

EL PESO DE LA MODA. JOYAS, PERLAS Y PAMELAS EN LA TRILOGÍA ESPERPÉNTICA DE TERCENCI MOIX¹

ŁUKASZ SMUGA

Uniwersytet Wrocławski

El artículo analiza el papel de las joyas, perlas y moda de lujo en la trilogía esperpéntica de Terenci Moix (*Garras de astracán*, *Mujercisimas*, *Chulas y famosas*). Partiendo de la observación de que los personajes moixianos se prestan a una lectura en términos del *drag*, se compara la realidad social retratada en la trilogía con el fenómeno cultural neoyorquino llamado *ball culture*, documentado en la película *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). El trabajo defiende la tesis de que los protagonistas femeninos y masculinos hacen uso de todo tipo de accesorios y prendas de ropa para encarnar diferentes identidades fantasmáticas. A través de este recurso, el novelista catalán lleva a cabo una crítica de la sociedad española del periodo de la postransición en el contexto de la cultura moderna, trivializada por el capitalismo neoliberal.

PALABRAS CLAVE: moda, joyas, *camp*, *drag*, Terenci Moix.

The Weight of Fashion. Jewels, Pearls, and Picture Hats in Terenci Moix's Esperpento Trilogy

The paper analyses the role of jewels, pearls and luxury fashion in Terenci Moix's esperpento trilogy (*Garras de astracán*, *Mujercisimas*, *Chulas y famosas*). Following the observation that Moix's heroes can be read in terms of drag, the social reality depicted by Terenci Moix is compared with the New York's ball culture, as shown in the documentary film *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). It is argued that both male and female characters make use of all kinds of accessories and pieces of clothing in order to embody different phantasmatic identities. The Catalan writer uses this means to criticise the post-Transition Spanish society in the context of the modern culture, trivialised by the neoliberal capitalism.

KEY WORDS: fashion, jewelry, *camp*, *drag*, Terenci Moix.

La gente labradora, que de suyo es maliciosa y dándole el ocio lugar es la misma malicia, lo notó, y contó punto por punto sus galas y preseas, y halló que los vestidos eran tres, de diferentes colores, con sus ligas y medias, pero él hacía tantos guisados e invenciones de ellas, que si no se los contaran hubiera quien jurara que había hecho muestra de más de diez pares de vestidos y de más de veinte plumajes. Y no

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

parezca impertinencia y demasía esto que de los vestidos voy contando, porque ellos hacen una buena parte en esta historia.

—MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha*

Y si algún día tengo tiempo de leer un resumen del *Quijote* lo confirmaré, porque ahora mismo sólo sé que es soporífero y *out of fashion*. O sea, que no entra en la lista de prioridades de una mujer de mundo.

—TERENCI MOIX, *Chulas y famosas*

La novela *Garras de astracán* (1991), que, junto con *Mujercísimas* (1995) y *Chulas y famosas* (1999), forma parte de la llamada “trilogía esperpéntica” de Terenci Moix, comienza con un epígrafe notable: una cita de *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens. El hecho de que el escritor catalán aludiera a uno de los maestros de la novela decimonónica y que eligiera como título un término relacionado con el mundo de la moda es significativo. Muchos de los trabajos más recientes dedicados a la cultura material (vestimenta, joyas, adornos) en la literatura, como los recopilados en la colección *Styling Texts. Dress and Fashion in Literature* (Kuhn y Carlson, 2007) o las monografías *Edith Wharton and the Making of Fashion* de Katherine Joslin (2009) y *Victorian Jewelry, Identity, and the Novel* de Jean Arnold (2016), se concentran en la creación literaria de la época victoriana. Ese interés por el siglo XIX no debe extrañar si consideramos que fue durante esa centuria cuando se produjo el vertiginoso desarrollo de la industria textil y, más en general, del capitalismo. La novela realista y la naturalista no fueron sino dos respuestas literarias a los profundos cambios sociales vinculados a dichos procesos. Por un lado, encontramos en ellas una denuncia de la miseria de las capas sociales más bajas y, por el otro, un retrato casi fotográfico de las familias pudientes, enredadas en las relaciones de poder. Según observa Arnold, autores como Dickens hacen un uso especial de las joyas para dar a entender a su público lector cuál es el estatus social y económico de los protagonistas. Así mismo, los adornos corporales, las prendas de vestir y hasta las decoraciones interiores se convirtieron en un vehículo de crítica social en la narrativa decimonónica y de las primeras décadas del siglo XX.

En la trilogía de Terenci Moix, pensada como una crítica de la sociedad española de la postransición,² numerosos objetos de valor —tales como broches, anillos, collares, así como prendas de vestir lujosas— cumplen funciones parecidas. El objetivo del presente trabajo es explorar su significado, prestando especial atención

² La década de los años 90, en la que transcurre la acción de las novelas, comienza con tres eventos considerados como el fin simbólico de la transición española: la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la firma del Tratado de Maastricht (Vilarós, 1998: 1-3).

a sus vínculos con la poética *camp* y, por extensión, con la cultura queer. Como veremos, la crítica social en *Garras de astracán*, *Mujercísimas* y *Chulas y famosas* guarda no pocas semejanzas con la de las novelas realistas del siglo XIX, sobre todo en lo que se refiere al protagonismo de la cultura material. Sin embargo, el valor añadido en estas novelas lo constituirá la mirada irónica, tan típica de gran parte de la narrativa de Moix. En otras palabras, en el caso de esta trilogía se constata un reciclaje *camp* de la novela realista decimonónica, combinada con elementos provenientes de otros géneros literarios menores, propios de la tradición española.

Esta comparación con la novela realista del siglo XIX puede resultar sorprendente o incluso arriesgada, ya que la crítica tiende a infravalorar las obras de Moix escritas en castellano, considerándolas como novelas de evasión, dirigidas a un público de masas y con fines meramente comerciales (Gracia y Ródenas, 2011: 698-699). También es probable que a esa recepción negativa de la trilogía madrileña contribuyese el título del primer tomo, que contiene una alusión a un subgénero teatral de comienzos del siglo XX, bautizado por su autor, Pedro Muñoz Seca, con el nombre de *astracán* o *astracanada*.³ Se trata de un tipo de farsa, dirigida a “un público poco exigente, a base de juegos de palabras, equívocos, retruécanos, chistes, exageraciones, despropósitos y de situaciones hilarantes y disparatadas” (Estébanez Calderón, 2008: 65). Y si añadimos que ese género “se apoyaba en una lectura degradatoria de la realidad cotidiana que era la misma de su público” (Mainer, 2010: 328), no debe extrañar que hubiera quien interpretara la trilogía madrileña en términos de comentario, tan inmediato como falta de sustancia, a la realidad cotidiana de la España de los años 90. Aquella inmediatez, así como el afán de retratar comportamientos, vicios y el lenguaje de los llamados personajes tipo (periodistas, aristócratas, cantantes folklóricas, homosexuales, hombres de negocios) puede despertar asociaciones también con el costumbrismo español. Como es sabido, muchos de los cuadros costumbristas se caracterizaban por un peculiar sentido del humor, carácter contemporáneo de las escenas retratadas, una acción básica o incluso nula y se escribían con fines didácticos, moralizadores, satíricos o, a veces, como textos de puro entretenimiento (Estébanez Calderón, 2008: 229). En definitiva, la trilogía de Moix, leída a la luz de estos dos géneros menores españoles, no tenía buena prensa entre los críticos. No obstante, una lectura más profunda y que considere ciertos aspectos presentes en las obras tempranas de Moix permite llegar a la conclusión de

³ En *Garras de astracán* no encontramos ninguna otra mención a este género teatral. Las únicas claves para la interpretación de la trilogía, vinculadas al drama español, las constituyen varias referencias explícitas al esperpento (Moix, 2011a: 389; Moix, 2011b: 410-411). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que tales géneros teatrales como la zarzuela o la astracanada, junto con otros, musicales, como la tonadilla o el cuplé, son característicos de la “sensibilidad *camp* catalana” y formaban parte del universo intertextual de Terenci Moix desde los comienzos de su carrera literaria (Fernández, 2000: 104).

que no se trata de una retahíla de astracanadas intrascendentes ni de una dilatada sarta de escenas costumbristas. Estas novelas son comparables también con las novelas realistas en lo que atañe al desarrollo de los personajes principales,⁴ a la trama y a la crítica del capitalismo (aquí, en su versión neoliberal).

No sería infundado sospechar que la crítica no supo apreciar todos los valores de la trilogía madrileña debido a la falta de comprensión de los códigos *camp* o por su rechazo como categoría en los estudios literarios —actitud común hasta hace poco (Mira, 2004a: 29). El problema parece radicar en el hecho de que muchos identifican la superficialidad propia del estilo *camp* con una supuesta superficialidad del contenido de la obra, expresada en ese estilo. Irónicamente, es el *camp* español el que revestiría más potencial crítico y subversivo en comparación con el *camp* anglosajón (Garlinger y Song, 2004: 3-5), sobre todo en relación con el ambiente queer de la Barcelona de los años 70 en la que Terenci Moix perfeccionaba su taller de escritor (Mérida Jiménez, 2016: 43-52, 129-138). Antes de pasar al análisis de los adornos corporales, prendas de vestir lujosas y sus vínculos con el *camp* crítico en la trilogía esperpéntica de Moix, conviene volver a los comienzos de su trayectoria artística y destacar unos paralelismos que suelen pasar inadvertidos.

Según constataba Josep-Anton Fernández, los críticos distinguen dos registros o modalidades de la creación literaria de Moix en lengua catalana de los años 60 y 70: la realista, que da cuenta de las experiencias de la generación del escritor, y la vinculada más bien a la fantasía e imaginación, alejada de lo que se identifica con el realismo literario. Al primer grupo pertenecen novelas como *El día que va morir Marilyn*, *Onades sobre una roca deserta*; al otro, la colección de relatos *La torre dels vicis capitals*, la novela *camp Món mascle*, inspirada en la cultura de masas, o las narraciones breves recopiladas en *La caiguda de l'imperi sodomita* (Fernández, 2000: 15). Lo que llama la atención es que, tanto en las obras pertenecientes a la primera modalidad como en las de la segunda, se pueden encontrar elementos de crítica social, cultural y política, incluida la cuestión del legado del franquismo como contexto en el que se habría concebido el mundo distópico de *Món mascle* (Fernández, 2000: 76-79). Es también emblemática una circunstancia que recuerda Rafael M. Mérida Jiménez al comentar elementos medievales en la narrativa breve de Moix, a saber, el hecho de que nuestro novelista en ciernes tenía planes de escribir una gran novela ambientada en el medievo, que él mismo describió en sus memorias como “un

⁴ Considérese, por ejemplo, la evolución de Imperia Raventós en *Garras de astracán*. Es interesante observar su trayectoria desde una feminista desengañada, que se deja seducir por Álvaro, hasta una feminista consciente que, haciendo uso de sus recién descubiertos deseos lésbicos y desde posiciones claramente queer, participa en una intriga contra el machismo representado por Álvaro. Imperia cambia también como madre, cuando observa la maduración de su hijo homosexual, Raúl, y llega a admirar la masculinidad no hegemónica que este representa.

gigantesco retablo de la España medieval, *con análisis sociológico incluido*” (citado por Mérida Jiménez, 2018: 360; el énfasis es nuestro). En resumen, Terenci Moix, incluso en los comienzos de su trayectoria, estaba interesado en crear obras ambiciosas —tanto por su extensión, como por su potencial crítico—, independientemente de la “modalidad” en la que serían escritas.

Ahora bien, de entre las obras en lengua catalana de Moix, es *El día que va morir Marilyn* la que merece ser recordada y comparada —a modo de introducción— con la trilogía madrileña, pues es una novela que también se concentra en la dimensión material de la vida social en los albores de una nueva época. En este sentido, la trilogía madrileña, que retrata a los nuevos ricos de la postransición, beneficiarios del capitalismo neoliberal, puede considerarse como continuadora de *El día que va morir Marilyn*, que contaba el conflicto generacional entre los que iniciaban su vida adulta en la penuria de la posguerra y sus hijos, crecidos en los comienzos de la bonanza económica (“los cachorros privilegiados de un país totalmente nuevo: [...] los cachorros de la prosperidad” [Moix, 2001: 361]). Los críticos parecen estar de acuerdo que esa dimensión material desempeña un papel primordial en esta novela de 1969, pero tienden a desestimarla en la trilogía esperpéntica, concentrándose en otros aspectos.⁵ La diferencia es que la crítica social en la trilogía esperpéntica se hace en clave *camp* —y como tal se infravalora—, mientras que en *El día que va morir Marilyn* se expresa en clave realista.⁶

Una de las pocas escenas desprovistas de la ironía *camp* y que recuerda el estilo de *El día que va morir Marilyn* es la conversación entre Alejandro y Raúl en la sección final de *Garras de astracán*. El hombre mayor explica a su compañero adolescente la diferencia entre los viejos y los nuevos tiempos de la siguiente manera:

Quando yo era niño, allá por los años cuarenta, los abrigo de garras de astracán eran un material muy apreciado por las señoras del ringorango. Recuerdo que mis tías más elegantonas se morían de ganas por tener uno.

⁵ Aquí merece la pena mencionar el trabajo de Song (2004: 105), que acierta en comentar el potencial crítico del *camp* en el contexto de la economía capitalista, pero el análisis se lleva a cabo poniendo énfasis en los elementos metaliterarios, presentes en *Chulas y famosas*, donde Moix —en palabras de su *alter ego*— introduce numerosos comentarios irónicos sobre el mercado del libro y la erosión de la cultura literaria en la sociedad de consumo (Song, 2004: 108-109). Dicho artículo, aunque meritorio, hace caso omiso, sin embargo, de elementos como adornos corporales y prendas de vestir, cuya presencia en la trilogía moixiana es demasiado notoria para ser ignorada.

⁶ Evidentemente, como bien nota Josep-Anton Fernández, en el caso de *El día que va morir Marilyn* tampoco se trata de una novela realista clásica: “as opposed to the traditional conventions of the realist novel, here there is no third-person, extra-diegetic, omniscient narrator to give coherence to a master narrative. [...] Moix produces a kaleidoscopic effect by means of [a] plurality of voices and points of view” (Fernández, 2000: 18-19).

Era aquél un tiempo muy triste, en un ambiente muy gris, donde apenas disponíamos de nada. [...] Después, esa España paupérrima que yo conocí se fue haciendo cada vez más rica, la gente empezó a aspirar a más, y a todos nos dio un ataque de locura: llegó la avidez del dinero, el ansia por el poder, el imperio de las apariencias. Te contarán que ese día nos pusimos a la altura de Occidente, pero esto sólo significa que Occidente está tan mal como nosotros. Que empezamos a vivir en un mundo donde nada era real, todo era aparente. Pero ya éramos muy ricos, y entonces las garras de astracán se convirtieron en un material de segunda clase. (Moix, 2011b: 638)

Esta cita puede considerarse emblemática por tres motivos. En primer lugar, el fragmento permite resumir toda la crítica social, patente en la trilogía, en dos palabras clave: aspiraciones y apariencias. Prácticamente todo lo que hacen y dicen los protagonistas tiene que ver con sus aspiraciones malsanas y con los espejismos propios del capitalismo neoliberal. En segundo lugar, el hecho de que el autor escogiese “garras de astracán” como título de la primera novela atestigua el lugar central de la moda como prisma a través del cual se debe leer e interpretar el texto. Y, por último, tampoco puede desestimarse la alusión a la crueldad, presente en el título. Téngase en cuenta que no se trata únicamente de las garras de los animales, que pueden arañar —motivo recurrente en la novela—, sino también de la piel de corderos recién nacidos o hasta nonatos, que sirve como materia prima para fabricar abrigos. Sea cual sea la interpretación, se desprende del título que la brutalidad y la falta de escrúpulos forman parte del catálogo de los vicios capitales retratados en la trilogía. No obstante, sometidas al proceso del reciclaje irónico cobrarán un valor subversivo; sobre todo en lo que se refiere a la lengua viperina de las protagonistas.

“Es bueno *porque* es horrible”

Juan Bonilla (2012) no deja de criticar la trilogía esperpéntica de Moix como “el punto más bajo de su producción” (437). El biógrafo tacha *Garras de astracán* de “novelón”, “un populoso artefacto donde el cotilleo es protagonista”, “una irrelevante sátira [...] con el propósito de causar unas risas” (445), y toda la trilogía de “divertimentos que, con ambición incendiaria, poco podían hacer arder, pues a fin de cuentas la materia sobre la que versan no es más que el fuego fatuo de la banalidad” (448). Bonilla contrasta estas opiniones desfavorables con las ambiciones del propio Moix, quien “creía de veras en la potencia narrativa de sus artefactos, protestaba cuando se las tachaba de productos comerciales [...], consideraba, en fin, que las novelas de esa trilogía no eran obras para pasar el rato, sino relatos de crítica social” (438). En *Chulas y famosas*, donde los protagonistas son conscientes de haber sido héroes del primer volumen —igual que ocurre en la segunda parte de *Don Quijote*—, el personaje del

Autor explica a Miranda Boronat sus intenciones a la hora de emprender su gran proyecto narrativo:

Me creía obligado a ser un nuevo Diablo Cojuelo espiando por los tejados del Madrid moderno. Aspiraba a reinventar los espejos deformantes de Valle-Inclán sin comprender que cada derrumbe tiene sus propias reglas, que los espejos cóncavos del callejón del Gato son hoy los espejos de la televisión. [...] Entre mis anhelos mayores no se cuenta el de convertirme en cronista de sociedad, ni siquiera para despotricar contra ella. Por otra parte, este género tiene ya sus autores, y una sociedad como ésta sólo puede retratarse desde la burla, la mofa, el escarnio que ella misma engendra. (Moix, 2011a: 411)

Ahora bien, si no se trata de una simple crónica social, ¿por qué los lectores buscaban y encontraban en esas novelas solo diversión (Bonilla, 2012: 447), a pesar de las explícitas pistas para la interpretación por parte del autor? El problema parece radicar en el rechazo o en la falta de comprensión de los códigos *camp*, presentes en la narrativa de Moix.⁷ Si es cierta la observación de Juan Bonilla sobre la fallida recepción de la trilogía por el público lector y la crítica, tal vez sea necesario desempolvar esas novelas y releerlas teniendo en cuenta las características de la poética *camp*, pues fueron escritas dentro de una convención y una tradición concretas.

En su ensayo pionero, Susan Sontag constata que “[v]estidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual, por ejemplo, constituyen buena parte de lo *camp*” y añade: “Pues el arte *camp* suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, *a expensas del contenido*” (1984: 306; el énfasis es nuestro). Si leemos las tres novelas de Moix a la luz de esta cita, resulta claro que lo que Juan Bonilla describía como defecto (“su tono y la propia materia [...] no daban para obras tan demoradas” [2012: 446]) no es sino uno de los rasgos constitutivos del estilo *camp*. Otra de las características es “el amor a lo exagerado” (Sontag, 1984: 307), “el espíritu de extravagancia” (311), “ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio” (317). Además, “[e]l gusto *camp* vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente” (315). Todo ello explica las premisas con las cuales Terenci Moix escribió sus novelas. Asimismo, ayuda a entender por qué concedió tanta

⁷ Uno de los errores consiste en confundir el *camp* con el *kitsch*, categorías afines, pero no sinónimas. Lo *kitsch* no implica un necesario distanciamiento irónico, se presenta “en serio” al público que lo contempla, mientras que la mirada *camp* es siempre irónica. Lo *camp* a menudo consiste en una apropiación irónica de lo *kitsch*, lo cual es perfectamente visible en muchas de las escenas que se citan más adelante. El riesgo del estilo *camp* estriba precisamente en la posible falta de identificación de la ironía por parte del lector o espectador. El que falle en percibirla, verá únicamente lo *kitsch*.

importancia a lo banal y a lo superficial, incluidos los adornos corporales y la vestimenta, cuyas descripciones pueblan un sinfín de páginas. La sobreabundancia de esos elementos decorativos se debe no solo a la estética *camp* en términos de Susan Sontag, sino al hecho de que, en estas novelas moixianas, dichos adornos forman parte de lo que Alberto Mira llama “camp gay” o “camp post Stonewall”, en el que “el contenido homosexual suele quedar bien patente” (Mira, 2004b: 149).

En la trilogía, ese contenido homosexual manifiesto se anuncia ya en la primera página (la frase inicial de *Garras de astracán* son las palabras de Miranda Boronat: “Desde que soy tortillera veo la vida de otro modo...” [Moix, 2011b: 5]). Además de esta “lesbiana vocacional”, aparece a continuación una serie de personajes homosexuales: Reyes del Río, Alejandro, Raúl, el lacayo Martín, Cesáreo Pinchón... —todos tratados, por supuesto, con la ironía propia de la poética *camp*. Pero lo que quizás no se vea a primera vista es una característica peculiar que Timothy McGovern notó en las protagonistas de *Mujercísimas*: “[they] must not necessarily be read as women at all, but may just as easily be read, in a realist mode, as either drag queens, ‘fem’ men, or even subjects who transcend the traditional boundaries of gender, especially as the title indicates that their ‘womanliness’ is certainly over the top” (2004: 49-50). Esta observación perspicaz, que a los lectores no “entendidos” puede parecerles un verdadero giro copernicano, es, en realidad, aplicable tanto a las protagonistas de la segunda parte de la trilogía como a los personajes femeninos de las tres novelas de la serie. En *Chulas y famosas*, encontramos un fragmento que —igual que en el caso anterior— contiene una importante clave de lectura. Como ya hemos mencionado, Miranda es consciente de haber aparecido como personaje en las partes anteriores. Ahora, a través de su malhablada secretaria, se entera de cómo quedó presentada por el Autor. Le dice Adusta Ortiz:

Salía como un travestido; toda su estupidez quedaba disfrazada por el humor y una sofisticación de manual. Quería hacerla cercana, el pobrecito. Es una tónica habitual en este tipo de escritores que escriben sobre mujeres. Su visión es la típica de un homosexual: *nos retratan como ellos quisieran ser*. [...] Si quieren reivindicar nuestra inteligencia, nos hacen más inteligentes que el propio Einstein; [...] si quieren reivindicar nuestra sexualidad, nos convierten en perras calientes, atribuyéndonos experiencias desmadradas en escenarios que *ninguna mujer normal* ha conocido jamás (Moix, 2011a: 120; el énfasis es nuestro).

Podemos suponer que Terenci Moix, consciente de la recepción de las dos partes anteriores, incrustó este comentario autoirónico en *Chulas y famosas* para llamar nuestra atención sobre el exceso y la extravagancia en el comportamiento y, ante todo, en el modo de vestir de las heroínas, propios más de “un travestido” que de “ninguna mujer normal”. Como se verá más adelante, el comentario de la secretaria no tiene

que tratarse como una broma gratuita. En este trabajo, argüimos que toda la trilogía se presta a una lectura a la luz de las reflexiones de Judith Butler y que su potencial crítico reside precisamente en el hecho de que la vida social de la España de la postransición esté retratada en términos de un *travesti show*, donde todo tipo de accesorios (joyas, bolsos, gafas, chales, etc.) desempeñan un papel primordial.

“The category is...” o *Madrid is burning*

El tipo de *travesti show* al que nos referimos no es un espectáculo de *drag* cualquiera. Se trata de un fenómeno cultural llamado “bailes” [*balls*], retratado en el documental *Paris Is Burning* de Jennie Livingston (1990) o en la serie *Pose* de Netflix (2018). Dicho fenómeno había nacido en Nueva York entre las comunidades queer económicamente desfavorecidas (formadas por homosexuales afroamericanos, latinoamericanos, personas transgénero...) que organizaban certámenes de *drag* con diferentes categorías. El objetivo era crear, a través del disfraz, la ilusión de “autenticidad” [*realness*] dentro de una categoría determinada, por ejemplo “*butch lesbian*”, “*femme fatale*”, “ejecutivo de Wall Street” o “estrella de cine”. Lo más importante era personificar la fantasía sobre cómo debería ser un “verdadero” ejecutivo o una “verdadera” lesbiana *butch*. Cualquier elemento en esa puesta en escena que se leyese como incongruente con la imagen ideal y que, por ende, delatase que se trataba tan solo de un disfraz, se consideraba como una falta descalificadora y se convertía en motivo de burla por parte de los demás participantes. De ahí el uso del verbo *to read* como sinónimo de “criticar” en la jerga de esa subcultura. El fenómeno despertó el interés de Judith Butler, quien analizó la cultura de los “bailes” [*ball culture*] a la luz de la teoría de género y queer en el capítulo “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión” de su libro *Cuerpos que importan* (2002: 179-203).

Para nuestra lectura de la trilogía es importante la observación de que casi todos los personajes o bien se disfrazan (como Reyes del Río, que adopta la imagen de cantante folklórica; Álvaro Montalbán, que se estiliza como ejecutivo de éxito; don Jacinto, “que se cree la gran duquesa Anastasia” [Moix, 2011a: 383]; don Valentín, que se viste y se hace pasar por doña Carmen Polo de Franco), o bien actúan como si estuvieran disfrazados (las celebridades con pretensiones, los ejecutivos en una cacería, los curas y los monaguillos cantando los grandes éxitos de la copla en *Chulas y famosas*). Así pues, no solo se trata de los personajes femeninos en *drag*, como sugería McGovern (2004: 49-50), sino también de los protagonistas masculinos en *drag*, con su puesta en escena de diferentes identidades fantasmáticas,⁸ como si

⁸ El adjetivo “fantasmático [...] se aplica a aquello que es producto de la fantasía” (Moliner, 2016: 1154), pero en este trabajo lo usamos con el matiz que le confiere Judith Butler en el contexto de su teoría de la performatividad de género (2002: 143-160 y 191-193).

participaran en un certamen travesti y la voz del narrador en *off* gritara: “The category is... executive realness!” o “The category is... cupletista realness!”⁹

Esta segunda categoría correspondería a la fiesta [¿ball?] del obispo, grabada en una cinta VHS, que circula como posible material comprometedor en la novela *Chulas y famosas*. Veamos cómo el espectáculo eclesiástico queda retratado y cómo los elementos *kitsch* se someten a un reciclaje *camp*:

salieron diez monaguillos que lucían con gran prestancia el vestido de maja goyesca mientras cantaban *Quiero un hombre que sea torero, si no, no lo quiero* [...] se adelantó uno y anunció la actuación de la obispa apodada *Bernadette*, que interpretaría el precioso cantable [...] intitolado *Flor del mal*. [...] La voz de la obispa era tan fina como su vestido, que imitaba los de las cupletistas de la época de mi abuela [...]. La obispa enseñaba de vez en cuando una pierna, enfundada en unas medias negras rematadas a su vez por unas ligas rojo pasión. [...] Y de la pérgola iluminada descendía su eminencia cantando las conocidas estrofas que dicen... “y antes que reina soy española” [...] mientras paseaba por el escenario su ampuloso miriñaque blanco y agitaba sus regios tirabuzones coronados por una diadema de tres pisos [...]. (Moix, 2011a: 104-106)

Todo ello en compañía de “seminaristas [...] con escote bañera, tipo Balenciaga, y un gran lazo en el hombro izquierdo, estilo Lana Turner” (104) y en un entorno que tenía que estar a la altura del evento: “butacas rocócó forradas de terciopelo azul con molduras en dorado” (103).

Miranda Boronat, al ver el vídeo, no reacciona como esperaríamos, es decir, con indignación frente al exceso del espectáculo *camp*, sino que concluye diciendo: “Pues no sé qué chantaje piensa montarle Perla al obispo. No hay nada censurable en lo que acabamos de ver. Ni un colegial desflorado ni toqueteos entre seminaristas. Todo muy *bien*” (Moix, 2011a: 107; énfasis en el original). En otras palabras, Miranda —siendo ella misma uno de nuestros personajes en *drag*— se comporta como si fuera espectadora de un “baile” neoyorquino en el que no hubiera nada que “leer”. Tal es la ilusión de “autenticidad” creada por los participantes de la fiesta del obispo. Sobra decir que el filo de la ironía *camp* va dirigido aquí contra la hipocresía del clero.

En el caso de otros personajes masculinos, el *drag* puede consistir en la corporeización de la masculinidad fantasmática, en sus múltiples variantes. En los textos analizados, dichas realizaciones suelen vincularse directa o indirectamente con el dinero. Sirvan como ejemplo los “chaperos” contratados por Imperia Raventós en

⁹ Con estas palabras se anunciaban las categorías en los “bailes” originales. La exclamación “The category is...!” se repite también al comienzo de cada capítulo de la serie *Pose*.

Garras de astracán. Los prostitutas corresponden con el ideal del “cachas”, listo para cumplir las más sofisticadas fantasías de sus clientes. Así mismo se invierte la típica relación sujeto-objeto en la transacción económico-sexual: aquí es la mujer quien asume el papel del sujeto y el hombre el del objeto. Además de estos casos evidentes, en la misma novela hay otros personajes masculinos que se prestan a una interpretación similar, a saber, los “tiburones de las finanzas”. En este contexto, es interesante Álvaro Pérez Montalbán, un joven simplón, que necesita adoptar una nueva imagen para poder desarrollar su carrera. La agencia de relaciones públicas en la que trabaja Imperia Raventós se encargará de “disfrazar” a su nuevo cliente. Aquí también, como en muchos otros pasajes de la novela, las descripciones de las prendas de vestir ocupan un lugar central en la narración.

Álvaro, antes de su transformación, era “[e]l típico señorito que se lo compra todo caro y hace que parezca barato. Y para completar cualquier forma de abaratamiento, una aguja de corbata con el escudo del Real Madrid” (Moix, 2011b: 77). Desde luego, de la imagen de Álvaro cuidarán también dos estilistas, Ton y Son, que “vestían igual, y también eran idénticos en sus accesorios propios del pijerío. Coincidían en elementos tan recientes de la coquetería masculina como [...] el chaleco floreado, las gafas Cartier —una para cada uno—, el anillo de ágata [...]” (Moix, 2011b: 182). Estos dos hombres, cuya ropa sugiere su orientación sexual, conversan con Imperia sobre los detalles que conferirán a su cliente el halo deseado. Naturalmente, los estilistas eligen también las decoraciones del piso del joven financiero. Sin duda, lo que más llama la atención en estos fragmentos es la importancia del detalle y *el significado* que este aporta. Si en los comienzos de la era capitalista los hombres hacían gala de su riqueza a través de los adornos que llevaban sus esposas (Aspers y Godart, 2013: 184), lo cual queda reflejado en la literatura de la época (Arnold, 2016: 1-3), en los tiempos del capitalismo neoliberal, cuando el recurso más importante es la información y la imagen, los hombres de negocios necesitan volver a interesarse por la moda y abandonar la uniformidad del traje. Para aprender a destacar, recurren a los que poseen conocimiento o, mejor dicho, a los que *entienden*: “If the clothes make the man, then the irony is that gay men are designing and combining clothes” (McGovern, 2004: 55).

Dicho todo esto, volvamos a la idea del *drag* masculino. Igual que en el caso del “baile” del obispo, que a Miranda le pareció todo un éxito, también Álvaro Montalbán, asesorado por dos “entendidos” e Imperia, llega a encarnar la identidad fantasmática y brillar en sociedad. El resultado es más que notable, ya que además de haber conseguido la imagen de un ejecutivo enérgico, inteligente y moderno, se produce un inesperado efecto secundario. El hijo gay de Imperia ve en él una encarnación de otro ideal fantasmático, que remite a la *paideia* de la antigua Grecia: Raúl desea a Álvaro como deseaba a su exprofesor del instituto. Por si fuera poco, gracias a esa nueva imagen, Álvaro consigue seducir a la propia Imperia Raventós

como si la asesora de imagen se hubiera olvidado de la ficción que acababa de crear. Conste que no es el único caso de la eficacia de las apariencias en la novela. El jefe de la agencia, Manolo López, parece haber creído en la misma ficción: declara estar encantado tanto con Álvaro, como con Reyes del Río, circunstancia que deja a Imperia asombrada: “¡Y Eme Ele venía a contárselo a ella, que la había inventado!” (Moix, 2011b: 53). En otras palabras, las ficciones producidas por la agencia con la ayuda de diferentes accesorios tienen un nivel de “autenticidad” tan alto que cautivan hasta a los propios autores de la falsificación. De esta manera, la novela pone al descubierto los mecanismos de engaño y autoengaño, inherentes a la nueva fase del capitalismo globalizado, capaces de hechizar indiscriminadamente tanto a los privilegiados, que ejercen el poder (Imperia y su jefe), como a las masas, consumidores finales de los productos vendidos por agencias de relaciones públicas. En este contexto, vale la pena añadir que los mecanismos identificados y retratados por Moix quedan patentes también en *Paris Is Burning*, donde protagonistas como Venus Extravaganza insisten en que sueñan no solo con conseguir el ideal fantasmático de la femineidad sino también con las riquezas que ven en la televisión y en anuncios publicitarios. Su situación es, en torno a esta cuestión, paralela a la de algunas “chulas” que sueñan con ser “famosas” y con ascender en la escala social, en la tercera parte de la trilogía de Moix.

“Diamonds are a girl’s best friend”

Por lo que respecta a las mujeres en *drag*, además de la cantante folklórica, contamos con numerosos ejemplos: desde Miranda Boronat “y sus ochenta mejores amigas”, las transexuales (Eliseo y sus conocidas), hasta las celebridades insignificantes y las secretarías como personajes secundarios. Podemos clasificarlas en dos grupos generales: las ricas y las pobres. Las primeras son las más numerosas y las segundas aparecen solo de vez en cuando, a modo de contraste. No obstante, todas ellas, independientemente de la categoría, tienen unos rasgos en común: aspiran a la sofisticación (tratando como fuente de inspiración a las princesas que salen en la revista *¡Hola!*, las actrices de Hollywood, las *top models* del momento), utilizan un lenguaje viperino, que suele caracterizar a las *femmes fatales* o a las *drag queens*, y, por último, no dejan de confabular para guardar las apariencias. En una sociedad como la española de la postransición, la imagen se convierte en la moneda corriente, de ahí que el disimulo cobre vital importancia.

Si partimos de la premisa de que toda la esfera pública y, en particular, la vida social de la capital madrileña, queda retratada en la trilogía de Moix como un tipo de desfile de moda o un “baile” *drag*, podemos constatar que las heroínas de las tres novelas participan en un certamen cuya categoría podría anunciarse con las siguientes palabras: “The category is... sofisticadísima realness!” Aquí también, como en el caso de la fiesta del obispo y en la transformación de Álvaro Montalbán, la ropa y los

acesorios juegan un papel primordial. Debido a que esta vez el objetivo es representar el ideal de la femineidad a lo Alexis Carrington de *Dinastía*,¹⁰ tales elementos aparecen en diferentes configuraciones a lo largo de toda la narración, como si de un caleidoscopio se tratara. Con todo, insistimos en que todas las descripciones de la vestimenta y de los adornos corporales en ningún caso pueden ser tratadas como mera decoración o “fuego fatuo de la banalidad” (Bonilla, 2012: 448), pues siempre cumplen alguna función. A veces solo se trata de señalar con humor la ninfomanía de la protagonista (“No se queje. ¿Cuándo le habían masturbado antes con un foulard de Armani?” [Moix, 2011b: 125]), otras veces sirve como emblema de la malicia viperina del personaje; en varias ocasiones, a Miranda Boronat se le ocurre usar sus gemas o sus broches como arma: “yo le arrojé a la cara el collar de esmeraldas” (Moix, 2011a: 39), “Estuve a punto de pincharle un ojo con mi broche de rubíes” (40). Tampoco faltan escenas donde los objetos de lujo delatan el oportunismo político: “en esos días me pareció muy chic ser fascistona. Podías ir a manifestaciones con el visón y las perlas y nadie te molestaba, antes bien te encontraban correligionaria ideal. [...] después me hice comunista de las de toda la vida, pero seguí yendo con el visón y las perlas a las ‘manis’ de protesta de obreros famélicos, hasta que me echaron del partido. Naturalmente, los taché de ordinarios” (32).

En las secciones finales de *Chulas y famosas*, la actitud de ventajismo político caracteriza no solo a Miranda Boronat, sino a todas las familias pudientes, sobre todo las catalanas, cuya riqueza es de vergonzosa procedencia.¹¹ Adelaida, una de las “chulas” mencionadas en el título, conoce los secretos de la familia Boronat y, por tanto, es capaz de chantajearla. Veamos cómo lo comenta Miranda:

temía que Adelaida pudiera soltarse contando la vida y milagros de mi papá y que si denunció a éste y que si por su culpa fusilaron al otro y que si patatín, que si patatán. Y esto sería una gran injusticia para la memoria de aquel gran prohombre de la Catalogne contemporánea, que nunca fue fascista de

¹⁰ Los vínculos de esta serie norteamericana con el *camp* gay fueron analizados por Mark Finch (1999).

¹¹ El motivo de la procedencia comprometedor del dinero está presente también en *El día que va morir Marilyn*, en los fragmentos que revelan el quehacer de Enric Llop (Moix, 2001: 82-84) y en los pasajes donde se pone en tela de juicio el oportunismo de Llovet (la autocensura que impone a su propia editorial para evitar temas políticamente espinosos). En la escena del prostíbulo, se abre ante Xim diciendo: “Los principios pásatelos por donde mejor te convenga. Primero: yo los principios me los guardo para mí solito; segundo: hoy en día lo que vale de verdad son las lágrimas de cocodrilo, lo demás son cuentos” (Moix, 2001: 251). Esta cita podría servir de epígrafe de toda la trilogía esperpéntica.

convencimiento sino negociante de raza, que es muy distinto. (Moix, 2011a: 366-367)

Otros se enriquecieron “en la estafa de los almacenes Brillo” (397) o con “las comisiones en dinero negro que cobró [el] señor marido [de Melita Rupérez de Clint Milonga] en la Expo de Sevilla, rama construcciones” (397-398), gracias a lo cual otra de las “chulas”, Myrna Lamour, puede hacerle chantaje a Melita. También en *Mujercísimas* encontramos ejemplos de fraudes similares y a gran escala. De este modo, y siempre de acuerdo con el estilo *camp*, que es “serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio” (Sontag, 1984: 317), se introduce la crítica de lo que Alejandro de *Garras de astracán* llamara “el imperio de las apariencias” (Moix, 2011b: 638). Como hemos visto, dicha crítica va dirigida tanto contra la creciente corrupción como contra el legado latente del franquismo.

Las cuestiones relativas al dinero y a las apariencias vuelven en la mayoría de las escenas donde se habla de las joyas y ropa de lujo. Lo que nos interesa destacar es que muchas mujeres retratadas en las tres novelas son “damas con mucho dinero y pocas horas en la escuela del buen gusto” (Moix, 2003: 181). Con la llegada de la Transición y la modernización del país, llega también “la plaga de la ostentación” (389). “El fenómeno [...] era una versión del chulillo de siempre, equipado esta vez con teléfono portátil, ropajes de alta costura —pero mal lucida” (388). Las protagonistas poseen el *know-how* de la moda y saben cuidar su imagen hasta el más mínimo detalle, ajustándola con habilidad a las circunstancias:

Imperia planeaba la velada como solía planear todas sus cosas. Iba hermosa, sin aplastar. Abrigo negro, de chinchilla [...]. Collar y pulseras de oro, imitación de la milenaria orfebrería cretense, con el tema de avispa y la flor. Maquillaje discreto, destacando la raya egipcia en los ojos. Cabello suelto, *con un toque de desorden ficticio*. (Moix, 2011b: 218-219; el énfasis es nuestro)

La premeditada discreción de las ricas (“¿Joyas? Lo imprescindible para no asustar al invitado” [Moix, 2011a: 141]) contrasta con la ostentación de las nuevas ricas: “Te diviertes gratis con sólo verlas, que no siempre lo consigues porque han tomado tanto sol que se confunden con la negrura de la noche y, cuando se acercan, sólo ves el joyerío flotando en el aire” (390). También las ocasiones especiales requieren de un atuendo especial, sobre todo en lo que atañe a cubrirse la cabeza: “esta vez tenía que ser mantilla, y la mejor que tuviéramos [...]. Tiene que ser de familia o de anticuario, y la que no sepa esto que se ponga pamela” (235; el énfasis es nuestro).

La insistencia en la autenticidad de la prenda es aquí significativa. Miranda Boronat “y sus ochenta mejores amigas” hablan desde la posición de las que saben “leer”. Si detectan cualquier detalle que no se ajuste a la imagen ideal o que no sea

adecuado para la ocasión —puede tratarse de una pamelita en vez de mantilla, de joyas falsas o de ropa demasiado elegante en una cena después de una caza—, en seguida dan rienda suelta a sus instintos viperinos y critican sin piedad a las “horteras”. Lo irónico es que su sofisticación también es falsa y el supuesto aristocratismo de esas “damas” se desvela o bien como algo de escaso abolengo (Miranda Boronat y su familia, enriquecida a expensas de los republicanos fusilados), o bien como algo fingido desde hace décadas (Adelaida del Santo Copón, que resultó ser, en realidad, una “chula” casada con un marqués homosexual). A la lista de los que saben “leer” y que se usurpan el derecho a juzgar se suman los gais que trabajan en la agencia de relaciones públicas y en la prensa del corazón, como Cesáreo Pinchón de *Garras de astracán*. Este último tiene, además, el poder de mantener las apariencias, incluso si todo el mundo es capaz de “leer” la falsedad de la “puesta en escena”. En una conversación con Imperia, el columnista dice:

—[...] El vestido de Lady Montagu parecía el auténtico, porque ella lo era. En cambio, la diva italiana tuvo que irse a mitad de la fiesta porque todo el mundo le dio de lado. Léeme la próxima semana porque aplico esta historia al caso de las joyas de Petrita, que a todos nos tiene conmocionados desde que se supo que eran falsas.

—Ella no es tan tonta como para llevar las verdaderas. Las tiene en el banco.

—*Las que tiene en el banco son tan falsas como las que lleva encima.* [...] Ahora bien, ¿qué nos importa esta señora? En mi crónica pasará ella por hortera y *Petra quedará divina pese a lo falso de sus joyas.* (Moix, 2011b: 155-156; el énfasis es nuestro)

Es sintomático que las joyas de la protagonista, guardadas en el banco, sean “tan falsas como las que lleva encima” y que aun así Petra no pierda su estatus en la sociedad. Este detalle es llamativo porque marca la diferencia entre los viejos y los nuevos tiempos. Si en los comienzos del capitalismo el valor de billetes de dinero impresos correspondía a una cantidad exacta del metal precioso guardado en el banco, en la época del capitalismo neoliberal el valor del dinero se vuelve —igual que la información y la imagen— completamente virtual, y como tal, se presta a todo tipo de manipulaciones y especulaciones. Este parece ser el quid del problema retratado por Moix en la trilogía madrileña. En definitiva, la joya falsa se convierte aquí en el símbolo del “imperio de las apariencias”.

Conclusiones

Las palabras de Cesáreo Pinchón, que cierran nuestro análisis, permiten llegar a la conclusión de que en el mundo novelesco creado por Terenci Moix en *Garras de*

astracán, *Mujercísimas* y *Chulas y famosas*, las joyas y las prendas de ropa de lujo cumplen funciones parecidas a las de la novela decimonónica: son portadoras de la información sobre el estatus socio-económico de los protagonistas y sirven como pretexto para llevar a cabo una crítica social. Sin embargo, a diferencia de las narraciones del siglo XIX, donde se ponía en tela de juicio el sistema capitalista, en la trilogía de Moix se critican fenómenos sociales más típicos del capitalismo neoliberal, donde el recurso más valioso lo constituye la información y la imagen.

Esta característica de los nuevos tiempos, que corresponden con el periodo de la postransición española, queda retratada por Terenci Moix en el estilo *camp*, que permite destacar la fuerza de las apariencias. El autor catalán consigue ese efecto gracias al hecho de presentar a sus protagonistas —tanto masculinos como femeninas— en términos del *drag*, tratando la vida social española como un gran certamen parecido a los “bailes” neoyorquinos, documentados en *Paris Is Burning* y analizados por Judith Butler (2002). Los personajes moixianos, igual que los participantes de aquellos “bailes”, encarnan diferentes identidades fantasmáticas con el uso de todo tipo de accesorios (joyas, perlas, pamelas, mantillas, gafas, chaquetas, etc.), como si se tratara de un *drag show*. El éxito de la “puesta en escena” siempre depende, sin embargo, de la evaluación de los que *entienden*, sean hombres o mujeres, quienes —desde las posiciones queer— se usurpan el derecho a la crítica. De este modo, la trilogía esperpéntica cobra un valor subversivo, además de crítico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnold, Jean (2016), *Victorian Jewelry, Identity, and the Novel*, Londres & Nueva York, Routledge.
- Aspers, Patrik y Frédéric Godart (2013), “Sociology of Fashion: Order and Change”, *Annual Review of Sociology*, 39: 171-192.
- Bonilla, Juan (2012), *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona, RBA.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Alfaguara. [1605]
- Estébanez Calderón, Demetrio (2008), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Fernàndez, Josep-Anton (2000), *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, Londres, Maney Publishing.
- Finch, Mark (1999), “Sex and Address in *Dynasty*”, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Fabio Cleto (ed.), Edimburgo, Edinburgh UP: 143-159.

- Garlinger, Patrick Paul y H. Rosi Song (2004), "Camp: What's Spain Got to Do with It?", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5 (1): 3-12.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española. Vol. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica.
- Joslin, Katherine (2009), *Edith Wharton and the Making of Fashion*, Durham, University of New Hampshire Press.
- Kuhn, Cynthia y Cindy Carlson (eds.) (2007), *Styling Texts. Dress and Fashion in Literature*, Youngstown, Cambria Press.
- Mainer, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española. Vol. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica.
- McGovern, Timothy (2004), "The Subversive Process of Camp Production in the Novels of Terenci Moix", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10 (1): 45-59.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2016), *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona, Bellaterra.
- (2018), "Edat Mitjana i erotisme a La torre dels vicis capitals de Terenci Moix", *Estudis romànics*, 40: 357-366.
- Mira, Alberto (2004a), "After Wilde: Camp Discourse in Hoyos and Retana, or the Dawn of Spanish Gay Culture", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5 (1): 29-47.
- (2004b), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona & Madrid, Egales.
- Moix, Terenci (2001), *El día que murió Marilyn*, Barcelona, Bibliotex. [1969]
- (2003), *Mujercísimas*, Barcelona, Planeta. [1995]
- (2011a), *Chulas y famosas*, Barcelona, Planeta. [1999]
- (2011b), *Garras de astracán*, Barcelona, Planeta. [1991]
- Moliner, María (2016), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Song, H. Rosi (2004), "From *Enfant Terrible* to Prodigal Son: Terenci Moix's Embrace of a Literary Tradition", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5 (1): 101-116.
- Sontag, Susan (1984), "Notas sobre lo 'camp'", *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral: 303-331.
- Vilarós, Teresa M. (1998), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.

