Sección de Notas

APROXIMACION A LA NARRATIVA DE TERENCI MOIX

Desde su aparición, Terenci Moix ha supuesto un principio de inquietud, sobre todo en el sector catalán de la república literaria. Creo que es fácil comprobar este hecho y creo, por ello, que más de uno estaremos de acuerdo en aplaudir a Terenci Moix sólo por este motivo. La remoción del ambiente literario es siempre oportuna y conveniente, y mucho más si esa remoción se realiza en una zona, como la catalana, poco favorecida para el normal desenvolvimiento de la actividad literaria en la lengua propia de la región. No basta, empero, esta especie de revulsión para justificar a un escritor, aunque lo eleve momentáneamente a la plataforma de la relativa popularidad y le conceda otros favores nada desdeñables. Lo único que verdaderamente importa —y al afirmarlo incurro en lo perogrullesco— es si el escritor de que se trate posee valores sustanciales, si se trata de un verdadero creador o inventor por medio de la lengua. Intentar, aunque sea en grado mínimo, dilucidar este punto acerca de la obra narrativa de Terenci Moix es el propósito de las líneas que siguen.

1. «La torre de los vicios capitales»

Siguiendo un orden cronológico aproximado de publicación, la primera obra que nos deparó el escritor catalán es *La torre de los vicios capitales* (1). Se trata de un libro de relatos que tiene indudable valor si, lejos de considerarlo una deslumbradora revelación, se toma en su más justa entidad de preámbulo prometedor de un futuro quehacer de mayor mérito. En las cuatro narraciones de la primera parte, bajo el título general de *Los placeres de la cámara de torturas,* pre-

(1) Ramón Terenci Moix: *La torre dels vicis capitals.* Premi «Víctor Català» 1967. Editorial Selecta. Barcelona, 1968. Terenci Moix: *La torre de los vicios capitales.* Traducción de Joan Enric Lahosa. Editorial Táber. Barcelona, 1969.

dominan los elementos sadomasoquistas, aunque da la impresión de que se trata de un ejercicio literario más que de unos modos verdaderamente sentidos. La aparición del sadismo —cuya presencia o mención se hará luego verdaderamente abrumadora en la obra de Terenci Moix— es congruente con la actitud *camp* o *pop* de este autor, uno de los principales apologistas de nuestro país de esta moda seudocultural (2).

En el relato «El demonio» se aprecia mayor intensidad narrativa y también mayor hondura sicológica. Los fragmentos *sádicos,* sin ser del todo oportunos —creo que nunca lo son en Moix—, encajan con más propiedad en este contexto. La historia medieval que se nos narra tiene algunas reminiscencias baudelerianas (3), y se destaca sobre las demás tanto por su agilidad narrativa y acertada estructura cuanto por plantear, con aguda ambigüedad, un complejo conflicto de conciencia. Posee, con todo, algún elemento inoportuno, tal la referencia al cine, absurdo cronológico inserto a fin de disponer de una ocasión más para elogiar el séptimo arte, siquiera sea con una mera referencia.

De las épocas pretéritas, preferidas en la primera parte, Terenci Moix salta a la actualidad en un segundo grupo de relatos denominados genéricamente *Divertimientos barceloneses.* En dos de ellos —«Lily Barcelona» y «Ensanche»— inicia otro de los temas fundamentales de su obra general: la crónica y la crítica del sector de la burguesía barcelonesa al que pertenece. En «Lily Barcelona», además de presentar un cuadro de la vida de la juventud barcelonesa, dentro del sector social señalado, acomete el tema del homosexualismo, otra de las obsesiones de su obra. Y pese a que ambos temas parece que hayan de despertar el interés del lector, «Lily Barcelona» queda como un relato frío, deshuesado. Lejos de alcanzar calidad de verdadero novelista o relatista, Terenci Moix apenas se queda, en esta ocasión, en un cronista correcto. Lo mismo podría decirse del otro relato, «Ensanche», reflexión nostálgica sobre la Barcelona de ayer, que vale más por la crítica que por la narración, y que aún resulta más frío por el invariable estilo indirecto.

---

(2) Así define Moix la actitud *camp*: «Se trata de una nueva actitud de apreciación intelectual, que revaloriza el encanto del tiempo pasado, descubre puntos de atracción en las pequeñas cosas —preferentemente *pop*— y se atreve a imponerse en criterio crítico, dirigido generalmente —en el terreno del arte tenido como serio— hacia un cierto estilo donde predomina esencialmente la forma y donde esta misma, según ha sabido ver Susan Sontag, es fundamentalmente enemiga de lo natural y está llevada hasta el artificio y la exageración» *(Los comics. Arte para el consumo y formas «pop»*, por R. T. M. Llibres de Sinera, S. A. Colección Jarama. Primera edición. Barcelona, octubre de 1968, pp. 17-18).

(3) Me refiero a poemas como «Le mauvais moine» y «Châtiment de l'orgueil».

Dentro de este grupo, pero ya apuntando a otras direcciones (los *comics,* el cine, la literatura, el arte, el mundo de las formas *pop* y *camp),* tenemos el confuso relato «Mario Byron», homenaje a una generación lectora de tebeos, que se procuraba en sus aficiones artístico-burguesas las evasiones que compensaran la aridez del ambiente en que le tocó vivir. Como la narración está montada sobre una acumulación de absurdos, cualquier incongruencia resulta en ella natural, y si por esta razón lo disparatado no es aquí censurable, tampoco basta para otorgar al relato mayor calidad. Simplemente, estamos ante un verdadero divertimiento, aceptable como tal. No conozco personalmente a Terenci Moix, pero sí a uno de sus compañeros, citado en el texto, Pedro Gimferrer, y creo que «Mario Byron» es lo más parecido que existe a la conversación de Pedro Gimferrer: el vértigo y el caos de la palabra, a un ritmo difícilmente soportable para un ente normal.

La torre de los vicios capitales se cierra con «La gala», el relato más largo del volumen, suerte de novela breve que sólo consta de un personaje relativamente definido, el de la protagonista-narradora. A pesar de las apariencias (de que sea una mujer quien hable), la obra parece remitirnos a lo autobiográfico. Los restantes personajes cuentan como figuras más o menos borrosas de un friso abigarrado: el que componen los asistentes a un festival cinematográfico español, que no se nombra a fin de que el lector, con los signos dados, lo adivine.

A ejemplo de lo que ocurre en «Mario Byron», este relato constituye una recapitulación de los temas moixianos, si bien, sobre todos los demás, prevalece notablemente el del cine. Supone, pues, «La gala», un homenaje al cine y a «la era que adoró la imagen e hizo de ella un símbolo de exorcismo...» (p. 266). Igualmente, supone un homenaje a las iniciales actividades del autor como crítico cinematográfico (la protagonista es una joven crítico española, liberada, en grado considerable, de complejos celtíberos, gracias a haber vivido bastante tiempo, según Moix, en predios europeos transpirenaicos).

Una entrega a las delicias de la *dulce vida*—hay que españolizar el término, dada la españolización del tema a través de la protagonista—, una despreocupación por cualquier tipo de compromiso, una especie de cinismo aplicado preferentemente a lo erótico, no bastan para identificar a la española con el resto de juventud con que se relaciona: aún le queda a ella, y lo reivindica con fuerza, una suerte de sentido de la independencia y de visión moral. No se sabe, con todo, para qué puedan servirle estas probables cualidades. Falto de invención verdadera, el relato y la protagonista quedan sumidos en una inerte ambigüedad, en la que no se vislumbran actitud e ideas definidas.

2. «Olas sobre una roca desierta»

Novela epistolar o, más exactamente, seudonovela, puesto que en buena parte, en la mayor, es indistintamente cuaderno de viaje, crítica de arte, crítica literaria, ensayo sobre el cine o divagaciones sobre otras formas culturales contemporáneas. Es decir, con ligeras variantes, una mezcla del mundo moixiano, mundo de las formas *pop* y *camp*, ampliado aquí con ciertas ambiciones enciclopédicas.

Desde el comienzo de esta obra (4) queda explicado el propósito de presentar al protagonista, Oliveri, como prototipo de la promoción menor de la generación de la posguerra, la promoción de «los deslumbrantes años sesenta» (p. 7), bien entendido que esa representatividad se refiere al grupo medioburgués de tal promoción y al sector barcelonés de la misma. Pues conviene recordar—no sólo acerca de este libro, sino de casi toda la producción literaria de Moix—que el autor, con una sinceridad aclaratoria que hay que agradecerle, puntualiza en todo momento la clase social a que su mundo literario y real pertenecen, la clase a que pertenecen sus personajes y él mismo (en realidad, personaje universal de casi toda su obra, desdoblado por la invención), hasta el punto que puede afirmarse, con entero rigor, que la obra literaria de Moix es un intento de reflejar el espíritu de esa clase, la burguesía media. Terenci Moix, como ya he anticipado, asume el papel de cronista y crítico de la clase media.

Las palabras del propio protagonista de *Olas sobre una roca desierta*—la obra está redactada en primera persona—ilustran claramente acerca de la radical contradicción en que se debate:

> Yo, que de nuestra etapa histórica quiero rechazar todas las formas de asfixia, he heredado de ella todos los gustos, todos los placeres, todos los vicios; incluso una forma de pintar, de escribir, de amar el arte o de poseer el idioma (¡esas formas arcaicas o extranjerizantes que de cuando en cuando uso!) (...). Tal vez soy el último representante de una historia que termina, y me niego a morir con ella. Pido un punto de libertad para mi espíritu, y quiero buscarla donde sea, anonadado por toda la impotencia que los míos, por lo menos, han sabido sublimar a fuerza de amontonar dinero. Lo digo yo, que sólo sirvo para gastarlo (p. 21) (5).

---

(4) Terenci Moix: *Onades sobre una roca deserta*. Premi «Josep Pla» 1968. Edicions Destino. Barcelona, 1969. Terenci Moix: *Olas sobre una roca desierta*. Traducción de José Miguel Velloso. Ediciones Destino. Barcelona, 1970.

(5) Como se observa, doy las citas de Moix de las versiones en castellano. Aduzco dos razones: por una parte, la facilidad de la mayoría de los lectores de esta revista; por otra, y ya en un terreno esencial, el carácter algo superficial, no personal, no sustantivo, casi periodístico podríamos decir, de la lengua literaria de Moix. Terenci Moix no ha *creado* todavía lengua catalana, no ha aportado a su idioma nativo nada nuevo ni verdaderamente propio y, por ello, pienso que no se pierde gran cosa con la versión en castellano (o en cualquier

Creo que está claro que la sinceridad, cuando se aplica a lo negativo, se convierte en cinismo. En su autocomplaciente actitud narcisista, Oliveri se considera poco menos que justificado con reconocer que su vida, simplemente, es una consecuencia del espíritu medioburgués, como si la realidad de esa procedencia le constituyera en un producto de la fatalidad, en cuyas cualidades o defectos no hubiera el propio sujeto tenido nunca responsabilidad alguna. «Me han hecho así, y yo no tengo la culpa», parece decirnos reiteradamente.

Oliveri, exquisito y enciclopédico, no halla nada en el mundo que sea bastante importante como para justificar una actitud de entrega, de servicio o de amor. Su supuesta rebelión no consiste, en esencia, más que en una exacerbación de sus sentimientos burgueses que le inducen a una doble huida (la material, de su recorrido europeo; la ideal, de sus evocaciones librescas, principalmente medievales) y a la conversión de su cinismo en un franco caso de egoísmo e insolidaridad:

> ... me doy cuenta (...) de que el tiempo me ha dejado vida entre las manos y de que cada segundo ha sido aprovechado y agotado como quería, siempre a medida de mi antojo y nunca al servicio de los demás (p. 223).

No está lejos Oliveri de la condición de subproducto humano y social, al que le hace falta seriamente completar su educación, y no precisamente en un sentido culturalista; pues es bien sabido que la barbarie y la bestialidad humanas no son patrimonio exclusivo de las clases tradicionalmente llamadas bajas, como atestigua la más reciente historia (por no decir actualidad) de nuestro mundo. Si por algún lado puede otorgarse a Oliveri el respeto especial que para sí y su generación —el sector burgués de la misma, debe entenderse siempre— reclama en algún momento, es precisamente por el lado de la compasión que puede despertar una criatura que se sabe impotente para superar sus contradicciones personales y sociales. Oliveri se rebela, pero uno no advierte rebelión alguna; Oliveri rechaza su ciudad y sus padres, pero es un rechazo nominal, de boquilla, que no le impide, según confiesa, recorrer cómodamente Europa gastando el dinero de su madre muerta. La única actitud vital en que se manifiesta esa pre-

---

otro idioma). Sobra decir que tampoco ha *creado* todavía lengua castellana, y hasta sería conveniente que considerara algunas cuestiones elementales —y, por ello, imprescindiblemente básicas— de este último idioma, como el diferente valor de las dos formas del pasado imperfecto de subjuntivo, valores que confunde con alguna frecuencia según puede advertirse en *El sadismo de nuestra infancia*. El tema del lenguaje en la obra de Moix, aunque brevemente, se aborda en «Terenci Moix, cara i creu», por JOSEP M. CARANDELL y MIQUEL ARIMANY, trabajo aparecido en la revista *El Pont* núm. 40, Barcelona, febrero de 1970; sobre todo en la parte correspondiente al segundo de dichos autores (la titulada «Creu»).

tendida rebelión no es la de intentar corregir los vicios o la injusticia que supone la existencia misma de las clases privilegiadas, sino la de sublimar —término caro a Moix— el espíritu medioburgués, añadiendo a sus bien conocidas características la de un aristocratismo radical: el súmmum de las sublimaciones:

> Mientras otros se preocupan de los problemas sociales, que únicamente tienen una importancia circunstancial, las almas selectas nos preocupamos de los obstáculos de los sentimientos, lo cual es eterno, es filosófico e incluso metafísico. Porque nosotros no podemos perder el tiempo averiguando los denominados «condicionamientos socioeconómicos» del hombre, sino que vamos más allá y nos preocupamos por el hombre en sí, el hombre eterno, el hombre del Humanismo (p. 211).

Oliveri, como todo espíritu decadente y aristócrata que se precie, tiene, sin embargo, conciencia de las razones que asisten a quienes adoptan una actitud contrapuesta a la suya. Y es el hecho mismo de este reconocimiento, y la olímpica y elegante actitud que le sugiere, lo que le sitúa en el extremo límite de la actitud cínica.

En un dogmatismo al revés, tanto más presente cuanto más disimulado, Oliveri simplifica burdamente la posición de la *otra* juventud, la que quiere transformar el mundo y acabar con sus injusticias. Oliveri no columbra el mundo del futuro en su aspecto esencialmente humanista (él, adicto a un ampuloso *Humanismo* de tan restringida y discutible humanidad), en su vertiente de fraternidad universal, sino en el aspecto negativo de la rigidez y la ausencia de gracia y de misterio. Los conceptos de lo social y lo socialista le estorban a él y a los jóvenes de su clase. Ellos quisieran, en un romanticismo de tercera mano, haber nacido en la legendaria Edad Media, en la que, por cierto, no eran tan discutidos los privilegios de las clases dominantes; ellos quisieran haber competido en la lírica corte de la Tabla Redonda y vivido y soñado en Camelot y no en este arisco y difícil presente. Deploremos la irreversibilidad del tiempo, que hace imposible el cumplimiento de tales deseos...

Sólo en la parte final, cuando Moix emprende más seriamente el intento de convertir las epístolas y crónicas oliverianas en algo parecido a una novela, el personaje acierta a acercarnos su humano latido. La anécdota sentimental relativa a la joven ciega de que se enamora el protagonista está, hasta cierto punto, bien resuelta, y uno llega a rozar —por breves momentos, en unos pocos párrafos— algo parecido a la emoción, a sus cálidas alas; algo que, en verdad, no ha abundado en las más bien frías creaciones moixianas. Claro que lo que hubiera podido ser un problema noblemente aceptado (o asumido, como archi-

repite Moix), el protagonista, en su infantilismo, lo convierte en un fantástico *fin de fiesta,* con sus dichosas escapadas a las comarcas medievales antes mencionadas.

Una obra, en fin, que sólo muy parcialmente se parece a una novela; que carece de dones literarios sobresalientes, y que nos depara, como a único personaje —puesto que los demás vuelven a ser, casi sin excepción, meros comparsas—, a un ente juvenil que —para quien esto escribe, al menos— no se distingue por su atractivo. Obra apropiada para que las jovencitas medioburguesas exclamen ¡ah! y ¡oh! ante los exabruptos y *tacos* del protagonista, puestos siempre en su boca con entera inoportunidad.

3. «El día que murió Marilyn»

Con esta obra estamos ante el mejor intento novelístico realizado hasta ahora por Terenci Moix; ante el mejor intento y quizá ante el único logro de esta índole que su pluma nos ha deparado. A *El día que murió Marilyn* (6) le sobran todavía algunas excrecencias extranovelísticas; las mismas, aunque en menor grado, que frustraban los intentos anteriores: autobiografía, falta de distanciamiento respecto al objeto literario; ensayismo, memorias, divagaciones. Pero, por fin, como digo, estos elementos no llegan a nublar la presencia, en cuanto criaturas vivas, de los personajes; por fin, en bastantes momentos, un aliento visible, evidente, asciende hasta el lector. Sigue siendo palpable el desdoblamiento del autor a través de algunas de sus criaturas, aunque hay que reconocer que, dado el tema genérico de la narrativa de Terenci Moix —reflejar la trayectoria del sector generacional a que él mismo pertenece—, no es empresa fácil conseguir la completa autonomía artística.

En un aspecto importante, el de la estructura de la novela, se declara ya la superioridad de ésta sobre las anteriores. Cada una de las partes se denomina con el nombre de uno de los protagonistas principales, y es a cada uno de éstos a quien el autor va haciendo hablar como narrador de su parte respectiva. De esta forma, vamos obteniendo la visión de una misma realidad desde diversos puntos de vista, desde tantos como personajes principales aparecen. Claro está que el

---

(6) Terenci Moix: *El dia que va morir Marilyn.* Edicions 62. Primera edición. Barcelona, diciembre de 1969. Coincidiendo con el final de este trabajo, ha aparecido la traducción castellana de esta obra: Terenci Moix, *El día que murió Marilyn.* Traducción de José Miguel Velloso. Editorial Lumen. Barcelona, 1970.

peligro de la repetición y la monotonía, por aplicarse el autor a esa suerte de reversibilidad narrativa, no siempre ha sido vencido; pero, a decir verdad, tampoco ha prevalecido demasiado.

Esta novela es, a la vez, la primera y la última, en el tiempo, de Terenci Moix, pues, empezada a redactar antes que cualquier otra, ha sido terminada, en su definitiva redacción, con posterioridad a las dos obras antes comentadas. Una vez más, a un esfuerzo mayor ha correspondido una mayor perfección literaria.

Por primera vez, consigue Terenci Moix remitirnos a lo esencial humano, y la verdad de esta remisión se manifiesta porque los grandes temas humanos —los que algunos llaman *eternos*— están aquí, en *El día que murió Marilyn,* expuestos de más honda manera: el tiempo —tema al que aquí pueden reducirse todos los demás—, el amor y la muerte dan motivo al autor para graves reflexiones, alcanzando por este lado la esencialidad y trascendencia que, aunque pretendidas, faltaban en obras anteriores.

Como digo, el tema central es el tiempo, la aguda conciencia de que pasa y nosotros con él, y de que, tras este pasar, sean cuales fueren las vicisitudes de que el tiempo se nutra, al final nos hallamos «incurablemente solos en nuestros regresos como en nuestras huidas...» (página 27). Las palabras que, antes del *Libro primero,* nos introducen en la novela, están impregnadas de esa preocupación temporal, y los cinco *libros* que componen el cuerpo novelístico no hacen sino insistir en ese tema a modo de otras tantas variaciones.

Se comprende que el tema del tiempo, convenientemente desarrollado, desemboque en el tema de la soledad, y que con ella también se relacione el tema de la muerte; pero también el amor, según lo entiende Moix, no es sino principio causal de la soledad humana. De modo que si, tal como he dicho, todo el contenido de *El día que murió Marilyn* es reductible al tema del tiempo, y éste, en cierta manera, es equivalente al de la soledad, podemos afirmar, sin grave error, que esta obra de Moix constituye, en su auténtica hondura, una suerte de teoría sobre la soledad. El autor, en efecto, ejemplifica el amor, y esto invariablemente, como especie de orden momentáneo que acierta a alumbrar fugazmente el desorden esencial del mundo. No hay amor definitivo o durable, ni mucho menos eterno, según Moix, y así vamos viendo cómo se desvanece el amor de los esposos (el Xim y la Amelia, padres de Bruno), cómo corre igual suerte el amor de Bruno y Silvia; cómo igualmente se agota el *otro* amor, el que une a Andréu y Jordi, y, finalmente, el fraternal de Bruno y el propio Jordi, fracaso éste más aludido que realmente expuesto.

Hay un fragmento en la novela en donde el autor, hablando como siempre en primera persona por boca del protagonista respectivo, condensa de una vez la doble y equivalente teoría del amor y la soledad. Lo transcribo:

> Quítatelo de la cabeza, Jordi: el amor no es más que un embuste inventado por el hombre. El mundo no responde con amor a ninguna de tus solicitudes: a lo más que llega es a coquetear contigo. Todo eso lo he aprendido muy requetebién; he ido enraizando muy dentro de mi corazón lo que el mundo entiende sinceramente por «amor al prójimo». ¡Nada de nada! No valen apostolicismos ni glorias con angelitos; no valen promesas de amor a largo plazo, ni tampoco el gran truco de aferrarse al sentimiento sólo porque la soledad te dice que lo necesitas. Es un error definitivo eso de creer que el hombre ha nacido para vivir en compañía y amarse los unos a los otros y hacer latir todos los corazones al unísono. El hombre *es* en soledad, el hombre tiene esquirlas de soledad clavadas hasta lo más profundo de su piel y nada se las puede arrancar. (...). Al fin y al cabo, amor es poco más que una ley reguladora del universo y, por postizas, todas las leyes reguladoras tienen una falsedad a priori que imposibilita su duración. El amor no cambia nada. El amor sólo ordena, pone las cosas en su lugar por un breve tiempo, un instante que puede durar años, pero no demasiados. Y llega un momento en que el feroz universo triunfa sobre las leyes, se impone a ellas (...): El desorden triunfa sobre el orden, comprendedlo de una puñetera vez; y el desorden prevalece. Esta es la única verdad, no sólo del universo, ni del Dios que adoráis, sino la gran verdad, acaso intangible, que está más allá de las cosas y que da a las cosas una apariencia engañosa, la cual las hace ser sombras estáticas de este gran desorden que tanto miedo nos da, que es nuestro estado natural, que somos nosotros a fin de cuentas... (pp. 169-170).

En este pesimismo radical encaja con propiedad el otro tema, el de la muerte, que, aun cuando sin alcanzar la preeminencia de los anteriores, preside el libro desde el mismo título (bien que, tal título, acertado desde una finalidad de resonancia editorial, me parece no enteramente libre de oportunismo). Para quien de modo tan agudo siente la corriente del tiempo, para quien la vida no posee explicación razonable desde el momento en que es entendida como desorden esencial respecto al cual apenas es el amor más que remedio fugacísimo, se comprende que, en menor medida aún, tenga el hecho de la muerte explicación alguna, y se comprende asimismo que, así como se embiste a la vida con un desaforado deseo de gozarla, se arremeta con ciega desesperación contra la muerte, negada tan violentamente como es afirmada la vida. La muerte, en boca del Xim, es «esa cosa horrible, que es como una serpiente mala: la Muerte, que triunfa sobre la fiesta e incluso sobre el tiempo de recordar...» (p. 366).

En esta ideología de lo negativo, y enlazando coherentemente con esos temas *grandes,* hallamos la temática habitual de Terenci Moix: la crónica y la crítica de su generación, y a la vez de la burguesía media en su sector barcelonés; el elogio de Barcelona, en cuanto ciudad nativa del protagonista, elogio limitado, pues se refiere sólo a los núcleos originarios y al ensanche; el nacionalismo catalán, expuesto cauta y discretamente; el homosexualismo; los *comics* y el cine; el inevitable sadomasoquismo y, en fin, la casi no menos inevitable recreación arqueológica, que aquí nos depara unas buenas páginas sobre el románico de Lérida. Quede expreso que todos estos temas alcanzan en *El día que murió Marilyn* una formulación mucho más perfecta que en obras anteriores. No hay, con todo, soluciones, y mal podría haberlas por parte de quien establece equivalencia tan completa entre vida y desorden. El dejar las cosas así, en el mismo caos en que se hallaron, además de táctica literaria, es éticamente la postura más fácil. Queda, pues, *El día que murió Marilyn,* como la novela del desamor y la soledad, como el testimonio de un grupo humano, la burguesía media, que no se distingue precisamente por su valentía, pese a los triunfos aparentes que haya momentáneamente podido alcanzar; como testimonio, en fin, de la negación y de la huida, el camino de los cobardes. Precisamente con una huida que nada resuelve, la de los dos protagonistas principales —Bruno y Jordi—, acaba la novela, huida que nos remite a la doble huida de Oliveri a que me he referido en el comentario a la obra anterior.

4. «El sadismo de nuestra infancia»

Se trata, *El sadismo de nuestra infancia* (7), de una obra discursiva y aparentemente dialogada. La relación con la novelística de Terenci Moix nace de un obvio motivo: el autor reúne, en imaginaria tertulia, a los principales personajes de sus obras anteriores, incluyéndose, con toda propiedad, él mismo como un personaje más, y, con el concurso de todos, procede a una suerte de recapitulación de *motivos* o temas capitales de su obra literaria, temas concentrados principalmente en el del *sadismo.* El autor nos entrega una especie de *allegro* final de la confusa y ambigua sinfonía que es su narrativa, y con este *allegro* parece cancelar la etapa juvenil de su quehacer literario, como se cuida de indicar en su momento (8).

---

(7) Terenci Moix: *El sadismo de nuestra infancia.* Editorial Kairós. Barcelona, primera edición, marzo de 1970.

(8) En la página 78.

Aunque parece ya innecesario puntualizarlo, recordemos que la expresión *nuestra infancia* se refiere, una vez más, a la infancia de la generación medioburguesa en su sector barcelonés, aun cuando muchas de las características que definieron a esa infancia sean aplicables al resto de los niños españoles de esa época. En cuanto al sadismo, idea casi fatigante en la obra de Terenci Moix, viene definido desde diversos ángulos o enfoques, todos relacionables («todo liga» es uno de los motivos expresivos de esta obra) con la realidad sociopolítica de ese período de la historia española. En primer lugar, se destaca su modalidad religiosa:

> Ya de entrada se nos había exigido la humildad total, el acatamiento a un orden cuyo alcance era incomprensible; pero para conseguirlo tuvieron que contar primero con la descripción de un sufrimiento (personificado en figuras religiosas o, a nivel más amplio, en la generación que había *sufrido* la guerra) que nosotros teníamos que asumir como culpabilidad nuestra... (p. 37).

Más adelante (p. 83), Moix, a través de Bruno, afirma que «el sadismo de nuestra infancia fue, antes que nada, un hecho político». También es Bruno quien, hablando del tipo de cultura predominante en España desde 1940, afirma que tal manera de entender la cultura «es, en resumen, una de tantas facetas del sadismo de nuestra infancia» (p. 103). Finalmente, por boca de otro personaje, Narcis, se afirma, resumiendo: «El sadismo de nuestra infancia fue, de hecho, nuestra infancia misma» (p. 84).

Este obsesivo y especial sadismo induce al autor a tratar con cierta amplitud el tema de la educación religiosa de su generación y a realizar la crítica de esa faceta educativa. En esta crítica y en la de la educación sexual (es decir, en la nula educación sexual de las diversas promociones españolas) es quizá donde Moix proporciona las mejores páginas de *El sadismo de nuestra infancia,* obra que, en rigor, puede reducirse a una crítica general —si bien, nada completa— de la vida española desde 1939 hasta el presente. En esta actitud, como se sabe, acompañan a Moix, o le han precedido, otros compañeros de generación, como M. Vázquez Montalván, con sus versos y reportajes. Distingue a Moix una voluntad de introspección en las causas que determinaron las particulares estructuras y formas de vida española en ese período; pero esa pretensión siempre se queda corta por carecer el planteamiento de ciertos supuestos o bases, sin los cuales no es posible estudiar con rigor este período histórico.

Por lo demás, con más claridad que en otras ocasiones, se advierte en esta obra algo así como una *toma de conciencia* respecto al com-

promiso de todo escritor en esta hora del mundo. Hasta qué punto pueda ser sincera esa actitud lo ignoro, y mi ignorancia no queda iluminada por la reconsideración de toda la obra moixiana. Esperemos que, al menos, su obra inmediata, la que pueda publicar en esta etapa de madurez que a partir de ahora el escritor se atribuye, tenga más poder de clarificación respecto a la postura y a los propósitos de Moix. De momento, uno apenas ve en sus palabras sino una variación sobre la vaguedad.

5. Algunas conclusiones personales

Quizá podrán calificarse algunas de mis afirmaciones de abstractas en demasía; pera creo sinceramente que no estoy obligado a mayores aclaraciones cuando aludo a cuestiones de importancia, que Terenci Moix es el primero en eliminar de sus obras, a pesar de que es él quien se aplica a la tarea de historiar más o menos novelísticamente la vida de una generación y consecuentemente el contexto sociopolítico en que tal existencia generacional se basa. Mientras tales cuestiones no se aborden con plenitud, intentos como el de Terenci Moix —en su parte, nada desdeñable, de historia y de crónica, no en la estrictamente literaria— se quedarán siempre cortos y no alcanzarán más valor que el de precursores de la obra o las obras futuras que abordarán plenamente parecida temática.

Por otra parte, para intentar que estos comentarios no queden en una mera yuxtaposición de notas críticas, deseo terminar con unas impresiones subjetivas sobre algunos de los temas capitales de la narrativa de Moix. Repasémoslos:

a) *Crítica de su generación.* La crónica y la crítica de su generación, por las razones aludidas y por otras evidentes —en primer lugar, la preferencia clasista del escritor—, resulta limitada, por eludir otros sectores sociales más amplios y quizá de más decisiva influencia. Puesto que Moix en esto juega limpio, es decir, puesto que no disimula su deseo de constituirse en cronista de la clase medioburguesa, poco o nada puede reprochársele. Ahora bien, debemos lamentar que ni siquiera haya aprovechado la virtualidad crítica que los contenidos de sus obras, sin añadir esencialmente nada nuevo, le deparaban claramente. Hay sobre todo en *El día que murió Marilyn* un personaje, Cristina, a quien podía haberle prestado mayor atención, pues en Cristina, más que en ninguna otra de sus criaturas, me parece que tenía Moix la clave o, al menos, las mayores posibilidades para que la historia de su generación encontrara un desarrollo pleno y objetivo. Uno de los frag-

mentos más interesantes de *El día que murió Marilyn,* en este sentido, es la conversación entre Cristina y Bruno en un bar del barrio chino (9); pero después Moix cierra la boca de su personaje —al que, por lo demás, tampoco había dado antes mayores oportunidades—, y cuando lo resucita en *El sadismo de nuestra infancia* ya no es ni sombra de lo que era, pues en rigor, en este último libro, no existe más personaje que el propio autor, hasta el punto que *El sadismo...* podría calificarse como un ensayo disfrazado de seudonovela o, como he dicho ya, de aparente diálogo.

b) *Los «comics».* Ya se le ha echado en cara a Moix su obsesión por los *comics* (10), uno de entre sus varios temas obsesionantes. Uno, por su parte, cree que los *comics* y su ingenuo mundo tienen su importancia y su influencia, situándolos sobre todo en el terreno de la influencia general de los *mass media.* Pero recordando los sanos principios clásicos, quizá sería conveniente situar las cosas en su justo medio, especialmente a los fines de historiar con verdadera objetividad la vida una generación. Uno no admite que la lectura —todo lo asidua que se quiera— de los tebeos infantiles sea un principio tan determinante en los modos, costumbres y en la vida toda de una generación. Quizá algún día refiera algunas anécdotas que suponen, respecto a los tebeos, vivencias realmente intensas, como no las ha llegado a imaginar Terenci Moix para sus personajes novelescos, a pesar de lo cual, para aquellos que protagonizaron tales vivencias no fueron los tebeos sino uno más entre los múltiples valores anecdóticos de la infancia, la cual, por otra parte, no sería muy propio calificar de sádica, sino llanamente de áspera y problemática. Hablo principalmente de la promoción que ya vivía su infancia cuando nació Terenci Moix.

c) *El sadismo.* Ya lo he dicho: el concepto llega a ser agobiante en la obra de Moix, de modo que podemos considerar al autor como uno de los principales mantenedores en nuestros predios de la moda *sádica,* moda que, al menos en España, se queda en lo más superficial, sin que basten a rescatarnos, y sin que ni siquiera lo pretenda, los aspectos fundamentales del personaje redivivo, es decir, Donatien-Alphonse-François de Sade. Las páginas sádicas de Moix están casi siempre insertas como verdaderos pegotes, desfigurando en más de una ocasión el ambiente y el ritmo de la narración y su verdad más íntima. Este superficial y nada novedoso sadomasoquismo literario revela el fondo regresivo que hasta ahora ha determinado

(9) Puede leerse en las pp. 460-464 de la versión castellana citada.

(10) Véase el artículo de MIQUEL ARIMANY antes citado (*El Pont,* núm. 40, página 21).

el sentido de casi todo cuanto ha escrito Terenci Moix, autor joven en años, pero apegado a la moda de lo nostálgico con afición verdaderamente provecta.

d) *El barcelonismo.* Sobre este aspecto quisiera simplemente insistir en que Moix se atiene a una Barcelona pueblerina que, aun cuando se considere como el corazón o el núcleo fundamental de la ciudad, está lejos de reflejar la íntegra realidad de una ciudad llamada Barcelona, bastante más compleja en todas sus estructuras de lo que aparece en las páginas de Terenci Moix.

e) *Sobre una obligación.* Literariamente, Terenci Moix da la impresión de haber empezado a escribir demasiado pronto, antes de su verdadera sazón. Vale esto ante todo para sus dos primeras obras, pese al éxito externo de aquéllas. Otra cosa es ya *El día que murió Marilyn.* No parece sino que en sus obras anteriores se vio, a la vez que favorecido, engañado por los halagos exteriores, en razón, entre otros motivos, de la identidad entre el mundo literario y el mundo personal del escritor. A partir de *El día que murió Marilyn* puede desarrollarse la obra de un escritor en quien se advierten fermentos susceptibles de amplio crecimiento. Esa última obra testimonia que en Terenci Moix puede haber un escritor de porvenir, de buen porvenir.

Sin embargo, no amplío este relativo optimismo a zonas que no sean las exclusivamente literarias. No creo que Terenci Moix ni el grupo generacional descrito en sus obras sean capaces —en el caso de que realmente lo intenten— de cumplir con lo que les impone el ilustre prologuista de la última obra publicada por Moix: «Tenéis la obligación de cambiar el tiempo», dice Rafael Alberti al final de su *prólogo* a *El sadismo de nuestra infancia.* Toda la obra de Terenci Moix, por tener tan directa relación con la historia inmediata y actual, tiene asimismo, siquiera aparezca todavía como meramente tácita, directa implicación con la política, terreno decisivo en que hemos de situar la posibilidad de *cambiar* cualquier tiempo, el nuestro en este caso. Ahora bien, como ya he dicho con claridad, el fondo regresivo —o reaccionario, si quiere leérseme así— de la obra de Terenci Moix me parece evidente, por lo mismo que su actitud como escritor se basa, como pilar fundamental, en la nostalgia, en el sentimiento del tiempo perdido. Y considero una verdad elemental, que no es la añoranza de lo perdido, sino el firme deseo de lo nunca ganado, la actitud que puede influir en el cambio de referencia. No es el recuerdo de la juventud o de la niñez, sino el ansia de vivir, sea cual fuere la

edad física, una juventud nunca vivida, la actitud que encierra virtualidad transformadora, es decir —para estampar la exacta palabra—, revolucionaria. El único que puede verdaderamente cambiar el tiempo es el que sueña hacia el futuro su juventud, la suya propia y, más exactamente, la juventud del mundo; el que tiene ese sueño y abriga el firme propósito de realizarlo.

Pero no es éste el caso de Terenci Moix ni de su grupo. Creo que se ve clarísimo después de la lectura de su obra.—*FRANCISCO LUCIO (Martínez Anido, 37. TARRASA. Barcelona).*

ANTONIO MACHADO EN ITALIA

Recóndito y provinciano, Antonio Machado apenas salió fuera de España. Tan sólo las clásicas idas a París (en dos juveniles escapadas bohemias, en 1899 y 1902; y la consabida luna de miel, en 1911) y el trágico y definitivo «último viaje» para ir a morir en 1939 en tierras de Francia. Es poco. Sin duda, sus medios financieros no le permitían mucho más, y sabido es que el tardío 'viaje de novios' a París lo hizo en 1911, después de más de un año de casado con Leonor (1909), gracias a una beca que le concedió la Junta de Ampliación de Estudios, y que para regresar a España tuvo que pedirle prestado el dinero del tren a Rubén Darío, entonces en la capital francesa (1).

Además, hombre tan entrañablemente vinculado a su paisaje español, a pesar de su cátedra de francés, debía sentirse poco acuciado por los viajes al extranjero. El mismo viene a decirlo en una carta a Unamuno, en 1913: «Yo he vivido cuatro años en París, y algo, aunque poco, he aprendido allí. En seis años, rodando por poblaciones de quinto orden, he aprendido infinitamente más» (2).

En cuanto a su contacto con otros países no fue más que literario o político-literario (3). En lo que concierne a Italia, son conocidas sus alusiones a Dante en varios pasajes de su obra, y muy especialmente en uno de sus sonetos del Abel Martín: «Nel mezzo

(1) En carta del 6 de septiembre de 1911. (Cf. *Obras. Poesía y prosa,* ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ed. Losada, Buenos Aires, 1964, páginas 912-913).

(2) Ed. *cit.,* p. 915.

(3) Pienso especialmente en sus relaciones con los escritores soviéticos, durante la guerra de España. Cf. su carta a David Vigodsky (ed. *cit.,* pp. 669-672) y el tomo de las memorias de Ilya Ehrenbourg, *La nuit tombe* (Gallimard éd., Paris, 1966; chap. XXX, pp. 293-299).