernández en su análisis, el relato de Moix redime los valores de Sodoma y a los sodomitas en sus últimas imágenes que sugieren que Ahab pervivirá (Fernández, 1998). Además, Moix sugiere paralelismos entre los “sodomitas” y las “marietas” de Barcelona. De hecho, si la inspiración de Huston parece proceder de las ilustraciones de Doré, Moix se inspira en una subcultura cercana. Inspirarse en una subcultura es reconocer su existencia, algo que la institución literaria catalana se resistía a hacer. El gesto queer de Moix consiste aquí en hacer visible lo que la institución literaria pasaba por alto, y convertir la trayectoria del protagonista en una afirmación de su deseo. Mientras que la Sodoma de la tradición, remitía a la sordidez, la Sodoma de Moix es un espacio en el que el personaje encuentra refugio frente a la violencia de la vida familiar. Cito la lectura de Fernández (1998, p. 71):

His writing in general, and “La caiguda de l'imperi sodomita” in particular, can be heretical, irreverent and parodic, but never offensive; rather than confrontational, his strategy is that of seduction; and the fact that this book was awarded the prestigious Premi de la Crítica “Serra d'Or” is perhaps enough evidence. And Moix's rewriting of the Bible is an act of resistance: he queers the straightest and most homophobic of narratives, and reverses in his favour the effects of the symbolic violence contained in the canon and re-enacted in the cultural field.

Pero hay otro aspecto de la estética camp que, aquí como en otros usos del cine, contribuye al proyecto de Moix. Como el cine de Hollywood, el relato no tiene aspiraciones a historicidad. En la Sodoma de Moix aparecen referencias al poeta y letrista francés Jacques Prevert, a Ava Gardner, al Molino barcelonés, a México. Estas menciones son una manifestación de lo que J. M. Castellet en su introducción al volumen (Moix, 1988, p. 9) y el propio Moix en diversos escritos han denominado “pop”. El concepto de pop en Moix tiene dos facetas. Por una parte, se refiere a cierta idea de modernidad, específicamente como un discurso liberador en aquellos años. Moix utiliza lo pop como resultado del choque cultural entre un muchacho criado en la España gris del tardofranquismo que “descubre” Londres a finales de los sesenta. Es evidente que en España había en aquella época artefactos “pop”: de Concha Velasco cantando “La chica ye-ye” a Miguel Ríos o Karina. Sin embargo, se trataba de una cultura pop fuertemente controlada por el franquismo, influido por la Iglesia católica, esencialmente hostil al cuestionamiento de los valores tradicionales, la ironía o la sexualidad. Pero además, la idea de lo pop que recorre la obra ensayística de Moix se relaciona con lo que la crítica literaria puede considerar “postmodernismo”, en una de sus delimitaciones más influyentes: la obra que es consciente de sus fuentes, el artefacto artístico como juego en el que confluyen referencias de otros textos.

⁶ Mérida, 2018.

⁷ Moix hace la referencia explícita. Véase Moix (1988, p. 123)

Cuando Moix utiliza el concepto de “pop” suele referirse a este reciclaje. Fernández desarrolla el proceder de Moix en términos de “camp”, y aunque se refiere a mecanismos similares, la diferencia es crucial. Un reciclaje personal, en el que los textos originales son contagiados por una voz personal, propia que resulta enfáticamente queer pero que no será leída como tal. Es importante hablar de “voz” y no de “emociones” o “psicología”. En Moix la creación de una voz de manera controlada es al menos tan importante como el impulso o su “interioridad”. La voz es siempre máscara, puede sugerir interioridad, pero también ocultarla. Es evidente que el propio deseo de Moix por el cuerpo masculino está presente en los tres textos aquí considerados, pero su puesta en palabras es siempre un acto, es siempre parte de la máscara.

La cultura pop, tal como se trasluce no sólo en los artistas mencionados sino también en el cine de la *nouvelle vague* o en el Fellini de los años sesenta, constituye su principal marco de diálogo entre lo que conocía, el cine de su infancia y adolescencia, y lo que quería ser. Lo segundo sólo podía alcanzarse a partir de un sustrato. El siguiente ejemplo, tensa los extremos entre la trivialidad y la intensidad, entre el placer frívolo y el dolor.

4. *Món mascle*: dolor y carne

Món mascle, con inspiración directa en el cine de aventuras de Hollywood a la vez que en *Los 120 días de Sodoma* del marqués de Sade, se publica por primera vez en 1971 y se traduce al castellano como *Mundo macho* en 1986 (Moix, 1986). Con numerosos elementos que evocan la imaginería kitsch del cine popular, aquí los referentes son más diversos e incluyen películas de aventuras rodadas en Hollywood (sobre todo durante los cincuenta) y en Europa (a principios de los sesenta). La novela remite a un género muy popular entre los adolescentes en las décadas centrales del pasado siglo. Se trata de toda una tradición de novelas de aventuras en las que el héroe se adentra en el corazón del continente negro o zonas por explorar de Asia para encontrar reinos fantásticos, fuera del tiempo. La novela de Rider Haggard *She*, filmada al menos en diez ocasiones⁸ desde los albores del cine, incluyendo una versión con Ursula Andress en 1965, es quizá el ejemplo que mejor epitomiza este subgénero, pero muchos elementos de *Món Mascle* remiten al relato *El hombre que pudo reinar*, de Rudyard Kipling, realizada por John Huston con posterioridad a la novela de Moix, en 1975. Además del cine, estos relatos se convirtieron en cómics, historietas ilustradas. Numerosas películas se basan en una estructura similar: un grupo de blancos, a menudo movidos por la avaricia o la curiosidad, se internan en las profundidades del “continente negro” para encontrar reinos “perdidos”. Estos reinos suelen ser dictaduras teocráticas, en la que un ser semidivino, rodeado de un círculo de sacerdotes, detenta un poder cruel. En la novela de Moix, como veremos, Gerard, una estrella del rock, es secuestrado y acaba en un mundo marcado por una visión fascista de la virilidad donde es adorado como una especie de mesías cuyo ciclo evoca mitologías del antiguo Egipto. Como en otros ejemplos, el personaje está destinado a ser una especie de semidiós: el hombre blanco acabará siendo adorado por la multitud de nativos. Por otra parte, Moix introduce una serie de elementos que hacen más complejo el mensaje racista de los originales. Como en otros casos, la mirada del escritor no se identifica con las intenciones de los originales, y de sus materiales básicos llega a un texto tan personal como complejo.

Arthur Hughes (2017) ha interpretado el relato como una parodia. Pero habría que añadir que va más allá de eso. Una parodia cuestiona los rasgos formales y las convenciones del relato. Indudablemente hay algo de esto: mucho en esta novela es deudor de los referentes y parece material de segunda mano. Pero lo que encontramos en *Món mascle* es apropiación y re-escritura. Hughes subraya la relación entre la novela y el trabajo del marqués de Sade. Sin duda, Moix, como nos recuerda Pere Gimferrer (Iborra 2004, p. 447) se tomó muy en serio *Los 120 días de Sodoma*. No se trata simplemente de cuestionar las premisas de un género de masas desde la ironía situándolo frente a un texto “prohibido”. En realidad, *Mundo macho* lleva a las últimas consecuencias las premisas del género, extremando su literalidad. Los autores de la novela de aventuras para adolescentes utilizaban la carne y el dolor como algo anecdótico. La tortura en estos relatos sirve para caracterizar la crueldad de los “nativos”. El tratamiento de Gerard en la novela de Moix es mucho más ambivalente: el dolor es a la vez “cruz y delicia”, algo que le ayuda a “ser”, a escapar de la convencionalidad de su mundo.

De hecho, a diferencia de los tres ejemplos considerados, *Mundo macho* carece de ironía o elementos cómicos. El reino perdido, el “Mundo Macho”, está gobernado por una ideología intensamente patriarcal de prácticas terroríficas: las mujeres son consideradas como seres bajos, despreciables, sólo aceptables para la procreación; la tortura y el dolor son condiciones de vida; los rituales implican derramamiento de sangre. Es también una sociedad con todos los rasgos del fascismo autoritario, incluyendo la crueldad y la purgación a través del dolor físico. Y, recordando la caracterización de Susan Sontag, con un enfoque “fascinante”⁹. Hughes nos recuerda que el protagonista, que escribe su relato tras haber logrado escapar, añora regresar a este mundo. De hecho, en la fantasía de Moix, el protagonista está destinado a ser líder de esta sociedad.

⁸ IMDb incluye seis versiones mudas entre 1899 y 1925 y cuatro versiones sonoras, de 1935, 1965, 1984 y 2001.

⁹ Sontag, 1980

A la crueldad del *id* freudiano, Moix añade una racionalización y un demorarse en la crueldad de la carne sadiana. El ethos adolescente en que se basaban las novelas y los cómics queda sexualizado y transformado en una reflexión profunda sobre erotismo y dolor. Como sucede en las sociedades fascistas hay una tensión no resuelta entre el atractivo erótico de la carne y la represión del deseo. El atractivo se articula aquí con ejemplos de canibalismo.

Como en el ejemplo anterior, la imagería hunde sus raíces en Hollywood. Si la arquitectura de la ciudad debe bastante a la arquitectura fascista, algunos de sus espacios, grutas, salas, parecen sacados de épicas hollywoodienses. El otro intertexto de *Mundo macho* es el de un ciclo que se denominó “peplum”. En realidad se trata de una versión “barata” de las aparatosas películas épicas de Hollywood sobre la Antigüedad. Mientras Hollywood producía *Ben Hur* o *Cleopatra*, en los primeros sesenta en Europa se elabora un amplio ciclo de películas protagonizadas por culturistas. El ciclo incluye películas que van desde la prehistoria (*Maciste contra los monstruos*) a la era de Gengis Khan, y combina elementos fantásticos (*Hércules en los infiernos*) con otros más históricos (*Rómulo y Remo*). Tienen en común la presencia de actores culturistas, muchos de ellos estadounidenses, con físicos espectaculares. Despojadas de la seriedad que conllevaban los medios de Hollywood, estas películas acaban incidiendo en placeres más superficiales, y destacaban por el uso de hombres con musculaturas hipertrofiadas, embadurnados de aceite. Esta espectacularización del cuerpo era específica a este tipo de cine y justifica en cierto modo su consumo por parte de homosexuales. Ciertamente las tramas no tenían nada de homoerótico, pero hay que recordar que la doxa en la representación tendía a evitar la cosificación del cuerpo masculino. Si uno quería recrear la mirada en los cuerpos masculinos, estas películas, cuyo valor artístico era nulo, constituían oportunidades singulares. En *Mundo macho*, Moix traslada a la escritura lo que la película plasma en imágenes, y sus evocaciones son más detalladas, más atentas, más centradas que la contrapartida visual.

Esto último constituye el aspecto “obvio” que explicaría la atracción entre este tipo de cine y el espectador homosexual, una relación que está perfectamente documentada con varios trabajos sobre las revistas de culturistas de los años cincuenta y sesenta¹⁰. Sabemos que evocaciones del cine religioso, el *peplum* o las aventuras exóticas estaban presentes en las revistas homoeróticas desde los años cincuenta y que los elementos que presentaba este cine constituían imágenes privilegiadas del imaginario del deseo homosexual. Los cuerpos de los hombres oscilaban entre lo atlético y lo meramente musculoso. En *Buying Gay*, Johnson (2021) explica las diferentes connotaciones de ambos cuerpos. Mientras que el cine de aventuras exóticas tendía a preferir cuerpos juveniles, atléticos pero no excesivamente musculados, el *peplum* europeo desde los primeros años sesenta adoptará el tipo del culturista de musculaturas desbordantes.

Estas obras de fantasía tienen en común unos referentes cuyo funcionamiento pervierten: la Antigüedad vista por Hollywood o el *peplum* europeo, dos modos de producción que generan una estética puramente kitsch. Diversos catálogos que recogen la mirada camp en el cine se refieren a estos ciclos. Uno de los más completos, los dos volúmenes de Paul Roen (1994) bajo el título *High Camp* recogen ejemplos de *peplum*, de cine religioso y de cine de aventuras. En los tres casos, Roen (1994) incide en los cuerpos de los protagonistas y su proceder no es muy distinto al de Moix en los textos que consideramos. Si lo camp es sobre todo una manera de mirar o leer, el catálogo de Roen (1994) da por sentado que estos ciclos propician esta mirada. Es evidente que aspectos centrales a la mirada camp tal como fue delimitada por autores del siglo XX, como la fantasía, la preocupación por los estereotipos de género y el deseo por el cuerpo de los hombres. Ya en 1971, antes de que la elaboración sobre el collage postmoderno se impusiese en la teoría del texto artístico y se hablase de la actividad de apropiación por parte del lector o la visión carnavalesca del texto que deriva de la obra de Mikhail Bajtín, Moix tiene la perspicacia, sin recurrir a estas propuestas, de hacer converger una serie de aspectos innovadores: el uso de materiales de la cultura de masas para elaborar un discurso crítico, la perversión de la inocencia, el collage de textos que pertenecen a tradiciones diferentes, el establecimiento de una estructura parasitaria que muestra contradicciones dentro de imágenes e ideologías tradicionales.

Mundo macho muestra una tensión entre la homofobia explícita de los habitantes del mundo perdido y las continuas referencias a cierta versión de la carne masculina que son eco tanto del arte fascista como en uno de sus referentes más recientes, la novela gráfica y más tarde película *300*.

5. *Nuestro virgen de los mártires: aventura y teatro*

El tercer texto que ilustra el trabajo de Moix sobre el cine popular, *Nuestro virgen de los mártires* (Moix, 1983) constituyó su regreso a la narrativa después de cuatro años de ausencia y fue su primera novela escrita directamente en castellano. Para entonces, la carrera de Moix había cumplido su primer ciclo, que lo convirtió en uno de los escritores centrales de la literatura catalana de la transición, llevaba unos años dirigiendo su atención a los escenarios y se preparaba para el salto al castellano, para Iborra una de las decisiones más importantes de su carrera. *Nuestro virgen*, con sus excesos, sus heterodoxias temáticas y sexuales y su erotomanía constituye

¹⁰ Johnson, 2021.

una obra transicional, que generaba dudas sobre qué tipo de escritor quería ser Moix: un escritor popular o un escritor artístico, un escritor español o un escritor catalán, un escritor “serio” o “irónico”. En algún sentido volvía al territorio de *Mundo macho*, “*La caiguda de l’imperi sodomita*” y *La torre de los vicios capitales* (tal como reconoce en la nota con que abre el texto), ya que hace uso de la inspiración cinéfila y la trama de fantasía. Reafirmaba la herencia de la cultura de masas y la mirada provocadora. También era consistente con su obra del pasado al regresar a una temática claramente queer.

La institución literaria de aquellos años podía favorecer la exploración formal y la novela social, pero era, en general, conservadora en lo sexual, especialmente en lo erótico. La institución literaria preservaba armarios, no los rompía. Los silencios que generó entre la crítica pueden estar relacionados con esto: *Nuestro virgen de los mártires* es un libro que apenas aparece mencionado en la bibliografía sobre Moix, y apenas se habla de su contenido en la compilación de Iborra. Moix no estaba haciendo la novela que se esperaba de él, no estaba haciendo la novela que se esperaba de un joven autor catalán con aspiraciones a pertenecer a la institución. Es, sin duda, radical, excepcional en su mirada erótica. Pero no todo radicalismo merece la misma atención para la institución literaria.

El sustrato es histórico, aunque el diálogo que establece Moix desborda sarcasmo: durante las décadas que siguen a la vida de Jesús de Nazaret, los cristianos primitivos se consideran como una tribu, en algunos casos presentando un peligro a las instituciones del Imperio Romano, la persecución y el sufrimiento de los cristianos se presentaba de manera insistente a los lectores franquistas como “martirio” en nombre de la fe. El momento álgido de mayor represión contra esta nueva religión se inicia durante la era de Nerón, que culpa a los cristianos del incendio de Roma del año 64. Es este periodo el que figura en diferentes narraciones sobre mártires. Aunque forman parte de un proyecto ideológico, no puede ignorarse el placer que podían producir: espectaculares y dramáticas, se trata de un cine que en los años cincuenta, dominaba cierto imaginario religioso. El martirio se integraba en tramas con elementos eróticos. Fue Cecil B. DeMille quien insistió en que para criticar el vicio había que presentarlo, y películas como *El signo de la cruz* intentan presentar una visión decadente de la Roma de Nerón donde los cristianos eran sacrificados. Moix abunda en el vicio, pero no para condenarlo. *Nuestro Virgen* da giros importantes a este motivo dramático: su protagonista, Mamercus, es un romano que vive en la colonia griega de Ampurias, que se enamora de un hermoso cristiano de Creta, Hercos, el cual a su vez, está enamorado de otro joven cristiano, Luciano en pos del cual iniciará un viaje por diversos puertos del Mediterráneo. La “civilización” del imperio se opone a la estupidez histórica de los mártires, y el amor carnal, erótico, de Mamercus contrasta con el amor sublimado “cristiano” de Hercos y Luciano. En ningún momento le cabe duda alguna al lector sobre cuál es la posición de Moix al respecto.

Aunque más informada por una realidad histórica, desde el título se apunta a otro grupo de películas populares en la infancia y la juventud del autor. Esta idea de que se trata de una novela construida desde otros materiales queda perfectamente ilustrada en la nota que precede la edición de 1983: “En esta novela de ambiente histórico nada sucedió, nada es verdad, ningún personaje existió, no estuvieron decorados, como en ella, los ambientes. Es una chinoiserie, es una egipciería, es orientalia y es un vómito del barroco” (Moix, 1983, p. 10). A continuación, da unas pistas sobre los textos que refleja y que probablemente le han servido de inspiración: frescos de Tiepolo, los “mármoles” de Alma Tadema, “Roma y Jerusalén vistas por Paolo Veronese”¹¹, la *Aida* de Verdi, y obras de Bellini y Donizetti, así como coreografías de Busby Berkeley. Señala también “el cine de los sábados” (que años después será el título del primer volumen de sus memorias) y “las películas de romanos”. Esta última es una categoría general dentro de lo que los historiadores han denominado el ciclo de *peplum*, y aunque cubren un terreno más bien amplio que abarcaría varios siglos, la inspiración de la novela es más específica. El Mediterráneo de la ficción es vocacionalmente kitsch, militantemente de segunda mano.

Podríamos encontrar ecos de todas estas referencias en la novela, aunque lo verdaderamente importante es el hecho de que Moix presenta su texto como un espacio en el que confluyen muchos otros, casi todos ellos pertenecientes a textos que se imponían desde el franquismo. Me interesa, por otra parte, destacar cuatro intertextos enmarcan los temas y peripecia. Dos de los ejemplos más difundidos en España del “cine de mártires” fueron *El signo de la cruz* (1932) y *Quo Vadis* (1951), aunque sólo la primera, que desarrolla la historia de amor entre un oficial del emperador y una cristiana, es mencionada por Moix. Sin embargo, el impacto de la segunda (con una trama muy similar) entre el público de cine durante el franquismo (se reestrenó de manera recurrente en Semana Santa durante los años sesenta), así como las coincidencias temáticas con la primera, nos hace pensar que también inspiró al escritor. Ambas películas están ambientadas en la Roma de Nerón, durante la persecución virulenta de los cristianos que se inicia tras el Incendio del año 64. En ambos casos, un romano pagano se convierte por amor a una mujer y muere como mártir.

El tercer intertexto es *Fabiola*, una novela reaccionaria del siglo XIX escrita por el cardenal polaco Nicholas Patrick Wiseman, que cuenta con varias versiones cinematográficas, con una, la de Blasetti de 1949 especialmente favorecida por Moix. De nuevo habla de la conversión de los paganos al cristianismo y termina con crucifixiones. Cuenta con la presencia de Henri Vidal que exhibe consistentemente un cuerpo excepcional.

¹¹ Sic.

Las versiones hollywoodienses del cine de romanos sólo exhibían lo necesario para la plausibilidad de la historia. Pero en *Fabiola* encontramos algo más: el cuerpo es, por su belleza, sus proporciones estatuarias y su visibilidad, centro de atención. Hay un discurso moralizador sobre fe y martilogio, pero es el cuerpo de Vidal lo que realmente capta la atención del espectador. Es exactamente la estrategia que sigue Moix al poner en boca de su narrador descripciones arrebatadas de diversos cuerpos de hombres erotizados. Moix está articulando explícitamente el trabajo que el espectador del franquismo podía realizar en silencio.

El cuarto intertexto es acaso el que más directamente influye a Moix en todo su ciclo sobre la Antigüedad, aunque no aparece mencionado en dicha nota: el *Satiricón* de Petronio, escrito probablemente en los años de Nerón, sigue las andanzas de dos jóvenes durante el siglo I. El relato tiene una extraordinaria versión cinematográfica en 1969 dirigida por Federico Fellini, una de las escasas adaptaciones que realmente abraza el homoerotismo de la literatura clásica. Es esta visión de la Antigüedad, moderna, escenográfica y esencialmente fiel la que parece inspirar aspectos importantes de la novela de Moix. Especialmente la estructura picaresca, pero también el hecho de que se centra en el teatro: hay cierta erudición en la novela de Moix que rima con la historicidad de Fellini en las escenas sobre teatro. Las referencias a los clásicos del teatro añaden una nueva perspectiva al trabajo de Moix: por una parte, en el estilo en que está escrito, rico y lleno de parodias de los monólogos clásicos. El estilo de hecho utiliza la estrategia de Moix en los trabajos mencionados, de combinar referentes “elevados” con palabras y motivos terrenos, coloquiales, incluso vulgares.

Peripecia, cuerpos erotizados, crueldad, antigüedad, escenografía: todo ello está presente en las fuentes, tanto de primera como de segunda mano, y todo ello queda reescrito por parte de Moix. Como en las películas mencionadas, la novela describe panoramas de crucifixiones y sufrimiento físico que se yuxtapone con cierto éxtasis resultado de la fe. El objeto del deseo del protagonista ve el martirio como una vocación, aunque tal actitud se considera, por parte del autor, absurda. Como en *Mundo macho*, la novela lee el padecimiento de los mártires en clave de placer, siempre cercano a la fantasía erótica. La voz del narrador protagonista tiene concomitancias con la del propio Moix en su visión del mundo. La trama queda enmarcada por la voz del narrador, exiliado en la Tebaida, un desierto habitado por eremitas, que recuerda su juventud en Ampurias y sus viajes por el Mediterráneo. Se vuelve a la idea del autor como exiliado, recurrente en las narrativas sociales de Moix, como *Onades en una roca deserta* o *Melodrama*.

6. Conclusión: la cinefilia y los placeres de la carne

¿Cuál es la relación de Moix el escritor hacia todos estos materiales? Moix escribe desde una posición culturalista, asimila cultura clásica. El joven de la calle Ponent que devora cultura popular se convierte en un escritor premiado por las instituciones literarias catalanas. Obras como las mencionadas aquí, entre otras, constituyen parte de un intento por mantener una serie de equilibrios. En primer lugar, ciertamente, el equilibrio entre alta y baja cultura. Aunque la literatura de Moix tiene fuentes en la Biblia o en textos clásicos, lo hace mediatizada por Hollywood y es de Hollywood y de la cultura de masas de donde proceden sus personajes, su estilo, sus motivos y sus decorados.

Uno de los aspectos que une estas tres obras y en los que Moix fue pionero fue el uso de formas artísticas populares despreciadas entre buena parte de la intelectualidad de su época. Ciertamente la intelectualidad fascista dominante, pero también, notablemente, la intelectualidad de izquierdas. Moix es pionero en el reciclaje de estas formas devaluadas y su uso artístico en nuestro país, siguiendo el ejemplo de artistas como Warhol o la escritura postmoderna. La apropiación homoerótica de la cultura sin prestigio es, por otra parte, uno de los puntales de la práctica camp. Moix había incidido en la fuerza de la cultura popular desde sus primeros trabajos sobre la importancia de los comics. Las bases de su perspectiva se consolidan durante su estancia en Londres y el contacto con la cultura pop. Hubo en los años sesenta cultura pop en nuestro país: había música pop, había televisión, llegaba cierta estética. Pero de alguna manera, la censura y cierta inercia unidas a lo limitado de los ambientes culturales parecen haber impedido que la trivialidad adquiriera una dimensión realmente sustancial como respuesta a la cultura “legítima”. La mirada pop en el contexto anglosajón incluye a Andy Warhol y a David Bowie. Moix absorbe bien la importancia de ambos. Si Bowie construye una imagen reciclando motivos de la ciencia ficción y el *rock and roll*, la identidad como escritor o como figura pública de Moix se consolida cuando entiende que hay un potencial rebelde en estas manifestaciones.

En Moix toda gestualidad conduce a crear un personaje. Este personaje está basado en Ramón Moix, pero va mucho más allá. Como personaje pertenece al campo de la literatura catalana y española que en aquellos años estaba reinventando un canon. Y es un personaje cuya función es antagónica a esta literatura. Si en el contexto histórico en el que trabaja Moix el homosexual era siempre “el otro”, su obra reivindica un “yo” homosexual que no es ni el del nuevo activismo gay (no es en definitiva parte de un *nosotros*) pero que sí es reconocible como tal.

Moix no tuvo la formación en la alta cultura que otros escritores de su generación. Los testimonios que presenta Iborra (2004) inciden en esta idea. Román Gubern (Iborra, 2004) insiste en que esto no le preocupó demasiado (Iborra 2004, p. 294). Sin embargo, el contraste entre los intelectuales “legítimos” y su propio

trabajo es clara. Una caracterización recurrente de Moix indica que era “una esponja”. En Londres, Moix descubre una manera en que su capacidad de absorber textos e influencias puede rentabilizarse en una literatura que combina placer y sustancia. En los primeros dos volúmenes de sus memorias, dedicados a la infancia y a la adolescencia, Moix ilustra esta capacidad de absorción de textos literarios y cinematográficos. Respecto a lo segundo, más que cinefilia, se trata de verdadera cinefagia: las películas pasan a convertirse en un modo de ver el mundo, las imágenes y los motivos dan forma a ciertas fantasías del yo. Esto lo vemos de manera consistente ya en sus apropiaciones de Peter Pan, y continúa con sus apropiaciones de James Dean en los cincuenta.

La invocación que Moix hace del cine no es simple provocación ni un mero reciclaje. Es la sustancia de su obra. No olvidemos que aunque, lector infatigable de ensayo histórico y de novelas, es el cine lo que domina su infancia y su adolescencia. Y son los cuerpos y las escenografías del cine los que estos textos reflejan. Es ahí donde está su deseo, y es ahí donde el escritor se manifiesta de manera más singular. A lo largo de su obra, volverá a utilizar esta estrategia. Las diversas versiones de Cleopatra, *Sinhué el egipcio*, e incluso el cine de mujeres, todo ello recibirá el “tratamiento Moix” en novelas como *No digas que fue un sueño*, *El amargo don de la belleza* o la trilogía que inicia *Garras de astracán*. Pero lo que resulta crucial en estos tres ejemplos es la atención a los cuerpos de los hombres, la voluntad de extraer un deseo homoerótico de las fantasías convencionales del peplum europeo y hollywoodiense. En este sentido, la lectura que Moix hace de estas películas es provocadora: nos invita a mirar a otro lado, a descubrir un potencial que no tiene nada que ver con el proyectado. Fue una provocación que apenas tuvo la respuesta esperada: los comentaristas supieron mirar a otro lado, claramente incapaces de lidiar con aquello, a veces porque lo tenían demasiado cerca, otras porque creían que no debía ponerse sobre la mesa. Las acusaciones de “exhibicionismo” en realidad intentan ocultar esta incomodidad: no se trata de que lo que Moix descubre o muestra sea interesante, sino que mostrarlo es “su” patología. Y sin embargo, claramente la patología era de la cultura y de quienes seguían sus dictados ciegamente. Lo que Moix pudo entender es que los criticados eran ellos.

Moix se constituye como una mirada artísticamente queer, que activamente mira de soslayo tradiciones y estéticas. En otros textos me he referido a lo camp como una manera de mirar, como un efecto de la perspectiva. Por supuesto no es el único campo de referentes que interesa a Moix. Con el tiempo adoptó de manera general otros aspectos de la novela histórica. Y en sus pasiones, abandonaría aspectos de lo anterior para centrarse en el antiguo Egipto, con notable erudición. Pero en el Moix de los años setenta encontramos una serie de referentes que coinciden de manera exacta con otros referentes de lo que entonces se consideraba “cultura homosexual”. Algunos aspectos de la fascinación que los referentes tenían para la generación de homosexuales a la que pertenece Moix son obvios.

7. Referencias citadas

- Dyer, R. (2001). *The Culture of Queers*. Routledge.
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Duke University Press.
- Fernández, J. A. (1998). Perverting the canon: Terenci Moix's La caiguda de l'imperi sodomita. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 4:1, 67-76.
- Hughes, A. (2017). Parodiando la transgresión: El mundo sadeano de Terenci Moix. *Hispanófila*, Volume 180, Junio 2017, pp. 125-138.
- Iborra, J. R. (2004). *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*. Planeta
- Johnson, D. K. (2021). *Buying Gay: How Physique Entrepreneurs Sparked a Movement*. Columbia.
- Mérida, Rafael. (2018) “Edat mitjana i erotisme a “La torre dels vicis capitals” de Terenci Moix” *Estudis romànics*, pp. 357-366
- McGovern, T. (2004). The subversive processes of camp production in the novels of Terenci Moix. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10:1, 45-59
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca*. Egales, Madrid.
- Moix, T. (1988). *La caiguda de l'imperi sodomita*. Edicions 62
- Moix, T. (1986). *Mundo macho*. Plaza y Janés.
- Moix, T. (1983). *Nuestro virgen de los mártires*. Plaza y Janés.
- Roén, P. (1994). *High Camp. A Gay Guide to Camp and Cult Films* (2 Vols.). Leyland.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Duke University Press.
- Sontag, S. (1980, [1975]) “Fascinating Fascism”, en *Under the Sign of Saturn*. Farrar, Strauss & Giroux.