

Terenci Moix o unas memorias para la posteridad

Philippe Merlo-Morat¹

Enviado: 13 de abril de 2023 / Aceptado: 31 de mayo de 2023

Resumen. El estudio de los tres volúmenes de *El Peso de la Paja* permite demostrar la manera con la que Terenci Moix logra crear una nueva imagen de sí mismo. Más que de una autobiografía, podemos hablar de “egobiografía” cuya escritura se utiliza como reparación de los dolores que se manifiestan en el imaginario. Moix utiliza este yo ideal en su escritura y hace todo lo que está en su poder para no respetar los códigos e identificarse con una estatua de signos que tiene que asegurar su triunfo narcísico. Este estudio se pregunta ¿dónde termina la autobiografía y dónde empieza la antología? Esta pregunta remite a la coherencia del sistema de pensamiento moixiano. La personalidad de Moix, autodidacta, podría hacernos pensar en una dispersión de la imagen mediática que quiso y que trabajó el autor en varios programas televisivos. La auto mitificación, que es la tesis que sostiene este estudio, está presente en todas las obras de Moix. Toda su producción viene sostenida por un imaginario cuya clave de sol es la idealización, el sueño de un mundo mítico. Las memorias moixianas se pueden definir como una caja de resonancia que amplifican los movimientos del alma humana que encuentran su expresión en la escritura de un imaginario personal.

Palabras claves: Terenci Moix; autobiografía; Estudios literarios queer; mitificación; estudios LGBTIQ+

[en] Terenci Moix or Memories for Posterity

Abstract. The study of the three volumes of *El Peso de la Paja* demonstrates the way in which Terenci Moix manages to create a new image of himself. More than an autobiography, we can speak of «egobiography» whose writing is used to repair the pain that manifests itself in the imagination. Moix uses this ideal self in his writing and does everything in his power not to respect the codes and to identify himself with a statue of signs that has to ensure his narcissistic triumph. This study asks where does the autobiography end and where does the anthology begin? This question refers to the coherence of the Moixiano thought system. Moix’s personality, self-taught, could make us think of a dispersion of the media image that the author wanted and that he worked on in various television programs. The self-mythification that is the thesis that supports this study, is present in all of Moix’s works. All his production is sustained by an imaginary whose treble clef is idealization, the dream of a mythical world. Moixian memories can be defined as a sounding board that amplifies the movements of the human soul that find their expression in the writing of a personal imaginary.

Keywords: Terenci Moix; autobiography; queer literary studies; mythification; LGBTIQ+ studies

Sumario: 1. Introducción: el proyecto literario moixiano: la imagen en la construcción autobiográfica en *El Peso de la Paja*. 2. Cómo crearse otra imagen. 2.1. Ser único. 2.2. La imagen del rebelde, del “enfant terrible”. 3. Del único al doble. 3.1. En busca del compañero ideal: Peter Pan. 3.2. Los otros *Niños* del cine. 3.3. Un doble de sí mismo. 4. La auto mitificación. 4.1. Ramón-Terenci o Narciso al espejo. 4.2. Un Moix divino o de la auto mitificación. 5. Conclusión: la coherencia del proyecto moixiano. 6. Referencias citadas

Cómo citar: Merlo-Morat, P. (2023). Terenci Moix o unas memorias para la posteridad, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 3-13.

1. Introducción: el proyecto literario moixiano: la imagen en la construcción autobiográfica en *El Peso de la Paja*

El estudio de los tres volúmenes que constituyen la autobiografía de Terenci Moix –*El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998)- con un título genérico *El Peso de la Paja*², permite mostrar cuál es el lugar que ocupan las imágenes en las memorias del escritor. Por eso, hay que separar, aunque de manera artificial, las diferentes nociones y etapas que intervienen en un momento u otro en el nacimiento, la evolución, la conservación, la transformación, e incluso la trasmutación de las imágenes.

¹ Université Lumière Lyon 2 - Campus Porte des Alpes: Cogny, Rhône, Francia.

Email: philippe.merlo@univ-lyon2.fr

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7410-1783>

² De ahora en adelante *El Peso de la Paja*, título genérico de los tres volúmenes de las memorias de Terenci Moix será *El Peso*.

Moix inventa incluso un término para hablar del momento crucial en que la imagen externa es captada por los sentidos: el escritor llama este momento “el impacto”. Un impacto que no es solo visual, ya que se produce también cuando el joven Ramón -nombre real del escritor- está rodeado de sonidos -canciones, programas radiofónicos, o también diálogos familiares- que muestran hasta qué punto la tradición de la transmisión oral es también tan importante en la creación de las imágenes como la vista. El autor quiere trascender el mundo mediocre que le rodea. Por eso, idealiza el cuerpo gracias a unas imágenes, puede mitificar el cuerpo de los que le rodean, e incluso logra auto mitificarse cuando se trata de su propio cuerpo. Propone incluso vías de acceso al mito a través de la percepción que sintetiza el conjunto de los actores convocados para la creación de imágenes.

Las imágenes moixianas se encuentran en medio de un dilema puesto de realce por los filósofos: pueden a la vez oponerse al acceso al conocimiento cuando se reducen a un pálido reflejo de la realidad, a una “fotocopia” para retomar la terminología moixiana o, al contrario, facilitar el acercamiento a la realidad. Este acceso al conocimiento implica para Moix un acercamiento a lo divino. De esta manera percibimos el proyecto muy planificado que preside la escritura de las memorias del novelista: acercarse a la divinidad para tener todos sus atributos y convertirse en un dios. El autor muestra de esta manera que las imágenes poseen numerosos poderes y en particular uno que es hacer que lo ausente se haga presente. Para el joven Ramón, las imágenes que tienen todas esas cualidades son las imágenes cinematográficas porque permiten a la vez evadirse del mundo sórdido en el que vive a diario el niño, pero sobre todo hacen que los mundos sean inalcanzables y las ausencias sean alcanzables. El novelista logra divinizar el cine que se transforma, para él, en una verdadera religión. Nos damos cuenta de que la etapa siguiente es el lugar que ocupa la memoria en esta dialéctica entre presente *vs* ausente.

La memoria es una aliada para el narrador, ya que conserva lo esencial de las imágenes externas que van a “engramarse” en él. Terenci Moix diferencia claramente lo que define como su “primera memoria”, que se construye a lo largo de los primeros años de su vida, y que constituye el vivero esencial de todas las imágenes de las que se servirá más adelante, de las otras memorias que vendrán a superponerse a la primera.

Sin embargo, el narrador se da cuenta rápidamente de que la memoria, a causa de su naturaleza parcelar, su propensión a la deformación y a la traición, es una verdadera “coctelera” cuyas distorsiones y disfunciones, que son la nostalgia y el olvido, proponen más inconvenientes que ventajas. A este nivel de su recorrido, la única solución que le queda al narrador es la muerte. Pero una vez más, logra encontrar otra salida: ir más allá de la muerte al mitificarla.

Aparece entonces la imaginación que se acerca y se asimila, en parte, a la memoria por diferentes razones: la misma dialéctica que hace intervenir las nociones de ausencia y presencia, las mismas debilidades, ya que “la loca del hogar” (expresión del filósofo francés Pascal) transforma, manipula y filtra las imágenes a su antojo. Sin embargo, la imaginación introduce un movimiento que la memoria no tiene. El autor sabrá sacar el mejor provecho de ello ya que decide recuperar esta energía para ponerla al servicio de su proyecto. La imaginación es comparable con una potencia que viene a compensar los olvidos y le empuja al narrador a ir más lejos que la memoria, hacia una idealización que desemboca en la creación de un nuevo mundo; lo que le da, de nuevo, un sentido a su vida. La fuerza de la imaginación está puesta al servicio del proyecto del autor que preside a la creación literaria.

Aparecen entonces grandes conjuntos de visiones moixianas, lo que llamo las “esferas matriciales” que condicionan toda la actitud de Moix: las visiones de la soledad que alimentan sin cesar el imaginario, las visiones del cine o del teatro que condicionan hasta tal punto que toda la vida del narrador es vivida a través de sus visiones imaginadas o soñadas: el “sueño” es la palabra clave de todo este conjunto. Estas esferas matriciales son reveladoras de una nueva identidad que el autor quiere darse. El imaginario propone entonces vivir en otro mundo, crearse otra imagen idealizada. Pero más aún, el imaginario del autor le permite desdoblarse, ya sea proyectándose sobre otros niños que le rodean y a los que quiere parecerse, o bien por asimilación con esos niños por vampirismo de las cualidades que él sueña tener. La creación de este otro “yo”, proceso narcísico, pasa por la etapa importante del espejo que le lleva a Moix a volverse ser único, intocable, solitario en su mundo imaginario, el dios que logrará dominar el tiempo para poder vivir eternamente.

Este estudio se propone, pues, estudiar cómo el narrador joven Ramón, y luego el adulto escritor Moix van creando imágenes, cuáles son esas imágenes y qué efectos producen en él.

2. Cómo crearse otra imagen

2.1. Ser único

Cuando Terenci Moix empieza a redactar las primeras líneas de su autobiografía, no sólo tiene el deseo de explicar a su lector las experiencias que le llevaron a ser lo que es, sino que quiere también servirse de *El Peso* como instrumento para llevar a cabo un proyecto más amplio: utilizar sus escritos para defender la causa homosexual, que fue su lucha, a lo largo de toda su vida y, al mismo tiempo, dar otra imagen de él. La

primera etapa de este proyecto es la elaboración de esta otra imagen que Moix quiere dar de sí mismo a los que le rodean, los miembros de su familia, sus amigos, pero también sus lectores. El narrador de *El beso de Peter Pan*³ analiza la construcción de esta nueva imagen al introducir la distancia necesaria entre él, el adulto en situación de escritor, y el momento en que, de niño, su comportamiento iba introduciendo poco a poco esta otra imagen:

Sus travesuras, sus antojos, su despotismo, todo contribuía a forjarle una imagen llena de encanto. Una imagen que se perdió en la insignificancia de un pobre adolescente. (*El beso*, 32⁴)

El narrador habla de sí mismo en tercera persona de singular, como para observarse mejor desde fuera, analizar y mostrar cómo esta imagen inicial se fue borrando para dar a luz una imagen construida por el adolescente unos años más tarde. Las tonterías infantiles dejan lugar a la tristeza y a la soledad del adolescente:

Bastaría a mis intereses literarios el decir que, por ser *moix*, fui niño tristón como el crepúsculo, mimoso como una puta, astuto como el gavilán, solitario como el agua estancada y blandorero como la fruta a punto de sucumbir. (*El cine*⁵, 81)

Empieza entonces la construcción del otro “Moix” que juega, en este fragmento, no sólo con uno de los significados posibles de *moix* en catalán que significa “gato” sino también -y no tenemos que olvidar que Terenci Moix conocía la lengua francesa que hablaba y leía bastante bien- en la homofonía con el “yo” francés y sobre todo con un “moi-x”, con una “x” final, marca del plural en francés, o sea un yo plural. Para crearse una imagen, Moix se ve muy ayudado por su entorno. Como ejemplo, su madre y la relación que tiene con su amante, dibujante. Moix mitifica doblemente a la señora Moix. La primera vez es cuando su amante la dibuja en uno de sus cómics. Logra presentarla como una mujer radiante, comparable con las estrellas de Hollywood. La segunda etapa en la mitificación de la madre es cuando Moix, una vez adulto, la idealiza y nos da de ella una imagen muy edulcorada. Esta mitificación pasa por una teatralización del personaje, en la situación triangular amorosa entre su marido y su amante que se asemeja más a un vodevil.

El niño se vuelve “autosuficiente” y se impone como “el centro del mundo”, afirma sin rodeos el narrador de *El beso* (32). Entonces, solo y único, el joven Ramón levanta todas las barreras necesarias para hacerse invencible e intocable, a imagen de un dios en su pedestal:

Mis primeros recuerdos no contienen rostros, carecen de expresiones, niegan constantemente a las personas que me acompañaron en aquellos tiempos y a muchas de las que fueron llegando en los venideros. De este modo amanecí yo al margen de los demás, totalmente contrario a su realidad, y así levanté barreras infranqueables para que en mis recuerdos no dominase la raza humana. Sólo la raza humana a través de las películas. (*El cine*, 83)

Ramón inicia el camino que le llevará a la mitificación. Refuerza sin cesar la nueva imagen que quiere dar de sí mismo y que se inspira, en gran parte, de las visiones que tiene en su imaginario. Ya no se puede captar lo que es en la realidad, o solo a través de la visión re trabajada que le gusta. Estoy totalmente de acuerdo con lo que afirma en este caso Jean-Jacques Wunenburger a propósito de esta nueva visión que “al asegurar la manifestación, al participar de la mostración de algo, que es o que se queda invisible, permite también abrir otras perspectivas sobre el ser, atribuirle un modo de existencia nuevo, el de un parecer que amplifica el ser, que procura sobrerrealidad, sobreexistencia, o incluso aumento de ser”⁶ (Wunenburger, 1997, p. 147). Moix nos invita a este nuevo modo de existir en sus memorias al intentar hacernos penetrar en su imaginario y, al mismo tiempo, llevarnos con él, a veces a expensas nuestras, en su proyecto.

2.2. La imagen del rebelde, del “enfant terrible”

El narrador adulto admite que sufrió un desdoblamiento de identidad que, cuando era niño, le permitía identificarse con unos personajes de ficción. Pero, ya adulto, ese desdoblamiento le ofrece la ilusión de su propia juventud, como proyectada en la pantalla de un cine frente a la que el lector es también espectador:

Mírame, lector, mírame cómo era, cómo fui durante años, en el trayecto hacia la ilusión. (*El cine*, 92).

³ De ahora en adelante *El Peso de la Paja: 2- El beso de Peter Pan*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993 será *El beso*.

⁴ Para la localización del fragmento de las Memorias, se mencionan, entre paréntesis, primero la obra, luego la página.

⁵ De ahora en adelante *El Peso de la Paja: 1-El cine de los sábados*, Barcelona, Planeta, 1990 [1998] será *El cine*.

⁶ Todas las citas son traducidas por el autor de este artículo.

Esta voluntad sin fin que le lleva a ser único le conduce, con sus primeros escritos, a encarnar la figura del joven rebelde bajo la forma del “enfant terrible”: una etiqueta que va a guardar durante muchos años (*Extraño en el paraíso*⁷, 472). Esta reivindicación de singularidad en las memorias es llamativa porque demuestra el mecanismo de la construcción de la imagen y, de cierta manera, pretende justificarla.

La soledad, que forma parte de su universo, se transforma en una verdadera arma ya que, como lo explica el narrador de *El beso*, estaba bien visto mostrar cierto alejamiento con las realidades de la vida que solo la soledad del artista podía fácilmente expresar para los medios intelectuales y el gran público. Lo que aparecía como una mancha a ojos de los miembros de su familia, se transforma en una ventaja: el niño ya no es solitario, es un incomprendido (*El beso*, p. 333). De esta manera, hay una especie de reparación de los traumas biológicos que Christian Chelebourg explica como una de las razones de la creación literaria ya que: “la puesta en relación de lo textual con lo biográfico [...] conduce la poética del sujeto a proponer una psicomitía de la creación, es decir buscar una ficción íntima, engendrada por el imaginario, que funda el trabajo narcísico del creador. En la psicomitía, los diversos motivos del imaginario se organizan en verdaderos complejos: se articulan para constituir un relato que apacigua la “dificultad de ser” del sujeto.” (Chelebourg, 2000, p. 115). Y es exactamente lo que pasa con Ramón-Terenci.

3. Del único al doble

3.1. En busca del compañero ideal: Peter Pan

Henri Bergson, en *Les Deux sources de la morale et de la religion*, define el imaginario como el producto de esta forma específica de la imaginación que se llama “función fabuladora”, la facultad de crear personajes de los que nos contamos a nosotros mismos la historia (Bergson, 2003). Esta definición se aplica perfectamente al narrador de *El Peso* que no para de inventarse personajes con el fin de tener interlocutores para poblar su soledad. Notamos que todos esos personajes nacen de un desdoblamiento del narrador o de una duplicación de su ser. Así, las primeras páginas de las memorias se abren sobre una pregunta aparentemente anodina de un amigo de Livio, psiquiatra:

Cierto psiquiatra amigo de Livio me preguntó si aquellos trasplantes de mi rostro a otros cuerpos no me creaban en algún momento conflictos de identidad. (*El cine*, 31)

El narrador responde con una risa que elimina, para él, toda ambigüedad: no tiene ningún problema de identidad. Sin embargo, es la práctica del cortar/pegar lo que llama nuestra atención. Al recortar su cara de unas de las fotos y al pegarla en la foto de Livio o de otro personaje, el narrador vuelve a construirse otra identidad que, como explica unas líneas después, sería casi su ideal: su cabeza con otro cuerpo, más musculoso, más atlético. El joven Ramón tiene mucha facilidad para desdoblarse, y eso desde su nacimiento; ya que explica que, recién nacido, vino al mundo con una segunda piel:

¿Me representa en algo esa segunda piel que han colocado abierta sobre la cama, ese pellejo espachurrado que justifica el buen augurio de nacer vestido? Nada hay de mí. Si acaso, sólo los berridos. El resto pertenece a los demás. (*El cine*, 67)

El desdoblamiento corporal infantil aparece como anunciador de la esquizofrenia adulta que el narrador justifica al principio de *Extraño*:

LA ÚNICA MEMORIA DEL ESCRITOR, la última salida del romántico, es la esquizofrenia. Esto es particularmente cierto cuando las experiencias vitales han sido utilizadas con fines literarios. Al ser convertida en literatura una experiencia se altera, y al ser recordada nuevamente es imposible escapar a la deformación de que fue objeto. ¿Dónde empieza la verdad, dónde la ficción? Esta misma pregunta ha sido formulada tantas veces que cada creador debe dar su propia respuesta. Nunca serán iguales. (*Extraño*, 39)

Como lo explica Laurent Lavaud (1999), el niño no logra distinguir el otro de él mismo, cuando vive únicamente en su imaginario. Asimila a su semejante con su propio cuerpo -ver la anécdota de la doble piel de Ramonet- y manifiesta hacia los otros niños agresividad -como lo vamos a ver con las relaciones que el narrador niño entretiene con los otros niños. En términos psicoanalíticos, Laurent Lavaud precisa que el niño se ve alienado por la proyección de su imagen desde la exterioridad: “esta alienación solo cesa por la mediación de una palabra que significa la ley. Gracias a la asunción de la ley, el niño sale de la lógica narcísica del imaginario y puede reconocer el carácter irreductible de la persona otra: ésta cesa de ser un simple alter

⁷ De ahora en adelante *El Peso de la Paja: 3- Extraño en el paraíso*, Barcelona, Planeta, 1998 será *Extraño*.

ego.” (Lavaud, 1999, p. 24-25) Sin embargo, parece que Ramón no conoció esta última etapa y no salió nunca de la lógica narcísica del imaginario, lo que explicaría la facilidad con la que se desdobló y que conservó a lo largo de toda su vida.

Con esos desdoblamientos incesantes, Ramón insta una relación peculiar con una de las creaciones que le acompañará durante unos años: Peter Pan:

El noviazgo con Peter Pan distaba mucho de satisfacer la desesperada necesidad de compañía que me impulsaba a buscar en los de mi propio sexo un doble de mí mismo: el compañero, el que comparte, el que complementa, el idéntico. La falta de aquel ser ideal no la compensaban ni siquiera los vuelos a que Peter Pan solía impulsarme antes de su enfado. (*El beso*, 31)

El beso de Peter Pan se puede comparar con el del Príncipe Azul que quiere liberar a la princesa de un sueño perpetuo, que podemos comparar también con el niño que no quiere crecer. Moix hace variar su *ethos*, es decir la imagen de sí mismo, al mostrarnos a un Ramonet a veces con una ipseidad desmesurada de narcisismo, otras veces con una mismidad exacerbada de egoísmo. Vuelvo a tomar aquí las nociones expuestas por Paul Ricoeur (Ricoeur, 1989) de ipseidad, mismidad y otredad. Nos da de él una imagen completamente egocéntrica.

3.2. Los otros Niños del cine

Ramón está en busca perpetua de un compañero (*El cine*, 424) que le permitiría definirse mejor a sí mismo. En efecto, como lo precisa Christian Chelebourg (2000), el sujeto define también su identidad en relación con sus semejantes, o sea los otros niños. La identificación procede aquí de la confusión de la imagen del yo con la imagen del otro. Proviene igualmente de la rivalidad, de la necesidad de imponerse al otro para no ser sometido; reviste, al mismo tiempo, una dimensión agresiva. La idea que propone el autor de *L'imaginaire littéraire*, y que se aplica a la producción moixiana, es que “esta identificación con el otro genera un narcisismo secundario que constituye el yo como exterior al sujeto” (Chelebourg, 2000, p. 102). Sin embargo, la construcción identitaria de Ramón genera más que un “narcisismo secundario” ya que la contemplación de sí mismo es fundadora de la identidad moixiana.

En busca de sus compañeros, el narrador de *El beso* anuncia que los encuentra, muy a menudo, en la ficción que le propone el cine:

Además de los diálogos y los escenarios, el filme de Castellani contenía un nuevo elemento que despertaba mi inquietud cada noche. Como antes ocurriese con los niños prodigio del cine, Romeo Montesco era el adolescente a quien quería como compañero, y al sentir a mi tía roncando a mi lado imaginaba que su cuerpo era el de Romeo, portador de palabras maravillosas. Y creo que llegué a llorar amargamente al constatar que no era así. (*El beso*, 69)

Sin embargo, como lo indica la primera frase de esta cita, la búsqueda del compañero ideal encuentra sus límites en la realidad. El niño, por mucho que solicite su imaginación y su imaginario, no podrá hacer que su tía sea Romeo Montesco. En la búsqueda de un amigo ideal, pero también en la búsqueda de sí mismo, el narrador de *El Peso* va en busca de otros niños. Como lo dice y lo vuelve a decir, no son numerosos y, aunque los nombres de los diferentes niños pueden ser conocidos, aparece mencionado rápidamente como para dejar lugar a un prototipo infantil: el “Niño Rico”, el “Niño Rubio” o el “Niño Ideal”, casi siempre presentado con las mayúsculas. Estos diferentes Niños pierden entonces su estatuto de personaje único para representar una categoría de niño del que el narrador solo conserva una idea fuerte: la riqueza, la belleza, un ideal. El fragmento de *El beso* que va a continuación muestra el proceso de elaboración de una de esas figuras, el “Niño Limpio”:

Pero el Niño Limpio sí me correspondía por completo. Procedía directamente de mis recuerdos escolares, aunque no los más gratos. Recordé velozmente las ocasiones en que solían ponérmelo como ejemplo los maestros bordes: sus cuadernos eran irreprochables, mientras los míos estaban llenos de manchas, raspaduras de hoja de afeitar marca Palmera y garabatos de temas egipcios. (*El beso*, 262)

Ese niño se construye a posteriori a partir de las imágenes engramadas por el narrador (“procedía directamente de mis recuerdos escolares”). La construcción de ese niño proviene más bien de la suma de visiones acumuladas de los diferentes compañeros con características idénticas -aquí, el alumno modelo cuyos cuadernos son impecables- que de la resurgencia de la imagen mnésica de un solo niño.

Poco importa la identidad individual, lo que cuenta es lo que representan esos niños y sobre todo lo que evocan, lo que le permite a la imaginación del narrador darles vida y sobre todo juntarlos para que constituyan la imagen ideal del amigo, la imagen final que va a enriquecer el vivero imaginario.

La imaginación creadora inventa entonces otra realidad, una vida paralela en la que, para Ramón, es posible soñar e inventar a todos los otros niños a los que le gustaría tener como amigos. Así, el narrador de *El Peso* va a constituir poco a poco un conjunto de niños y cada uno de ellos tendrá una característica que lo identifica. El Niño Rubio y el Niño Ideal que invaden *El cine*, sobre todo en la segunda mitad del volumen, son dos buenos

ejemplos. El primero está conservado en el imaginario de Ramonet por su belleza física que aparece con su pelo rubio del que el narrador se pone celoso. Pero cuando pasa al imaginario del niño, aparece con otras características:

Imaginé que el Niño Rubio era un príncipe orgulloso y despótico, títulos ganados por una ley natural que él supiera utilizar para reírse de mí. Los demás seguían siendo criaturas de barrio, groseros, rústicos, vulgares. Yo, un pobretón calificado por los tonos tétricos de mi atuendo. (*El cine*, 208)

El Niño Rubio, cuyo modelo en la realidad es seguramente David (*El cine*, 209), un personaje de la novela, se afirma por su superioridad en relación con los otros niños, y en particular con el narrador mismo. Bien nos damos cuenta de que todos los niños imaginados por Ramón son unos personajes fuera de toda norma que viven aventuras extraordinarias, como es el caso del Niño Ideal:

Mientras imaginaba al Niño Ideal colgado sobre aquellos abismos, necesitaba hacerme cómplice de su sufrimiento, sacrificar mi identidad, compartiendo su angustia. Dominado por aquella urgencia de solidaridad, me tendía de bruces y, aferrado a los barrotes de la cama, ingresaba en la situación descrita en la película; así, inmóvil, empezaba a sentir una gozosa palpitación en el sexo (o lo que entonces me era imposible reconocer como tal). (*El cine*, 223)

De todos modos, el narrador precisa que se imagina al niño (“imaginé” e “imaginaba”) en una situación particular, unos años después como lo confirma el paréntesis final, y que no corresponde con la realidad. En cuanto a este niño, es el heroísmo -incluso el erotismo- el que domina en la puesta en escena del personaje. Ramón busca modelos con los que identificarse, crea la imagen del niño perfecto, valiente, al que el narrador quiere a fuerza parecerse. ¿Cómo no pensar entonces en uno de los significados que puede tener el término “Niño” que remite a la figura crística, al Niño Jesús, este “Niño de la bola” o “Santo Niño de Atocha”, entre otros? Una vez más, por otro medio, el novelista logra su propósito: se acerca a la divinidad y se vuelve él mismo divinidad.

Otro niño modelo, el Niño Judío, con el que el narrador de *Extraño* se identifica claramente, una figura que le inspira su amante Alexander. El fragmento siguiente expone las cualidades conservadas para constituir a aquel modelo:

Le llamaremos de vez en cuando el Niño Judío, porque pudiera resultar una ostentación recordar a cada párrafo que llevaba el glorioso nombre de Alexander. Con esto tendría asegurada su monarquía en mi recuerdo. Pero, además, era bueno, era culto, era complaciente. Y para culminar la singular fortuna, era tan bello como un pedazo de púrpura desprendido del ojo de Adonis. (*Extraño*, 86)

Además de su belleza física y de sus capacidades intelectuales, Alexander, gracias a su “glorioso” nombre, remite a la Antigüedad y sintetiza todo lo que admira el narrador. La atracción que ejerce el Niño Judío es tan fuerte que Ramón quisiera vivir permanentemente con él e incluso apropiarse, por mimetismo, todas sus cualidades. Ramón desea asimilarse a Alexander como si se tratara de una comunión antropófaga, una temática omnipresente en muchas de las obras del autor (pienso en *La torre de los vicios capitales*, *Mundo Macho* y *Nuestro virgen de los mártires*).

El narrador de *El cine* precisa que logra introducir en su imaginario a algunos de esos niños hasta tal punto que recupera el nombre de cada uno y logra experimentar en su carne lo que viven ellos en su cuerpo:

En el colmo de la identificación, adopté su nombre y me llamé como él y continué pellizcándome con mayor fuerza, imaginando que era su carne la que sufría y su piel la que se iba entumeciendo sobre el lago helado de Sebasta o crujía sobre las parrillas puestas al rojo de un calabozo junto al Tíber. (*El cine*, 209)

Ramón sólo necesita a un doble de sí mismo (*El cine*, 414), pero un doble que no podrá ser autónomo, al menos que esté en el imaginario del autor, un doble que debe ser idéntico a él en todos los aspectos, y en particular estar en total concordancia con su visión imaginada idealizada de él mismo (*El cine*, 416). Una verdadera figura gemela que Émilienne Rotureau analizó en su estudio de las novelas catalanas de Terenci Moix (Rotureau, 1999), y que volvemos a encontrar en sus Memorias. Nos situamos en lo que Claude-Gilbert Dubois llama “la primera fase de transmutación de la imagen fantasmada.” Se trata de una imagen que acaba por confundirse con el sujeto que la habita. La representación que uno tiene de sí mismo pasa por una imaginería especular, idea que también desarrolla Émilienne Rotureau. “Cuando la conciencia de diferenciación se inmiscuye en la ilusión especular, la imagen fantasmada toma la forma del doble, de un hermano gemelo en armonía con el yo, o de otro (la Sombra junguiana) que recoge y manifiesta la parte oculta del sujeto del yo” (Dubois, 1998, p. 23).

El narrador de *Extraño* se extiende al final de las Memorias sobre lo que llama “la imagen de dos gemelos incestuosos” (p. 537), él y su amigo Carlitos, que traduce “el eterno regreso a sí mismo. Narciso duplicado, pero sin olvidar que seguía siendo un solo Narciso”. Un constante regreso sobre sí mismo evocado desde las primeras páginas de *El cine* (página 68) como réplica de la forma cíclica del Tiempo. Un tema fundador de toda la literatura moixiana que *El día que murió Marilyn* ilustra a través de los dos personajes de Bruno Quadreny y Jordi Llovet, dos niños de su generación que se enfrentan continuamente pero que son la materialización de la dualidad del autor. Dualidad de Moix, pero también dualidad que, según las palabras del narrador de *El cine*, se desdobra en la experiencia literaria de *El día que murió Marilyn*, juegos de espejos múltiples (*El cine*, p. 68).

3.3. Un doble de sí mismo

Entre todas estas visiones de “niños dobles, la que llama también la atención es la del Niño del Invierno porque marca una etapa suplementaria hacia la idealización a la que Terenci Moix somete sus personajes. En efecto, este niño ya no es totalmente otro niño, es Ramón quien empieza a crear una visión de él mismo. No olvidemos que el invierno es la estación preferida del autor ya que para él, fue la primera que conoció al llegar al mundo y siempre se sintió bien con ella. La creación de este personaje imaginario es el puro producto del adulto que se mira en el espejo del pasado y se contempla tal como era los años anteriores:

El Niño del Invierno tomó asiento en mi sofá del pasado y guardó un respetuoso silencio. Miraba en la misma dirección que yo solía mirar cada noche. Contemplaba el mismo paisaje sometido a una lluvia muy parecida. (*El beso*, 17)

Al dar vida a este doble de él mismo, Terenci da a luz a otro él, más joven, una descendencia que podrá ver lo que él vio, pero más tarde, en un futuro que el autor no conocerá puesto que su persona física habrá desaparecido (*El beso*, 18). Se instala una verdadera esquizofrenia entre él y los otros niños a los que imagina (*El cine*, 342), entre él y otro él que cobrará otras formas y tendrá otro nombre como el “Niño de Oro” (*El cine*, 227), el “Niño Soñador” (*El cine*, 410), o el “Niño Rico” (*El cine*, 223, 296, 340, 366, 426, 427...). Tantas visiones que le permiten a Ramón ser mirón de sí mismo:

Convertido en voyeur de mí mismo, llevaba mi desdoblamiento a la cama y en ella aparecían dos versiones distintas del mismo Ramón: uno hacía el amor, el otro contemplaba desde el exterior. (*Extraño*, 179)

Unos desdoblamientos y unas fusiones repetidas que *in fine* solo logran “formar un monstruo unitario”, para retomar la expresión del narrador de *El beso* (página 148). Una monstruosidad que a veces puede doler: el narrador de *El beso* le pide al “Niño del Invierno” que lo lleve lejos de este mundo insopportable (*El beso*, 476). Pero esta monstruosidad le gusta finalmente al autor porque es una de las características esenciales de los héroes mitológicos -mitad hombre, mitad dios-, unos dioses que toman la forma de figuras monstruosas para espantar o matar a los humanos. Una vez más, Moix sabe cómo cambiar los valores a su favor para cumplir con la meta que tiene: auto mitificarse. La mitificación es total cuando comunica con Peter Pan, su doble visual y literario, su eterna juventud que pone frente a él al final de *El beso*. Volvemos a encontrar las dos formas de narcisismo definidas por Lacan (Lacan, 1975, p. 93-94 y 160-161), la del “yo ideal” que corresponde con la proyección imaginaria del sujeto descrito en la época del espejo, y la del “ideal del yo” ya que se trata de la aparición de otro que me habla y con el que me identifico. Este otro constituye la forma sublimada del yo imaginario de Ramón. Así, pasado y presente, juventud y vejez se confunden, el tiempo se vive de manera cíclica en un “nunca jamás” que el autor quiere controlar y en el que Moix siempre quiso vivir.

4. La auto mitificación

4.1. Ramón-Terenci o Narciso al espejo

Las Memorias de Terenci Moix se abren con una “Presentación” que empieza como una crónica romana:

En la ciudad de Roma en el año 1969 D. de C. (*El cine*, 19)

El lector puede sentirse sorprendido ya que, desde la portada, el género autobiográfico está bien presente con “Memorias”. Sin embargo, el título introductorio parodia la fórmula de los relatos históricos con un anacronismo humorístico que caracteriza la prosa moixiana. Esas Memorias quieren inscribirse en una larga tradición histórica, narran la vida de un hombre ilustre (Guillamón, 1993), siguiendo el modelo de las *Vidas* de Plutarco. Relato histórico, novela histórica, Memorias, autobiografía: poco importa el subgénero, la idea que

hay que guardar es que Moix se sirve de todo lo que la literatura le ofrece para proponer una imagen de él que sea la más cercana a un hombre famoso, a un mito.

Según Étienne Akamatsu, “la actividad de la imaginación es paradójicamente un trabajo para ser uno.” (Akamatsu, 1999, p. 38). Para Moix, se trata más bien de un trabajo para ser único, el elegido. Por eso, el autor de *El Peso* no vacila en subrayar todos los signos, reales o imaginados, que le permiten mostrar cómo es él, y cómo su vida solo podía llevarle hasta el mito. Su nacimiento es ya un acontecimiento singular ya que estuvo a punto de nacer en un cine. El niño, al nacer, se inscribe en un sistema cósmico más amplio que la sala de cine, el barrio, la ciudad, o incluso el país donde nace. Nace bajo los auspicios de las estrellas cinematográficas y zodiacales:

Y tanto me obstiné que la preñada se puso a aullar en el cine y en adelante recordaría que la pantalla zurcida empezó a girar sobre sí misma, las imágenes vacilaron, los rostros se distorsionaron y el sonido llegó a adquirir el estrépito de un cataclismo. Señales todas de que el Capricornio estaba por llegar. (*El cine*, 61)

Ramonet es el centro del mundo, el sol alrededor del que giran las estrellas. De tal manera, esta perspectiva egocéntrica y narcísica vuelve a ubicar al creador en el centro de su creación. Esta creación procede de una interrogación sobre la singularidad de un gesto de escritura y se concentra en las motivaciones del trabajo literario. Este acercamiento tiene como fundamento una concepción de la escritura que le permite a la imagen del yo construirse y darse a ver. Finalmente, para escribir sus Memorias, Moix se metió, e incluso se comprometió, en un camino narcísico. La figura de Narciso remite no solo a la mitología a la que tanto ama Moix sino también que reanuda con la complejidad y la sutileza de la cuestión ontológica de la imagen. La imagen especular o catóptrica (*catoptron* griego, *speculum* latino) puede ser a la vez asimilada a la apariencia ilusoria y a “una mimética ontofánica.” (Wunenburger, 1997: 168-169)

La imagen-reflejo, que proviene de la visión imaginaria que se constituye Moix, puede ser considerada como engañosa, pobre, decepcionante, e incluso francamente nefasta porque fuente de ilusión. Para Platón (1996, p. 366-367), esta imagen-reflejo se ve condenada porque aparta de la razón de su vida y solo deja lugar a ilusiones ópticas. Pero, al mismo tiempo, esta imagen espejo contiene una fuerza puesto que se inspira de su imitación muy a menudo perfecta de la realidad. Así, su defecto proviene, no de su potencia, de la no semejanza con el modelo, sino de su exceso de semejanza. La representación especular es tan llamativa que favorece una fusión entre la imagen y el modelo. Entonces la imagen narcísica dispone de un poder que le permite “inmiscuirse en la actividad más determinante, la de la creación originaria del mundo.” (Wunenburger, 1997, p. 174)

La imagen de Narciso está presente en los tres tomos de las Memorias (ver *El cine* 45,189; *El beso*, 62, 413; *Extraño*, 389, 411, 520, 537 dos veces), sin hablar de las numerosas alusiones al joven al espejo. El desdoblamiento especular conlleva muchas ventajas porque, como lo subraya Maurice Merleau-Ponty: “El fantasma del espejo arrastra afuera mi carne y, al mismo tiempo, todo lo invisible de mi cuerpo puede penetrar los otros cuerpos que veo.” (Merleau-Ponty, 1985, p. 33). La imagen del espejo participa de lo que Jean-Jacques Wunenburger llama “la ontogénesis” y gana por lo tanto “una conaturalidad con el ser” (Wunenburger, 1997, p. 172), sobre todo cuando el ser es Dios mismo. En efecto, el espejo constituye el accesorio ideal de la actividad divina. Por consiguiente, la creación moixiana se puede comparar con la creación divina y empieza, como en casi todas las cosmogonías por la introducción de un reflejo. El espejo participa de esta auto gestación de la divinidad misma, de su interioridad autosuficiente, de su ser en sí y, al ver su desdoblamiento, accede a la plena conciencia de sí, a su autoafirmación (Marco, 1990).

4.2. Un Moix divino o de la auto mitificación

Emmanuel Lévinas afirma que de Dios solo se puede pronunciar una palabra, Dios (Lévinas, 1976, p. 136-137). El narrador se siente inspirado por los dioses, sigue sus pasos, ellos le sirven de modelo:

Esos periplos de la memoria me devuelven siempre al origen, y es bien cierto que el origen de un adolescente soñador sólo puede ser el Mito. Regresa y regresa y vuelve a regresar al cabo de los años. Lo reencuentro en unos grabados barrocos que contemplo diariamente en mi estudio madrileño. Reproducen los azares del príncipe Telémaco, hijo de Odiseo y el más discreto de todos los jovencitos, según el vate ciego. La decisión de salir en busca de su errático papá, perdido de isla en isla, es el gran tema de los cuatro primeros cantos de *La Odisea*. (*El beso*, 159-160)

Hay que subrayar el vínculo que la imaginación tiene con la fabulación y la quimera. Además, la infancia del autor sería legendaria, como lo pudo ser la de Edipo o de Telémaco (personajes citados varias veces en las novelas moixianas). Moix se identifica con los mitos, él es ser mítico, como Ulises -ya presente en su novela *Olas sobre una roca desierta* y *Siro o la increada conciencia de la raza*- para acceder a la mitificación:

Contemplo a Telémaco reposando en la isla de Ortigia, idílica patria de los lotófagos. La oronda dama vestida de rosa, a quien el efebo cuenta sus aventuras, es la ninfa Calipso, amante con vocación de perdedora: primero se prendó de Odiseo, después de su heredero. Ambos la dejaron para vestir dioses. La Ítaca nativa constituía un reclamo demasiado poderoso para abandonarlo, por fuerte que fuese la droga del olvido. Ley de vida. Crecer, formarse, madurar en el periplo y regresar perfeccionado al origen. (*El beso*, 160)

Para auto mitificarse, primero hay que destruir la figura del padre tutelar para tomar su lugar, como lo hace Uros al matar a su padre Cronos-Saturno, lo que significó el final del tiempo cíclico y la aparición del tiempo lineal. Es lo que hace Moix cuando desacraliza a Dios del que va a tomar el trono:

Mi memoria de lector me recordaba algunos tópicos sobre la cuestión. El clásico dijo que el alma sólo es de Dios, pero en este punto todo remordimiento era vano, porque yo prefería pensar que el cuerpo es de uno mismo. Y en última instancia, que se quedase Dios con mi alma, puesto que las colecciona. (*Extraño*, 144)

La escritura nace en la imagen del “yo” e indirectamente el narrador se presenta como una divinidad de su propio relato al citar a Scaramouche (Scaramouche aparece tres veces citado en el mismo volumen de *El cine*: 19, 372 y dos veces en esta última página), quien “nació con el don divino de la risa.” El narrador se presenta como el heredero divino, es decir como un demiurgo absoluto, el que, como lo indica la etimología griega *demiourgos*, es el artesano o el especialista que trabaja para el público, un significado que evoluciona con Platón para significar el “creador”. El creador de un mundo, pero también el mesías, el elegido del Señor, el que tiene que cumplir con una misión divina, la de transmitir a los hombres una palabra, un mensaje. Moix, al principio Hermes-mesías, recorre las vías de la imaginación, para transformarse en el Apolo-crístico de su imaginario, el demiurgo-creador divino de su mundo de imágenes sobre el que el Tiempo no puede agarrarse, la memoria no tiene razón de ser ya que no hay presente, ni pasado, ni futuro, todo es imaginario eterno.

5. Conclusión: la coherencia del proyecto moixiano

El estudio de los tres volúmenes de *El Peso de la Paja* permite demostrar la manera con la que Terenci Moix logra crear una nueva imagen de sí mismo. Más que una autobiografía, podemos hablar, en este caso, de “egobiografía” cuya escritura se utiliza como reparación de los dolores que se manifiestan en el imaginario. Christian Chelebourg subraya que el escritor es un sujeto que elabora un “autorretrato simbólico, es decir una imagen de él mismo que el lenguaje, naturalmente, rechaza, pero que se manifiesta en el imaginario y constituye la figuración de su yo ideal” (Chelebourg, 2000, p.108). Moix utiliza este yo ideal en su escritura y hace todo lo que está en su poder para no respetar los códigos e identificarse con una estatua de signos que tiene que asegurar su triunfo narcísico. *In fine*, el novelista se vuelve lo que imagina gracias a este “trabajo sobre sí.” (Akamatsu, 1999, p. 63) El autor aprovecha todas las nociones trabajadas por el escritor y ambos -autor y escritor- participan a la edificación de la imagen reparadora del yo. Cuando una idea resiste y conduce a un callejón sin salida, el escritor logra domesticar la idea al hacerla suya por medio de la escritura. Este estudio se propuso localizar la acción del autor en su texto, examinar en qué consiste su trabajo en las manifestaciones de su imaginario y mostrar cómo Moix logra hacer que “la realidad se acoplara a los imperativos de su narcisismo” (Chelebourg, 2000, p. 111).

En relación con la escritura del yo, se plantea también el tema del subgénero que no era el objeto de este estudio pero que bien puede ser su prolongación, en particular con la puesta en paralelo del corpus estudiado con la serie de los cuatro volúmenes de *Mis inmortales del cine* que mezclan textos moixianos con imágenes cinematográficas. Es interesante establecer el paralelo entre los dos fragmentos que se presentan a continuación: uno de *El beso de Peter Pan* publicado en 1993 con el principio del capítulo consagrado a Steve Reeves en *Mis inmortales del cine – Hollywood años 50* (publicación en 2002) que dejó a la apreciación del lector. Ambos fragmentos proponen varios cuestionamientos en cuanto al estatuto del texto, según si se trata de una obra autobiográfica o de una antología:

Pero este género constituyó un gozoso tributo al esplendor de la carne mientras se prestó al lucimiento del divino atleta Steve Reeves. En el divertido cortejo de gimnastas despistados, él constituyó una maravillosa excepción. No sólo llegó el primero: fue superior a los demás. Su cuerpo era equilibrado, sus músculos racionales, sus rasgos poseían cierta nobleza clásica. Por pura lógica, quedaba siempre vencedor en el concurso «Le plus bel Apollon du cinéma», que organizaba la revista *Cinémonde* por votación popular y, no nos engañemos, para presentar las formas más permisivas del desnudo masculino bajo pretextos que los moralistas no pudiesen reprochar. Ciegos que eran, pues Steve se convirtió en divinidad tutelar de los onanistas de medio mundo. (*El beso de Peter Pan*, 1993, p. 241)

En una de las más singulares especialidades conocidas por el cine –el culturista convertido en héroe mitológico-, Steve Reeves fue único. No sólo llegó el primero: fue superior a todos los musculosos que invadieron los estudios

romanos de Cinecittà a finales de los años cincuenta. Contra la hipertrofia a veces casposa que caracterizaba a otros intérpretes, su cuerpo era equilibrado, sus músculos racionales, sus rasgos poseían una nobleza helénica. Por pura lógica, quedaba siempre vencedor en el concurso Le Plus Bel Apollon du Cinéma que organizaba la revista francesa *Cinémond* por votación popular y como pretexto para presentar las formas más permisivas del desnudo masculino sin escandalizar a los beatos de la época (finales de los cincuenta, principios de los sesenta).

(*Mis inmortales del cine – Hollywood años 50*, 2001, p. 35)

¿Dónde termina la autobiografía y dónde empieza la antología?

Esta pregunta remite a la coherencia del sistema de pensamiento moixiano. La personalidad de Moix, autodidacta, que toca todos los temas, podría hacernos pensar en una dispersión de la imagen mediática que quiso y que trabajó el autor en varios programas televisivos, como *Más estrellas que en el cielo*. Pero, tenemos que constatar que cuando el escritor se pone frente a Fredo -nombre que el escritor le había dado a su ordenador-, el pensamiento que guía la escritura es siempre extremadamente coherente y pensado. En efecto, la auto mitificación que es la tesis que sostiene este estudio, está presente en todas las obras de Moix, en particular en sus novelas históricas (Merlo-Morat, p. 1997). Toda su producción viene sostenida por un imaginario cuya clave de sol es la idealización, el sueño de un mundo mítico. El Moix, escritor que escribe su pasado para explicar su mitificación gracias al imaginario, hace como muchos de los historiadores para los que la representación que restituyen del pasado es un tejido construido por la imaginación a partir de documentos en los que se fundan. “El pasado accede a la visibilidad gracias al poder creador de la imaginación, que junta, y si es necesario completa, los fragmentos dispersos en busca de una respuesta a una pregunta precisa. [...] Con la imaginación se opera una idealización del pasado, en el sentido en que el historiador, guiado por sus documentos y su inteligencia, imagina lo que, en principio, idealmente, debió pasar” (Bouriau, 2003: 63-64). ¿Cómo distinguir entonces la obra del historiador de la del novelista, si en ambos casos la imaginación creadora determina el relato de los acontecimientos?” (Chelebourg, 2000, p. 12).

Estoy de acuerdo con Christian Chelebourg cuando afirma que “lo que probamos en una obra de arte, no es la realidad gracias a la que se nos trasmite sino el imaginario que reproduce. La obra de arte es comunicación de un imaginario que se expresa con unas imágenes” (Chelebourg, 2000, p. 12). Una obra es una aparición sin precedente y, sin embargo, tiene un principio y una continuación. La obra, así como la imagen que nace de ella, reivindica el estatuto de acontecimiento, como una llegada al mundo, algo compartido. La experiencia artística se presenta como un medio de exorcizar la muerte, en una palabra, un anti-destino. Como lo formula André Malraux, “la obra maestra no es totalmente verdad como lo cree el artista: ella es. Ella surge. No acabamiento, sino nacimiento. Vida frente a la vida, según su propia naturaleza; y animada, en su significado etimológico, por el flujo del tiempo de los hombres, que la metamorfosea y se nutre de ella.” (Malraux, 1951, p. 459). Si reconozco que el conjunto de la obra moixiana es cualitativamente desigual -pero ¿no es el caso de todos los escritores que escriben mucho?- *El Peso de la Paja*, así como parte de sus novelas catalanes (pienso en particular en *El día que murió Marilyn*⁸) son obras que deberían perdurar en el panorama literario español.

Como todas las obras maestras, anticipan las grandes visiones del inconsciente de un pueblo, de una sociedad. Para Moix, tenemos las sociedades catalana y española de su época y los movimientos de liberación artística y sexual que las acompañan. Las Memorias moixianas se pueden definir como una caja de resonancia que amplifican los movimientos del alma humana que encuentran su expresión en la escritura de un imaginario personal. Además, si se admite, como A. Bourguignon, que “los seres de excepción y en particular los genios creadores conservan toda su vida esas cualidades de la infancia que son la curiosidad, la imaginación y la creatividad” (Lazorthes, 1999, p. 73), Ramón o mejor dicho Ramón Peter Pan, está extremadamente muy bien ubicado para figurar entre los primeros de la lista⁹.

6. Referencias citadas

Akamastu, É. (1999). *Perception, imagination, art*. PUF.

⁸ Comparto la opinión de Rafael Conte quien escribió, en un artículo titulado “Extraño en el paraíso”, *ABC Madrid literario*, 03-04-98: « Y si manifiesto que, tras aquel primer ensayo de *La torre de los vicios capitales*, mi admiración va a *Olas sobre una roca desierta*, *El día que murió Marilyn*, *El sexo de los ángeles* y estos volúmenes de *El Peso de la Paja*, antes que a sus mujercísimas con garras de astracán, venus bonapartes o sus excursiones egipcias, aunque sé muy bien que su escritor no ha tenido más remedio que escribirlas porque así se lo ha pedido el cuerpo, más que su economía, y que se funda y constituye como el escritor que es en su totalidad interior. »

Hay que añadir que Moix tomó el tiempo de pensar, de madurar y luego escribir sus Memorias: siete años para el primer volumen, al contrario de muchas de sus obras redactadas en pocos meses o incluso semanas. El estilo es mucho más trabajado, pensado, como lo explica él mismo en una entrevista con Carmen Carballo, “Mis memorias cuentan la historia de una soledad, la mía”, *El Correo de Sevilla*, 09-05-90: “El estilo de mis memorias es menos barroco. He intentado limar mucho mis expresiones y ser más directo, como la vida misma...”

⁹ A la pregunta que un periodista, José Félix Herrera (“Las pasiones de Terenci Moix”, *La Gaceta del Norte*, 21-04-85) le hacía en 1985, mucho antes de la redacción del primer tomo de las Memorias “¿Qué te gustaría que fuese el futuro?”, Moix contestó: “Me gustaría que fuese de una eterna juventud y, a ser posible sin violencia. Pero de una eterna juventud, porque me parece que ir creciendo para luego ir acumulando recuerdos no es práctico.”

- Bergson H. (2003). *Les Deux sources de la morale et de la religion*. P.U.F., Quadrige.
- Bouriau, C. (2003). *Qu'est-ce que l'imagination ?* Librairie philosophique J. Vrin, Chemins philosophiques.
- Chelebourg, C. (2000). *L'imaginaire littéraire – Des archétypes à la poétique du sujet*. Nathan université, collection Fac. Littérature.
- Dubois, C. G. (1998). «Image, signe, symbole » en *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Ellipses.
- Guillamón, J. (1993). “Terenci y la parodia del hombre ilustre”, *La Vanguardia*, 17-12-93.
- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire*, livre I, « Les écrits techniques de Freud ». Seuil.
- Lavaud, L. (1999). *L'Image*. GF Flammarion, Corpus.
- Lazorthes, G. (1999) : *L'imagination – Source d'irréel et d'irrationnel – Puissance créatrice*. Ellipses, Cultures et histoire.
- Lévinas, E. (1976). *Noms propres*. Fata Morgana.
- Malraux, A. (1951). *Les Voix du silence*. Gallimard.
- Marco, J. (1990). “El Peso de la Paja”. *ABC Sevilla*, 12-05-90.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *L'œil et l'esprit*. Gallimard, Folio.
- Merlo-Morat, P. (1997). *Les romans historiques de Terenci Moix : de l'Histoire au mythe*, [tesis de doctorado no publicada].
- Moix, T. (1998). *El Peso de la Paja: 1-El cine de los sábados*. Planeta.
- Moix, T. (1993). *El Peso de la Paja: 2- El beso de Peter Pan*. Plaza & Janés.
- Moix, T. (1998). *El Peso de la Paja: 3- Extraño en el paraíso*. Planeta.
- Platon (1996), *République*, Paris, GF Flammarion, [trad. Robert Baccou].
- Ricoeur, P. (1989). *Soi-même comme un autre*. Folio, Essais.
- Rotureau, É. (1999). *Le 2 mis en abyme : la construction du personnage romanesque dans El día que va morir Marilyn et Onades sobre una roca deserta de Terenci Moix* [manuscrito de habilitación no publicado, tutora garante : profesora catedrática Marie-Claire Zimmermann]. Paris, Université de Paris IV-Sorbonne.
- Wunenburger, J.J. (1998). «Les Pères fondateurs de la notion d'imaginaire» en *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, (dir. Joël Thomas), Ellipses.