

La torre de los vicios capitales de Terenci Moix: elogio del cuerpo deseante

Laurent Gallardo¹

Recibido: 09 de octubre de 2023 / Aceptado: 01 de diciembre de 2023

Resumen: Desde sus inicios en los años 60, la obra de Terenci Moix instituye un sujeto encarnado, capaz de desarrollar formas de saber-placer que rompen estrepitosamente con el orden social instaurado por el régimen franquista. Si la reivindicación de un homoerotismo asumido la aleja del canon de la literatura comprometida de los años 60, este propósito no deja de tener una dimensión política ya que abre un espacio de resistencia frente al régimen de normalidad nacionalcatólico. En los cuentos de *La torre de los vicios capitales*, la representación del cuerpo responde a una compleja deconstrucción regida por tres principios: la teatralización del deseo como fuerza performativa que transgrede el orden moral; la práctica del travestismo que, al establecer una concepción barroca del sujeto, tiende a socavar toda identidad normativa; y una insistencia en el martirologio como expresión de una ontología del cuerpo y de sus dependencias. Así pues, se trata de leer estos cuentos desde una perspectiva abiertamente *queer* para entender la dimensión biopolítica que caracteriza la prosa moixiana.

Palabras claves: Terenci Moix; homoerotismo; travestismo, estudios queer; mitificación; desmitificación

La torre de los vicios capitales (*The Tower of the Capital Vices*) by Terenci Moix: a Hymn to the Desiring Body

Abstract: From its beginnings in the 1960s, the works of Terenci Moix institute an incarnated subject, capable of developing forms of knowledge-pleasure that sharply break with the social order established by the Franco regime. If the vindication of an assumed homoeroticism distances it from the canon of the committed literature of the 1960s, this purpose does not cease to have a political dimension because it opens a space of resistance against the regime of national-catholic normality. In the short stories of *La torre de los vicios capitales*, the representation of the body responds to a complex deconstruction governed by three principles: the theatricalization of desire as a performative force that transgresses the moral order; the practice of transvestism which, by establishing a baroque conception of the subject, tends to undermine all normative identity; and an insistence on martyrology as an expression of an ontology of the body and its dependencies. So, we must read these stories in an openly queer perspective in order to understand the biopolitical dimension that characterizes Moix's prose.

Keywords: Terenci Moix; homoeroticism; transvestism; queer studies; mythification; demytification

Sumario: 1. Introducción. 2. Terenci Moix frente a la censura: lo queer como subversión política. 3. Teatralizar los cuerpos para representar el deseo. 4. El travestismo: de lo *queer* a lo barroco. 5. Los placeres de la cámara de torturas: el cuerpo como resistencia. 6. Conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: Gallardo, L. (2023). *La torre de los vicios capitales* de Terenci Moix: elogio del cuerpo deseante, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 227-238.

“Concededme el derecho de cultivar, en mi obra, mis obsesiones sexuales”.

Pier Paolo Pasolini

“Amb la sola voluntat de l’home, podrem trasbalsar la natura...”

Terenci Moix

¹ Université Grenoble Alpes (Francia)
E-mail: laurent.gallardo@univ-grenoble-alpes.fr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1451-2387>

1. Introducción

En 1967, un desconocido autor de veinticinco años ganaba el Premio Víctor Català de narrativa, accediendo así al mundo literario catalán. Nada que ver, sin embargo, con la templanza del novato. Autor díscolo desde sus inicios, Ramón-Terenci Moix asaltó la literatura como un *enfant terrible* dispuesto a desafiarla. En aquel entonces, la temeridad no era un mero postureo, sino la expresión de una actitud resistente frente a la sordidez cultural del franquismo, una manera de no dejarse abstraer por la mediocridad circundante. En el caso de Terenci Moix, suponía también la reivindicación de un derecho estético que, como señala Josep M. Castellet, acabaría siendo una de las constantes de su obra: “el derecho de acceder a la cultura mal llamada superior desde la cultura de masas –cómic, cine y televisión– que había sido la formación básica del Moix adolescente” (Moix, 2003^a, p. 306).

Acorde con este propósito, *La torre de los vicios capitales* (1968) –libro de relatos con el que nuestro autor se llevó el mencionado premio– constituye el punto de partida de una poética nueva, donde lo clásico y lo popular, lo mítico y lo real, lo cómico y lo trágico, colindan y se funden en un estilo propio e inconfundible. Castellet analiza así sus implicaciones estéticas:

Uno de los resultados de [esta] pretensión [...] es la identificación de los personajes reales con los imaginarios, del mundo real con el mundo mítico: [...] se trata de hacer hablar los dioses o los héroes clásicos como los chicos de su barrio y, a la vez, mitificar personajes reales, amigos y conocidos, empezando por la propia figura del autor. (Moix, 2003^a, p. 307)

Se establece entonces una dialéctica entre mitificación y desmitificación que rompe estrepitosamente con el neorrealismo y el psicologismo imperantes en la narrativa catalana de los años 60. Dicho de otro modo, *La torre de los vicios capitales* destaca por su carácter transgresor que, según Pere Gimferrer, se manifiesta tanto al nivel temático como estilístico:

De un lado, por la caudalosa irrupción de un diluvio de motivos que se hallaban ausentes de [la literatura catalana] y que parecían contradecir su tradición [...]; de otro lado, por la voluntad, difícil a veces, de afanarse en obtener un catalán literario enteramente creativo e inventivo: hacer, si ello era posible [...], con el catalán algo semejante a lo que, a la sazón, hacía Lezama Lima con el español. (Moix, 2003^a, pp. 7-8)

La originalidad temática a la que alude el poeta procede principalmente del surgimiento en estos relatos de motivos corporales que conforman una verdadera *fenomenología erótica*. De repente, el quehacer literario se centra en el cuerpo deseante para liberarlo del corsé identitario impuesto por la sociedad franquista –y, más generalmente, por la moral judeocristiana– y abordarlo como una realidad política atrapada en un marco cultural que lo determina y que, a la vez, puede transformarlo mediante el lenguaje literario.

En su análisis de la poética moixiana, María Aurèlia Capmany insiste en “la rara adecuación del lenguaje a lo que [el autor] cuenta” (Moix, 1978, p. 26) de tal manera que esta alteración de las representaciones normativas del cuerpo responde a una escritura heterogénea, en la que se entremezclan, como observa la novelista catalana, “las fórmulas más lunfardas del barcelonés [...] con el catalán pulcro y bello del Parnaso Bernat Metge” (Moix, 1978, p. 26). Moix elabora así un estilo híbrido, discordante y deforme, mediante un *tratamiento menor de la lengua convencional*. Según Gilles Deleuze, este proceder implica que el autor actúe como “un extranjero en su propia lengua. [...] [S]i se vive como bastardo, no es por combinación o mezcla de lenguas, sino más bien por [...] variación de la lengua suya, a fuerza de desplegar en ella tensores” (Deleuze, 1993, p. 138). Algo parecido acontece con el estilo de Moix: al fusionar los registros lingüísticos y poner en estado de variación la lengua convencional, deshace los binarismos preestablecidos (culto/popular, realidad/mito, cuerpo/mente, masculino/femenino, heterosexual/homosexual) con el fin de configurar una realidad literaria, erotizada al extremo, que problematiza la articulación entre deseo, lenguaje y poder. Alberto Mira expone así las formas y los efectos de esta *desterritorialización*:

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. (Mira, 2023, p. 18)

Esbozadas estas premisas, queremos analizar *La torre de los vicios capitales* desde una óptica *queer* para observar cómo, frente a la moral judeocristiana que rige la sociedad franquista, Terenci Moix instituye un sujeto encarnado, capaz de desarrollar formas de saber-placer alternativas. Si, como vamos a ver, este propósito se aleja del canon de la literatura comprometida de los años 60, no deja de tener una dimensión política ya que abre un espacio de resistencia frente a un régimen de normalidad. En estos cuentos, la representación del cuerpo

responde a una compleja deconstrucción que se rige por tres principios recurrentes: la teatralización del deseo como fuerza performativa que transgrede el orden moral; la práctica del travestismo que, al establecer una concepción barroca del sujeto, tiende a socavar toda identidad normativa; y una insistencia en el martirologio como expresión de una ontología del cuerpo y de sus dependencias.

2. Terenci Moix frente a la censura: lo *queer* como subversión política

En sus primeras acepciones, *queer* significa “raro”, “bizarro”, “anómalo”. Como señala Muriel Plana, “la expresión inglesa *there's nowt so queer as folk* [...] denota que no hay nada tan extraño como la gente, dando a entender que uno siempre se sorprende ante sus semejantes y que nadie es completamente normal” (Plana, 2015, p. 7). Partiendo de estas premisas, el calificativo se convierte en insulto –que, según el contexto, podría traducirse en castellano por “maricón” o “bollera”– para denostar la identidad sexual o genérica de personas consideradas como desviadas y, por lo tanto, condenables. Sin embargo, a partir de los años 20, el término es objeto de un proceso de reapropiación por parte de los homosexuales norteamericanos que lo utilizan como signo de reconocimiento, de convocatoria e incluso de provocación. Judith Butler (2004, p. 35) considera que esta alteración semántica es representativa de una performatividad discursiva, mediante la cual el insulto se cita en contra de sus propósitos originales, consiguiendo la inversión de sus efectos. La vulnerabilidad lingüística del sujeto difamado se convierte entonces en un acto de autodesignación que constituye uno de los fundamentos de la postura *queer* ante las prescripciones normativas. La finalidad de dicha actitud consiste, como sugiere Judith Butler, en extender “la legitimidad a los cuerpos que han sido vistos como falsos, irreales e ininteligibles” (Butler, 2007, p. 29).

Más allá de las apelaciones “gay” o “lesbiana”, el término *queer* asocia, hoy en día, a las minorías sexuales, transexuales, transgénero y fetichistas, incluso a todas aquellas personas que luchan contra las discriminaciones vinculadas al género y a la sexualidad. En virtud de esta acepción *lato sensu*, resulta desacertado e incluso contraproducente fijar objetivamente, desde una pretensión universal, un concepto que consiste precisamente en cuestionar cualquier definición objetiva. Como afirma Lee Edelman, la *queeridad* “debe localizarse no tanto en la afirmación de una política identitaria oposicional, sino en la oposición a la política como fantasía dominante de una realización [...] de identidades imaginarias clausuradas” (Edelman, 2014, p. 39). La postura *queer* implica, así pues, una actitud fundamentalmente resistente, que no pretende imponer un nuevo canon identitario bajo la forma de una esencia fija sino deshacer las normas que esclerotizan la definición de lo humano.

Llevando esta reflexión al ámbito epistemológico, Marie-Hélène Boursier señala que la teoría *queer* “consiste en desarrollar prácticas anti-hegemónicas [...] de resignificación y en definir espacios de resistencia frente al régimen de conocimiento que es también un régimen de normalidad” (Boursier, 2008, p. 29)². Si aplicamos este paradigma crítico al estudio literario, nos encontramos ante la necesidad de llevar a cabo una lectura descentrada, capaz de considerar aquellas obras que representan los cuerpos y el sexo no de forma normativa o clásica, sino en una relación de confrontación con la cultura institucionalizada y los valores prescriptivos que la conforman.

Al examinar *La torre de los vicios capitales* bajo este prisma, constatamos que los estudios críticos, si bien sitúan la obra en el contexto literario de los años sesenta, desatienden por lo general su dimensión erótica o se limitan, en el mejor de los casos, a observar en ella la presencia de temáticas relacionadas con la homosexualidad. He aquí, a modo de ejemplo, el comentario de Giuseppe Grilli:

El tema que los textos elaboran, con una variación de motivos bastante controlada, está reiterado hasta el paroxismo y, dicho sin trampas, se resuelve en uno solo: la homosexualidad. A partir de este dato, comunicado con una evidencia abrumadora, el autor construye el horizonte de expectativas del lector, pues éste está situado frente a un *mythos* compacto y sin dispersión. (Grilli, 1988, p. 197)

Si dicha afirmación no parece reflejar del todo la complejidad con la que Moix trata la sexualidad en sus relatos, tampoco da lugar a ninguna propuesta analítica, como si la “evidencia abrumadora” de la temática homosexual no necesitara aclaración alguna. Esta ceguera crítica resulta aún más llamativa si tomamos en cuenta las consideraciones del autor acerca de su obra. Moix insiste en que “toda [ella] está escrita DESDE EL INTERIOR de un universo erótico (considerando el erotismo incluso como una forma de creación) y muchos

² Paco Vidarte considera, por su parte, que la investigación universitaria, como manifestación paradigmática de la cultura institucionalizada, no puede llegar a ser *queer*. Según él, “lo *queer* es la antítesis de la universidad, lo no universalizable” (Córdoba, 2005, p. 77) hasta tal punto que la universidad neutralizaría la fuerza subversiva del activismo *queer* para convertirlo en un objeto estable. Paul B. Preciado llega a una conclusión similar cuando afirma que “toda una serie de discursos normalizadores, tanto mediáticos [...] como académicos están anexionando el epíteto *queer* para utilizarlo en sus propios efectos de saber-poder” (Preciado, 2005, p. 153). Si la institucionalización implica siempre un riesgo de normalización, no se puede perder de vista que la teoría *queer* surge del mundo universitario a partir de postulados postestructuralistas, como lo atestiguan los estudios de Teresa de Lauretis, Monique Wittig o Judith Butler.

de [sus] aspectos sólo pueden entenderse si se examinan bajo este prisma” (Moix, 1976, p. 11). Esta insistencia lo lleva incluso a considerar que *Mundo macho* (1971) y *Sadístico, esperpéntico e incluso metafísico* (1976) forman con *La torre de los vicios capitales*, una “trilogía del sexo” (Moix, 1976, p. 15)³ donde el erotismo aparece como la manifestación sugerente y subversiva de esta confluencia entre el mundo real y el mundo mítico.

A la hora de publicar el libro, la censura franquista se mostró, por su parte, implacable con este universo erótico. Moix recuerda que los relatos presentados en la primera versión de *La torre de los vicios capitales* –aquella con la que ganó el premio Víctor Català– no llegaron a publicarse tal cual:

La estructura inicial del libro [...] fue arruinada cuando la censura sugirió que [...] sólo se podría publicar si se recortaban más de ochenta folios, que contenían las narraciones *El arte de matar*, *Mutter Vietnam und Ihre Kinder*, *El temps fet fonedís*, *La caída del imperio sodomita* y *El tiempo de un cigarrillo*. (Moix, 1978, p. 9)

Como era de esperar, la censura se ejerció con extremo rigor sobre aquellos relatos donde las temáticas políticas y eróticas eran tratadas de manera provocativa, subvirtiendo abiertamente el ideario social franquista⁴. Moix comenta que, para poder publicar posteriormente “El tiempo de un cigarrillo” en la revista *Tele/Estel* –bajo el título “Asesinar con el amor”– tuvo que transformar esta “historia de amor entre dos hombres, [...] con poderosas reminiscencias personales, [...] en una historieta de amores heterosexuales, quitándole la fuerza revulsiva que había pretendido darle” (Moix, 1978, pp. 9-10). No obstante, con la llegada de la democracia, el autor acabará publicando los relatos censurados –con excepción de “El temps fet fonedís”– en diversas antologías, lo que dio lugar a un intenso proceso de reescritura que acrecentó su espíritu contestatario. De este modo, “Asesinar con el amor” retomó su forma inicial de relato homosexual. Y si la primera versión de “La caída del imperio sodomita” podía leerse, según las palabras del autor, como “una alegoría del franquismo –incluso una caricatura del Dictador– y Sodoma y Gomorra [como] una muy ingenua metáfora de los Países Catalanes sometidos al centralismo castellano” (Moix, 1978, pp. 10-11), en la versión de 1976, publicada en la antología *Lili Barcelona y otros travestis* (1978), el relato, “sin abandonar el tono satírico en cuanto a los hechos y los personajes bíblicos, [se ha] convertido en un ataque a las persecuciones del homosexualismo por parte de la moral judeocristiana” (Moix, 1978, p. 11).

Este proceso de reescritura tiene una consecuencia práctica: la imposibilidad de acceder a la versión primitiva del libro ya que, en las publicaciones posteriores de los relatos censurados, el autor introdujo, como acabamos de ver, cambios sustanciales para adecuarlos al contexto sociopolítico de la Transición. De hecho, en 1968, el ejercicio de la censura fue tan drástico que Moix se vio obligado a compensar la prohibición de las cuatro narraciones mencionadas con la inserción en el volumen de “una *nouvelle* –Mario Byron– y [de] un cuento largo, *La gala*, inicialmente en castellano, que debía publicarse en una colección popular de Alfaguara, la cual desapareció” (Moix, 1978: 10). No hay duda de que la versión final de *La torre de los vicios capitales* responde a los dictados de la censura. Pero el libro es también la expresión de una poética propia y puede que ésta resulte aún más transgresora en la medida en que consigue burlar la prohibición mediante el uso de la metáfora. Pere Gimferrer señala al respecto que “el dramatismo [de la obra] nace de su condición esencialmente metafórica: en la ausencia de un cumplimiento en el mundo real, los relatos se centran en el cumplimiento en el mundo fantaseado y onírico” (Moix, 2003^a, p. 8).

Cabe, sin embargo, relativizar esta afirmación: si la dimensión metafórica abriera exclusivamente sobre un mundo desconectado de la realidad, estas narraciones no serían más que la expresión de un irracionalismo estetizante. ¿Cómo se justifica entonces que la licitud de la obra se encuentre en entredicho? La reacción de la censura demuestra, por el contrario, la naturaleza protestataria de una escritura que, al proyectar un mundo fantaseado en la realidad, subvierte los cimientos morales de la sociedad franquista. De hecho, estos relatos constituyen un acto literario de autoafirmación que no toma como referencia la definición de la identidad sexual y social impuesta desde las instancias de poder, sino que articula un discurso propio y legitimador al margen de dichas instancias. No en vano Moix define estas narraciones como “un ramillete de placeres nada ortodoxos, [...] escritos para cantarlos sobre la tumba del divino marqués en noche de luna llena” (Moix, 2003^a, p. 13). Al colocarse bajo la advocación de Sade⁵, recurre a una figura literaria que ataca la moral judeocristiana a través de un erotismo insubordinado. Moix elabora así un contradiscurso que nombra lo innombrable y visibiliza lo

³ Según Terenci Moix, a esta trilogía habría que sumar también el libro de relatos *La caída del imperio sodomita* (1976) publicada el mismo año que la novela *Sadístico, esperpéntico e incluso metafísico*. Moix considera que “si la novela intenta describir el itinerario erótico constantemente apesadumbrado por las deformaciones educacionales de la civilización en la que vivimos, el libro de narraciones aspira a recuperar un erotismo sano, libre, completamente pagano” (Moix, 1976, p. 15).

⁴ En sus memorias, Moix se sorprende ante la incongruencia de la censura. Después de haber prohibido en tres ocasiones “Los mártires” y “El demonio”, relatos abiertamente blasfematorios, las autoridades autorizaron su publicación en *La torre de los vicios capitales*, “mientras quedaban prohibidos otros cuentos menos hirientes” (Moix, 2003^b, p. 407).

⁵ En “Passeggiate romanes del Marqués de Sade”, artículo publicado en *Crónicas italianas*, Moix retoma una reflexión de Aldous Huxley para señalar que “[los] libros [de Sade] contienen más filosofía que pornografía. Filosofía cuya calidad o certeza representa ya de por sí otro problema, al margen de la necesidad de dejar de considerar al Marqués como un simple arquetipo de maniaco que sirvió para denominar una forma de degeneración sexual” (Moix, 2004, p. 57).

invisible de tal manera que la poética de *La torre de los vicios capitales*, al igual que la obra de Sade, implica una peculiar representación de los cuerpos.

3. Teatralizar los cuerpos para representar el deseo

El libertino sadiano no es un simple malhechor que acomete un acto sexual. Su práctica conlleva siempre una minuciosa puesta en escena. Dicho de otro modo, el libertino acata un ordenamiento que adopta la forma de una sucesión de escenas en las que se establece un equilibrio entre la compenetración de los cuerpos y el encadenamiento de las reflexiones políticas y filosóficas. Michel Foucault llega a la conclusión de que “hay un orden estricto de la vida libertina: toda representación debe animarse en seguida en el cuerpo vivo del deseo, todo deseo debe enunciarse en la luz pura de un discurso representativo” (Moix, 1968, p. 222). No puede existir libertinaje sin esta construcción dramático-discursiva que, al exaltar el cuerpo deseante, funciona como una poderosa máquina transgresora del edificio monárquico-eclesiástico que pretende circunscribir los flujos del deseo individual y colectivo.

La torre de los vicios capitales responde a una lógica similar: para romper con una representación normativa del cuerpo, Moix construye su discurso con puestas en escenas eróticas que desbaratan los esquemas perceptivos y prescriptivos impuestos por el franquismo. En el primer cuento, “Pablito”, seguimos las divagaciones nocturnas de un adolescente, cuya peculiar fantasmagoría consiste en “volver a encontrar la imagen de una noche que todavía no había vivido –ya la viviría cuando tuviese, por lo menos, dieciocho años– pero que sí había imaginado, buscando en lo más profundo de su infancia cochambrosa” (Moix, 2003^a, pp. 19-20). Para figurar esta imagen, conviene representarla mediante una minuciosa escenografía: en “un cuartucho bien iluminado por luces infrarrojas que se encendían y apagaban según una musiquilla de Bach o tal vez de Sibelius” (Moix, 2003^a, p. 20), una joven desconocida es condenada por el adolescente a un suplicio:

Se coge a la víctima por la oreja –la víctima tiene que estar desnuda y bien atada– y se le aplican las tenazas con cierto miramiento. Se clavan las tenazas detrás de las orejas –no sin antes poner en el pick-up un disco de Boccherini a fin de que la gente que pase por la calle no oiga los aullidos– y acto seguido se empieza a tirar. [...] Las manos no podrás hacerlas, pues las tiene atadas. Bueno, no está del todo mal..., [...] ya tienes una nueva piel, en forma de mujer. (Moix, 2003^a, p. 20)

Una vez recuperada esta primera piel, el adolescente sale en busca de un cuerpo masculino:

Al hombre te lo llevas a la sala bizantina que tienes escondidas en la tumba de aquel obispo de Cluny. [...] No tiene tiempo de darse cuenta y le tienes ya amarado a una de las columnas. Una vez desnudo, el sistema ha de ser el mismo: las manos no las tendrás nunca, si te ves obligado a atarlas detrás. [...] El hombre ha de ser un poco atlético a fin de conseguir lo que los helenos llamaban *pathos*. Le despellejaste sin que llegase a horrorizarse. Quedó, pobre turista, con los músculos goteando sangre. (Moix, 2003^a, p. 21)

Al disponer de estas dos pieles, Pablito regresa a su casa y, sin despertar a la abuelita Pepeta, se mete en su habitación para componer una particular puesta en escena, propicia al onanismo:

Tendió en el suelo la piel de la mujer, hinchada con almohadones y retales, y colocó encima de ella la del hombre sacrificado [...] ¡Lucía tan bien! Dejó la luz encendida, como cada noche, y observaba a la pareja con los ojos muy abiertos y la mano lista. El temblor solía durar toda la noche. Al día siguiente, antes de que la abuelita viniera a llamarle para ir a la escuela, se ponía el pijama, quemaba las pieles, las echaba al retrete, tiraba de la cadena y volvía a la cama. (Moix, 2003^a, pp. 21-22)

Vemos como la representación de esta fantasmagoría responde a una teatralización específica de tal modo que los espacios, la iluminación, la música y la descripción de las acciones componen una verdadera escenografía del deseo. De este modo, la verosimilitud de las escenas ocasiona una extraña confusión entre apariencia y realidad, presentando como posibles situaciones imposibles. En lugar de configurar una introspección fantasmagórica que no tiene cumplimiento en el mundo real, Moix utiliza la teatralidad para desarrollar una estilización del deseo propia de las poéticas *queer*. Muriel Plana señala que, en éstas, el teatro suele funcionar como “un modelo o principio de existencia en el que las ficciones tienen el poder de transformar la realidad y de emancipar el sujeto” (Plana, 2015, p. 19). En el caso de Moix, esta teatralidad permite aunar el mundo real y el mundo mítico con el fin de proyectar un universo recorrido por las potencialidades del deseo y establecer así una relación problemática y crítica con la realidad. De hecho, en este relato liminar, la actividad onanista remite explícitamente a la creación literaria⁶. Al igual que este adolescente –director escénico de su propia

⁶ El paralelismo entre el acto de escritura y el onanismo aparece de manera reiterada en la obra de Moix y, en sus memorias, esta coincidencia llega

fantasmagoría–, Moix crea un universo sumamente teatral, a medio camino entre la realidad y el deseo, la excitación y la repulsión, que proyecta una subjetividad reacia a todo intento de normalización social. Al volverse visible y palpable, el deseo adquiere un carácter subversivo de modo que la representación literaria se libra de los prejuicios que condenan las fantasías sexuales y demuestra que éstos no tienen otro propósito que el de imponer al individuo un insípido conformismo.

En mayor o en menor grado, todos los relatos del libro responden a puestas en escena singulares que no sólo tiene que ver con el teatro sino también con una larga tradición cinematográfica. Si en “Los mártires”, la exhibición de los cuerpos suplicados en el circo romano recuerda el género del péplum hollywoodiense, en la nota previa de “Mario Byron”, el autor señala que la odisea del personaje se inspira abiertamente en una multitud de referencias cinematográficas:

Películas americanas Fox, Metro y Universal de los años cuarenta y cincuenta. [...] *El ladrón de Bagdad*, versión de Alexander Korda con Sabú. Películas en color sistema Nathalie Kalmus [...]. *Modesty Blaise* dirigida por Joseph Losey. (Moix, 2003^a, pp. 114-115)

Este juego intermedial resulta aún más sugerente en “La gala”, relato en primera persona que una famosa crítica –inspirada en Pilar Miró– hace de su participación a un certamen de cine –proyección literaria del Festival de San Sebastián. Moix presenta así el argumento central del relato:

Como elemento primordial contaba con la mirada severa de [la protagonista], [...] una experimentada periodista española instalada en Roma que [acabará seducida por] dos gemelos [...], rubios, hermosos, como Castor y Pólux y, además, incestuoso. Con su carácter angelical, actuaban como Némesis de la protagonista y acabaran humillándola como una perra. [Esta] utiliza la decadencia del festival para extrovertir sus frustraciones. Básicamente su hastío vital y su escasa confianza en los valores la sociedad contemporánea. (Moix, 2003^b, pp. 536-537)

El autor construye un universo mítico en el que la realidad viene constantemente filtrada por las referencias cinematográficas. De esta manera, el juego de seducción entre la protagonista y Oleg –uno de los hermanos gemelos– se inspira abiertamente en *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti. Si, en la película, Gustav von Aschenbach busca sin cesar la mirada de Tadzio –joven andrógino de belleza sobrecogedora que lo llevará a la obsesión–, la protagonista de “La gala” se deja llevar por un encandilamiento similar:

Otra vez allá, apasionadamente, esta criatura rubia, tornasolada, que ni siquiera me miró. [...] Estaba sentado en un tresillo, leyendo, y sin darse cuenta de que yo, en el restaurante o en la fiesta de anoche, le había mirado y me había sentido medio embriagada [...], mirada, la del niño que, al no darse cuenta de la mía, se hacía más obsesiva [...]. (Moix, 2003^a, p. 209)

La protagonista interpreta esta relación y, más generalmente, el mundo que la rodea a la luz de películas que configuran una percepción mítica de la realidad irremediabilmente abocada al desencanto:

He aquí el gran problema: ni soy yo Ingrid Bergman ni Oleg es Humphrey Bogart, y Michael Curtiz no nos han lanzado a un cabaret de Casablanca para que recordásemos un inolvidable sueño pop... (Moix, 2003^a, p. 240)

De hecho, todo el festival se presenta bajo la forma de un carnaval que responde a una inmensa puesta en escena: “Se podía pensar en una función de ópera o en alguna representación teatral con asistencia de los príncipes, más que en la proyección de una simple película [...]” (186). No obstante, si Moix se esmera en crear esta escenografía que proyecta el cine en la realidad, lo hace desde la conciencia de que esta retahíla de apariencias acaba componiendo un inmenso laberinto de espejos:

Camino por un universo hecho de apariencias –reconoce la protagonista– y nadie quiere mirar lo que hay detrás, tal vez porque nos asustaríamos al saber que no hay, absoluta y precisamente, nada de nada. Sólo un vacío donde las apariencias continúan engendrándose unas a otras [...]. (Moix, 2003^a, p. 205)

Como si el cine fuera la quintaesencia moderna de una cosmovisión en la que “el deseo cedió el paso a la esperanza de que el deseo pudiera ser sustituido alguna vez por una belleza más sólida” (205). Dicho de otro modo, si el arte abre la puerta a la posibilidad de asumir y de proyectar una identidad acorde con lo que

a ser explícita: “La obsesión por la escritura me hizo conocer intensamente la soledad que sólo su cultivo es capaz de producir; soledad mucho más rabiosa en la juventud, cuando uno la desea como forma de afirmación romántica. Esas horas robadas a la vida se iban convirtiendo en vida en sí misma, tan intensa y fecunda como podía serlo el onanismo. Ni siquiera podría decir que fuese otra cosa” (Moix, 2003^b, p. 518).

uno desea, puede que esta proyección no sea más que una quimera individual y colectiva, el símbolo de “la mediocridad de toda una raza que, al no ser bella, al no ser heroica, al no poderse evadir, pidió al cine y al retrato que les diesen toda la grandeza que les faltaba” (206). Moix parece advertirnos de que la sociedad del espectáculo, convertida en un inmenso *theatrum mundi* donde las imágenes deconstruyen y reconstruyen las subjetividades, debe pensarse desde una perspectiva esencialmente *queer*.

4. El travestismo: de lo *queer* a lo barroco

La teatralidad que caracteriza las narraciones encuentra su mayor expresión en la práctica recurrente del travestismo por parte de los personajes moixianos. El caso más emblemático es, sin lugar a duda, el de Lili Barcelona, figura que aparece en el relato del mismo nombre. En la edición catalana, el subtítulo de la narración manifiesta abiertamente el interés de Moix por la estética *queer*. El texto se presenta como una “pretensión de melodrama camp e incluso *kinky*. Sin evitar, claro está, *that charming queer touch*” (Moix, 2003^c, p. 96). Una vez más, el relato establece un juego con referencias cinematográficas inspirándose directamente en *Breakfast at Tiffany's* (1961) de Blake Edwards, que es a su vez la adaptación filmica de la novela de Truman Capote. El relato cuenta la efervescente aparición en un círculo de nuevos ricos barceloneses de una figura femenina que, como señala el autor en sus memorias, “representaba una caricatura de la burguesa catalana, convertida en matrona de alto rango, [...] un cruce disparatado con los mitos de Hollywood” (Moix, 2003^b, p. 579). Lili Barcelona, cuyo nombre sintetiza esta confluencia entre mito y realidad –“(Marlene [Dietrich] se llamaba Shanghai Lili en una película de Von Sternberg) [...] y de apellido Barcelona, como nuestra ciudad preñada de falsedades (Moix, 2003^a, p. 97)– desconcierta al mundo con su feminidad exuberante. El narrador del relato, joven barcelonés repleto de deseo, sucumbe a sus encantos, deseoso de encontrarse con Lili para asistir al striptease que la bella le promete sin convicción de ceder. Hasta que, por fin, descubre el engaño:

Al acercarme a la habitación más pequeña percibí un rumor de seda y terciopelo. El corazón se aceleró. ¡Lili! ¡Lili Barcelona! Y la boca se me llenaba de misterio.

Cuando abrí la puerta, Jaime se quitaba las medias a toda prisa. Ya se había liberado de la peluca rubio platino, pero no había tenido tiempo de limpiarse el carmín de los labios ni la pintura de los ojos. Fue para mí un impacto brutal, que mezclaba lo voluptuoso y lo grotesco, provocando una surte de terror infinito, que no podía nombrar. Me faltaba vocabulario para definirlo. Ni siquiera entonces supe cómo era. Si acaso, una sensación de vacío súbito, a la cual siguió aquella náusea que nunca me abandonaría”. (Moix, 2003^a, pp. 111-112)

El relato acaba de manera trágica ya que Jaime, el chico que se escondía bajo la apariencia de Lili Barcelona, es atropellado por un coche mientras intenta retener al protagonista. Como señala Mercè Picornell, en este relato, “[la] travesti resulta el símbolo por excelencia de [...] una elegancia que sólo tiene sentido como ideal, como un misterio que, cuando se hace público, provoca la desilusión” (Moix, 2010, p. 294). Dicho de otro modo, si el travestismo participa de una mitificación de la realidad, el descubrimiento del fingimiento actúa como fuerza desmitificadora. Una vez elucidado el misterio, el protagonista que tanto había deseado esa belleza mítica se hunde en una profunda melancolía: “más allá de esa realidad carente de atractivos, poblada de seres anodinos, sólo sueño con volver a encontrar algún día el rostro artificioso y onírico, fantasmal e inestable de Lili Barcelona” (Moix, 2003^a, p. 113).

Vemos como lo *queer*, por su naturaleza lábil, permite la proyección del deseo y, a la vez, imposibilita su realización. Para que la desmitificación –elemento central de la poética moixiana– resulte posible, la travesti debe figurar lo fingido verdadero y no ser, en ningún caso, una parodia de la feminidad. Es precisamente lo que la diferencia de la *drag queen*. Esta última, señala Judith Butler, nos recuerda que el género funciona como una “estructura imitativa” (Butler, 2007, p. 269) de tal modo que expone, mediante la parodia, una crítica de esta mimesis genérica: la *drag queen* mima al individuo que, a su vez, mima un hábito social⁷. Retomando las reflexiones de Susan Sontag (2004) sobre lo *camp* –entendido como estética que basa su atractivo en la exageración autoparódica–, podemos afirmar que la *drag queen* es en esencia una figura *camp* ya que consigue sublimar lo femenino, convirtiéndolo paródicamente en *feminísimo*. En el caso de la travesti, se trata más bien de asumir la mimesis hasta las últimas consecuencias: al convertir lo que se finge en verdad, propone un acto de transgresión de los roles de género establecidos socialmente. Así pues, la figura de Lili Barcelona construye un espacio sumamente barroco en el que los esquemas binarios (fingido/verdadero, hombre/mujer, homosexual/heterosexual) acaban desbaratándose.

⁷ Moix insiste, en sus memorias, en la diferencia entre la feminidad barroca de Lili Barcelona y la dimensión paródica de la *drag queen* que da lugar a un comentario sumamente crítico: “Cuando en la hora presente la moda de las *drag queens* ofrece el travestismo como una vulgar parada de monstruos grotescos, esperpentos sin gracia y *freaks* de pim-pam-pum, el refinamiento de Lili Barcelona, la gracia de su gestualidad, el dominio del fracaso me parecen todavía la obra maestra de una sensibilidad ida con el viento” (Moix, 2003^b, p. 581).

En la obra, el travestismo también adopta formas menos sexuales que participan de la misma dialéctica entre mitificación y desmitificación. En “Mario Byron”, dos estudiantes barceloneses, “un casi-licenciado en Letras” y “un casi-licenciado en Económicas” recuerdan a un mítico compañero que un día desapareció de sus vidas porque “tuvo los suficientes huevos para abandonar la carrera, las fábricas de su padre y la comodidad de una posición tan barcelonesa, sólo para lanzarse a la aventura del ser” (Moix, 2003^a, p. 131). Nunca mejor dicho ya que la vida de Mario, según los rumores que circulan y una supuesta carta que le escribió a casi-licenciado en Letras, fue un ejemplo de escapismo más allá de la vida real, ocasionado por una serie de transmutaciones que lo llevaron a diversos lugares –la Casbah de Marrakech, Bagdad, Camelot, el Templo de la Diosa Azul en pleno reino de los tuaregs o el imperio azteca– en los que cruzó camino con personajes tan míticos como Rimbaud, Agatha Christie, Eliza Doolittle, la Reina Ginebra o Hernán Cortés, entre otros muchos. La vida de Mario, contada por sus discípulos, aparece como una sucesión de aventuras que acaban configurando un universo irracional, en el que se entremezclan el cine, el tebeo y la literatura. Esta existencia fabulosamente fantasmagórica representa, de hecho, el contrapunto de la vida rutinaria de los dos estudiantes, donde reinan la abulia y el hastío:

Tenían, los dos [amigos], caras amarillentas y muy ajadas. Tal vez de tantas noches de no dormir para preparar los exámenes. Tal vez porque empezaba el bueno tiempo y el cuerpo pedía algo. [...] Y los dos volvieron a casa para almorzar. (Moix, 2003^a, p. 153).

Si el relato construye la figura mítica de Mario Byron, el epílogo actúa a modo de desmitificación. En él, aparece un jorobadito que el casi-licenciado en Letras viene a recoger a la salida del trabajo:

Camina dificultosamente, porque tiene una pierna más corta que la otra. Es muy rubio, sin embargo. Los compañeros de trabajo se ríen de él. De apodo le ha quedado Quasimodo. Hola –dice el casi-licenciado en Letras–. Siempre sales muy puntual, Mario. (Moix, 2003^a, p. 153)

La aparición abrupta de este joven tullido permite entender que la figura esplendorosa de Mario Byron responde a un juego de travestismo –en el sentido amplio de la palabra–, de tal modo que el personaje no es más que la proyección fantasmagórica de una realidad degradada, la alegoría idealizada de un escapismo radical. En este relato, el travestismo proyecta, una vez más, un fingido verdadero que reafirma la paradoja inherente a la poética moixiana: la creación mítica permite escapar de la realidad para asumir una identidad deseada desde la conciencia de que toda identidad no es más que una máscara, un muro levantado para no sufrir⁸.

Si, en *La torre de los vicios capitales*, los cuerpos se cubren física y metafóricamente para adoptar identidades acordes con el deseo, en otras ocasiones se desvisten y se exponen mediante un erotismo pasional que, al establecer una relación entre placer y dolor, subvierte la figura del mártir cristiano. Como vamos a ver, el suplicio deja de ser un símbolo de perfección devota para convertirse en una experiencia corpórea de exaltación hedonista.

5. Los placeres de la cámara de torturas: el cuerpo como resistencia

En *La torre de los vicios capitales*, “Los mártires” y “El demonio” constituyen una suerte de díptico en torno a la figura del mártir. El primer relato narra la historia de Flavio, un joven romano convertido al cristianismo más por inercia que por convicción e injustamente supliciado en el circo ya que, al no creer en Cristo, no puede renegar de él. El segundo expone la vida de Hugo, un joven príncipe en la Edad Media que, a pesar de su ateísmo amoral y de una sexualidad desenfrenada, será beatificado por aquellos que lo condenaron a la hoguera.

Cabe señalar que, en estos dos relatos, Moix recurre al martirologio cristiano desmontando su finalidad mística para situarlo en un imaginario sadomasoquista que explora las relaciones complejas entre placer y dolor. En “Los mártires”, la teatralización del erotismo adquiere una forma explícita ya que la acción tiene lugar en un circo romano bajo la mirada expectante de unos espectadores que no quieren “ver muertes repentinas [y aspiran] a contemplar el cuerpo que se estremece en un último tormento” (Moix, 2003^a, p. 33). La exhibición sadomasoquista entremezcla las prácticas crueles sobre los cuerpos con celebraciones bacanales: mientras se crucificaban a los cristianos, “las vírgenes del templo, desnudas y rosadas, continuaban bailando entre el pasadizo de cruces y derramaban perfumes” (Moix, 2003^a, pp. 33-34). No sin ironía, el narrador señala que, en este ritual catártico, “la estética era necesaria, tanto como el ejemplo; no podían eludirse las elegantes formas

⁸ De hecho, la onomástica del personaje –síntesis perfecta entre la realidad común del nombre y el valor mítico del apellido que juega con la figura Lord Byron– recuerda el nombre inventado del autor. Terenci, como Terence Stamp, actor gay cuya belleza mítica fue celebrada por Pasolini en *Teorema* (1968), y Moix como aquel joven de clase humilde, nacido en el Barrio Chino de Barcelona. Como lo expone el autor a lo largo de sus memorias, su propia existencia responde a un juego de travestismo que consiste en proyectar el deseo sobre la realidad.

de la Antigüedad” (Moix, 2003^a, p. 33). No obstante, más que un castigo ejemplar, el relato presenta una experiencia que reafirma la naturaleza vulnerable del cuerpo frente a una supuesta eternidad del alma. Bajo la tortura, el joven Flavio parece así acceder a un nuevo grado de consciencia:

Había dejado de recordar el mundo a partir del instante en que le llenaron el oído de aceite hirviendo. Después, cuando le pusieron cera, el tormento se había convertido ya en su única vida. El tormento justificaba su existencia. Era su forma de existir. (Moix, 2003^a, p. 23)

La experiencia del dolor extremo permite revelar la condición immanente del cuerpo. De este modo, en el momento agudo del sufrimiento, “muy en el fondo de su dolor imposible de reconciliar, Flavio se sentía más joven que nunca” (Moix, 2003^a, p. 26), consciente de su frágil humanidad. Cabe señalar que este discernimiento se aleja de todo misticismo ya que Flavio “permanecía paganamente puro, en una pureza y una libertad que no tenían nada que ver con ninguna religión” (Moix, 2003^a, p. 32). Además de ser injustamente supliciado, el joven es la última víctima del exterminio público. Mientras pierde la vida, las soldados de Constantino irrumpen en el circo para detener la masacre y salvar a los otros condenados, lo que acentúa aún más la dimensión trágica del relato. Para colmo de la ironía, pasados los años, los cristianos que se salvaron acabarían recordando a Flavio como un mártir ejemplar que dio su vida por Cristo.

Vemos, por lo tanto, como la exhibición del cuerpo doliente ya no es una herramienta de salvación del alma sino una experiencia que exalta la fugacidad de la carne. La minuciosidad con la que Moix describe el tormento corporal recuerda la poética sadiana que Simone de Beauvoir describe de la manera siguiente:

[Sade], prolongando indefinidamente la agonía de su víctima, puede eternizar el instante privilegiado durante el cual un espíritu supremamente lúcido habita un cuerpo que se degrada en la materia. Más todavía: insufla un pasado vivo en el inconsciente despojo. (Beauvoir, 1956, p. 17)

De la misma manera, Moix expone y suspende el momento epifánico en el que el mártir toma conciencia de su condición corpórea, presentando este instante como una forma de goce en el sufrimiento. Durante el suplicio, los rasgos de Flavio –al igual que el *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel⁹– expresan un dolor envuelto de placer. Uno de sus condiscípulos recuerda que, antes de entrar en el circo, “incluso cantaba..., aunque de un modo incoherente; y no una canción religiosa, sino aquel himno con que nuestras vestales reciben a los vencedores de las lejanas guerras” (Moix, 2003^a, pp. 26-27). Y este canto no indica, como se figuraban los cristianos, que Flavio “estaba lleno de Dios, [que] moría por Dios” (Moix, 2003^a, p. 27). Su suplicio no es sino la manifestación paroxística de un hedonismo que proclama la supremacía ética del placer a través de la experiencia del dolor. En “Mario Byron”, el casi-licenciado de Letras, recordando los ultrajes que marcaron la vida fantaseada de Mario, llega a una conclusión parecida:

Como el placer, el dolor es una confirmación de la fugacidad de las cosas y, por esto mismo, te convida a gozar cada segundo, a lamer tu propia sangre, tu propio esperma, tu propia condición de miserable despojo destinado a la muerte¹⁰. (Moix, 2003^a, p. 142)

En definitiva, el suplicio de Flavio se convierte en el acontecimiento revelador de una verdad más allá del lenguaje: “La sangre manaba con una belleza joven que impuso silencio en las graderías, como si en la arena se estuviera revelando un misterio muy antiguo” (Moix, 2003^a, p. 37). A la representación cristiana del mártir, Moix contrapone un hedonismo que subvierte su componente devocional para exaltar una belleza homoerótica que convierte el cuerpo en un lugar de resistencia frente al conformismo prescriptivo de la moral judeocristiana.

Aunque el contexto ficcional sea diferente, “El demonio” responde a un propósito similar. Siguiendo el tópico literario del manuscrito encontrado, el relato narra el encuentro, en plena Edad Media, entre dos figuras diametralmente opuestas: un monje francés –que es también el autor del manuscrito– y un joven aristócrata, Hugo, hijo del Conde Edolfo cuyas tierras se sitúan en los Pirineos. Para entender la relación entre ellos, cabe destacar que el manuscrito se presenta como un “exvoto en arrepentimiento de [los] pecados [del monje] y los del ángel maldito que [lo] precipitó en la condenación” (Moix, 2003^a, p. 38). Obviamente, este ángel maldito no es otro que el joven y hermoso Hugo. Viendo que su hijo, “provisto de inestimables virtudes y conocimientos científicos y filosóficos” [...], se atrev[ía] a oponerse a las enseñanzas de los padres de la Iglesia” (Moix, 2003^a,

⁹ La edición castellana de *Los cuentos completos* de Terenci Moix tiene como imagen de portada una fotografía que representa *El esclavo moribundo* de Miguel Ángel.

¹⁰ Cabe señalar que toda la obra de Terenci Moix –incluso las memorias– responden a una poética del dolor, no sólo físico sino también anímico. En “Asesinar con el amor”, el narrador insiste en la naturaleza paradójica del sentimiento amoroso estableciendo un paralelismo con el suplicio del mártir: “Nos torturábamos de amor. No hacía falta ningún cuchillo acerado, no hacían falta horcas ni cruces ni otros utensilios indispensables para los mártires de antaño; bastaba con los pequeños reproches de cada día, con los ojos que se vaciaban de repente, con su sonrisa helada, que ya no me pertenecía” (Moix, 2003^a, p. 276).

p. 46), el Conde Edolfo dispuso que, mientras él partiera a la guerra, el monje francés fuera el mentor espiritual de Hugo y se instalara en su castillo. Este espacio aislado del mundo constituye una suerte de heterotopía inspirada en la obra sadiana donde abundan los castillos incomunicados en los que el libertino huye del orden social para instaurar un espacio de libertad soberana.

En el castillo del Conde Edolfo, cuando cae la noche, Hugo lleva a cabo extravagantes experiencias sadomasoquistas que horrorizan al monje francés. Entre mortificación y mortificación, éste recorre las galerías de la fortaleza atraído por gritos agónicos y, cuando irrumpe en los aposentos de Hugo, cree asistir a un milagro:

La imagen de Nuestro Señor en la cruz, esta imagen que es espejo de dolor, majestad y redención, se me reveló en toda su grandeza [...] como si fuese una recompensa a todas mis abstinencias. (Moix, 2003^a, p. 48)

Sin embargo, al cabo de un instante, acaba percatándose de que “el cuerpo clavado en la cruz no era el de Cristo, sino el de un hermoso niño que había sido atormentado hasta quedar con las entrañas descubiertas” (Moix, 2003^a, p. 49), mientras Hugo y un hombre de piel oscura lo torturaban y una mujer “se arrastraba por el suelo [...] frotando con su abundante melena el miembro viril de los verdugos, que en tal infamia demostraban placer” (Moix, 2003^a, p. 49).

Esta primera escena sadomasoquista y blasfematoria dará lugar a otras muchas, incluyendo experiencias de naturaleza incestuosa y orgiaca, como si Hugo ejerciera constantemente su libertad profanando la ley cristiana. El joven aristócrata explica al monje que, gracias a sus conocimientos científicos, ha descubierto “la manera de crear luz artificial del mismo modo que Dios creó la luz del día” (Moix, 2003^a, p. 50), y ha concebido una suerte de proyector cinematográfico que, según él, “vencerá las leyes del tiempo, haciendo que la noche sea tan brillante como el día. ¡Sol artificial para romper las tinieblas de la ignorancia!” (Moix, 2003^a, p. 80). Sus conocimientos médicos lo llevan incluso a inventar pociones con las que consigue curar la peste negra que decima los vecinos de su condado. Así pues, el personaje oscila constantemente entre la maldad que atenta contra el orden de la creación y la bondad que lo asemeja a un ser sabio y compasivo. La sapiencia y la belleza, lo angelical y lo diabólico se juntan para componer un ser mítico del que el monje acaba enamorándose:

Debo decir que nada añoro tanto como aquellos días en el castillo, pues todo instante de maldad o bondad que él provocaba equivalía a un momento de vida muy intensa, como jamás he vuelto a sentir. (Moix, 2003^a, p. 66)

Llevando esta atracción al terreno sexual, el deseo de mortificación del monje parece haber encontrado su complemento en el deseo soberano del joven conde: “Hugo se había identificado de tal modo con el espíritu de mis penitencias, que durante tres semanas no faltó una sola noche a visitarme” (Moix, 2003^a, p. 67). Durante estos encuentros, el aristócrata se complace mortificando al fraile en sesiones de penitencia con un carácter sexual:

Le suplicaba que cesase de una vez, pero él no se detenía; antes al contrario, pegaba más fuerte que antes y me daba puntapiés en las nalgas y en un momento determinado cabalgó sobre mi cuerpo como si fuese yo un miserable jamelgo. (Moix, 2003^a, p. 65)

En la orgía organizada por Hugo –que constituye el momento apoteósico de su hedonismo desenfrenado–, somete el monje a prácticas escatológicas, obligándolo a devorar sus propios vómitos antes de imponerle unas vejaciones cuya estética pornográfica resulta sumamente actual:

Su desnudez parecía realizada por botas de cuero negro y unos correajes que le cruzaban el pecho y bajaban por el vientre hasta sostener, por medio de un anillo, su miembro viril, que había adquirido una dimensión descomunal. Y al punto empezó a orinar sobre mi rostro y yo abrí la boca para apurar hasta el final el cáliz de la infamia. (Moix, 2003^a, p. 78)

Mientras el monje se esfuerza para que Hugo retome los caminos del Señor, éste proclama invariablemente su pasión por una vida más poderosa que cualquier prescripción moral:

La eternidad sólo puede existir en la medida de nuestra conveniencia, y yo creo que ninguna conveniencia puede ser tan grande como la del hombre en sí mismo. [...] Hagamos, pues, que la eternidad sea sustituida por el hombre, verdadero centro del universo. (Moix, 2003^a, p. 69)

Lo que promueve Hugo –y a través de él el propio autor– es una ontología del cuerpo soberano, caracterizado por “su preciada capacidad de elegir” (Moix, 2003^a, p. 74) más allá del bien y del mal. Es decir, un cuerpo deseante, “débil y proclive a la caída y a complacer[se] en ella” (Moix, 2003, p. 69), consciente de que “la sabiduría puede ser carcelera del albedrío cuando éste se decide a defecar en la boca de los dioses” (Moix, 2003^a, p. 77).

Al considerar que esta filosofía es irremediabilmente impía, el monje decide denunciar a Hugo para que sea juzgado por la Inquisición y “sometido a tormento y, después, a la hoguera hasta que las llamas purifi[quen] su cuerpo” (Moix, 2003^a, p. 84). Este acto simbólico de aniquilación constituye el momento de máxima tensión entre dos figuras que tienen una evidente dimensión alegórica. Al igual que en “Los mártires”, la imposición de la muerte viene acompañada de un giro inesperado que desencadena un final irónico. Condenado Hugo por la ley cristiana, su hedonismo racionalista es interpretado como un milagro:

Interrogada por el prior, la esposa del herrero contó las innumerables bondades del ajusticiado, y cada una de ellas fue confirmada por mendigos, tullidos y leprosos, que a todos había cuidado Hugo con gran solicitud y a muchos había procurado alguna curación. (Moix, 2003^a, p. 87)

Este reconocimiento póstumo tendrá como consecuencia la beatificación del increyente cuyo compromiso con la vida consistió en resistir a una moralidad constrictora.

Si el manuscrito resulta incompleto, algunas fuentes (pretendidamente históricas) permiten, al final del texto, especular sobre la identidad del monje francés y su vida tras la experiencia en el castillo del Conde Edolfo. Según unos documentos suecos, se retiró para hacer penitencia en un monasterio, siendo consciente de su desviacionismo religioso. En una supuesta carta dirigida al abad de su congregación, el fraile parece así confesar el placer que sintió al compartir la vida de Hugo:

Permití que el dolor se convirtiera en motivo de enzarzamiento pasional más que en un fin místico. [...] Aprendí a descubrir que [...] la vida eterna queda muy lejos y el placer de vivir es, en realidad, la única justificación de haber vivido. Y no me parecía tan absurdo que [...] un cuerpo desnudo llenase un paraíso más amplio que todos los recovecos de mi vida interior. (Moix, 2003^a, p. 89)

Si hubo conversión, fue en el sentido contrario: intensificando sus mortificaciones, el monje acabó experimentando los placeres sadomasoquistas derivados de la filosofía hedonista de Hugo.

Otra fuente propone un desenlace aún más sorprendente:

Al cabo de unos años, volvemos a encontrar [el fraile] en Bagdad, adonde llegó con la segunda cruzada. Fue el favorito del primer ministro Amid Balaham y se convirtió en un poeta de gran renombre, [...] [cuya] poesía está fundamentada en una exaltación del hedonismo, aunque ofrezca alguna reminiscencia mística, como, por ejemplo, una referencia casi obsesiva al fuego y a los cuerpos desnudos. (Moix, 2003^a, p. 90)

Puede que la abjuración haya sido completa y que, tras su estancia en el castillo del Conde Edolfo, el monje se haya convertido en el mayor apologista del hedonismo de Hugo. En el diario del favorito de Amid Balaham, se puede leer: “ya sea aquí en mi palacio, ya sea en el lecho de Amid, la vida se convierte en una intensidad que quiero cantar en todos mis poemas” (Moix, 2003^a, p. 91).

Frente a la moral judeocristiana, entendida como herencia cultural y fundamento axiológico del franquismo, Terenci Moix imagina, en “Los mártires” y en “El demonio”, lo que Michel Foucault define como “una nueva economía del cuerpo y de los placeres” (Foucault, 1976). Ambos relatos plantean así una forma de existencia en la que los cuerpos pueden deshacerse de las normas que los constituyen y convertirse en un lugar de resistencia al orden moral mediante experiencias singulares de saber-placer que nacen del deseo y se desarrollan a partir del mismo.

6. Conclusión

En sus *Crónicas italianas*, Terenci Moix analiza con una exquisita sensibilidad el vínculo entre dolor y lujuria que caracteriza la pintura de Caravaggio y se pregunta: “¿[P]or qué oscuros caminos se acerca a lo sublime este artista capaz de plantear, a un mismo plano, el *pathos* religioso del martirio [y] la voluptuosidad de los barrios bajos?” (Moix, 2004, p. 29). En esta pugna entre la luz y las tinieblas, el mito y la realidad, Moix parece vislumbrar el sentido profundo de la belleza que sólo “la amenaza de corrupción y [...] de dolor” (Moix, 2004, p. 29) puede revelar. De hecho, en la pintura de Caravaggio como en la obra moixiana, la sublimación de la belleza sugiere más descaro que fe porque expresa una “lujuria absolutamente destructiva” (Moix, 2004, p. 229) frente a cualquier orden moral.

En este sentido, *La torre de los vicios capitales* no es una atalaya para defender el cuerpo deseante sino una bastida desde la cual el autor aspira a luchar contra la extensa maquinaria de regimentación sexual impuesta desde el poder franquista. Al igual que Sade, Moix es consciente de que esta lucha contra la normalización identitaria no es mero asunto privado. Constituye una cuestión profundamente política ya que, como señala Michel Foucault, “poder y placer no se anulan... se persiguen, se encavalgan y reactivan. Se encadenan según

mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación” (Foucault, 1983, p. 63). Y estos mecanismos se materializan en el cuerpo deseante y en su representación social.

Cabe señalar que Terenci Moix no se limita a reivindicar la legitimidad de determinados colectivos sexuales. O, en todo caso, lo hace universalizando al sujeto minoritario, aquel que las instancias de poder niegan o condenan porque transgrede el orden establecido. En *La torre de los vicios capitales*, invita a considerar la posibilidad para cualquier individuo de asumir lo que Gilles Deleuze llama un “devenir-menor” (Deleuze, 1978, p. 155) que, al transitar por el deseo, lo emancipe de la realidad. Según Ana María Moix, “la realidad era para [su hermano] una enfermedad mortal que había que superar costase lo que costase. Y él nació con el don idóneo para dar con el remedio capaz de paliar ese mal: la imaginación literaria” (Moix, 2004, p. 8). Éste es, en definitiva, el sentido profundo de la mitomanía de Terenci Moix: una manera de asumir el deseo de ser otro siendo uno mismo.

Bibliografía

- Boursier, M.-H. (2001). *Queer zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, París, Balland.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte, P. (2009). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales.
- De Beauvoir, S. (1956). *El Marqués de Sade*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán.
- Deleuze, G. (1978). Philosophie et minorité. *Critique*, n° 369, pp. 154-155.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*, París, Les éditions de Minuit.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*, Madrid, Egales.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1983): *Historia de la sexualidad*, Vol. I, México, Siglo XXI Editores.
- Grilli, G. (1988). Retorn a *La torre dels vicis capitals*», Estudis de llengua i literatura catalanes, XVI. En *Miscel·làneas Antoni M. Badia i Margarit*, 8, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 181-198.
- Mira A. (2023). Carne kitsch: Homoerotismo y cinefilia en tres textos de Terenci Moix. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 3(1), pp. 15-24. <https://doi.org/10.5209/eslg.87549>
- Moix, T. (1976). *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic*, Barcelona, Dopesa.
- Moix, T. (1978). *Lili Barcelona i altres travestis*, Barcelona, Edicions 62.
- Moix, T. (2003^a). *Cuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- Moix, T. (2003^b). *Extraño en el paraíso*, Barcelona, Planeta.
- Moix, T. (2003^c). *Tots els contes*, Barcelona, Columna.
- Moix, T. (2004). *Cròniques italianas*, Barcelona, Seix Barral.
- Picornell, M. (2010). ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la Transición española hacia la democracia. *Feminismo/s*, n°16, pp. 281-304.
- Plana, M y Sounac, F. (2015). *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Preciado, P. B. (2005). «Savoirs_vampires@war». *Multitudes*, n° 20, pp. 147-157.