

Cómo citar este trabajo: Quincoces, Oier (2025). "Mi vida sigue siendo una pantalla". Interdiscursividad en *El cine de los sábados* y *El día que murió Marilyn* de Terenci Moix. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 15, pp: 1–16. <https://doi.org/10.46661/relies.11850>

“Mi vida sigue siendo una pantalla”. **Interdiscursividad en *El cine de los sábados* y** ***El día que murió Marilyn* de Terenci Moix¹**

“My life is still a screen”. Interdiscursivity in *El cine de los sábados* and
El día que murió Marilyn by Terenci Moix

Oier Quincoces

Universidad del País Vasco UPV/EHU

oier.quincoces@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-1909-8568>

¹ Este trabajo forma parte de la actividad del grupo de investigación IdeoLit (GIU21/003) y del proyecto “La literatura y los Objetivos de Desarrollo Sostenible” (CBL 24ENCI), financiados por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Resumen

Este trabajo pretende analizar las relaciones que el escritor catalán Terenci Moix (1942-2003) establece en su escritura con otros discursos culturales (cine y *star system*, tebeos, canciones populares, etc.). Para ello, se partirá de *El cine de los sábados* (1990), primer volumen de su autobiografía, donde al autor ahonda en su vínculo con el séptimo arte y deja constancia de unos referentes literarios y culturales que no son los habituales o los que, al menos, se le presupondrían a un escritor en ese momento. De este modo, Moix contribuye a subvertir la imagen del autor formado en la lectura de los clásicos —textos adscritos a un canon literario masculino— reconociendo como parte fundamental de su formación elementos propios de una cultura popular y, en buena medida, *queer*. La impronta de dichos elementos quedará registrada en obras como *El día que murió Marilyn* (1998), texto que dialoga con la autobiografía de Moix y en el que se abordan cuestiones de interés, como el conflicto generacional o la influencia del cine en la construcción de la subjetividad y la sentimentalidad de la sociedad franquista.

Palabras clave: Terenci Moix; interdiscursividad; autobiografía; cine; cultura popular

Abstract

This paper aims to analyse the relationships that the Catalan writer Terenci Moix (1942-2003) establishes in his work with other cultural discourses (cinema and star system, comics, popular songs, etc.). Bearing that in mind, *El cine de los sábados* (1990), the first volume of his autobiography, will be the starting point of the analysis. In this book the author delves into his links with the seventh art and records literary and cultural references that are not the usual ones, or at least those that would be expected of a writer of his time. In this way, Moix contributes to subvert the image of the author trained in the study of the classics —texts ascribed to a masculine literary canon— recognising as a fundamental part of his own training elements of a popular and largely queer culture. The influence of these elements will be registered in works such as *El día que murió Marilyn* (1998), a text that dialogues with Moix's autobiography and in which questions of interest are addressed, such as generational conflict or the impact of cinema on the construction of subjectivity and sentimentality in Francoist society.

Key words: Terenci Moix; interdiscursivity; autobiography; cinema; popular culture

1 Introducción

Apoyándose en las definiciones y planteamientos de Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva, Claudio Guillén revisa la doble consideración —horizontal y vertical— que adquiere la palabra a raíz del diálogo intertextual: “Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee [...]; y, verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes” (2018:288). Lejos de establecer una jerarquía entre textos, la intertextualidad conlleva el reconocimiento de la alteridad, de la palabra del otro, como parte constitutiva de la propia escritura: “La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas” (290). De acuerdo con Roland Barthes, el texto está constituido “por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (1994:69)². Ello implica cuestionar la idea de la palabra literaria como depositaria de un sentido fijo y único, lo que se traduce en un rechazo de “la presencia en el texto de relaciones de autoridad” y del “endiosamiento del signo” (Guillén, 2018:288-289). Volviendo a Barthes, si se considera el texto literario como un cruce de textualidades y, en un sentido más amplio, como “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1994:69), es posible ampliar el alcance de este diálogo a otros lenguajes y discursos. En ese aspecto, el concepto de *interdiscursividad* puede resultar más adecuado:

Entendemos por interdiscursividad tanto la relación semiológica entre un texto literario y otras artes, es decir, entre textos que participan de distintos códigos, como, en una concepción amplia, las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los enunciados o discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente (Lanz y Vara Ferrero, 2016:9).

Pozuelo Yvancos justifica la pertinencia de este concepto a partir del trabajo de Cesare Segre, para quien es necesario distinguir la relación concreta entre textos (intertextualidad) de la que un mismo texto puede establecer con todo el complejo de voces y discursos que forman parte de los distintos sistemas culturales y de los que el autor se hace eco sin conocer necesariamente su origen (interdiscursividad): “La interdiscursividad, como le ocurre a toda enunciación, es hija de un sistema cultural complejo y pluridiscursivo y no puede agotarse en la idea de fuente textual [...]. La *intertextualidad* en cambio es condición posible de un enunciado y se da en él” (Pozuelo Yvancos, 2019:673-674). Esta correlación entre discursos, no solo artísticos o literarios, sino también culturales, ideológicos o sociales, permite hablar, más allá incluso de relaciones intertextuales o interartísticas, de un “verdadero diálogo intercultural” (Lanz y Vara Ferrero, 2016:9).

En el caso particular de Terenci Moix, autor sobre el que versa este trabajo, el diálogo que su literatura establece tanto con el cine como con determinadas manifestaciones de la cultura popular es evidente, como se pretende mostrar a partir de su novela *El día que murió Marilyn*, originalmente publicada en catalán, y de *El cine de los sábados*, primer volumen de su autobiografía. Este cruce de referencias, donde confluyen alta cultura y cultura de masas, puede leerse “como un proceso de ‘carnavalización’, en el sentido bajtiniano” (Lanz y Vara Ferrero, 2018:21), que da lugar a un

² Asumir que todo lenguaje es un intertexto supone un problema, según José María Pozuelo Yvancos, ya que deja la noción de intertextualidad sin especificidad ni rendimiento, al fundir también en el mismo término toda una gama de conceptos (fuente, alusión, cita, influencia, tradición, etc.) de los que se había venido preocupando desde hacía tiempo la Literatura Comparada (2019:672).

cuestionamiento del canon en favor de una visión más horizontal de la cultura³. Sin embargo, si bien esta apelación a referentes culturales poco o nada hegemónicos dentro del discurso literario es ya subversiva de por sí, el presente estudio también pretende ahondar en cómo estos referentes se integran en la construcción de una textualidad propiamente *queer*. En ese sentido, la aproximación a la realidad a través del cine o incluso la interiorización de ciertos estereotipos de género por parte del autor determinan de forma no siempre explícita la configuración de sus textos, por lo que es preciso ampliar el alcance de estas relaciones interdiscursivas, siguiendo la propuesta de Pozuelo Yvancos:

La pregunta que plantea la *interdiscursividad* que propongo llamar germinativa es si resulta posible aislar en los autores ideas-clave o fuerzas motrices que hayan nacido de unos discursos y /o textos anteriores, sean o no literarios, y sean o no cita concreta explícita [sic] pero que los autores hayan desarrollado a su modo, de manera que buena parte de una novela o de un conjunto de novelas incluso, puedan leerse como desarrollos de ese embrión (de ahí el adjetivo *germinativo*). El discurso o texto origen actúa por tanto como fuente generativa, pero se comporta ya como estímulo de una creatividad nueva, que aun siendo deudataria del discurso o texto base (no necesariamente desde su literalidad o cita), se halla transformada y sobre todo evolucionada hacia lugares no previstos, de manera que la simple cita o referencia de la fuente no agotaría su fertilidad hermenéutica (2019:674).

Una vez expuestos los conceptos teóricos en torno a los que se va a estructurar el análisis, es momento de ofrecer una breve panorámica del contexto sociocultural en el que se inserta la obra de Moix, la cual permitirá comprender su interés por estos referentes culturales extratextuales.

2 Terenci Moix en el marco de la *gauche divine* y los novísimos

A finales de 1969, el periodista Joan de Sagarra acuñó el término *gauche divine* para designar a un grupo de intelectuales y profesionales pertenecientes a todas las vertientes de la industria cultural catalana del momento “que jugó un papel fundamental en la modernización de la Barcelona de los años 60” (Fortea Castillo, 2020:282). Autores y autoras como Terenci y Ana María Moix, Félix de Azúa, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Marsé, Eugenio Trías, Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán o Enrique Vila-Matas han sido, de una manera u otra, con mayor o menor asentimiento por su parte, vinculados a esta vertiente cultural, de la que también formaron parte arquitectos, como Ricardo Bofill; figuras del mundo editorial, como Jorge Herralde, Esther Tusquets, Beatriz de Moura, Rosa Regás y Salvador Pániker; la fotógrafa Colita o los cineastas de la denominada Escuela de Barcelona (Vilarós, 2000; Villamía Vidal, 2010; Forte Castillo, 2020).

³ Puede entenderse por cultura popular, de masas o *mainstream* aquella destinada a una gran audiencia o público, frente a, por ejemplo, la contracultura o la subcultura propia de los nichos de mercado. Se trata de un concepto ambivalente, dado que puede tener connotaciones positivas —no es elitista— o negativas, si se entiende como algo comercial, uniforme y de menor calidad, incluso contrario al arte (Martel, 2011:22). En el ámbito literario, los géneros populares se han caracterizado por su fidelidad a las convenciones, lo que genera una sensación de familiaridad en el lector, interrumpida en ocasiones por mínimas variaciones con las que mantener su interés sin alejarse demasiado de la fórmula (Amar Sánchez, 1997:44). En un coloquio mantenido con Mario Vargas Llosa, Gilles Lipovetsky habla del arte de masas como producto del capitalismo y de la sociedad del espectáculo, que se plantea la cultura como objeto de consumo, frente a una visión moderna y sacralizada del arte que veía en la alta cultura un dispositivo para cambiar la vida y al propio individuo. La caída de los grandes discursos e ideologías que tiene lugar en la posmodernidad y el consiguiente hedonismo cultural, fruto de un cuestionamiento de las jerarquías estéticas, no evita, en cambio, que se siga haciendo esta diferencia entre alta cultura y cultura de masas (2012:10 y 12). Todas las cuestiones a las que se han apuntado podrían sugerir que no se trata tanto de una cuestión de calidad artística, aunque también, como de recepción. No en vano, incluso en una sociedad de hiperconsumo como la actual existe un canon artístico sobre el que sigue operando una concepción aristocrática y esencialista de la cultura, supuestamente ajena a las lógicas de mercado.

Pese a que varios de estos nombres, incluido el propio Moix, se negaron a reconocerle el estatus de grupo⁴, podría decirse que existían varios puntos de unión entre los integrantes de la *gauche divine*: un posicionamiento ideológico antifranquista, el interés por las novedades culturales del exterior y un afán por imitar modas y hábitos procedentes de Europa y Estados Unidos, la asimilación de nuevas lecturas formativas con el propósito de incrementar su distinción social, la apuesta por un estilo de vida frívolo y distendido o la adopción de la cultura pop (Villamía Vidal, 2010; Fortea Castillo, 2020). Esta última característica se aprecia de forma evidente en la producción literaria de Terenci Moix, profundamente marcada por el cine, ese gran constructor de mitos propio de la cultura de masas:

Para mí, toda esta mitología, presenta dos niveles: uno, que hemos mamado esta cultura, o subcultura en lugar de la otra; conocimos la edad media, no a través de la *Divina Comedia*, sino a través de Errol Flynn; el otro nivel: esas citas, esos fenómenos del cine o del *comic*, esos personajes-mitos pertenecientes a la llamada cultura de masas, es lo que marca el paso del tiempo. Qué quieres que te diga, es mi magdalena proustiana particular (Moix, 1972: 217-218).

En lo que se refiere a los novísimos, muchos de los cuales también estuvieron adscritos a la *gauche divine*, Terenci Moix estuvo vinculado a varios de sus integrantes, pese a no escribir poesía: Ana María Moix, su hermana; Vicente Molina Foix, con quien mantuvo una relación sentimental; Pere Gimferrer, que escribió el prólogo a *El cine de los sábados*, o Antonio Martínez Sarrión, entre otros⁵. Lo que se quiere ilustrar a lo largo de estos párrafos es la influencia que algunos de los elementos de la estética novísima pudieron tener en la escritura de Moix o, al menos, la afinidad de esta última con ellos. No conviene perder de vista, en cambio, que gran parte de los rasgos que se van a mencionar se pueden atribuir de igual manera y en un sentido más amplio a la propia posmodernidad, en tanto que “pauta cultural dominante” (Jameson, 2006:15)⁶.

En primer lugar, Lanz (2011) aprecia una influencia determinante de los medios de comunicación o *mass media* en la formación de los novísimos, la cual se dejaría ver en sus textos, en los que con frecuencia se introducían elementos de dicho imaginario, siendo varios sus efectos o consecuencias. Por un lado, la integración de estos elementos en el artefacto artístico que es el texto redundó en su ennoblecimiento, en una suerte de mitificación de lo cotidiano —similar a la que llevaría a cabo el arte pop— que hizo de las figuras del cine y de la cultura de masas auténticos “iconos”, dotados de una función emblemática. Del mismo modo, en una época marcada por la reproducción técnica de la obra de arte y por el replanteamiento tanto del concepto de autor como de su relación con el lector, la presencia de los *mass media* en el discurso literario contribuyó a la eliminación de las fronteras entre alta cultura y cultura de masas, siendo esta una de las características fundamentales de la posmodernidad (Jameson, 2006:12-13). De forma paralela, los novísimos manifestaron una querencia por lo *camp*, entendido “como un modo de expresar una sensibilidad descomprometida

⁴ Así lo explicitó en una entrevista que le hizo su hermana: “Para mí un grupo existe cuando hay una identidad en los miembros que lo forman. No es el caso de *la gauche*. No me interesan los grupos, sino las personas. Como dice Elsa Morante, un escritor que quiera ser independiente no debe frecuentar sociedades literarias. [...] yo he recorrido todas las personalidades de la intelectualidad barcelonesa y ahora me encuentro muy solo, me enriquezco a base de mis propias búsquedas, de mis descubrimientos hechos en soledad” (Moix, 1972: 222).

⁵ Para una relación más detallada de estos vínculos puede consultarse Lanz (2011:114-115). A medio camino entre la ficción y la autobiografía, Molina Foix aborda dichos vínculos, incluida su relación con Moix, en su libro *El joven sin alma. Novela romántica* (2017).

⁶ Además de como un fenómeno de resonancias estéticas y culturales, es preciso entender la posmodernidad en relación con el advenimiento de un nuevo tipo de sociedad, a la que se ha dado en llamar de múltiples formas —sociedad postindustrial, sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, sociedad del espectáculo, etc. (Jameson, 2002:167)— y en la que la producción estética se ha plegado a las lógicas de mercado (2006:17-18), circunstancia que es indisoluble de la propia cultura de masas previamente mencionada.

y voluntariamente artificiosa, que, dados sus rasgos, había de resultar tan efímera como escandalosa” (Lanz, 2011:41)⁷. Esta aparente ausencia de compromiso con la realidad circundante⁸ conviviría en esta estética con la nostalgia de una edad mítica, que a menudo no era otra que la infancia:

La mitología infantil, tan patente en los textos de Panero, pero también en los de Ana María Moix y en cierto modo en los de Vicente Molina-Foix, era no sólo objeto de denuncia, sino también el refugio de una juventud que se negaba a aceptar las responsabilidades de poder que la sociedad le imponía, que se negaba a aceptar la herencia del modelo de poder establecido [...]; por eso el modelo de Peter Pan, el niño que no quería crecer, se transforma en modelo ético en un momento del desarrollo de una parte de la generación [...]. Se trataba de poner en cuestión toda una educación sentimental, el sistema educativo (y a través de él todo el sistema social) del cual la nueva generación era el resultado más acabado del régimen dictatorial y al mismo tiempo su facción más contestataria (154).

Como se puede deducir de las palabras citadas, es posible encontrar en estas alusiones al imaginario popular una crítica tanto del *statu quo* como del contexto sociopolítico y sentimental con el que crecieron estos autores. A través del análisis de *El cine de los sábados* y, en menor medida, del de *El día que murió Marilyn* que se ofrece a continuación se intentará demostrar que esas inquietudes estéticas, aunque también políticas, que se han venido señalando están igualmente presentes en la escritura de Terenci Moix, donde esa contestación al orden establecido sale a relucir a través de la configuración de una subjetividad *queer*⁹.

Respecto a este último concepto, este trabajo parte de una visión de lo *queer* muy en la línea de la que propone Gracia Trujillo (2022). Según la activista e investigadora española, esta palabra nombra una rareza o desviación de la norma sexo-genérica que, al no encajar en las definiciones categóricas, permite cuestionarlas poniendo en evidencia que esa “normalidad” no es más que una convención social. En ese sentido, a diferencia de las siglas LGTBI, lo *queer* no se corresponde con una identidad, a pesar de que haya dado voz y espacio a otros cuerpos y sujetos. Es, por el contrario, una epistemología y un posicionamiento político, una herramienta crítica para observar e interpretar el

⁷ No hay necesidad de incidir en las conexiones entre lo *queer* y lo *camp* (Zurian y García-Ramos, 2021). En sus “Notas sobre lo *camp*”, Susan Sontag (2005) describe la sensibilidad *camp* como no comprometida y despolitizada, mucho más centrada en el estilo que en el contenido, amante de lo exagerado y abierta al doble sentido. Lo *camp* es, además, lúdico y tiene como ideal el artificio, la teatralidad. Pese a estas apreciaciones, Alberto Mira considera que se trata de una práctica difícil de definir y que ha dado lugar a lecturas antagónicas, ya que se ha percibido como revolucionaria y transgresora, pero también como reaccionaria. No obstante, asegura que sus conexiones con la escritura y la cultura homosexual “son necesarias e innegables” (2002: 151). Sontag, por su parte, señala lo siguiente: “Si bien no es cierto que el gusto *camp* sea el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento. [...] Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia —y el público más articulado— de lo *camp*” (2005: 373). No se puede obviar, a su vez, la influencia sobre lo *camp* de otros colectivos que no abarca la etiqueta *homosexual*, pero que sí pueden englobarse dentro de lo *queer* (Zurian y García-Ramos: 3), dependiendo de cómo se entienda este concepto.

⁸ La estética posmoderna en general es con frecuencia tachada de conservadora por replicar o reproducir las lógicas capitalistas de consumo (Jameson, 2002: 186). Sin embargo, también ha sido subversiva en la medida en que ha puesto en entredicho la univocidad de los significados, evidenciando que estos son incompletos y que toda interpretación entraña una dificultad (Bauman, 2017:136). Esta necesidad del arte posmoderno de rechazar cualquier forma de consenso y de salirse de los esquemas fijados es una cuestión a la que igualmente alude Lyotard: “Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas” (1990:25).

⁹ En lo que a la mitología infantil se refiere, también está presente en Moix, siendo el título del segundo volumen de su autobiografía nada más y nada menos que *El beso de Peter Pan*. Por no hablar de los grandes mitos del cine de su infancia, como la propia Marilyn, a los que acude de forma recurrente, como se tendrá ocasión de mostrar en las sucesivas secciones del artículo.

mundo a la luz de otra mirada y al margen de políticas identitarias que constriñen en lugar de liberar al sujeto. Esta connotación antiidentitaria del término convive con su uso como término paraguas que engloba toda disidencia sexo-genérica, lo cual ha llegado a percibirse como una maniobra de despolitización, de borrado y homogeneización de sus diferencias. En este caso en concreto, resulta interesante, como propone Alberto Mira, pensar lo *queer*, en tanto que indeterminación, como una forma de aproximarse a aquellas infancias que, aun desviándose de lo dictado por la norma, no es posible categorizar en términos de sexualidad por ser la conciencia de esta algo que se adquiere al final de la niñez y no antes, cuando aún no es posible para el sujeto promover un discurso sobre sí mismo:

el hecho de que el niño continuamente nos lleve a hablar de inocencia, de sexualidad, de indefinición, hacía inevitable que de alguna manera llamara la atención a los teóricos, ya que, si el término *queer* tiene una especificidad, ésta es la “desautomatización” de lo que entendemos por deseo, sexo e identidad: dentro del marco de la teoría *queer* se puede pensar en el niño como alguien fuera de los marcos que construyen ideas de sexualidad e identidad (2020:142).

Calificar a este niño como *queer* lo exime del sometimiento a determinadas taxonomías, que no tiene sentido aplicar a esa edad, sin renunciar al potencial crítico que lleva implícito el alejamiento de la cisheteronorma. En la próxima sección del artículo se tratará de exponer cómo plasma esto Moix en su escritura autobiográfica.

3 El cine de los sábados y el niño *queer*

La presencia del séptimo arte en el primer tomo de la autobiografía de Moix es evidente desde el propio título, que procede de un poema de Antonio Martínez Sarrión (Céspedes, 2003:60). Desde el principio de la obra, llama la atención cómo Moix aborda la escritura de su pasado proyectando en ella su experiencia posterior, algo que resulta difícil de evitar al escribir textos de este tipo, pero que se manifiesta de forma bastante acusada en este caso. El siguiente fragmento, correspondiente a las primeras páginas del relato de infancia, es buena prueba de ello. En él se recogen las circunstancias de su nacimiento, que, por cuestión de horas, no tuvo lugar dentro de una sala de cine:

Sé que en la pantalla proyectaban la primera versión de *Luz de gas*. Mi llegada está marcada por el melodrama. La presiden los desvaríos de aquella dama inglesa victimizada por un marido vil que pretendía hacerla pasar por loca. Emociones demasiado fuertes para un pobre feto. Siempre reprocharé a la insensatez de mi madre que, en trance de preñez, eligiese una película de angustia, en lugar de una agradable comedia de Carole Lombard, la cual era, por otro lado, una de sus elegantonas preferidas (Moix, 1994:54).

Podría decirse, siguiendo a Alberto Mira, que el autor no se limita a rescatar intacto su pasado, sino que el relato de este —la autobiografía— se ve contaminado por una experiencia y unas vivencias que, siendo anteriores al tiempo desde el que se escribe, son posteriores a aquello que se está contando: “Aunque el pequeño Ramón invocado por Moix se convertirá con el tiempo en ‘Terenci’, el ‘Terenci’ adulto ya está presente en la vida del niño de maneras que el niño no podía haber sospechado, quedando predeterminado por su propio futuro” (2016:188). De esta manera, el texto presenta la fascinación por el cine de su protagonista, anterior a la conciencia de todo deseo, como una cualidad decisiva para el descubrimiento de su sexualidad¹⁰, lo que hace comprensible la constante irrupción de referencias fílmicas y de carácter popular (radio, cómic, folletín, etc.) en el

¹⁰ Alberto Mira justifica así el uso de esta licencia: “Si lo que en último extremo determina la orientación homosexual es el deseo homoerótico, la convención exige que el niño que ha de significarse como protohomosexual muestre un incipiente deseo homoerótico que se desarrollará plenamente solo en la edad adulta, pero que ha de ser reconocido por el lector” (2016:196).

discurso autobiográfico: “Moix se muestra en su autobiografía habitado tanto por personas cuanto por presencias cinematográficas que configuran su representación del mundo y que determinan su manera de relatarlo” (Céspedes, 2003:61).

Tal es el impacto del cine en su forma de ver el mundo que, a menudo, la realidad no solo carece de atractivo para él, sino que se presenta como un simulacro de lo visto a través de una pantalla: “Toda belleza es reproducción de bellezas creadas en paisajes artificiales. Todo amor, un calco de sentimientos que antes vivió Bette Davis. Cualquier catástrofe, una réplica de la que se abatió sobre Ranchipur” (Moix 1994, 22). Esta visión del mundo es justificada en parte en el propio texto, que incide en el aislamiento experimentado por Moix, en su catalogación como “niño raro” y en las dificultades a la hora de interactuar con sus iguales:

amanecí yo al margen de los demás, totalmente contrario a su realidad, y así levanté barreras infranqueables para que en mis recuerdos no dominase la raza humana. Sólo la raza humana a través de las películas.

Mi origen está en las quimeras desarrolladas sobre las pantallas, en este invento al que durante tanto tiempo equiparé con la creación del mundo (75).

En cualquier caso, la impronta del cine en la configuración del imaginario erótico de las generaciones que se criaron durante el franquismo es innegable¹¹. Igualmente, la inclusión por parte de Moix de determinadas referencias filmicas (Bette Davis, Marilyn Monroe, Carole Lombard, Peter Pan, etc.), pero también del mundo del cómic, las radionovelas o la cultura popular (Concha Piquer, Juanita Reina, las canciones de Rafael de León, etc.) en sus textos resulta de gran interés porque lo alejan radicalmente del modelo de escritor prototípico que solo reconoce la influencia de los clásicos o de los grandes nombres que integran el canon literario, todos ellos masculinos:

lejos de iniciarme en el culto a los grandes héroes, propios de cualquier infancia, la mitomanía particular de mamá me inculcó la imitación de las heroínas de armas tomar. [...] Buscaba mis modelos en matronas tremendas, preferiblemente altivas, adorablemente pérfidas, arpías que se muestran dueñas de sus destinos y son capaces de llegar hasta el crimen (Moix, 1994:135-136).

Este interés por unos referentes culturales completamente opuestos a los del resto de niños de su entorno es también resultado del rechazo de Moix por la figura paterna, con cuya masculinidad no logró identificarse, favoreciendo así la complicidad con la madre (Mira, 2016:193), tal y como se aprecia en el texto: “Imagino que empecé a abominar de aquella masculinidad tan ostentosa por la situación humillante en que dejaba a mi madre. Nunca supe definir si mi acercamiento a ella era anterior o paralelo a mis comprobaciones, pero su mundo siempre se me antojó un refugio más seguro” (Moix, 1994:134). El resultado de este acercamiento al mundo materno no es otro que la cursilería, cualidad esperable entonces en mujeres de determinada clase social, pero no en los hombres: “La cursilería [...] es otro rasgo que, ya desde los años veinte (por ejemplo en la narrativa de Álvaro Retana), se convierte en significante de homosexualidad masculina. [...] la cursilería en un hombre lo desmasculinizaba” (Mira, 2016:193). Moix se autodefine, pues, como “un niño cursi” (1994:146-147), calificativo junto al de “raro” que prefigura una sexualidad decididamente disidente, aunque presentada de un modo esencialista. El afeminamiento, la afición desmedida por el arte, la centralidad del mundo materno a la hora de configurar la personalidad o el narcisismo

¹¹ Esto sucedía incluso con las películas más afines al régimen y al nacionalcatolicismo, algo de lo que da fe el propio Moix en *El cine de los sábados*, donde se menciona su temprano interés por las historias centradas en el martirologio cristiano, como *Fabiola* (1948), a la que atribuye lo que prácticamente pudo ser su despertar sexual: “En estos ámbitos, la religión determina el único onanismo que ha de resultar perdurable. Pero es siempre el lado más oscuro de la religión, el que tiene como base los sufrimientos, el sacrificio, el derramamiento de sangre en nombre de un ideal superior. Las criaturas que me obsesionan pasan, así, por una entrega absoluta de su cuerpo a la Divinidad, y sólo en ella justifican su cualidad de titanes que jamás encontraremos en la vida real” (Moix, 1994:166).

son algunos de los estereotipos y clichés sobre la homosexualidad que el propio autor cuestiona, pero a los que igualmente termina recurriendo para caracterizar al niño que fue y, por extensión, al hombre que es en el momento de la escritura (Mira, 2016). Todo ello se traslada a las lecturas que Moix considera fundamentales para su educación sentimental, que no eran las propias de un niño de su tiempo¹²:

Al igual que el Jordi de mi novela, busqué en aquellas páginas para niñas una respuesta a los mundos que me había inculcado mamá y las visitas de la granja, y los completé fatalmente con las novelas de Louise May Alcott y la Condesa de Segur. Igual que Jordi, descubrí una rara inclinación hacia los universos femeninos, sus formas, sus modales, sus plácidas costumbres y, muy especialmente, la capacidad de percibir los aspectos entrañables de la existencia, las pequeñas cosas, junto a la ineludible melancolía por el drama de crecer (1994:146).

El citado Jordi no es otro que uno de los protagonistas de *El día que murió Marilyn*, novela de la que tratará la próxima sección del artículo y cuya naturaleza autobiográfica salta a la vista una vez leídas las palabras de su autor. Dentro de este universo femenino, en el que Moix se reconoce con el personaje de su novela, destaca la figura de su primo Cornelio como su primer referente y modelo homosexual¹³. Fruto de su tutela, son también otra serie de influencias estéticas y culturales que se complementan con las anteriores para presentar una especie de relato de formación que en poco o nada se corresponde con el de cualquier otro escritor que aspirase a ingresar en un canon literario eminentemente masculino, blanco y heterosexual:

Para acabar de definir mi futuro, Cornelio era un cinéfilo empedernido y, como tal, consumidor de revistas especializadas. De sus manos pasaban a las mías los ejemplares de *Cámara y Primer Plano* y, muy especialmente *Fotogramas*, que acabó desbancando a las demás en la predilección de ambos. Fue, en realidad, la revista de mi infancia y uno de los puntales básicos de mi formación, la referencia obligada de todos mis gustos y sus posteriores desviaciones hacia el mundo de la cultura. Debería haber sido la *Revista de Occidente*, o cualquier otro tótem de la sesuda intelectualidad, pero fue la revista de las estrellas. Era un camino inevitable (Moix, 1994:152-153).

Esta carnavalización a la que da lugar la equiparación de referentes de la alta cultura y de la cultura de masas no deja de resultar llamativa, a pesar de producirse en un contexto propicio *a priori* para este tipo de diálogos, como se ha tenido ocasión de explicitar algunas páginas antes. En efecto, a pesar de manifestar un “amor por los *mass media* y por la cultura de élite, por la alta cultura a la vez” (Villena, 2018:11), Moix no parece muy preocupado por hacer ver al lector que ambas fueron parte de su formación, sino que le cede a la cultura popular un protagonismo que no ha tenido históricamente. En ese sentido, se aleja de alguna forma de la imagen marcadamente culturalista

¹² Sin embargo, Moix no se refiere únicamente a lecturas propiamente literarias: “La influencia femenina fue tan rotunda que llegó a inmiscuirse en mis primeras lecturas, que fueron las revistas de moda, a las que entonces llamaban *figurines*” (1994:118). Asimismo, tampoco se puede obviar la importancia de la copla y la canción popular como una suerte de escuela sentimental para el hijo y, en el caso de la madre, como un lugar en el que reconocerse: “De aquella sublime hermandad entre el melodrama popular, la cursilería burguesa y la alta poesía que fue bordando el genio de Rafael de León, tomó mamá las desgarradas señoronas que mejor convenían a sus intereses de mujer vejada y de mujer adúltera. [...] Lo suyo era Lola Puñales, que, lejos de esconder su crimen, lo proclama. Lo suyo era la que después de apuñalar a su buen mozo debajo de los soportales, declara con altivez que lo mató por guapa, por guapa y por guapa”. Moix hizo suyos los argumentos de aquellas canciones hasta tal punto que pasaron a formar parte de su obra, “en unos años en que todavía no habían adquirido las cartas de nobleza que las reivindicaciones literarias les han ido otorgando posteriormente” (137).

¹³ Moix da a entender al lector que ese no era su verdadero nombre y, una vez más, se sirve del cine y del *star system* como mediadores entre la realidad y la ficción: “Era, como he dicho, un padrino muy apuesto; tanto, que se parecía extraordinariamente a Cornel Wilde y, según algunos, a Rossano Brazzi. Pero como la primera opción es la que prevaleció, y la que él prefería, en adelante le llamaré Cornelio” (1994:148).

de los poetas novísimos, igualmente influidos por los *mass media*, pero más literaturizados que los poetas de la generación precedente (Lanz, 2011:126).

Volviendo a la cita anterior de Moix, uno puede preguntarse por el sentido de ese “camino inevitable” que se menciona al final. Si se tiene en mente lo comentado a lo largo de estas páginas, es posible interpretarlo como un indicio más de esa homosexualidad que el autor presenta al lector prácticamente como una parte constitutiva de su infancia. Esta mirada *queer* que, desde su presente, el autor proyecta sobre el pasado también lo hace sobre los discursos que decide privilegiar en tanto que claves para su formación como individuo y como escritor. Cabe, por tanto, catalogar de dos maneras la disidencia de Moix: sexual, en la medida en que los referentes escogidos y la lectura que de ellos ofrece se desvía de la heteronorma, y textual, por el protagonismo que le otorga a la cultura menos canónica. Sirvan las siguientes palabras de Alberto Mira como síntesis de este razonamiento:

Ramón es un niño que se construye absorbiendo textos. Y estos textos no son siempre los que la cultura heterosexista preferiría para los niños. Y más allá de la elección de textos, lo que encontramos es una mirada diferente hacia el arte. Primero, el niño Ramón no muestra su inclinación hacia el “gran” arte. En segundo lugar, lo que ve en el tipo de textos que le fascinan le convierte en un ejemplo de mirada insumisa que no se ciñe a lo que se espera de él. El cine de aventuras podría ser perfectamente adecuado para un niño “normal”, pero el modo en que Ramón lo consume es totalmente “inadecuado” desde una perspectiva heterocentrista (2016:194).

4 El día que murió Marilyn: conflicto generacional y “espectación”

Publicada originalmente en catalán en 1969, la novela de Moix, cuya versión definitiva en español vio la luz en 1998, es, entre otras cosas, una recreación de la sociedad catalana de los años cincuenta y sesenta, donde se representa a una clase media que, habiendo logrado medrar, se constituye en una nueva burguesía poco o nada crítica con el régimen y muy partidaria de dejar el pasado atrás y la guerra en paz, circunstancia que atraviesa la identidad de los descendientes de esta clase social “emergente”: “somos los cachorros de estos hogares en paz; somos los hijos de los años cincuenta” (Moix, 2018:39). Tal y como explica Carmen Morales Guevara, *El día que murió Marilyn* remite a un tiempo histórico muy concreto y recrea un espacio igualmente específico: la Barcelona de posguerra y el contexto pequeñoburgués en el que creció la generación de Moix, mientras transcurría la juventud y la primera adultez de sus padres (2008:172). La dedicatoria incluida al inicio de la novela deja bastante clara su naturaleza de “manifiesto generacional” (Vilarós, 2000:178)¹⁴: “A todos los que teníamos veinte años el día que murió Marilyn” (Moix, 2018:13).

No sorprende, pues, que una de las cuestiones centrales del texto sea precisamente el conflicto generacional entre padres e hijos, los que vivieron la guerra y los que no. A lo largo de la obra se hacen palpables las diferencias entre unos y otros, el desajuste entre los ideales burgueses más conservadores de los primeros y las inquietudes artísticas, culturales e históricas de los segundos, imposibles de saciar en el mundo próspero pero corrupto que les iba a quedar en herencia. La evocación de la guerra que hace Amèlia, madre de Bruno, uno de los protagonistas y primer *alter ego* de Moix, lejos de estar destinada a arrojar luz sobre un pasado que debe ser conocido, actúa como un argumento de autoridad para menospreciar las dificultades experimentadas por los nacidos durante el régimen e invalidar cualquier cuestionamiento de estos hacia la generación precedente:

¹⁴ De hecho, en *El cine de los sábados* Moix habla de *El día que murió Marilyn* como de un “testimonio generacional” (1994:179).

cuando ella nos acusó de holgazanes y manirroto y de generación inútil (pues decirlo era ley general), hablándonos en seguida de la guerra y de la suerte que teníamos al disfrutar de tanta paz del cielo; y volvía a la carga todos los domingos, contando cosas de la gente que los “milicianos” llevaban a matar al Camp de la Bota o a cualquier checa; y cada vez que yo preguntaba *por qué* sucedió aquello, ella alzaba las manos al cielo y repetía que Dios nos libre de que volviera a pasar y menos mal que entraron los nacionales, de lo contrario toda España sería comunista y le habrían quitado el negocio a papá, porque aquella pandilla de asesinos lo robaban todo y no dejaban ir a misa, y ahora seríamos ateos si llegan a ganar (40).

La ironía de Moix se agudiza cuando Amèlia, presa del cinismo, el desconocimiento o el autoengaño, acusa a la generación de su hijo de una “incapacidad de vivir”, comparando sus circunstancias con las de los años previos a la guerra:

Vosotros [...] os habéis encontrado todo hecho, veis realizado el primer capricho que se os antoja [...] y al final os cansáis de todo y nada os apetece. Sólo sabéis arrastrar miradas de aburrimiento y pasear por el mundo vuestra incapacidad de vivir. Pero antes, cuando yo era más joven, en los años treinta, antes de la guerra..., ¡ay!, ¡cómo me acuerdo...!, sé que entonces la vida era como una fiesta. [...] Y sin necesitar tantas cosas como vosotros. Con cuatro nimiedades nos bastaba. ¡Pregúntale a tu padre lo poco que necesitaba para pasar un buen domingo...! ¡Y mira que se divertía! Un durito en el bolsillo y a correrla. No os divertís vosotros tanto, no... (44).

La persistencia del trauma de la guerra, a la que Amèlia evita hacer referencia, se traduce en un silencio que obstruye la búsqueda de verdad de Bruno, representante de esa generación que no vivió la guerra: “¿Queréis hacerme creer que todo sucedió por azar? ¡Oh mamá, mamá! Estampas de tango, esto es lo que os queda. [...] ¿Es eso lo único que podéis recordar? Ahora, mamá, tengo el derecho y la necesidad de pedir os mucho más” (49). Frente a la herencia ideológica, cultural y sentimental que dejan los mayores, frente a ese legado de resignación y apatía que ha matado toda posible insurgencia¹⁵, Bruno y Jordi, el otro *alter ego* de Moix, encuentran en el arte y en el cine, además de una vía a través de la que explorar su sexualidad, un mecanismo para evadirse de la realidad:

Para Bruno niño, el cine —muy especialmente, el cine de Hollywood— fue vehículo de evasión tanto como estrategia de supervivencia, mediador de percepciones y pensamientos, catalizador de sueños y deseos. Para el narrador adulto, el cine es, además elemento determinante de su actitud vital, fundamento de su identidad, revulsivo de su memoria y de su actividad literaria.

[...] cada experiencia cinematográfica supone un hito en su trayectoria vital. Convertido en instrumento de interpretación del mundo, adoptado como modelo ético, erótico y estético, el cine de Hollywood ejerce una función educativa sobre el personaje. (Marí, 2000:226).

En ese contexto, la figura de Marilyn Monroe, además de como icono y símbolo generacional, funciona como elemento clave en la educación sentimental y el despertar sexual del personaje, algo que no se advierte, pero se anticipa, cuando es mencionada por primera vez: “una rubia muy basta, una tal Marilyn, [...] (todavía no sabíamos cuánto llegaría a significar esta rubia para nosotros a partir de *Niágara*)” (Moix, 2018:197). Tan solo unas páginas después se le revelará al lector la trascendencia que este icono tendría para el personaje de Bruno: “Y era en el estallido irrefrenable de aquella Marilyn, siempre igual a sí misma, pero siempre diferente, donde Bruno se realizaba en

¹⁵ Moix plasma a la perfección el conformismo y la resignación que trajo consigo el desarrollismo de los años sesenta: “¿qué cambió dentro de nosotros pero quedó igual en la ciudad, aunque la ciudad siguió creciendo hasta que las sombras de las casas nuevas taparon los barrios más viejos con su dominio punzante y las ruinas de la guerra desaparecieron completamente y nuestra sonrisa de porvenir incierto se desvaneció en tantas sobremesas del chalet de Sitges o de Port de la Selva?, ¿qué se hizo de todo eso mientras veíamos crecer a esos niños muertos, mientras los sentíamos muy dentro de nosotros y dejábamos de sentirnos a nosotros mismos...?” (2018:406).

la búsqueda de tantos mitos que ya no tenían cabida en la inmaculada Barcelona de unos años cincuenta perdidos para siempre...” (214).

A través del concepto de *spectatorship*, que se podría traducir como “espectación”, Jorge Marí (2000) analiza la forma en que los textos fílmicos y las estrellas que los protagonizan rebasan su condición de producto de la cultura de masas para convertirse en elementos constituyentes de la identidad del espectador. De este modo, y extrapolándolo al objeto de estudio de este trabajo, es bastante obvia la relevancia histórica que estrellas como la propia Marilyn Monroe han tenido para las minorías e identidades sexodiversas, que encontraron en ellas iconos a los que adorar y los modelos que la cultura dominante les había vetado. Sin embargo, del mismo modo que las figuras que aparecen en pantalla seducen, educan, deslumbran y hasta manipulan, la aparición de textos que las homenajean y les rinden culto también afecta a su potencial significativo y puede modificar su recepción futura:

la inclusión de Marilyn Monroe en *El día que murió Marilyn* conlleva al mismo tiempo la inclusión de la novela en la imagen global de Marilyn, y la complejidad intertextual de ésta se enriquece cuando la novela de Moix la adopta como elemento capital del discurso ficcional de recomposición de la memoria del narrador Bruno (232).

Aunque no se le ha prestado tanta atención como en la sección anterior, en la novela de Moix también hay lugar para otras manifestaciones de la cultura de masas que, son a su vez, puestas en valor y reinterpretadas, como sucede con los tebeos, que en las palabras que se citan a continuación adquieren una dimensión similar a la del cine. La de vestigios de un mundo —el de las fantasías y las ensoñaciones de la infancia— condenado a desaparecer:

Jordi y yo nos zambullimos en un mar de libros viejos, cromos, revistas, sellos, monedas, programas de cine, tebeos leídos por mil desconocidos antes que por nosotros, vendidos, vueltos a comprar y a vender nuevamente; tebeos que poseíamos, almacenábamos, atesorábamos y dejábamos como testamento de una muerte probable: aquel mundo nuestro que el tiempo nunca logró destruir completamente, acaso porque nunca estuvo demasiado cerca de la realidad (Moix, 2018:254).

Esta relectura y reapropiación de los distintos discursos a los que se ha aludido puede también relacionarse con la ambigüedad propia de la mirada *camp*: “la retórica *camp* puede ponerse al servicio de la cultura gay a través de estrategias de apropiación. El valor estratégico de lo *camp* utiliza la ambigüedad para introducir significados homosexuales donde en principio no los había” (Mira, 2002: 152). La imaginería religiosa o las divas de Hollywood, por ejemplo, han sido sometidas a esta mirada transformadora por parte de la cultura de la disidencia sexual¹⁶, siendo el de Terenci Moix uno de los más notables ejemplos de nuestra literatura en ese aspecto. Lejos de una pasividad política, de la que tampoco está exento, lo *camp* puede funcionar como “un gesto de autolegitimación” (Sontag, 2005: 374) y como una forma de cuestionar y subvertir discursos que históricamente han actuado como dispositivos de opresión e invalidación de identidades disidentes:

Dado que el homosexual ve su identidad desautorizada por distintos discursos hegemónicos, pronto aprende a eliminar el carácter fijo y esencial de dichos discursos, convirtiéndolos en mero lenguaje que no hay que tomar en serio; lo fluido del lenguaje se relaciona con lo fluido de las identidades sexuales y la oposición entre lectura clásica y lectura *camp* es correlato de la oposición entre la matriz heterosexista normativa y las diversas identidades sexuales que pueden funcionar como alternativas a ésta. En este

¹⁶ No es arbitrario que Sontag considere que varios de los objetos apreciados por el gusto *camp* se consideren pasados de moda, fuera de época o *demodé*: “el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía. [...] El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad *camp*...” (2005: 367). Esta idea se puede apreciar, por ejemplo, en las películas que Moix vio durante su infancia, así como en otras manifestaciones culturales que son evocadas y resignificadas en su autobiografía a la luz de una perspectiva adulta, que es el resultado de una distancia temporal que favorece esa reapropiación desde lo *camp*.

sentido, lo *camp* puede verse como una liberación de las restricciones de la heterosexualidad reglamentaria (Mira, 2002: 152).

5 Conclusiones

En un trabajo ya citado Ana María Amar Sánchez analiza varios textos de escritores latinoamericanos como Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez o Luis Zapata¹⁷ partiendo de las estéticas posmodernas y del cruce entre alta cultura y cultura de masas. Se trata de obras en las que hay una aparente quiebra de la jerarquía entre “lo culto” y “lo popular” y que destacan por la explotación de lo *camp*, la cultura pop, el lenguaje publicitario y los códigos culturales mediáticos, además de por el uso de códigos propios del cine, la radio, la novela rosa o la crónica social. Sin embargo, Amar Sánchez señala que, a pesar de reivindicar una “estética del ‘mal gusto’”, estos libros no pueden evitar incurrir en una traición al fusionar ambas culturas: “Amor e infidelidad hacia las formas de la cultura popular: los textos la usan, la integran pero no pueden evitar marcar su diferencia, que es la diferencia con la otra cultura” (1997:48). Este fenómeno no se llega a producir en los textos autobiográficos de Terenci Moix, donde los elementos de la cultura popular que aparecen tienen unas consecuencias en el plano identitario que van más allá del homenaje o de una mera voluntad de desestabilizar las fronteras entre géneros o registros.

Siendo esto así, *El cine de los sábados* constituye un texto fundamental dentro de la literatura autobiográfica española en lo que a la representación de identidades sexodiversas se refiere. En él Moix presenta la homosexualidad “como una mirada en sí misma y como algo igualmente inseparable de su ensoñación fílmica” (Céspedes, 2003:66). Al margen de este carácter interdiscursivo, y del cuestionamiento que plantea contra la heteronormatividad y la masculinidad hegemónica, el libro resulta en cierto modo ambivalente, ya que, si bien “se apropia del potencial transgresivo que implicaba madurar como un niño protogay en los años cincuenta”, también “rechaza una identidad homosexual como algo que pueda compartirse con otros” (Mira, 2016:205). El reconocimiento de toda una serie de influencias y referentes estéticos, incluido el cine, que estaban alejados de lo canónicamente aceptado es, sin duda, uno de los valores más disruptivos del texto:

Nadie ha hablado del niño queer como Moix. Y sobre todo nadie ha presentado una imagen de la niñez tan poco complaciente. En el libro destacan las figuras de su madre y de un entorno familiar en el que las mujeres tienen un peso importante. Se trata de una experiencia que recoge ecos de varias de sus novelas y que engarza también con el matrocéntrico de las narrativas autobiográficas (y no autobiográficas) de muchos hombres homosexuales desde las primeras décadas del siglo XX. El yo se construye no sólo a partir de estas presencias, sino en y frente al cine. En el mundo algo sórdido de la postguerra, el niño Ramón aprende a mirar, a desear y a ser a partir de las narrativas de la pantalla (Mira, 2022:78).

En ese sentido, los materiales culturales de los que Moix se sirve para reconstruir su infancia y presentarla como *queer* no tienen por qué poseer un componente sexual. Sin embargo, sí que apuntan a un futuro al margen de lógicas reproductivas y estructuras definidas: el del escritor homosexual en que se convirtió aquel niño *queer* (Mira, 2020).

En cuanto a *El día que murió Marilyn*, además de la interdiscursividad ya mencionada, el lector se encuentra con todo un relato generacional en el que, frente a la hostilidad y la apatía del mundo heredado, se impone la construcción de nuevos referentes y modelos que guíen la conquista de la

¹⁷ Algunos de los textos a los que hace referencia el artículo de Amar Sánchez son *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) de Puig, *La guaracha del macho Camacho* (1976) de Sánchez y *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Zapata. Resultaría interesante poner en relación la obra de Puig con la de Moix, teniendo en ambas un protagonismo fundamental el cine americano y sus divas, elementos que contribuyen a la construcción de subjetividades *queer* en sus respectivas ficciones, las cuales pueden también remitir a la experiencia personal del autor.

propia identidad y la nostalgia de un mundo infantil anterior al conflicto entre padres e hijos¹⁸. Dicho conflicto puede entenderse como parte del cuestionamiento de los discursos normativos y de los esquemas fijados contra los que han actuado las vertientes más transgresoras de la sensibilidad *camp* y la estética posmoderna.

En suma, la producción literaria de Terenci Moix supone un hito en lo que a la representación *queer* en las letras españolas se refiere y da cuenta de la necesidad de construir nuevas narrativas que den cabida y visibilicen experiencias históricamente marginadas y silenciadas, así como nuevas formas de ser y relacionarse, al tiempo que permite poner en valor “la capacidad de la literatura para abrir espacios en los que lo considerado fuera de la norma se reivindica, se resignifica y se transforma en una herramienta para cuestionar el orden establecido” (Torres-Fernández, 2024:5).

¹⁸ “Queda en *El día que murió Marilyn* toda la nostalgia por una ciudad, su presente y su pasado, por parte de dos jóvenes perdidos, Bruno y Jordi, que son imagen del presente vivaz y esperanzado y del mundo represivo que heredan de los padres...” (Villena, 2018:10).

Bibliografía

- Amar Sánchez, A.M. (1997). Canon y traición: literatura vs cultura de masas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 45: 43-53.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*, Paidós: Barcelona.
- Bauman, Z. (2017). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Céspedes, J. (2003). Una autobiografía de película. *Memoria: revista de estudios biográficos* 1: 59-68.
- Fortea Castillo, M.A. (2020). *La Gauche Divine* y su papel determinante en el triunfo del movimiento pop, en O. Pibernat (ed.), *Diseño y Franquismo. Dificultades y paradojas de la modernización en España*, Experimenta Libros: Madrid, 281-296.
- Guillén, C. (2018). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Austral: Barcelona.
- Jameson, F. (2002). Posmodernismo y sociedad de consumo, en H. Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós: Barcelona, pp. 165-186.
- Jameson, F. (2006). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós: Barcelona.
- Lanz, JJ. (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Renacimiento: Sevilla.
- Lanz, JJ. y Vara Ferrero, N. (2016). Prólogo, en JJ. Lanz y N. Vara Ferrero (eds.), *Plenitud de la palabra. Interdiscursividad y diálogo intercultural en la poesía hispánica contemporánea*, Renacimiento: Sevilla, 7-10.
- Lanz, JJ. y Vara Ferrero, N. (2018). Prólogo, en JJ. Lanz y N. Vara Ferrero (eds.), *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea*, Renacimiento: Sevilla, 7-24.
- Lyotard, J.F. (1990). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa: Barcelona.
- Marí, J. (2000). La astronomía de la pasión: espectadores y estrellas en *El día que murió Marilyn* de Terenci Moix. *MLN* 115: 224-247.
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus: Madrid.
- Mira A. (2002). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Ediciones de la Tempestad: Barcelona.
- Mira, A. (2016). El niño queer en *El peso de la paja* de Terenci Moix, en R.M. Mérida (ed.), *Masculinidades disidentes*, Icaria: Barcelona, 185-206.
- Mira, A. (2020). Todo por nuestros niños: cine e infancia *queer*, en J.V. Aliaga y V. Sánchez-Biosca (eds.), *Identidades y fronteras ante el límite*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 139-159.
- Mira, A. (2022). Terenci Moix (1943-2003), en A. Martínez Expósito (ed.), *La vida iba en serio. Autobiografías hispánicas de la diversidad sexual*, Universitat de Lleida: Lleida, 76-79.
- Morales Guevara, C. (2008). El espacio de la ciudad de Barcelona: Eduardo Mendoza y Terenci Moix. *Revista de Filología Románica Anejo VI(2)*: 169-175.
- Moix, A.M. (1972). Terenci [Entrevista con Terenci Moix], en A.M. Moix, *24x24*, Península: Barcelona, 215-223.
- Moix, T. (1994). *El cine de los sábados*, Plaza & Janés: Barcelona.
- Moix, Terenci (2018). *El día que murió Marilyn*, Barcelona: Planeta.

- Pozuelo Yvancos, JM. (2019). Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas, en S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Universidade da Coruña: A Coruña, 671-681.
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*, Alfaguara: Buenos Aires.
- Torres-Fernández, J.J. (2024). Representación vs. (in)visibilidad. Las realidades queer en la literatura contemporánea. *FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista*, 2(4): 4-8.
- Trujillo, G. (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo*, Catarata: Madrid.
- Vargas Llosa, M. y Lipovetsky, G. (2012). ¿Alta cultura o cultura de masas? *Letras Libres* 130: 8-16.
- Vilarós, T.M. (2000). El menú del Via Venetto, o la intelectualidad espectacular. (La *gauche divine* de Barcelona, alrededor de 1971). *Tropelías* 11: 169-180.
- Villamía Vidal, L. (2010). Aderezos didácticos del fin del franquismo: la pléyade *gauche divine* y la labor de mediación cultural. *España Contemporánea: revista de literatura y cultura* 23(2): 29-62.
- Villena, L.A. de (2018). Terenci Moix: múltiples explosiones, en T. Moix, *El día que murió Marilyn*, Barcelona: Planeta, 5-11.
- Zurian F.A. y García Ramos F.J. (2021). Presentación dossier: Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1): 3-4.