

LIBROS

Terenci Moix y el sadismo de nuestra infancia

He encontrado a más de una persona que me ha dicho: «A mí, Terenci Moix me cae gordo». Es un caso curioso el de Moix: el caso de un escritor vedette. Hay gente que se deja matar por él. Tiene «fans» como Raphael o como «El Cordobés» (a escala, claro está, literaria). Y hay otros que le odian a muerte. Se le acusa de ser mortalmente pesado, de repetirse en lo que dice, de ser un «bluff». Su propia hermana, Ana María, le reprocha haber dejado de llamarse Ramón para llamarse Terenci. Vive habitualmente en Roma, en un palacio abandonado. Tiene gato.

Todas estas circunstancias agravantes, sin embargo, no impiden que Terenci Moix sea uno de los escritores más interesantes del momento. El lector recordará que Moix es autor de tres obras narrativas en lengua catalana: «La Torre dels vicis capitals», «Onades sobre una roca deserta» y «El día que va a morir Marilyn». Creo que las dos primeras han sido traducidas al castellano. Ahora acaba de publicar un libro que podríamos llamar de novela-ensayo, o viceversa, en castellano: «El sadismo de nuestra infancia», que lleva un prólogo de Rafael Alberti (Editorial Kairós, 1970).

Terenci Moix imagina reunidos en una masía arcaica, situada entre Pont de Suert y el Valle de Bohí, a una serie de personajes de sus propios relatos anteriores entre los que no falta, naturalmente, él mismo. La conversación se prolonga durante tres noches consecutivas mientras en el exterior nieva sin cesar.

«Explicaré mi empeño —dice Moix— por encontrarme con ellos (los personajes) en esta especie de excursión li-

teraria. A partir de mil novecientos sesenta y cuatro, con mi primera novela, yo me había planteado reflejar en un ciclo novelístico el itinerario de mi generación, nacida en plena posguerra, desarrollada en ella y sin haber conocido, por supuesto, otro orden de cosas. Formada a partir y dentro de una historia que se imponía como totalmente nueva dentro de la historia general del país, esta generación mía, con sus diversas características, ha ins-

bro de Moix registra el benéfico influjo del autor de la «Crónica Sentimental». El propio Terenci acusa recibo de esa influencia. Su verdadera aportación, más que en la incorporación de la mitología de la canción, radica en la incorporación de la mitología del martirio. Son esos españolisimos niños de los años cuarenta los verdaderos culpables de todo:

Se nos había exigido la humildad total, el acatamiento



pirado los personajes centrales de mis novelas... Debo, pues, mi obra a esta generación, a sus mitos, a sus alienaciones, a su fuerza probable y, en gran parte, a los que la han manipulado a través de todo ello».

El libro empieza con unos «prolegómenos al estudio del sufrimiento como tema dominante en la mentalidad de los años cuarenta hispanoideles, siguiéndose un interrogante sobre la culpabilidad de los niños de seis años». Se recogen, un poco a la manera de Vázquez Montalbán, esas «canciones de sufrir» que se oían en los patios de la posguerra. De hecho, todo el li-

a un orden cuyo alcance era incomprendible; 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. En la mayor parte de los salmos que nos hacían cantar había esta culpabilidad tácita, que nos correspondía, y un continuo insistir en el hecho de que nosotros, niños viles, habíamos sido los que crucificamos a Cristo o los que con nuestro grave pecado —cuando teníamos sólo una noción muy elemental de lo

que el pecado podía ser— clavábamos una a una las dagas que traspasaban el corazón de María.

A partir de este alucinante principio, más adelante corroborado y fundamentado en la terrible historia de los mártires de Roma, tal como la cuenta el cardenal Wisemann en «Fabiola» o en la increíble, fabulosa, enternecedora leyenda de San Gerardo, mártir por gusto, van surgiendo los temas de la mitología y las peripecias de la enrarecida existencia de toda una generación de españoles (juventudes católicas de España, galardón del Ibérico solar): María Montez, el ípsimo, Kubala, Robín de los Bosques, la peregrinación anual al Pilar de Zaragoza, el libro de Mao, el popismo, la endeblez de la revolución sexual de los años sesenta, el «ghetto» de los intelectuales, el drama del idioma de los catalanes...

Y al final, la muy terenciana alegoría de la destrucción de los templos de Tell-el Amarna y la muerte de la generación de Smenkaré y Tutankamon, a la cual «después de un comienzo tan esperanzador como verse representada en el trono por uno de los suyos, le fue negada cualquier participación en la forja de la Historia». Pero esto pertenece ya al próximo libro de Terenci Moix: «Smenkaré». ■ LUIS CARANDELL.

El inventario de J. C. Trulock

Es poco probable que a Jorge Cela Trulock su condición de hermano de Camilo José le haya acarreado muchos beneficios en el orden de la literatura pero Jorge compensa sus desventajas con creces. Ahora mismo, por ejemplo, acaba de publicar «Inventario base» (Ed. Alfaguara), novela importante, que sale a la calle sin publicidad, sin premio, sin estridencias. Cuatro mil ejemplares a la intemperie, sin protección, en un momento en que arrecian los malos vientos. No ha tenido miedo porque se trata de una obra sólida, que puede gustar o no a minorías o al gran público, pero a la que nadie podrá quitarle las virtudes de su bien trabada estructura, las conquistas que aporta

como resultado de un experimentalismo riguroso, sin caóticos excesos.

«Inventario base», modelo de novela objetivista a la manera de la «escuela de la mirada» o del «nouveau roman», carece, sin embargo, de su radicalismo formalista; tampoco tiene su frivolidad. Los estructuralistas franceses han asumido funciones apologeticas con relación a la fórmula de Robbe Grillet y los suyos. Para Barthes, por ejemplo, han dado muerte a la sensibilidad romántica y al objeto clásico. Hasta que alguien descubrió, después, sin duda, de «El año pasado en Marjénbad», que la tendencia constituía el resultado de la labor de subjetividades puntillistas, desde muy concretos lugares de observación (filosóficos, ideológicos, etcétera), y que la pura descripción representaba un imposible empeño.

Mientras la «novela objetivista» francesa se agota en sí misma, incapaz de trascender sus específicas coordenadas, «Inventario base» presenta una situación real, describe unos hechos socialmente verificables, se alza sobre su propio nivel para suscitar, provocar, proponer o invitar a la reflexión, a la reacción, a la toma de conciencia o a la protesta. Vale por sí misma y es a la vez plataforma, revulsivo, acicate, sin que el autor formule expresamente una dirección, una interpretación. Sin que indique el sentido en que la anécdota puede trascenderse. En esta familia enjaulada, presa en la trama social, sin posibilidad de escapatoria de una dimensión vital plana, se verán reflejadas muchas experiencias comunes.

No hay, hemos dicho, excesivos radicalismos técnicos; no se advierte en la obra ninguna beatería «objetal». Hasta el diálogo aparece inserto en el marco mismo de la acción, en cada escena descrita, humanizándola, quedando así integrado y justificado un recurso del que ahora se abusa a demasiado, seguramente por imitación de los latinoamericanos.

El de Jorge C. Trulock es un experimentalismo positivo, en virtud, por una parte, de su contención, característica que permite al escritor volverse constantemente sobre el procedimiento ensayado para fijar bien sus límites, prohibiéndose así todo tentador exceso. En virtud también del uso trascendente que Trulock hace de su aventura

técnica, puesta al servicio de los fines que en otro tiempo persiguió vanamente la novela «social».

No es de fácil lectura «Inventario base», si pensamos en un público medio, todavía poco avezado a los nuevos ensayos novelescos. Creemos, sin embargo, que se trata de una obra importante, superior en sus diversas calidades a otras más celebradas y orquestadas, que no hace falta mencionar. ■ EDUARDO G. RICO.

Poesía en tres libros

Los títulos de sus libros definen perfectamente el procedimiento que Gloria Fierres cultiva. Nadie se llamará a engaño, en efecto, al leer una obra llamada "Cangura para todo", u otra titulada "Ni tiro, ni veneno, ni navaja". Nadie se sentirá estafado tampoco por lo material o lo formal de un libro bautizado así: "Cómo atar los bigotes

del tigre". Lo ha editado El Bardo y ha sido accésit del Premio Vizcaya el pasado año.

Autora importante dentro del género infantil hace ya bastantes años, Gloria Fierres trae consigo de este territorio una buena carga de ternura y de gracia, a la que debe añadirse su especial disposición para la poesía que podríamos denominar festiva. Su escepticismo, que no pasa nunca de lo tierno para llegar a la peligrosa frontera de

lo desesperado, sino que, por el contrario, se queda siempre en un hábil juego de palabras y sentimientos, informa la estructura más honda de esta galardonada colección de poemas. Su temática preferida nace de la vida cotidiana y sus menudos problemas.

Autor de una novela muy estimable, "Un sitio para los demás" (Plaza & Janés), que tal vez no ha obtenido el eco que

merece en razón a su estructura académica y al tema que desarrolla, cuya raíz, eminentemente provinciana, se halla alejada de las modas capitalinas, el leonés Antonio Pereira nos ofrece ahora un libro de poemas, "Cancionero de Sagres". Tras "El regreso" y "Del monte a los caminos", Pereira ha elegido ahora sus motivaciones en la tierra portuguesa para darnos una serie de canciones de gran sobriedad y extraordinaria contención formal, a veces no

Un nuevo Roland Barthes

Todo en el último libro de Roland Barthes parece concebido para castigar al lector perezoso. ¿No nos habíamos hecho a la idea de un Barthes lingüista, sólo porque el más breve entre sus libros era un tratado de semiología y el más denso y difícil, uno sobre el lenguaje de la moda? Pero el primer Barthes, el auténtico Barthes es el Barthes crítico, tan ligado al juego singular del texto, que incluso el instrumental teórico estructural que con tanta decisión y a veces hasta demasiada desventura maneja, le sirve para leer mejor los textos. En cambio, el teórico «teórico» que hay en Barthes, se sirve de los textos para reconstruir una serie de leyes generales. Y Barthes lo sabe mejor que nadie y lo dice en la introducción de su último libro, que ha titulado enigmáticamente «S/Z». La tradición estructural ha tratado hasta ahora de reducir todos los textos del mundo a una sola estructura; pero ahora asistimos a la vuelta a un texto único tomado en su individualidad y en su carácter lúdico.

¿Se trata, entonces, de un reencuentro con el sentido total y la forma conclusiva de una obra única (en este caso, una narración de Balzac, «Sarrasine»)? Pues no, de la lectura de un texto individual va saliendo poco a poco a relucir un discurso sobre todos los textos y sobre esa misteriosa actividad que es la narración.

Pero, ¿cómo? «Sarrasine» es la historia de un enigma que se desvela paso a paso, de un artista que ama locamente a una mujer, para descubrir un día que ha estado amando a un castrado, cantante de ópera, por deseo de los cardenales romanos del siglo dieciocho. Es la historia de cómo la castración se vuelve, casi por crasa metonimia, contra ese artista que se equivocó a la hora de dirigir su propio deseo, mutilándolo en su capacidad de amar y siendo finalmente causa de su suicidio.

¿Y cómo es que la historia de una castración (y de la castración) llega a ser la historia de una narración? Porque el misterio es desvelado bajo forma de narración del narrador a la mujer amada y la narración es pagada como precio anticipado de un regalo sexual (yo te cuento el relato y tú serás mía), pero al final, el

Por UMBERTO ECO



tabá desvelado está a la mujer, la vuelve incapaz de amar, castra simbólicamente al narrador y el relato del relato es el relato de un deseo no compensado, así como todas las revelaciones no hacen sino aplazar hasta el infinito el final de nuestros deseos... Pero Barthes sólo puede ser un auténtico teórico en tanto en cuanto crítico. No hay más que ver el texto. Un texto leído palabra por palabra, en el que no cabe la ampliación retórica porque «S/Z» se presenta como una enorme secuencia de apostillos que anatomizan las unidades elementales del relato para provocar la aparición de connotaciones en cadena, el juego de referencias a unidades semánticas elementales (femenidad, carácter diabólico), a movimientos narrativos fundamentales (amenaza, rapto), a referencias culturales de todas las procedencias (estereotipos ya codificados a los que hace referencia el narrador), a imágenes simbólicas de base (el cuerpo, la castración, el fallo), a cadencias hermenéuticas (la pregunta, el misterio, el engaño, el desenlace). Es una inmensa red de referencias tejida de tal modo que el lector pierde el sentido del texto, violentado, repetido, comentado, repleto de notas marginales y de evasiones en todas las direcciones.

Y al perder nuestro perezoso lector la unidad del conjunto, tropieza con nuevas ambigüedades: creía

Un relato para castigar al lector perezoso

que la tarea del crítico consistía en facilitar la comprensión de un texto cuidadosamente condensado, y se encuentra con que el crítico le obliga, por el contrario, a una lectura en la que el texto se multiplica por diez. Y creía también que el deber del crítico era explicar el sentido del texto; mientras que Barthes no hace más que demostrarle que el texto es un vacío de sentido que a través del juego móvil de los significantes va multiplicando sus sentidos hasta el infinito.

Y de hecho Barthes niega que sea la suya una explicación crítica: es una «interpretación», una interrogación, un viaje que puede ser sólo de ida. Pero como quiera que Barthes conoce perfectamente esa sugestiva máquina que es una narración, nos encontramos con la idea reforzada al final de que una obra de arte es un algo abierto donde, no obstante, todo se tiene de pie, nada carece de sentido, todo se refiere a algo, y toda referencia al exterior de la obra está justificada por algo que la constituye desde dentro. Y de esta lectura nacen reflexiones iluminadoras sobre la diferencia entre la obra contemporánea totalmente «abierto» y la obra clásica, como ésta, que es casi una obra «abierto» (y precisamente la estructura de este «casi» está indicada con unos pocos trazos magistrales).

Des últimas ambigüedades, «S/Z» (y no desvelamos el misterio de esta división entre dos imágenes, cada una de las cuales constituye el revés de la otra) nace de una serie de lecciones pronunciadas entre 1968 y 1969. Extrema paradoja del que fue político comprometido y que en pleno apogeo de la verbena revolucionaria se digna interrogar monásticamente a la literatura, pidiéndole explicaciones sobre nuestro estar en el mundo.

Al obrar de este modo, Barthes parece imponer al texto ese análisis riguroso y reductivo que debe caracterizar a toda anatomía lingüística; y nos restituye, de paso, toda una cadena de sugestivas metáforas. Como si quisiera decirnos (aunque no estamos de acuerdo, admiramos la coherencia del procedimiento) que una ciencia de la literatura no puede ser más que (una vez más) literatura.