

## Una autobiografía de película

De su tesis doctoral sobre la obra de Terenci Moix, JAIME CÉSPEDES GALLEGO, profesor de literatura española en la Université Paris X-Nanterre, nos ofrece esta síntesis escrita meses antes de la desaparición del autor, ocurrida el 2 de abril de 2003. Es por ello que trata *El peso de la paja como una obra en marcha de la que cabe esperar nuevas entregas, ya imposibles*.

TERENCI MOIX HA PUBLICADO hasta la fecha tres autobiografías: *El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998)<sup>1</sup> –abreviaremos las referencias a estas obras como ECS, BPP y EEP, respectivamente–. Quizá deberíamos hablar mejor de partes de una misma autobiografía que Moix titula *El Peso de la Paja* y sobre la que se ha mostrado algo inseguro en cuanto al número de volúmenes que la integrarán.<sup>2</sup> Tomando como referencia sólo las introducciones a cada volumen, en el primero de ellos Moix anuncia cuatro libros; en el segundo habla de cinco partes; en el tercero, no menciona ya los libros venideros. La variedad de su obra es quizá la causa de que, a nuestro parecer, su serie autobiográfica, aunque quizá no haya llegado sino a su ecuador, no haya sido todavía valorada como debería por la crítica, es decir, como una de las más destacables aportaciones al género autobiográfico de los años noventa en España. La envergadura, la calidad y la originalidad del proyecto de Moix tal vez sólo sean comparables en dicho periodo, salvando otra serie de puntos que evidentemente los diferencian, a las de la trilogía de Antonio Martínez Sarrión, cuya serie autobiográfica acaba de dar por zanjada con la reciente *Jazz y días de lluvia* (2002). Moix está siendo reivindicado por una parte de la crítica que quiere acabar con el tópico del pudor de la memoria española, crítica que a veces proviene de los propios escritores que demuestran lo contrario, como Luis Antonio de Villena (2001).

Aunque no haya publicado autobiografías antes de 1990, a lo largo de su serie Moix explica el contenido autobiográfico de muchas de sus novelas. Moix es exégeta ideal de su propia obra en *El Peso de la Paja*, pero lo más sorprendente es que, si bien las primeras ficciones de Moix se inspiraron mucho en su propia vida, cuando decide abordar ésta, los papeles se invierten, siendo ahora la ficción la que proporciona voz y cuerpo a su autobiografía. Esta ficción es fundamentalmente de carácter cinematográfico, como deja entrever el título del primer volumen, pero se encuentra bien presente en toda la serie («Aprendí a mirar la vida y a confundirla constantemente, a convertir la vida en una fotocopia de la ficción y no lo contrario» [ECS: 85]). El cine, por otra parte, es el protagonista absoluto de la serie *Mis inmortales del cine* que Moix ha ido publicando también

durante los años noventa. En todo caso, sorprende en Moix la facilidad con que adapta un mundo imaginario al relato de una realidad autobiográfica. Para él, la experiencia estética ha sido, simplemente, la experiencia, y los mundos ficcionales, un mundo más auténtico que el real porque aquéllos permanecen inamovibles y fieles a sí mismos, mientras que la realidad se ve como imperfecta y decepcionante por cambiante e inasible. Pero las relaciones entre la imaginación y la realidad no se limitan al cine, sino que también se fundan en la recreación histórica de la Antigüedad y en la música (Moix ha señalado que los críticos, y nosotros debemos incluirnos en ellos, olvidan la importancia de la influencia de la ópera en su obra).<sup>3</sup>

*El cine de los sábados* está dedicado a la infancia de Moix, hasta el momento crítico de tener que ponerse a trabajar a los 14 años en una empresa de accesorios de automóviles. *El beso de Peter Pan* se ocupa de los conflictos del adolescente con su entorno familiar y afectivo. *Extraño en el paraíso* se centra en los años de aprendizaje en el extranjero durante su primera juventud: un año pasado en París (1962-1963) y otro en Londres (1964), así como en el comienzo de su colaboración en Madrid para diversas revistas de cine. Así, en la primera obra Moix recuerda las novelas que más tienen que ver con su infancia: «El desorden» (1965, que es en realidad el título de la primera versión de *El día que murió Marilyn*), *Olas sobre una roca desierta* (1965), la propia *El día que murió Marilyn* (1970) y *Mundo macho* (1971). En la segunda autobiografía Moix establece lazos entre su adolescencia y sus novelas más satíricas: *Nuestro virgen de los mártires* (1983), *Amami, Alfredo!* (1984), *Garras de astracán* (1991) y *Leonard o el sexo de los ángeles* (1992), además de *Olas sobre una roca desierta* y *El día que murió Marilyn*, pues tienen asimismo que ver con la adolescencia. Esta última obra, que cita a menudo también en el tercer volumen autobiográfico, es sin duda la novela que más destaca Moix en relación con su propia vida.<sup>4</sup>

*El Peso de la Paja* es el nombre de la plaza que se sitúa en el centro de la Barcelona de la infancia de Moix, en el barrio del Raval. El sintagma es homófono de otro que, sin la mayúscula en el

núcleo del complemento nominal, significaría en lenguaje coloquial «el peso de la masturbación». En su libro *Laws of desire. Questions of homosexuality in Spanish writing and film, 1960-1990* (1992) Paul Julian Smith nota que esta ambigüedad es muy representativa de la estrecha unión entre espacio público y fantasía privada en la topografía personal de Moix [Smith, 1992: 52]. El título del primer volumen está tomado de un poema del primer poemario de Martínez Sarrión (*Teatro de operaciones*, 1967), uno de los poemas, además, seleccionados por Josep Maria Castellet para su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Dada la elección del velo fílmico para contar su vida, Moix acoge implícitamente el postulado deconstruccionista que considera la autobiografía como fabulación, de modo que empieza contando las circunstancias de su nacimiento basándose en escenas reconstruidas e interiorizadas a partir de lo que sabe por su familia y por fotografías [ECS: 53].

La representación de sí mismo que Moix se propone en su autobiografía está ligada más bien a una recuperación o búsqueda de sí, como es frecuente en la autobiografía moderna. Su proyecto no propone una mera representación objetiva de los hechos más o menos destacables o interesantes de su vida, sino que el ejercicio de escritura es una verdadera búsqueda de sí mismo, además de revelación y de autocuestionamiento, todo lo cual aleja la autobiografía del modelo clásico que cree y aboga por un fiel reflejo de la vida en la escritura. La vida para Moix no puede concebirse al margen de la escritura, lo cual impide que la escritura pueda ser independiente de la vida y que ambas no estén, por tanto, en relación de interdependencia. En el caso de Moix, esa interdependencia corresponde más precisamente a la propuesta que Ángel Loureiro expone en su libro *The ethics of autobiography. Replacing the subject in modern Spain* (2000), según la cual el autobiógrafo actual tiende a alejarse de la imagen de autosuficiencia o autodeterminación casi total propia de la autobiografía historicista, así como de la imagen nueva pero estable que propone la poética estructuralista, para acercarse más a una imagen de sí difuminada y disuelta en el mundo de complejas relaciones en que el hombre actual se halla inmerso y a cuyo control no siempre puede imponerse. La primera evidencia de la manera de

entender la personalidad en autobiógrafos como Moix es que ésta se halla determinada tanto por otras personas de su entorno cuanto por las mediaciones culturales impuestas (la educación que se ha recibido) o libremente elegidas (la experiencia estética). En su artículo «Semprún: memorial de ausencias» (2001), Loureiro estudia este fenómeno en una obra enseguida convertida en canónica de esta forma de representación: *Adiós, luz de veranos...* (1998). Loureiro liga esta concepción de la autobiografía a la ética de Emmanuel Lévinas, expuesta principalmente en su libro *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974). Lévinas, a menudo considerado como el pensador más importante de la filosofía ética del siglo XX, afirma que el yo depende del otro porque éste lo precede: el yo no empieza en sí mismo, sino que se constituye como respuesta al otro, como «responsabilidad» hacia el otro [Lévinas: 22-25]. La dependencia del otro que determina las acciones y el entendimiento del sujeto es para Lévinas una ética diferente de la moral entendida como la simple adecuación a las convenciones sociales de una comunidad particular. Lévinas rechaza la idea de la moralidad como simple contrato social: el sujeto siente su dependencia del otro como algo anterior a las normas sociales. Seguidamente se superponen éstas, dado que la relación del yo con el otro por sí misma no conforma evidentemente el marco social. La responsabilidad originaria hacia el otro repercute en el resto de la comunidad y su carácter determina las decisiones del sujeto.

Loureiro extrae de ahí conclusiones determinantes para su concepción de la autobiografía contemporánea, pues si se entiende que el yo no es autónomo, sino que se deriva de los otros, no se puede ya considerar que la búsqueda que propone la autobiografía consista en la representación de un yo autosuficiente, monolítico o independiente. El ser es un flujo continuo de presencias y cada nuevo huésped modifica la de los anteriores moradores del ser. 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. Moix no es más explícito al respecto de esta concepción que cuando dice de *El cine de los sábados*: «La necesidad personal de este libro

consiste en descubrir qué me han ido dejando los seres, las ciudades y las cosas» [ECS: 304]. Una de las mayores originalidades de su autobiografía es el peso específico de las presencias fílmicas. Transposiciones como las siguientes son abundantes: «Lo importante era que mamá saliese a la calle bien peinada y hecha una Kay Francis del Peso de la Paja» [ECS: 104]; «Cuando estaba despierta no se privaba de echarle piropos a su Santidad, que tal diríase de un Tyrone Power apostólico» [ECS: 106]. En su relación con los otros, Moix se acusa retrospectivamente de haber llevado a cabo una búsqueda siempre errónea de sí mismo a través de un otro *igual*, de un amigo primero y de un amante después, que fuese en esencia idéntico a su propia personalidad, lo cual le ha llevado siempre al fracaso en las relaciones de pareja porque el doble ideal no existe. En *El cine de los sábados* Moix muestra su distanciamiento de sí mismo o desdoblamiento delimitándose en el marco de 1969 en Roma, cuando el objetivo será relatar una infancia en la que Ramonet (como solían llamarlo de niño, así como lo llamarán de adolescente con su verdadero nombre: Ramon) busca la compañía de un tal Ricardito, con quien no logra entenderse a pesar de ser también homosexual. Este primer fracaso serio en su intento de relación con una persona sentida como muy próxima y el fracaso definitivo de su reencuentro en 1969 deja huellas imborrables en las futuras relaciones de Moix con otras personas, y atraviesa, como él mismo indica, los argumentos de muchas de sus novelas. En *El beso de Peter Pan*, Moix se desdobra en el Niño del Invierno, que sitúa en la habitación que él ocupara en París en 1963 y que relaciona con el adolescente de *Garras de astracán*, mientras que la persona que se busca es en este caso Roberto, un joven que, aunque presenta una gran diferencia con relación a Ramon (su desinterés por la cultura), se le declara, aunque la indecisión de Ramon le hace darse cuenta demasiado tarde de un error que lamenta mucho. En *Extraño en el paraíso*, Moix se hace acompañar a su llegada a Londres de un Carlitos seguramente imaginario [EEP: 249], pero descrito como prácticamente gemelo, tanto en lo físico cuanto en lo intelectual, y en este sentido sería el receptor de su desdoblamiento. Las personas en quienes proyecta su vida durante los años de que habla en su tercera autobiografía son varias:

primero el fotógrafo Néstor Almendros, once años mayor que Moix y alguien decisivo en su intención de probar fortuna en París, después Alexander, el judío estadounidense que es su amante en París y con quien realiza un viaje por Grecia y el Líbano, y finalmente Daniel, compañero conocido en Madrid tras su año en Londres y que desdeña a Moix. En definitiva, todas esas personas van pasándose el testigo de la búsqueda del doble ideal que Moix persigue durante su adolescencia y su juventud, y son el hilo conductor en la manera de transformar su vida en relato. Aún nos falta por saber, al menos, la continuación de esta búsqueda renovada en la persona de Pier Paolo Pasolini, dado que sabemos de la admiración obsesiva que sentía por él según lo que se nos dice de su vida en Roma en 1969 en *El cine de los sábados* y que lógicamente debe de ser objeto de sus próximas entregas autobiográficas. Moix, que califica todas estas relaciones de fracasos, no realiza la ansiada unión con un doble sino en espacios ficcionales, como en su transfiguración en «Peter Pan Moix» en *El beso de Peter Pan* o en su representación de algunos papeles teatrales en el Estudio de Actores que frecuenta por un tiempo mientras realiza el servicio militar: «Cuando llegó el día del estreno, me encontré cumpliendo un viejo sueño: el dualismo absoluto. [...] En mi personaje acababa de encontrar, por fin, mi otro yo, mi doble, mi réplica» [BPP: 225, 330].

Hemos dicho que Moix se halla también transido de presencias cinematográficas que determinan su concepción de la realidad. La experiencia es representada a través de una categorización fílmica. El pasado es visto como a través de una gafas que en vez de permitir ver mejor la realidad, la deformasen convirtiéndola en secuencias de películas. Dos versos del poema de Martínez Sarrión que abre *El cine de los sábados* («ivonne de carlo baila en scherezade / no sé si danza musulmana o tango») reflejan este mecanismo de la memoria, que recoge una duda a nivel ficcional, sin que las dudas fuera de ese mundo parezcan tener importancia: «El cine vuelve al ataque. Mezcla fechas, combina datos, ensombrece certezas, anula voluntades. Y sólo queda la conmovedora certeza de que las sombras de la pantalla continúan acompañándome ahora y siempre y por todos los milenios de la memoria» [EEP: 364]. En este

sentido, P. J. Smith [1992: 44] afirma que el arte precede a la vida en Moix, cuyas opciones son a menudo tomadas de las ficciones cinematográficas o literarias, o son las que ya ha atribuido a personajes de sus propios libros [EEP: 58]. Moix justifica irónicamente esta determinación por el cine en los dolores de parto sufridos por su madre en una sala de cine en que se proyecta la primera versión inglesa de la película de Hitchcock *Luz que agoniza*, de modo que Moix habría quedado ya desde la matriz afectado de adicción al melodrama. La fascinación por el cine será para el niño Ramonet la evasión de una realidad socialmente poco atractiva y familiarmente trágica, sobre todo a causa de la enfermedad crónica de su hermano y de la mala relación entre sus padres. La gran frecuencia con que Ramonet va al cine, gracias sobre todo a entradas que regalaban a sus tías, hace que el cine se convierta en una dependencia en sí y en verdadera causa de su soledad [ECS: 137]. Este proceso no sólo afecta al ejemplo mayor del cine, sino a la cultura en general, que es medio de aislamiento antes que de comunión social. Éste es el aspecto entrópico de la cultura que Moix subraya de su experiencia y del que no quiere o no consigue desligarse, por lo menos hasta el momento en que se ha interrumpido la aventura autobiográfica. Para Moix esta cuestión de las relaciones del individuo con su medio y de las relaciones culturales en particular es fundamental, y mucho más importante que la fidelidad a la memoria precisa o la búsqueda del detalle exacto. De hecho, Moix apenas señala con precisión el tiempo de los hechos que presenta y comenta, a pesar de que sabemos que conserva diarios desde su adolescencia, que a veces incluso cita [BPP: 167, 309, 460]. La determinación de la ficción en la realidad es tal, en definitiva, que Moix se siente ante la realidad antes como un mal actor que como una persona: «El transplante de la realidad a mi espíritu sólo es anécdota que se estrella frente a la sensación de que imito continuamente a la vida, sin conseguir interpretarla» [ECS: 305].

La alteridad, además, tiene en Moix un fuerte carácter histórico-artístico, y ello es también particular de su estilo autobiográfico. Moix insiste en el hecho de que es alejandrino antes que simplemente barcelonés, catalán o español [ECS: 31, 57, 257].

La razón de esta autodefinición es la fascinación que desde la infancia siente Ramonet por la estética del arte egipcio, por su colorido y sus particulares formas de representación bidimensional. La fascinación es tal que en su irregular escolarización Ramonet sólo se aplica verdaderamente a la Historia y al Arte, que serán siempre sus materias predilectas. La fascinación es aún mayor cuando ve la película *César y Cleopatra* de G. Pascal, realizada en 1946. Aunque Moix reconoce que como niño no podían entender el significado histórico del argumento, el poder estético de las imágenes lo hipnotiza. Moix recurre al adjetivo «alejandrino» para dar cuenta del carácter mestizo de su cultura, queriendo así de paso desligarse del monolitismo cultural franquista y mostrar que su formación no ha dependido de él, salvo por oposición implícita. Situar su origen en la Antigüedad clásica minimiza el contexto histórico de la época en que le tocó ser educado. Incluso en el documental «Terenci Moix. La tierra del ensueño», realizado por J. M. Martín de Blas para la serie *Ésta es mi tierra* (Ministerio de Cultura, 2001) y consagrado a los paisajes íntimos del escritor, no es sorprendente para los lectores habituales de Moix el ver que la mitad del documental muestra imágenes de Egipto y especialmente de Alejandría, comentadas por Moix, mientras que la otra mitad está dedicada a Barcelona, y en particular al Barrio Gótico.

Moix emplea el término *alejandrismo* para resumir el carácter de mestizaje que él valora en Barcelona en varios niveles: a nivel artístico (por la variedad de estilos que alberga la ciudad), a nivel humano (por las diferentes comunidades, españolas y extranjeras, que viven allí) e incluso a nivel personal (pues Moix se considera a sí mismo como mestizo, sobre todo «de carácter» [ECS: 304]). Entre los estilos que configuran la personalidad de Barcelona, Moix prefiere el gótico. La *goticidad*, neologismo que, junto con *alejandrismo*, vehicula la apropiación de la ciudad para Moix, es una cualidad intrínseca de su concepción de Barcelona, la ciudad más representativa del estilo gótico llamado levantino o mediterráneo, que se desarrolla en construcciones como la Catedral o la iglesia de Santa Marfá del Mar, que se diferencian de los góticos flamígero y castellano por la claridad luminosa, la anchura espacial y el dominio de

aspectos funcionales y técnicos. Pero el gótico afecta a Moix sobre todo en su dimensión espiritual, es decir, en el apogeo de la filosofía tomista y en la recuperación del pensamiento aristotélico con relación a la mentalidad platónica, lo que supone una nueva concepción del realismo que estará presente también en la evolución de Moix en el segundo y en el tercer tomo autobiográfico, aquellos en los que su platonismo inicial se despega cada vez más hacia actitudes picarescas.

Nada podía saber de tiempos diversos acumulados, ni siquiera reconocer la mezcla de estilos diferentes en lo que sería para siempre el tronco común de mi zona antigua. Y aun así, mi primera memoria se llena de imágenes góticas y va creando una curiosa bastardía sobre la cual se sustenta mi visión de Barcelona.

Nadie comprendería que ese niño barcelonés está más preparado para la *grand opéra* que cualquier otro niño de España. Ese niño nació entre la majestad gótica y se educó entre la corrupción del gusto clásico. El *seny* y la *rauxa* convertidos en contradicción por calles que a su vez se contradicen a cada paso. Espacios que determinan lentamente la tendencia al collage, la búsqueda del *trompe l'oeil*, la constante evasión hacia la *stravaganza*.

¿No dice Gómez de la Serna que Madrid es una ciudad que niega el gótico? Dejarme afirmar, en cambio, que la parte de Barcelona que me afecta empieza y termina en su goticidad. Aparece ésta, triunfante, envolvente, obsesiva al final de mis callejas; me rodea, me aplasta y llega por fin a sustituirme. En esta Barcelona baja, llena de mugre, el gótico es un *leit-motiv* empeñado en sublimar mi origen bajo una capa de buen gusto [ECS: 201].

Las contradicciones del adolescente Ramon en la segunda autobiografía se expresan a menudo en forma de tensión entre los lados platónico y picaresco de su personalidad a través de una balanza que podríamos llamar tomista para mantener la relación estrecha con la *goticidad* de la primera autobiografía. Como la filosofía de Santo Tomás, Moix busca el equilibrio entre la materia y el espíritu. La dualidad espiritual del gótico consiste en esto: el alma y el cuerpo se valoran por igual: «El espíritu exige una correspondencia total, y ésta tiene unas barreras que

sólo la entrega sexual puede salvar» [BPP: 122]; «Necesitaba saber de una vez si la carne podía actuar por sí sola, disociada del espíritu y en qué medida» [BPP: 170]. La concepción de partida del amor y de la amistad es platónica: «Confiaba excesivamente en las comodidades del amor platónico» [BPP: 391]; «Los dos amigos [Moix y Alexander] representaron a la perfección la comedia de los amantes platónicos» [BPP: 469]. Pero con frecuencia se emplea también una expresión picaresca para expresar la tensión entre la dura realidad y el modelo arquetípico, tensión que Ramon no resuelve durante sus años de aprendizaje. Así, a veces se refiere a su homosexualidad como un *caso*, lo que recuerda el caso del Lazarillo, con el carácter sexual y la connotación inquisitorial que ha explicado Francisco Rico [1986: 45, 65, 73, 121]. «Y lo suyo es más que una tendencia, un vicio o una desgracia: es un *caso*» [BPP: 165]; «Asocio con mi adolescencia el mundo de los pícaros. En sus desesperadas estrategias vi reflejada una parte de mi experiencia vital: la de alguien obligado a sobrevivir a cualquier precio» [BPP: 186]. De este modo, aunque la fuerza de la visión platónica del amor le impida tener una relación, sus acciones picarescas le sirven para tener éxito en otros aspectos. Por ejemplo, así como en *El cine de los sábados* lograba ausentarse normalmente de clase fingiendo estar enfermo [ECS: 179], en *El beso de Peter Pan* obtiene un empleo en una editorial porque finge por un tiempo que sabe rotular [BPP: 179]; durante el servicio militar finge incluso no tener la fuerza suficiente para sostener el fusil, con lo que consigue ser dispensado en el acto de hacer la instrucción [BPP: 315].

No obstante, la alteridad histórico-artística de Moix posee una particularidad esencial que determina el carácter de tragedia irónica de su búsqueda autobiográfica: se trata de su preferencia por una época decadente de la civilización antigua y de su aprecio por la estética de la ruina artística. En efecto, el gran conocedor de las culturas milenarias que es Moix siente predilección por el Egipto de los Tolomeos, el del final de la dominación griega y el principio de la dominación romana, el de la época, en suma, de decadencia protagonizada por Cleopatra VII. Moix confirma explícitamente esta debilidad en el principio de su conferencia de 1999 sobre el cuadro de Hubert Robert *Interior del templo*

de *Diana en Nîmes* (1783), en el que Robert se pinta a sí mismo pintando las ruinas del antiguo templo romano:

Determinados colores están fijos en la obra literaria, determinadas formas también. En mi caso concreto, las formas de la Antigüedad y, más aún, la Antigüedad convertida en ruina [Moix, 1999: 114].

En Moix pervive el prestigio romántico de la ruina, que es vista como monumento mismo antes que como los restos de un antiguo monumento. Un verdadero campo léxico de la estética de la ruina aparece en las páginas finales de *Extraño en el paraíso*. Moix contempla su vida como una ruina: conduce la mirada hacia sus decepciones y pérdidas más que hacia los logros o los premios. Incluso algo que no es una ruina, sino la representación de ella, como el decorado de la película *La caída del Imperio Romano*, dirigida por Anthony Mann en 1964 y cuyo rodaje en las afueras de Madrid presenció Moix, le transmite el sentimiento de la ruina, comprobando que es prácticamente inherente a su sensibilidad [EEP: 628]. Ese sentimiento surge porque se da cuenta de que esas formas que tanto le gustaban de las superproducciones que han reproducido el mundo de la Antigüedad no eran de hecho sino decorados. Pero esos decorados tienen para él el valor de la ruina porque sitúa en ellos el origen de una fascinación real por el mundo representado. La ruina es una opción estética para un sentimiento que de todos modos Moix muestra también desnudo:

Ya nadie puede comprender que alguien se conmueva ante una vieja gloria paseando entre las calles de una Subura de cartón piedra. Así pues, tuve que llorar a solas, que es como decir que lloré sin aplausos.

Eran lágrimas estéticas. Las verdaderas, las que se secan con el alma, continué derramándolas en la pensión, como cada noche [EEP: 604].

El tono de la ironía trágica de las autobiografías de Moix recuerda el de poesías cuya presencia puede considerarse interiorizada. La insistencia en el lado oscuro del ideal del amor se inspira en el poema de Blake «La rosa enferma» [EEP: 321; BPP: 21], que se liga naturalmente a la flor del mal de

Baudelaire [EEP: 467]; su orgullo excesivo en el amor, pretendiendo justificar en él sus fracasos, es el mismo que representa la rima XLI de Bécquer «Tú eras el huracán» [BPP: 148]; la falta de seguridad en sí mismo le lleva al encerramiento que sufre la voz lírica del poema «Murallas» de Cavafis.

Dos hechos familiares parecen justificar que Moix pretenda que el carácter de tragedia irónica de su adolescencia haya permanecido por voluntad propia en su personalidad adulta. El primero de ellos es el rechazo del padre por el desprecio con que trataba a su madre y por unas ciertas maneras vulgares que a Ramon no le gustaban en la intimidad familiar. Su padre, por su parte, rechaza al hijo desde la sospecha de que es homosexual, lo que hace que a partir de un momento dado se dedique claramente más a su hermano que a él. Miguel es precisamente el segundo factor que Moix señala como origen de su masoquismo, pues el hecho de no haber hecho más por él durante toda su vida de enfermo hasta que murió a los 18 años atormenta enseguida a Ramon, quien se siente culpable por ello desde que tiene lugar la esperada muerte. Ramon decide entonces negarse a la felicidad como penitencia por no haber contribuido al máximo a aliviar el sufrimiento de su hermano [BPP: 430], lo cual determina sus relaciones con los demás, unas relaciones que en algún momento, a pesar en ocasiones de las buenas perspectivas, resultan abortadas o son cortadas conscientemente por Ramon. Al mismo tiempo, sin embargo, la muerte de su hermano tiene para Moix, que en ese momento tiene 20 años, el efecto de lanzarlo a la conquista de la experiencia. Primero sufre una profunda pérdida de orientación [BPP: 458], después una crisis pesimista [BPP: 449] que le hace sentir la necesidad de dejar a su familia [BPP: 452] y que tiene como consecuencia una primera toma de conciencia (pero no de implicación) política de la sociedad que le rodea, y finalmente el deseo de liberarse de sus propios temores forjándose una ilusión cuya frescura pretende recuperar explícitamente en el segundo tomo autobiográfico [BPP: 25]. El también autobiógrafo Carlos Castilla del Pino, autor de una de las obras más celebradas últimamente en el género, resume esta crisis en términos psicológicos que expone como apéndice a una edición de *El beso de Peter Pan*:

El caso de Terenci Moix lo interpreto, pues, como resultado de la impotencia, impotencia para la versatilidad y la adaptación, y que se compensa, para sobrevivir, en la búsqueda de su identidad y afirmación de sí mismo en un solo e hipertrófico yo: el yo literario. Su vida como sujeto queda subsumida en su vida como literatura. [...] Desde un Ramon increado al Terenci por él mismo forjado. [...] La literatura como expresión de su yo literario tiene, en este caso, carácter de cura, carácter salvífico. Porque gracias a la escritura literaria Terenci Moix logra su identidad, es decir, ser, y a partir de ella la comunicación [Castilla del Pino, 1998: 621-622].

No sólo la literatura salva a Moix: toda su cultura lo hace. Moix dice, como ya hemos visto, que su afición por el cine es una droga, y que esta adicción lo aísla por momentos del mundo y lo hace enjuiciarlo según sus encantamientos, pero al mismo tiempo muestra, aunque no lo diga, que su padre sólo comienza a reconciliarse verdaderamente con él cuando se da cuenta de que le han publicado un artículo en una revista de cine de tirada nacional (un largo artículo sobre Mankiewicz, [EEP: 244]).

En la cultura encuentra Moix ejemplos que legitiman la propia homosexualidad, lo cual le es suficiente para resistir las críticas de una sociedad intolerante, empezando por su propia familia. Aunque pueda pensarse que sólo durante los años del Estado católico franquista se reprimía la homosexualidad, en el caso de Moix el hecho de que su padre no la aprobase significa para él una puerta siempre cerrada a la plena integración en la sociedad. Así, Moix considera su homosexualidad no como expresión o liberación, sino como exilio, como si hubiese sido expulsado del seno familiar, y por tanto como si nunca hubiese tenido paraíso que perder, lo cual expresa excepcionalmente con la frase en mayúsculas «YO NO HABÍA TENIDO INFANCIA» [ECS: 305]. Además de una justificación «cultural», Moix se encarga de mostrar la naturalidad de su sentimiento amoroso a través de su involuntariedad. La búsqueda del amigo igual es calificada de ley natural y se inspira en ficciones cinematográficas como *Kim de la India* de Victor Saville (1950), que impacta profundamente a Ramonet. Éste tampoco puede evitar identificarse con el glamur de su madre ni, sobre todo, evitar la

repulsión que le producen las maneras de su padre en casa [ECS: 119], aunque Moix sea ahora consciente de que a veces era injusto, como cuando criticaba que su padre tuviera casi siempre las manos sucias, cosa que no puede extrañar en un pintor de brocha gorda. A este respecto, su padrino Cornelio juega un papel importante, pues la admiración natural por su cuerpo y su cultura son sinceras por parte de Ramonet. Además, Cornelio no pretende ejercer ninguna influencia sexual en su primo y ahijado, y cuando se da cuenta de que la está involuntariamente ejerciendo, intenta alejarse de él, lo que hace, por otra parte, que Ramon se acerque más al amante de éste, Alberto. En general, Ramon se fascina con los carteles de campeonatos de lucha libre, con las fotografías de atletas e incluso con los relatos de «vulgarización del martirologio» [ECS: 156]. Ramon asimila la compostura y la elegancia de Cornelio y Alberto a la belleza: como la sociedad se oponía a su relación, Ramon, en un momento que Moix sitúa ya a sus 12 años, ve la sociedad como destructora de la belleza, empezando desde entonces «la larga marcha de la soledad entre los humanos» [ECS: 320].

Aunque Moix muestre que el origen de su homosexualidad es inconsciente, la manera de expresarlo está de nuevo determinada por el discurso fílmico, como ha explicado P. J. Smith en el capítulo «Writing the self in feminist and gay autobiography» de su citado libro. Toda belleza es para Moix la reproducción de los paisajes artificiales del cine y de la Antigüedad clásica, «todo amor, un calco de sentimientos que antes vivió Bette Davis» [ECS: 24]. El propio Pasolini, cuya doctrina de plena participación en la vida es conocida, viendo que Moix no atiende al joven que amablemente le ha buscado, le dice finalmente: «Entre las piernas sólo te cuelga una filmoteca» [ECS: 37]. Pero reivindicar una identidad fílmica es precisamente uno de los más claros objetivos de su autobiografía. La perspectiva fílmica le sirve a la vez para proteger y para proyectar su identidad [ECS: 358]. Pese a los consejos de Pasolini, Moix confiesa:

No rectificué. Por el contrario, desplegué sobre el cielo de Roma una inmensa pantalla que lo dominaba todo. Y así Roma volvió a ser la variopinta, irracional escenografía de mis sueños en cinemascopo [ECS:50].

Considerando la intención del autor de mostrar en *El cine de los sábados* que su homosexualidad no puede sorprender mucho dada su situación particular en su medio familiar, se podría pensar que Moix defiende de paso una idea esencialista de la homosexualidad frente a la posición construccionista que considera que la sexualidad es también un fenómeno cultural que depende de unas determinadas convenciones sociales y que no es por tanto algo atemporal (como explica R. R. Ellis en su libro *The Hispanic homograph. Gay self-representation in contemporary Spanish autobiography*, 1997: 2-5). El *beso de Peter Pan* demuestra que no puede considerarse a Moix simplemente como un esencialista porque además de las tendencias naturales en su contexto señala también las elecciones conscientes de su sexualidad. De este modo, Moix respondería más bien a la propuesta de Diana Fuss (1989) concerniente al interés de ver de manera solidaria los lados esencialista y construccionista de la formación de la homosexualidad. Ramon busca activamente y encuentra apoyos intelectuales que justifican la homosexualidad, por ejemplo, las novelas de amor homosexual situadas en la Atenas de Pericles [BPP: 169, 239].

Ellis distingue al menos dos tipos de autobiografía según diferentes concepciones de la homosexualidad: *gay autobiography* y *queer autobiography*. Los autobiógrafos *gay*, entre los que Ellis sitúa a Juan Goytisolo o a Jaime Gil de Biedma, tienen una visión estructuralista de la homosexualidad, pues la consideran opuesta a lo que no es o al término no marcado de la heterosexualidad. Luis Antonio de Villena o Terenci Moix serían, por el contrario, autobiógrafos *queer*. Hay en este término una ambivalencia que hace su traducción imposible con una sola palabra, pues *queer* es en inglés lo extraño, lo singular, lo excéntrico, incluso lo oblicuo, pero en lenguaje coloquial es también el equivalente de «marica» o «maricón». Moix, como Villena, no muestra un concepto de la identidad unívoco, sino que presenta una identidad plural sin pretender destacar ninguno de sus aspectos en especial. Según Ellis [1997: 91], Moix considera la homosexualidad como una mirada en sí misma y como algo igualmente inseparable de su ensoñación fílmica. El deseo, dice Smith [1992: 48], tiene que ser para Moix proyectado antes de ser sentido. La primera



parte de *El beso de Peter Pan* da pie a ver la obra como un cuento de hadas del amor homosexual masculino [BPP: 29]. Ligándose como hermano de sangre al personaje de James M. Barrie, Moix hace suyas las ambigüedades que rodean a Peter Pan, personaje andrógino del que Ellis [1997: 96] recuerda que es a menudo representado por una mujer y que se distingue por una especie de «afeminación fanfarrona». Ellis estudia la tensión entre esencialismo y construccionismo en Moix, que toma junto a Rosa Chacel y a Juan Goytisolo como ejemplos que muestran un movimiento progresivo en la autobiografía española de las últimas décadas del esencialismo al construccionismo. Así, mientras que en *Desde el amanecer* (1972) Rosa Chacel no cuestiona la permanencia ni la autosuficiencia del sujeto, en *Coto vedado* (1985) Juan Goytisolo critica la integridad subjetiva y la separación entre un *yo* público y un *yo* privado, hasta que Moix muestra un placer provocador en la fragmentación y en la superficialidad a través de las cuales su experiencia es representada. Este movimiento que pueden ejemplificar estos tres autores no sería tanto la revelación progresiva del verdadero *yo* cuanto el paso de una ontología unificada a una epistemología fragmentada en la que la representación no es el efecto sino la causa del ser: un movimiento, en suma, en el que gana peso el posicionamiento frente a la identidad, y la construcción frente a la esencia.

No ha de extrañar que la insistencia en la importancia de la experiencia artística y sobre todo fílmica dé como resultado un notable desinterés por la historia de España en los años de que habla Moix. Nuestro autor pretende mostrar que un contexto tan férreamente determinista como la sociedad franquista no consigue hacer de él una personalidad predeterminada. No hay que pensar que ésto es evidente porque Moix viva de joven unas temporadas en París, Londres y Roma: ya en las autobiografías dedicadas a la infancia y a la adolescencia señala continuamente la influencia de su aprendizaje particular mucho más que el que pudiera recibir en la escuela, de la que pone especial empeño en recordar que solía faltar por ser un medio muy violento e intolerante. Su planteamiento autobiográfico no responde a la pregunta

implícita y tal vez legítima del lector sobre hasta qué punto Moix es producto del franquismo, aunque sólo sea por oposición. Moix no esconde que su familia acata y defiende la ideología franquista, pero muestra al mismo tiempo que lo hace por temor y por ignorancia, y que, de hecho, pertenece a la parte de la sociedad que mantiene el catalán en casa como reacción a la política lingüística del franquismo [ECS: 283]. El efecto de la película *María Antonieta* de W. S. Van Dyke (1938) en los Moix es un buen ejemplo del carácter de la aceptación del franquismo por parte de su familia y del humor con el que Moix elude todo comentario serio [ECS: 153]. Aunque algunos primos de su abuelo fueron ejecutados durante la guerra civil, Moix no pretende reconstruir la historia de la lucha de su familia ni justificar su situación [ECS: 250]. La diferencia es, en este sentido, grande con respecto a, por ejemplo, Castilla del Pino o Jorge Semprún. Moix no habla en nombre de ningún grupo social. El narrador evita en general hacer comentarios directos o evaluaciones políticas sobre los hechos históricos que suceden durante su infancia o su adolescencia. Así, Moix recuerda que las primeras manifestaciones antifranquistas en Cataluña en 1951 representan en su infancia sólo un impedimento para ir al cine. Únicamente al final de la tercera autobiografía, dado que se habla de la juventud del escritor cuando vuelve a su país y puede por tanto compararlo más objetivamente con los países democráticos en que ha vivido, habla Moix de su falta de interés por la historia común, puesto que es la expectativa más normal en un lector que quiere saber cómo vivió el protagonista la transición a la democracia. Durante su juventud y por la compañía de escritores que frecuentaba, asistió a varios actos de carácter político, como el homenaje a Antonio Machado en Baeza el 19 de febrero de 1966, acompañando, por cierto, a Martínez Sarrión, quien sí era, en cambio, bien consciente de lo que representaba ese acto. Pero Moix insiste en que su presencia fue prácticamente azarosa, y que si asistió fue ante todo por hacer algo que le ayudase a sobreponerse a sus descalabros amorosos [EEP: 605-606]. De hecho, Moix no olvida dar a entender que el estado de embriaguez que le produjo la escala en Valdepeñas despojó su presencia en Baeza de toda intención heroica.

## Bibliografía

CASTELLET, J. M. (editor, 1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.

CASTILLA DEL PINO (1998), «Terenci Moix: la vida como literatura», epílogo para la edición en la colección «Biblioteca Terenci Moix» de *El beso de Peter Pan*, Barcelona, Planeta, 1998.

CHACEL, Rosa (1972), *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años*, Madrid, Debate, 1983.

ELLIS, Robert Richmond (1997), *The Hispanic homograph. Gay self-representation in contemporary Spanish autobiography*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1997.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (1998), «Un extraño en su memoria», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, 159-161.

FUSS, Diana (1989), *Essentially speaking: feminism, nature and difference*, Londres, Routledge, 1989.

GOYTISOLO, Juan (1985), *Coto vedado*, Madrid, Alianza, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel (1974), *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, París, Librairie Générale Française, 1990.

LOUREIRO, Ángel G. (2001), «Semprún: memorial de ausencias», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, noviembre de 2001, 21-29.

— (2000), *The ethics of autobiography. Replacing the subject in modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2002), *Jazz y días de lluvia*, Madrid, Alfaguara, 2002.

— (1967), *Teatro de operaciones*, Madrid, Gráficas Garmasi, 1967. Reeditado en *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981.

MOIX, Terenci (1999), «Interior del templo de Diana en Nîmes», en *El cuadro del mes*, compilación de artículos de varios autores, Madrid, Fundación Thyssen, 1999, 112-124.

— (1998), *Extraño en el paraíso. El Peso de la Paja*, 3, Barcelona, Planeta, colección Ave Fénix, 2000.

— (1993), *El beso de Peter Pan. El Peso de la Paja*, 2, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.

— (1990), *El cine de los sábados. El Peso de la Paja*, 1, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.

SEMPRÚN, Jorge (1998), *Adiós, luz de veranos...*, Barcelona, Tusquets, 1998. Traducción de *Adieu, vive clarté...* de Javier Albiñana, París, Gallimard, 1998.

SMITH, Paul Julian (1992), *Laws of desire. Questions of homosexuality in Spanish writing and film, 1960-1990*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

VILLENA, Luis Antonio de (2001), «Un pudor inverosímil», artículo de la sección cultural del periódico *El Mundo*, 30 de enero de 2001.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre ésta última hay una reseña en el número 3 de esta revista (1998) a cargo de R. Fernández Romero.

<sup>2</sup> En todo caso, hablaremos de autobiografía y no de memorias, aunque la serie haya aparecido bajo esta última denominación, que corresponde usualmente a las obras de autores que no se enfocan como protagonistas de su relato, sino como espectadores, y cuyo centro de interés no es el desarrollo de su personalidad.

<sup>3</sup> Así lo indica Moix en el documental «Terenci Moix. La tierra del ensueño» de la serie *Ésta es mi tierra*, dirigido por J. M. Martín de Blas y editado por el Ministerio de Cultura, 2001.

<sup>4</sup> Secuencia de la trilogía *El Peso de la Paja*

Obra	<i>El cine de los sábados</i>	<i>El beso de Peter Pan</i>	<i>Extraños en el paraíso</i>
Período de la vida de Moix	1942-1956	1956-1962	1962-1966
Fecha de redacción	1983-1990	1992-1993	1997-1998
Localización principal	Barcelona	Barcelona, Madrid	París, Londres, Madrid, Barcelona
Motivo de la segmentación	Infancia	Adolescencia	Juventud