
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Abd El Fattah Abd El Azim, Islam; Pontón, Gonzalo, dir.; Antón Pelayo, Javier, dir. La Imagen de Egipto en la novela histórica de Terenci Moix. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44931>

under the terms of the  license

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Abd El Fattah Abd El Azim, Islam; Pontón, Gonzalo, dir.; Antón Pelayo, Javier, dir. La Imagen de Egipto en la novela histórica de Terenci Moix. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44931>

under the terms of the  license

LA IMAGEN DE EGIPTO EN LA NOVELA HISTÓRICA DE TERCENCI MOIX

Islam Abd El Fattah Abd El Azim

Trabajo de Investigación de 12 créditos del programa de doctorado de Filología Española, dirigido por los doctores

Javier Antón Pelayo y Gonzalo Pontón Gijón.

Departamento de Filología Española

Facultad de Filosofía y Letras

La Universidad Autónoma de Barcelona.

Julio 2007.

A mis padres,
a Maruja Torres y
a Isabel Chueco

Índice

INTRODUCCIÓN	5
1- UNA VISIÓN PANORÁMICA SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA	15
1.1 los antecedentes de la novela histórica.....	15
1.2 Celia Fernández Prieto y la evolución del género histórico.....	22
1.3 La novela histórica entre la ideología y la manipulación.....	30
1.4 ¿Por qué el “boom” de la novela histórica?.....	38
1.5 La tipología de la novela histórica.....	44
2- TERCENCI MOIX ENTRE SUS NOVELAS CATALANAS Y LAS DE TEMÁTICA EGIPCIA	53
2.1 Terenci Moix, panorama sobre su vida, obra y carrera literaria.....	53
2.2 Terenci catalán y Terenci castellano en las novelas egipcias ¿Cambios o Continuidad?	62
3- ¿POR QUÉ EGIPTO COMO TEMÁTICA EN LA NARRATIVA DE TERCENCI MOIX	84
3.1 Los motivos de escoger a Egipto como temática de una parte de la narrativa moixana.....	84
3.1.1 La atracción por la eternidad.....	86
3.1.2 Interés infantil por la historia, la egiptología y una reacción frente a la egiptomanía deformatoria.....	89
3.1.3 Crear un mundo donde puede reflejarse libremente: autobiografismo.....	95
3.1.4 Una evasión comprometida o responsabilizada.....	102
3.1.5 La avidez por llamar la atención, el protagonismo y el éxito comercial.....	105
4-¿CUÁNDO EMPEZÓ EGIPTO EN LA NARRATIVA MOIXANA?	111
4.1 Los principios de Egipto en la novela de Terenci Moix.....	111
4.1.1 <i>Olas sobre una roca desierta</i> (1968).....	117
4.1.2 <i>El sadismo de nuestra infancia</i> (1969).....	119
4.1.3 <i>Mundo Macho</i> (1969).....	121
4.1.4 Entre <i>Terenci del Nil: viatge sentimental a Egipte</i> (1969) y <i>Terenci del Nilo: Viaje sentimental a Egipto</i> (1999).....	126
4.1.5 <i>Nuestro virgen de los mártires</i> (1983).....	136
5-TERENCI MOIX Y EGIPTO GRECORROMANO	139
5.1 La época grecorromana en la novela histórica egipcia de Terenci Moix.....	139

5.2 En torno a las dos del período grecorromano.....	140
5.3 ¿Por qué estas dos historias?.....	144
5.4 El objetivo más destacado de la novela	163
5.4.1 <i>No digas que fue un sueño</i> , La defensa de la imagen deformada de una reina...	163
5.4.2 <i>El sueño de Alejandría</i> , ¿Cómo ser autor?.....	184
5.5 Algunas constantes en las dos novelas.....	220
6-TERENCI MOIX Y EGIPTO DEL SIGLO XIX.....	229
6.1 En torno a <i>La Herida de la Esfinge</i>	231
6.2 Motivos, objetivos y ejes de la novela.....	232
6.3 La historicidad de <i>La herida de la Esfinge</i>	258
7. TERENCI MOIX Y EL ANTIGUO EGIPTO.....	268
7.1 El periodo amárnico en la novela histórica de Terenci Moix.....	268
7.2 En torno a las dos novelas amárnicas.....	272
7.3 ¿Por qué el periodo amárnico?.....	275
7.4 Dos novelas amárnicas y dos modelos de la novela histórica.....	303
7.4.1 <i>El amargo don de la belleza</i> como modelo tradicional de la novela histórica....	306
7.4.2 <i>El arpista ciego</i> como modelo de la novela histórica postmoderna.....	323
7.5 Algunas constantes moixanas en las dos novelas.....	338
CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES.....	344
BIBLIOGRAFÍA.....	361

INTRODUCCIÓN

La idea inicial de esta investigación ha nacido como resultado de dos factores principales, de los cuales uno considero personal y el otro general. Primero, como necesidad de reconciliación, tal como pasa en el caso de los escritores de la novela histórica, entre mis estudios y especialidad de filología española y mi vocación y afición por la Historia antigua en general y la de mi país, Egipto, de modo muy particular. De ahí, la mejor opción ha sido una investigación interdisciplinaria que reúna ambas materias, es decir la novela histórica. En segundo lugar, como respuesta a la situación inquietante en la que estamos viviendo hoy en día los que pertenecemos al mundo oriental, o más específicamente árabe: la lucha de las civilizaciones, la cual prefiero llamar la ignorancia mutua de las civilizaciones o de las culturas. Desde siempre, la sociedad humana ha conocido la rivalidad entre tribus, pueblos, países o naciones, por causa de las diferencias que guardan entre sí, sean éticas, lingüísticas, religiosas, ideológicas, etc. Pero en lugar de que estas diferencias sean motivo de unión y aprendizaje mutuo entre las naciones, se ha convertido, desgraciadamente, en una herramienta eficaz para manipular a los pueblos y llevarlos a cometer barbaridades. En este sentido, la palabra del artista, puesta al servicio del sistema manipulador, ha destacado como un arma poderosa para conseguir algunos objetivos predeterminados. Nos acordamos, por ejemplo, refiriéndonos a la Historia antigua, de la reina egipcia Cleopatra VII, enemiga feroz de Octavio Augusto, cuya figura no sólo fue deformada por los cronistas romanos, sino también por los poetas octavianos como Virgilio, Horacio, Flavio... cuyos escritos contribuyeron vigorosamente a avivar la enemistad sembrada en el pueblo romano contra la reina egipcia, e incluso, contra su anterior héroe, el propio Marco Antonio, y por consiguiente, justificar la guerra de Octavio Augusto, la cual respondía a su propio interés de dominar, en exclusiva, el Imperio Romano y acabar con su antiguo compañero, pero rival en ese momento, Marco Antonio. En lo que se refiere a las interpretaciones actuales, nos parecen bastante interesantes los ejemplos que nos aportan los dos libros de Edward Saíd –algunos de los cuales expondremos en el cuerpo de la investigación– : *El orientalismo* (1990) y *Cultura e Imperialismo* (1993). En ellos el investigador persigue cronológicamente el movimiento orientalista del siglo XIX esclareciendo cómo el arte y la cultura –sobre todo la francesa y anglosajona– fueron utilizados para servir a los objetivos colonialistas de los grandes imperios del pasado, o por decirlo de otra manera, para

hacer distinción entre nosotros –“Occidente”– y el otro –“Oriente” o lo extraño– con el objetivo de demostrar la superioridad occidental y, por consiguiente, justificar su dominio sobre el otro, incapaz de valerse por sí mismo, y también para definirlo, ya que los orientales no pueden llevar a cabo esta labor. La situación contemporánea –sobre todo después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en EE.UU– no ha cambiado, sino que el abismo entre Oriente y Occidente se ha extendido considerablemente por culpa de las informaciones manipuladas, en libros, novelas, noticias periodísticas o televisivas, películas..., las cuales en lugar de intentar estrechar las relaciones, contribuyen a profundizar la ignorancia entre ambas culturas. Por lo tanto, me ha parecido interesante buscar en la literatura española y en su rama cosmopolita a algún novelista que tratase de forma positiva sobre la cultura o la historia de algún país árabe, preferiblemente Egipto, de cuya historia y situación tengo algún conocimiento. En definitiva, intentaba buscar la obra de algún escritor que pretendiese acercar la cultura de mi país –incluso a través de su historia– al lector actual, lo cual podría colaborar en estrechar los lazos de entendimiento.

La verdad es que las vinculaciones y el interés español por el antiguo Egipto son mucho más antiguos de lo que comúnmente se conoce. Así, a través de los dos estudios de D. Francisco J. Martín Valentín¹, director del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto de Madrid, podemos perseguir lazos que datan del siglo II d. C. mediante las figuras de dos célebres emperadores romanos nacidos Hispania: Trajano y su sucesor Adriano. Dos enamorados del país del Nilo –que estaba bajo el dominio romano desde el año 30 a.C.– cuyos nombres siguen sonando en Egipto hasta la actualidad, gracias a los monumentos que dejaron: el famoso kiosco de Trajano de la isla de Filé; las inscripciones del mismo en el recinto interior del templo de Komombo; su labor en reabrir el antiguo canal que unía el Nilo con el mar Rojo o la ciudad de Antinoópolis (Actualmente Sheik Abadé), que mandó construir Adriano en honor de su favorito Antínoo; así como su visita a distintas ciudades egipcias o a los Colosos de Memnoón para escuchar los cantos de la estatua. Dos siglos más tarde nos informa la Historia de la visita de la monja gallega Egeria a muchas ciudades egipcias en su viaje hacia Constantinopla y Jerusalén.

¹ Para mayor información véase

- Martín Valentín, Francisco J: “Notas para una historia de la egiptología en España I” en *Baede* N° 4-5, 1992-1994, Madrid, pp. 173- 195.
- Martín Valentín, Francisco J: “Notas para una historia de la egiptología en España II” en *Baede* N° 8, 1998, Madrid, pp. 245-272.

En la Edad Media nos llegan noticias de varios personajes del Islam español que mantienen estrechas relaciones con Egipto, como el venidero santón murciano Abu el Abaas el Mursi que actualmente se encuentra enterrado en Alejandría en una mezquita que lleva su nombre. También tenemos noticias de esporádicas visitas de embajadores de los reyes de Castilla y León o de Aragón al sultán de Egipto. Asimismo conocemos que el Conde Esneval (general del rey de Dinamarca) ofreció a Felipe V la idea de anexionar el Alto Egipto a la Corona Española, con el fin de controlar el comercio del Mar Rojo, un proyecto fracasado antes de empezar, aunque nos lleva a la conclusión del muy temprano interés por el país del Nilo.

El siglo XIX es también testigo de la presencia de muchas figuras españolas en Egipto como: Domingo Badía y Lebligh (presunto espía de algunos reyes y gobiernos) que describe varios monumentos faraónicos y habla de El Cairo en su libro de viaje *Viaje del príncipe Ali Bey el Abassi en Marruecos, Trípoli, Chipre, Egipto...*; Salmón Fernández, judío sefardí que residió en Egipto entre 1830 y 1860 y trabajó en el tráfico de antigüedades; los distintos viajeros burgueses que asistieron a la inauguración del Canal de Suez (acto al que acudió también la fragata de combate la Berengüela en representación de la armada Española) dejando sus impresiones escritas como *La novela de Egipto, viaje imaginario a la apertura del Canal de Suez* (1870) de D. José de Castro y Serrán, *Viaje a Egipto con motivo de la apertura del Canal de Suez* (1870) de D. Lázaro Bardón y Gómez o *Viaje a Egipto, Palestina y otros países de Oriente* (1882) de D. Narciso Pérez Reoyo. De esta manera, y con la fama que va adquiriendo el estudio del antiguo Egipto a nivel mundial, aparece en España el primer manual de historia de Egipto en 1883 por D. Manuel Sales y Ferré.

Sin embargo, el nacimiento de la verdadera egiptología española se produce –según el autor del estudio– con la llegada de D. Eduardo Toda y Güell, cónsul general de España en El Cairo, a finales del siglo, quien observa, explora, con Gastón Maspero, y apunta sus estudios, sin acierto completo en lo que decía. La labor de Toda será seguida por otros estudiosos españoles del siglo.

El nacimiento del siglo XX marca el comienzo de un interés de carácter más científico por el antiguo Egipto como, entre muchas obras: *Los estudios sobre la transcripción del jeroglífico en letra latina* (1909) de D. Manuel Traviño y Villa; *Química y farmacia en el antiguo Egipto* de D. Antonio Murcia y Valedria (1910); *Historia del arte egipcio* De José Ramón Mélida; la visita de Howard Carter a Madrid para dar dos conferencias sobre las excavaciones arqueológicas, que en compañía de

Lord Carnarvon había realizado en el Valle de los Reyes y sobre el descubrimiento de la tumba de Tutankhamón. Tampoco se puede olvidar, tras la llamada de Egipto y la UNESCO, en 1960, el papel de España en el salvamento internacional de los templos de Nubia y el traslado del templo de Abu-Simbel y Filé, cuyo reconocimiento fue el templo de Debod levantado hoy en día en Madrid. De este modo sigue el interés español, cada vez más creciente, por el mundo del antiguo Egipto, el cual también podemos ver en las cifras de turistas que visitan cada año este país, en las asociaciones españolas de egiptología, en la entrada de la especialidad de egiptología en algunas universidades, en los documentales y las revistas de Historia y arqueología en los que Egipto ocupa siempre un espacio destacado, etc.

Sin embargo, el interés de los españoles en general, y de los novelistas en particular, por el mundo del antiguo Egipto sigue siendo bastante escaso –ya que la mayoría de las novelas sobre Egipto en las librerías son traducciones–, sobre todo si comparamos con países como Francia o Inglaterra. El investigador interpreta esta distancia a que en el momento del desarrollo de la egiptología, España estaba más preocupada por el desmoronamiento de las colonias americanas, lo cual causó el alejamiento español del mundo egipcio. A eso podríamos añadir el motivo de que Egipto nunca formó parte del Imperio español, tal como lo fue para los otros dos países, con lo cual es lógico que su presencia en la tradición española en general, y la literaria en particular, sea escasa.

En realidad, la tarea de buscar, en la última narrativa española, a un autor interesado por el mundo egipcio no ha sido muy laboriosa, ya que son muy pocos los que abordaron el tema. En general son escritores poco conocidos en el ámbito literario, su obra no está consagrada exclusivamente a esta temática, sino que escribieron de forma esporádica alguna que otra novela sobre la antigua civilización egipcia, y siempre centrándose en los periodos de más fama en Occidente. Las novelas egipcias de estos escritores nos ofrecen una variedad de posturas ideológicas y modelos distintos de la novela histórica. Mariano José Vázquez Alonso, por ejemplo, optó por el modelo biográfico en su reconstrucción de la vida de la reina Nefertiti, *Nefertiti, dios es mi herejía* (1989), intentado explicar, dentro de un marco puramente histórico, los motivos que la llevaron a emprender su proyecto monoteísta junto a Akenatón. Se trata de una novela sin más pretensiones que contar Historia. César Vidal, historiador y escritor, trató en más que una ocasión la historia egipcia, aunque con una postura, a veces, implícitamente deformatoria. Es el caso de su obra *La esclava de Cleopatra* (1997), en

la que la esclava de la reina se encarga de contar su historia. Aunque el autor intenta limitarse a narrar historia su contribución deformatoria aparece en el marco ficticio en el que muestra a los reyes egipcios, y a la reina particularmente, como unos tiranos, sólo interesados por su propio bienestar, y olvidándose del pueblo. Es más, los acusa de bárbaros en el trato con los pueblos sometidos. Esto es narrado de tal manera que el lector occidental los asocia inconscientemente con los nazis y sus campos de concentración. La otra novela del mismo escritor, *El escriba del faraón* (2007), nos ofrece una recreación de los orígenes del pueblo de Israel, pero sin dejar de lado el mismo tema de los mecanismos del dominio en el antiguo Egipto y su poder político. Una tercera modalidad es la que responde al revisionismo histórico, la cual podemos contemplar en *Moisés, en busca del dios único* (2004) de Rafael Potti. En esta novela el autor plantea literariamente la teoría revisionista de Sigmund Freud sobre Moisés, creando una nueva versión histórica, en la que aparece una relación de maestro y discípulo entre Akenatón y Moisés, y una distribución de papeles bastante distinta a la que nos ha dejado la Historia. Otro escritor español que está intentando últimamente abrirse camino a través de la temática egipcia es Antonio Cabanas. Entre sus pocas obras al respecto destacamos *El ladrón de tumbas* (2006), en la que toma de Egipto sólo un escenario en el que recrea una historia completamente presente, y que podría situarse en cualquier espacio o tiempo sin afectar a su trama. Además, falla al fundir los dos elementos principales del género, historia y ficción, ya que escribe páginas únicamente de historia y otras sólo de ficción. Finalmente, podríamos mencionar un ejemplo de la modalidad posmodernista del género, escrita en lengua castellana pero fuera de España, es el de Carmen Boullosa en *De un salto descabalga la reina* (2002). En dicha novela la escritora toma la historia de Cleopatra como motivo para reflexionar sobre la mujer, sus derechos, sus sufrimientos frente al dominio del hombre, etc. La novela es postmoderna en su actitud de distorsionar el material histórico al incorporarlo a la diegésis ficcional, algo de lo cual el lector es consciente en cada página.

Nuestra decisión final por Terenci Moix como tema de la investigación entre los demás, responde a los motivos siguientes: es el escritor con más número de obras escritas sobre el mundo egipcio; es el autor de novelas de temática egipcia con más fama en España, en los últimos años, además de ser, en cierta medida, el responsable de crear la moda de Egipto entre el público lector español; es el escritor al que más podríamos denominar novelista, con una reconocida carrera literaria anterior; sus novelas presentan distintas modalidades del género histórico, empezando desde la

tradicional y llegando a la posmodernista; sus obras egipcias representan, en su totalidad, una devoción a la civilización nilótica y, por último, sus novelas se caracterizan, además de por contar Historia, por estar relacionadas con nuestro presente y con el personal del autor, lo cual les concede el carácter novelesco, al mismo tiempo que histórico.

Tras la lectura inicial de las obras egipcias de Terenci Moix, la de algunas críticas sobre ellas, conocer a algunas de las personas más cercanas al autor durante el acto de tirar una parte de sus cenizas en el muelle de Alejandría, en diciembre de 2005, en el cual hemos participado, planteamos algunas hipótesis u objetivos que conseguir en la investigación. En primer lugar, pensamos en estudiar la influencia cinematográfica en las novelas egipcias del autor, dada su condición de auténtico cinéfilo y propietario de una videoteca de más de cuatro mil películas, de la cual es heredera su secretaria Inés González. En segundo lugar, planteamos la posibilidad de hacer un análisis histórico-literario de la obra del autor a base de conocer en primera persona los libros de Historia que manejaba el novelista –a través de su biblioteca personal, actualmente perteneciente a su hermana, también escritora, Ana María Moix– en la redacción de sus novelas, y estudiar el proceso de transformación del material histórico en novelístico.

Sin embargo, nos vimos obligados, finalmente, a renunciar a estos dos objetivos, porque no nos ha sido posible consultar la lista de la videoteca del autor, debido al rechazo de su actual propietaria, quien nos recomendó fijarnos más en la obra en sí. Debemos reconocer que dicho consejo nos ha sido útil, aunque nos hubiera gustado conocer el contenido de esta videoteca, ya que pensamos que de ella se pueden extraer inevitables influencias sobre la obra del autor, como lo hemos demostrado en un par de ocasiones en nuestra investigación, en relación con dos películas de las que hemos tenido noticias a través de la prensa. En lo que se refiere al segundo objetivo de consultar la biblioteca del novelista, tampoco nos ha sido posible. Algo que intentaremos realizar en futuras investigaciones, en coordinación con la hermana del autor. De ahí, el nuevo objetivo tuvo que centrarse en la obra misma del autor y en la Historia general de los periodos históricos de Egipto que trató en sus novelas. Este objetivo lo veremos a continuación en la estructura final de la investigación que se compone de siete capítulos.

En el primer capítulo, intentamos exponer una visión rápida y panorámica sobre la novela histórica, recalcando los puntos que nos han parecido de interés para el

objetivo de nuestra investigación, como la definición de la novela histórica, sus antecedentes y evolución a base del concepto del dinamismo de los géneros literarios, el desarrollo de la relación historia- ficción, la novela histórica como posible herramienta de manipulación, los motivos del último “boom” del género histórico en general, y en España en particular, y, finalmente, exponer algunas de las distintas clasificaciones teóricas que se han hecho de la novela histórica, con el fin posterior de mostrar a qué modalidad pertenecen las obras egipcias de Terenci Moix.

En el segundo capítulo, consideramos oportuno pasar revista, de forma rápida, a la trayectoria literaria del novelista en sus dos fases, la catalana y la castellana, parándonos en las obras más significativas y resumiendo las inquietudes que ofrecen sus obras, así como tratar los principales elementos influyentes en su literatura de carácter básicamente autobiográfico. De ahí, y con una visión global de la obra completa del autor, procuramos plantear una clasificación general de los mundos en los que se mueve la literatura del escritor. La segunda parte del mismo capítulo tiende a analizar la postura de los críticos que elogiaron la obra del autor en su fase catalana, mientras desprestigiaron la que fue escrita en la etapa en la que redactaba en castellano. En dicho análisis nos basamos, tanto en la lectura de una parte de la obra catalana del autor y las críticas sobre ellas, como en un estudio sobre las constantes de las mismas. Por consiguiente, demostramos la presencia de las mismas constantes en la obra egipcia del autor –es decir, escritas en la fase castellana– y mostrando nuestra hipótesis sobre el porqué de la postura crítica desigual.

Todo el tercer capítulo representa una respuesta concluyente a lo que nosotros consideramos los motivos que llevaron a Moix a tratar la temática egipcia en una parte importante del total de su obra. Son conclusiones a las que hemos llegado basándonos en la lectura y el análisis de su obra en general, y la egipcia en particular, en sus entrevistas y artículos periodísticos, en la crítica hecha sobre él –ante la cual a veces nos hemos mostrado en desacuerdo–, y finalmente a través de las opiniones de sus amigos y compañeros. En la persecución de los motivos, nos basamos en el método psicoanalista –al igual que lo hemos hecho en gran parte de la investigación– que consideramos el más adecuado en el caso de Moix.

En el cuarto capítulo intentamos demostrar que tanto el género histórico como la temática egipcia no representan ninguna novedad en la carrera moixana, ni tampoco responden al simple afán del novelista a participar en el “boom” de la novela histórica de los años ochenta, sino que datan de los mismos principios de la carrera

literaria del autor, incluso antes de la publicación de su primer libro en 1968. Por otro lado, aprovechamos este rastreo en los antecedentes de la temática egipcia para estudiar la evolución de la visión moixana hacia el país del Nilo, y analizar el uso que recibió éste en dichas novelas, de temática no exclusivamente egipcia. En este capítulo prestamos especial atención en realizar un estudio comparado de las dos versiones – catalana y castellana– de *Terenci del Nilo, Viaje sentimental a Egipto*, que además de mostrar la evolución de la visión del autor hacia Egipto a lo largo de tres décadas, sirven de base referencial donde hemos podido encontrar respuestas a distintas preguntas que se nos plantean en las mismas novelas de temática egipcia.

Dedicamos los últimos tres capítulos para hacer un estudio histórico-literario de las cinco novelas moixanas que nosotros consideramos históricas y de temática egipcia. La división que realizamos a las novelas en tres grupos ha sido en base a los periodos históricos que tratan. De ahí, encontramos dos novelas que pertenecen al periodo grecorromano: *No digas que fue un sueño* (1986) y *El sueño de Alejandría* (1988), una novela que trata el periodo romántico del siglo XIX: *La herida de la Esfinge* (1991) y dos últimas novelas cuyos protagonistas históricos pertenecen al periodo amárnico: *El amargo don de la belleza* (1995) y *El arpista ciego* (2002). En los tres capítulos, en primer lugar, seguimos el mismo método de procurar esclarecer los posibles motivos que llevaron a Moix –a pesar de sus demostrables vastos conocimientos por la antigüedad egipcia– a tratar dichos periodos y sus personajes históricos en concreto y no otros. Luego, distanciándonos de la opinión crítica que a menudo intentó encontrar en el cine la fuente principal de plagio de las escenas del novelista, procuramos abrir otro horizonte analizando la postura del novelista hacia la Historia, a través de su actitud y decisión a la hora de elegir los mismos momentos históricos dentro de los periodos en cuestión, cómo los enfoca, como los funde con la historia ficticia y, por consiguiente, conocer de qué se trataba exactamente el Egipto moixano. Por otro lado, cada novela nos impuso su forma particular de tratamiento para su completa comprensión, por ejemplo: *El sueño de Alejandría* tuvo que ser estudiada en relación con la vida de su creador, ya que se trata de una autobiografía moixana trasladada a un ambiente histórico fielmente reconstruido; *La herida de la Esfinge* no es posible estudiarla sin vincularla al movimiento orientalista y al resto de la obra del autor; y finalmente *El amargo don de la belleza* y *El arpista ciego* exigen un estudio comparado entre ellas como dos modelos distintos de la novela histórica, el tradicional y el posmodernista, poniendo así de

manifiesto los mecanismos que utilizó el autor para conseguir el objetivo pretendido de la modalidad.

El mayor problema al que nos enfrentamos en esta investigación se centra en la falta de una bibliografía suficiente, sobre todo en lo que se refiere a estudios críticos sobre la obra del autor en general y sobre las novelas de temática egipcia en particular. Pensamos que esto se debe a que Terenci Moix se solió considerar, en los ámbitos académicos españoles, como un autor de subliteratura, literatura popular o de consumo, por ello no hemos encontrado ningún estudio académico extenso sobre la obra del autor y muchísimo menos sobre sus novelas egipcias. El único estudio universitario del que tenemos noticia es el que elaboró el investigador francés Philippe Merlo, de l'Université du Lyon: *Le roman historique de Terenci Moix: de l' Histoire au mythe*. Como bien indica el título, la tesis doctoral trata sobre la novela histórica del autor en general y no específicamente la de temática egipcia. Según el resumen que el investigador nos mandó de su trabajo, el estudio se diferencia del nuestro en sus objetivos. Merlo procura, en primer lugar, buscar el reflejo de los mitos en las novelas, tanto catalanas como históricas de Moix y, en segundo lugar, estudiar los elementos y componentes de la novela histórica de Moix: tiempo, espacio, personajes y, finalmente, la recepción de su obra entre el público. En este sentido, nos gustaría agradecer también a Merlo su colaboración ya que nos mandó, además del resumen, unos ocho estudios monográficos que publicó sobre Moix y que nos han sido de utilidad.

Ante la falta de este tipo de estudios, encontramos en los periódicos y revistas literarias un medio que nos puede ayudar a llevar a cabo nuestro trabajo. Buscamos, en primer lugar, los artículos periodísticos que había escrito el autor, ya que ofrecen una visión directa de sus pensamientos, los cuales encontramos implícitos en sus novelas. Luego hemos intentado leer cronológicamente las noticias que iban publicándose en los periódicos sobre el autor, para intentar construir una idea general sobre su carrera y, finalmente, hemos consultado artículos de crítica que salieron sobre sus obras y su vida en general, y las novelas egipcias en particular. Lo más curioso que encontramos en este sentido es que gran parte de los artículos que se escribieron sobre el autor no estaban en los periódicos principales, sino más bien en los locales y regionales. En nuestra bibliografía final no hemos señalado todos los artículos que nos iban surgiendo, ya que hubo muchas noticias repetidas, sino que seleccionamos aquéllos que consideramos indispensables para la elaboración del trabajo. También, consideramos más provechoso, para futuras investigaciones, clasificar los artículos y estudios, según

nuestro criterio, de acuerdo con su contenido entre: artículos del autor, artículos críticos sobre su obra, artículos y estudios monográficos más especializados sobre su obra y, finalmente, los artículos complementarios y de noticias. Para el mismo motivo hemos ordenado los artículos cronológicamente, con lo cual el lector puede perseguir a través de ellos la carrera del novelista. En lo que se refiere a los libros de historiografía que hemos manejado, nos pareció más objetivo basarnos en una diversidad de autores de distintas nacionalidades, sobre todo egipcios, franceses e ingleses. A veces recurrimos a algunas páginas de Internet para consultar temas sobre los cuales hay pocos escritos, como es el caso de la vida Cleopatra Selene, hija de Cleopatra VII y Marco Antonio, o algunas costumbres concretas del antiguo Egipto. Por otro lado, consultamos algunos materiales audiovisuales que tienen que ver con nuestra investigación, tanto referentes al material histórico, como a películas cinematográficas influyentes en el autor.

Finalmente nos gustaría cerrar la introducción con la frase perteneciente a Rafael Alvira, utilizada por Kurt Spang, de que un especialista en las ciencias humanas busca la síntesis que pueda hacer verdaderamente útil su investigación, pero nunca queda satisfecho con su intento.

1. Una visión panorámica sobre la novela histórica:

1.1 los antecedentes de la novela histórica

El primer problema que se nos plantea al estudiar la teoría de la novela histórica es llegar a establecer una definición concreta del subgénero narrativo. Esa dificultad surge de las distintas modalidades que el relato histórico ha ido desarrollando desde la antigüedad aristotélica y hasta el postmodernismo: con varias estructuras, diferentes posturas del novelista hacia la Historia y hasta fijar la distancia temporal que separa al autor de los sucesos narrados. De ahí, “Todos tenemos una noción más o menos precisa de qué cosa sea una novela histórica y poseemos intuitivamente la certeza de si tal novela es histórica o no lo es. Pero a la hora de plantear una definición genérica la cuestión no es tan sencilla”². Por lo cual estamos de acuerdo con Mercedes Giuffré al confirmar que la novela histórica “debe ser definida tanto sincrónica como diacrónicamente”³. Es decir, poner, por un lado, una definición general al subgénero narrativo como un relato en el que el pasado ocupa un lugar constitutivo y preferencial, y por otro lado, ir poniendo definiciones según el concepto de la época.

De todos modos, la novela histórica, según George Lukacs⁴, nace con el Romanticismo a principios del siglo XIX como resultado de circunstancias histórico-sociales que coincidieron con la caída del imperio napoleónico en 1815. Dicho teórico determina el comienzo del subgénero narrativo con Walter Scott en su novela *Waverley* (1814) excluyendo las novelas anteriores de temática histórica, porque no mostraban voluntad de reconstruir el pasado. Así que – según explica Carlos Mata⁵ – la formación de los primeros ejércitos de masas da conciencia a los pueblos de su importancia histórica y despierta el sentimiento nacionalista de los pueblos sometidos que crea, a su vez, un interés por la historia; lo cual influyó mucho en el contemporáneo novelista escocés. Además, la relativa estabilidad de la sociedad inglesa en aquellos años ayudó a convertir este interés en arte – señala Lukacs⁶ – y Scott fue buscando en la historia inglesa un consuelo para los conflictos del tiempo que siempre acababan en un camino medio. Sin embargo, la influencia de Walter Scott en la literatura universal, como

² Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” en *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Eunsa, Navarra, 1995, p. 15.

³ Giuffré, Mercedes: *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004, p.20.

⁴ Lukacs, George, *La novela histórica*, Consejo Superior de Cultura, El Cairo, 2005, pp.11-29 [traducción: Saleh Guad El Kazem]

⁵ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre...”, p. 21

⁶ Lukacs, George, *La novela histórica...*, p. 31

afirma María Isabel Montesinos⁷, no llegará hasta después de la revolución de 1848 cuando creció el papel de la burguesía. En el caso de España contribuyeron otros factores como el cambio de régimen tras la muerte de Fernando VII, la persecución a los religiosos, el regreso de los exiliados, la desaparición de la censura, el triunfo del Romanticismo y la moda de Scott. Carlos Gual explica el motivo de la difusión de la novela histórica, en el XIX, como resultado de la “Configuración literaria de una conciencia nacional”⁸ tanto en el Romanticismo como en el periodo posterior. Incluso, el auge actual del género en diversos países latinoamericanos obedece a esa intención de avivar una nueva conciencia nacional.

Noé Jitrik⁹ se muestra partidario a esa misma teoría y confirma que la novela histórica, desde su nacimiento, no es el resultado de la genialidad de determinados individuos, sino consecuencia de distintas transformaciones políticas y sociales, reunidas generalmente bajo el concepto de la crisis, como factor que estimula y conduce el imaginario a encontrar salida con el fin de reestablecer un equilibrio. Así fue el nacimiento de la novela histórica en el conflictivo siglo XIX como afán de reconocer la relación entre los individuos y la sociedad, y como una búsqueda de la identidad – muy común durante los momentos de crisis o cambios estructurales – e intento de encontrar repuestas en el pasado. De ahí, dicho teórico concluye que:

“La novela histórica no representa pasivamente sino que intenta dirigir la representación hacia alguna parte, es teleológica y sus finalidades son de diverso orden [...] pero todas estas finalidades serían accesorios subordinados a una finalidad más mayor y más amplia [...] el acercamiento a una identidad o la comprensión de una identidad”¹⁰

La novela histórica, utilizando el término del dinamismo de los géneros de Celia Prieto, tuvo un abanico bastante amplio de antecedentes. Así lo demuestra el gran panorama de antecedentes que plantean los diferentes investigadores del género histórico, cada uno según su especialidad; en Grecia, Roma, Edad Media, siglo XVIII...etc. De este modo, podríamos llegar, incluso, a encontrar precedentes en la antigua literatura china o egipcia, ya que como bien sabemos la historia y la literatura siempre se han desarrollado a la par. Por lo tanto, nos resulta útil la frontera que

⁷Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre...”, p. 22

⁸García Gual, Carlos: *Apología de la novela histórica*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, p. 13.

⁹Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. La posibilidad de un género*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995, pp. 17-21

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

estableció George Lukacs¹¹ entre las novelas de temática histórica precedentes a Walter Scott y las posteriores a este novelista escocés. Según dicho teórico, antes de Scott lo histórico sólo estaba en los decorados, mientras los personajes hablaban como si fueran contemporáneos al autor, quien no mostraba voluntad real de reconstruir el pasado mediante la psicología de unos personajes pretéritos.

Según Carlos Gual¹², los antecedentes significativos de la novela histórica se podrían situar en la época grecorromana, como es el caso de la novela helenística de *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodiasias (probablemente de finales del siglo I d. C. o comienzos del siglo II d. C.) o *La vida de Alejandro de Macedonia* del Pseudo Calístenes (compuesta a comienzos del siglo III d. C.). Esta última se trata de un relato fantástico fundado en auténticas crónicas que tuvo gran repercusión en la Edad Media europea. A estos dos ejemplos añade Enrique Ángel Ramos¹³ *La historia de la destrucción de Troya* de Dares el Frigio y *El Diario de la guerra troyana* de Dicitis el Cretense como principio de la novela histórica mitológica. Por otro lado expone precedentes más cercanos – del neoclasicismo del siglo XVIII – donde aparece el redescubrimiento del mundo antiguo en obras como *Las aventuras de Telémaco* de François Salignac de la Motte Fénelon, publicada furtivamente en 1699 y en edición autorizada en 1717, en la que el hijo de Ulises continúa las aventuras de su padre o *Voyage du jeune Ancharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* de Jean Jacques Barthélemy que apareció en cuatro volúmenes en 1797.

Por otro lado y centrándonos más en la novela histórica española, Guillermo Fernández Escalona¹⁴ parte, buscando los antecedentes de la novela histórica, de la noción de George Lukacs de que el florecimiento del drama ha precedido al de la novela en general, incluyendo la histórica. De ahí, y sin olvidar la influencia directa de la novela histórica de Walter Scott en España, intenta perseguir los precedentes directos del género en el teatro español, que mantuvo el elemento histórico durante cuatro siglos seguidos, mientras la novela histórica pasó por muchos momentos de altibajos. Además alega el auge actual de la novela histórica en España con la existencia de la tradición histórica en el teatro, sin la cual probablemente la fisonomía de la novela histórica

¹¹ Lukacs, George, *La novela histórica...*, pp.11-12

¹² Gual, Carlos: *Apología de la novela...*, pp.14-15

¹³ Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición clásica en la literatura española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001, pp.94-96

¹⁴ Fernández Escalona, Guillermo: “Rasgos dramáticos de la novela histórica española” en José Romero Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Marío García- Page *La novela histórica a finales del siglo XX* Visor Madrid, Madrid, 1996, pp. 201-210

española sería distinta. De ahí, el investigador propone cuatro rasgos formales y temáticos del teatro español como precedentes directos de la novela histórica española actual:

1- La atención a las miserias del pasado:

Como podemos encontrar en el teatro histórico de denuncia, donde se destaca el desprecio hacia los tufillos heroicos y se da preferencia en desvelar las miserias del pasado. Lo cual la novela histórica actual ha tomado y ha hecho suyo, como lo podemos comprobar en *El manuscrito caremesí* de Antonio Gala que se centra en la figura de Boabdil, encarnando la ruina de la cultura musulmana en la Península, o *Yo, el rey* de Juan Antonio Vallejo-Nágera basada en la figura del más vilipendiado de los reyes españoles. Otro matiz influyente del teatro histórico de denuncia en la novela histórica actual es el de no volver al pasado con el fin de recrearlo o explicarlo, sino reproducir un conflicto que, por humano, podríamos calificar como ahistórico. Es decir, se busca la autenticidad del personaje y la insatisfacción del individuo.

2- La confrontación entre el individuo y la Historia:

Otro rasgo teatral que encontramos presente en la actual novela histórica es el de conceder el protagonismo a un individuo y no a una época. La novela de temática histórica nos presenta actualmente a un hombre que aspira a ser él mismo, a determinar su destino, intentando rechazar las circunstancias externas impuestas a su voluntad. Por lo cual intenta desvincularse del compromiso con el papel que la Historia le ha designado. Y cuando se encuentra en la encrucijada entre asumir su papel al frente del destino colectivo de todo un pueblo o de asumir sus propias aspiraciones personales, opta siempre por lo último. Así es el caso de Boabdil y José Bonaparte en las dos novelas antes mencionadas: el primero, manipulado por su madre acepta subir al trono y el segundo se encuentra incapaz de incomodar la voluntad de Napoleón y acepta la corona española. Pero ambos no se sienten vinculados a la empresa colectiva a la que fueron arrojados y acaban renegando aquello que deberían compartir con el populacho. Esa colisión entre la Historia y el individuo se trata de un fenómeno manifestado en el drama histórico español desde los años setenta.

3- La similitud entre el monólogo dramático y la narración:

Si la novela histórica romántica hablaba de la Historia, la actual habla desde la historia, siendo la historia un entorno y no un marco. De ahí surge la necesidad de la primera persona, como pasa en el monólogo teatral donde la palabra no aspira a ser verdadera sino a ser auténtica.

4- La analogía entre la organización temporal del drama y la novela histórica actual:

La novela histórica actual, en tercera persona, tiende a reproducir la organización temporal del drama. El único tiempo posible del personaje dramático es el presente, su propio presente. En el tiempo interno del drama no se tiene en cuenta el tiempo del receptor, y los personajes dramáticos actúan en un presente cerrado en sí mismo, ajeno a cualquier otro tiempo. Lo cual se asemeja al narrador de la novela histórica, que se encuentra ajeno al tiempo del lector. Es decir, lector y personaje narrador (como espectador y personaje dramático) contemplan lo narrado desde distintas perspectivas temporales. De ahí, la novela histórica sólo es histórica desde la perspectiva del lector y nunca desde la del narrador.

Los antecedentes del género histórico, según Noé Jitrik¹⁵, los podríamos encontrar en los textos de los historiadores griegos y latinos, aunque probablemente estos no fueron ni escritos ni concebidos con una finalidad literaria, más bien pedagógica. Sin embargo, hoy en día pueden ser leídos como textos literarios, aunque desde una perspectiva más amplia y general. Por otro lado, los precedentes más cercanos podrían ser:

1- El antecedente Shakesperiano:

El dramaturgo inglés proponía a menudo, a partir de un discurso histórico trivial – como por ejemplo *Los doce Césares* de Suetonio –, una acción verbal donde da un juicio propio, cambiando a través de un forzamiento verbal el sentido de la historia. Esta acción verbal posee siempre una finalidad que tiene que ver didácticamente con el poder y su consolidación, o sea, explicar sobre el pasado para advertir sobre el futuro. Además, el elemento histórico funciona aquí como un determinante desplazado, es decir Shakespeare constituía sus obras a base de conocer el final y de ahí daba un carácter

¹⁵Jitrik, Noé: *Historia e imaginación...*, pp. 23-30

trágico a los acontecimientos para llegar a este final. Lo cual, en sí, se considera un camino para la novela histórica que veremos más tarde en Benito Pérez Galdós. En definitiva, podemos fijar tres rasgos que la novela histórica ha tomado del teatro shakesperiano: el protagonista como héroe trágico, el carácter genético de la novela (constituirla a base de conocer el final, para dar el mensaje) y la proyección intencional.

2- El antecedente enciclopedista:

Es decir, *L'Encyclopédie* de Diderot como resultado de la Ilustración en Francia. Dicha enciclopedia puso un especial interés por la Historia y por el afán de conocer “lo otro” o la alteridad, aunque sea un conocimiento metafórico, ya que se basa en traducciones de documentos para entender “lo otro”. En resumen, lo que puede haber salido de la relación con la historia y la literatura en el momento enciclopedista puede ser invocado como antecedente de la novela histórica.

3- El siglo de oro español:

Es verdad que la literatura del Siglo de Oro español no contribuyó aparentemente en la formación de la novela histórica, ni siquiera en España, a causa del tratamiento mitologizante concedido al elemento histórico, como se podría notar en Góngora. Hasta *Los episodios nacionales* de Galdós encuentran su origen en la novela realista e histórica europea. Sin embargo se puede hablar en este siglo de antecedentes y no de influencias. Así que, a pesar de que la visión de los autores de aquel siglo a la Historia, trabajaban con lo histórico-político inmediato, como fue el caso de Quevedo o Lope de Vega, que formulaban en sus obras alusiones políticas, sea de adhesiones o de ataques, vinculadas a conflictos de su actualidad. Lope de Vega, por ejemplo, en *Peribáñez* construye su obra en términos indirectamente palaciegos y ataca a un valido del rey, en favor de otro. Lo mismo podemos decir de Miguel de Cervantes en *Numancia* donde reflexionó sobre la nacionalidad frente a lo extranjero, un ingrediente de la novela histórica posterior sobre todo en América Latina.

Finalmente Carlos Mata¹⁶, excluyendo la posibilidad de una influencia española directa en el nacimiento de la novela histórica española, rastrea los precedentes del subgénero narrativo en el gran corpus de la literatura española donde se mezclaban los

¹⁶ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre...”, pp.25- 30

elementos de historia y ficción. De ahí Mata llega a la presencia de antecedentes de la novela histórica en cuatro géneros de la tradición castellana:

1- La épica o la epopeya:

Se trata de la primera forma literaria inspirada por la historia, incluso George Lukacs calificó la novela histórica de la «épica moderna». Ambas manifestaciones literarias tienen puntos en común, como la descripción de armas, batallas, combates singulares, ceremonias de investidura de caballeros y la comunicación entre el narrador y el receptor (oyente en el caso de la épica y lector en la novela). Se diferencian básicamente en lo que atañe al héroe, que en la épica está mitificado, mientras en la novela histórica es un héroe medio o personaje histórico sin llegar a ser un mito. La épica española – a diferencia de la europea – destaca por ser más realista, como es el caso del *Cantar de Mío Cid*, basado, en gran parte, en la realidad histórica.

2-Las crónicas:

Mencionamos, por ejemplo, *la Crónica general o Estoria de España* que incluyen, además de su valor histórico, aventuras novelescas procedentes de novelitas versificadas o de cuentos en prosa que se integran en un cuerpo “histórico”. Lo mismo pasaba fuera de España, como es el caso de *Historia de los reyes de Bretaña* de Godofredo de Monmouth. En general todas las obras historiográficas medievales (crónicas, anales, genealogías...) carecían del carácter científico que conocemos actualmente y se presentaban, muy a menudo, adornadas con la invención de elementos míticos y fabulosos. Así que, en ellas se da el mismo tratamiento a Aquiles y Eneas que a Alejandro Magno o Julio César.

3-Las obras cultas del mester de clerecía:

En éstas se solía mezclar lo histórico con lo legendario, como es el caso del *Poema de Fernán González*: que cuenta las luchas de este conde con los reyes de León y Navarra. Otro ejemplo es el del *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez: se trata de un libro que narra hechos históricos contemporáneos con pocos elementos legendarios y ficticios. Así también tenemos *la Gran conquista de Ultramar*, de principios del siglo XIV: una narración histórico-novelesca que pretende ser una historia de las cruzadas, pero incluye elementos poéticos y adaptaciones de gestas históricas provenzales y francesas.

4-La novela de caballería:

La novela histórica guarda varios puntos de contactos con aquella novela caballeresca, no sólo en lo que se refiere a las batallas, torneos y todo lo maravilloso, sino también en las técnicas que ambas emplean, como el manuscrito encontrado o el recurso a la crónica para aumentar la verosimilitud. Por lo tanto, la novela histórica romántica se convirtió en la nueva novela de caballería, hasta en lo que atañe a la evasión. Cabe destacar al respecto que el tema de la primera reunión celebrada en 1839 en el Ateneo de Madrid fue: “Comparación entre la novela histórica moderna y el antiguo romance caballeresco”. Por otro lado, la figura de caballero andante es una figura histórica del siglo XIV y XV, y en las novelas de caballería se intentaba imitar algunos aspectos de los caballeros, al mismo tiempo que éstos intentaban imitar a los héroes de las novelas. Los relatos de caballerías – tal como la posterior novela histórica – se presentaban como crónicas o historias verdaderas, ya que los autores insistían continuamente en la verdad de sus episodios de la misma manera que hacen los historiadores. Finalmente, podemos notar que este tipo de novelas medievales comparte con la posterior novela histórica su división maniquea del mundo de los personajes en buenos y malos.¹⁷

1.2 Celia Fernández Prieto y la evolución del género histórico¹⁸:

La investigadora confirma, en primer lugar, que la novela histórica no es un género nuevo, sino una forma de actualización de la larga tradición de intercambios entre la Historia y la literatura. Es decir, un producto relacionado, como todo género, con tres ejes: la tradición y las formas literarias del pasado, las formas literarias del momento histórico y el contexto socio-político y los sistemas culturales e ideológicos vigentes en el horizonte de la recepción. Por lo tanto, ve oportuno que la novela sea estudiada dentro del concepto de su tiempo, ya que la historia está en un proceso continuo de reescritura, como podríamos ver en el siguiente panorama de la evolución del género.

La oposición entre la historia y la poesía data de los orígenes de la misma prosa de ficción, como bien lo demuestra la opinión de Aristóteles –que curiosamente nunca

¹⁷ Cabe destacar también el gran panorama de antecedentes españoles de la novela histórica que expone Carlos Mata en su estudio a lo largo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII con ejemplos muy significativos entre los cuales resaltamos *Las guerras civiles de Granada* (1595 y 1604) de Ginés Pérez de Hita con mucha influencia en el extranjero. De modo que se habla de que Scott la leyó en los últimos años de su vida y lamentó no haberla conocido antes para ambientar en Granada alguna de sus novelas. Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre...”, pp. 30-36

¹⁸ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, segunda edición, Eunsa, Navarra, 2003, pp. 35- 165

se había ocupado de la historia – en su *Poética*, según la cual la diferencia entre el historiador y el autor no está en decir las cosas en verso o prosa, ya que podemos versificar la obra de Heródoto sin dejar de ser Historia, sino que la diferencia está en que el historiador dice lo que ha sucedido y el poeta lo que podría suceder. Por lo tanto la poesía se refiere a lo general y la historia a lo particular. A eso añadió el discípulo Platón que es más filosófica y elevada la poesía que la historia, ya que la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular¹⁹. Sin embargo se mantuvo una relación de hermandad entre ambas y los escritores de ficción seguían utilizando elementos históricos, como es el caso de *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodita y fragmentos de *Metíoco* y *Parténope*, que consideraron algunos como principios de la novela histórica, con tal de no verlos con los mismos conceptos que hoy tenemos del género. De igual modo los historiadores imitaban las técnicas poéticas insertando lo maravilloso, lo legendario y lo sobrenatural para divertir al lector.

La situación no ha sido muy distinta en la prosa o narrativa medieval y renacentista, es decir, *el romance* – nombre que le ha concedido la crítica anglosajona a las narrativas de aventuras idealizantes y fantásticas para distinguirla de “novel”, que se centra en asuntos realistas y cotidianos. De todos modos, la preocupación por trazar fronteras entre la narrativa histórica e inventada, todavía no ha surgido durante este periodo, porque ambas incluían elementos inverosímiles, como es el caso de *Amadís* donde no se sabe dónde se acaba lo real y empieza lo ficticio. Otro ejemplo es *Historia Regué Britanniae* (1137) de Godofredo de Monmouth, llena de leyendas y tradiciones orales celtas, y que la mayoría de los historiadores mencionan más tarde como crónica veraz y auténtica. Por otro lado, los historiadores – según D. Fogelquist – de los siglos XII y XIII encontraban lagunas que les permitieron utilizar la elaboración imaginativa, tanto de fuentes escritas como orales, de modo que “La labor del historiador de los siglos XII y XIII no se dista mucho de la del novelista moderno al borrarse las fronteras entre lo histórico y lo inventado”²⁰

La introducción a finales del XIII y comienzos del XIV de traducciones de tema artúrico, la composición de historias de tema clásico, la labor historiográfica de Alfonso X, así como la evolución de la historiografía medieval a lo largo del siglo XV contribuyeron en la formación de los romances de caballerías en España. Es decir, las formas narrativas y la historia siguieron compartiendo el mismo ámbito tanto en los

¹⁹ Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición...*, p.93.

²⁰ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética...*, p.51.

temas como en los procedimientos, como sucedía en épocas anteriores. La diferencia ahora está en el distinto nivel pragmático, porque ahora hay quien dice la verdad y quien finge decir la verdad. Un ejemplo claro de ello es *Amadís de Gaula* (1506) donde se distinguen tres historias: historias verdaderas, otras “fengidas” y otras basadas en hechos reales pero modificados con la ficción, como las historias griegas y troyanas. El romance se presenta, incluso, como verdadero a través del recurso del manuscrito de un testigo de los hechos: una antigua tradición de la historiografía griega como criterio de veracidad, muy común tanto en los romances como en los libros de caballería. En fin, en este periodo los autores de romances empezaron a buscar todos los recursos posibles para darle el carácter de veracidad.

A principios del siglo XVI los humanistas, influidos por Erasmo, mostraron su preocupación por trazar fronteras entre lo histórico y lo fingido, incitando al respeto a la realidad histórica, lo cual tuvo su efecto reduciendo notablemente la prosa de ficción, salvo los libros de caballería. La segunda mitad del siglo asiste a la difusión de las ideas contrarreformistas con un clima de seriedad y rigor. Mientras tanto en Italia se plantea los debates sobre *la Poética* de Aristóteles, la verosimilitud poética y la legitimidad de las ficciones. Dicha polémica neoaristotélica logra entrar en España a finales del siglo, sobre todo, su distinción entre el historiador y el poeta, y la preferencia de lo imposible verosímil a lo posible increíble. Sin embargo la verosimilitud aristotélica no se interpreta en su doble variante, de verosimilitud absoluta y verosimilitud hipotética, sino de modo más estrecho, como mimesis de la realidad e *imitatio naturae*. Este concepto de seguir tajantemente la realidad histórica será predominante hasta el siglo XVIII y la verosimilitud pasará a depender enteramente de la verdad histórica.

Miguel de Cervantes, según los estudios de Riley, parece estar familiarizado con los tratadistas italianos y se muestra como ellos interesado en delimitar los territorios de la narración histórica y la narración ficcional. De ahí, destaca *El Quijote* como ejemplo, cuyo fin es separar ambos territorios mostrando un respeto hacia la Historia como podemos ver en la famosa cita de Sansón Carrasco, donde parafrasea el texto de Aristóteles e ironiza sobre los relatos, supuestamente históricos, contaminados con elementos maravillosos. Con ello Cervantes reclama el respeto a la verdad histórica, al mismo tiempo que un espacio para la ficción novelesca, incluso el manuscrito ya no se localiza en lugares exóticos, sino que aparece en los cartapacios y papeles viejos que un joven vendía en Toledo y que el narrador-editor descubre por casualidad, los traduce un morisco y finalmente hace un amplio uso de su función metanarrativa para corregir,

comentar y apostillar o ironizar sobre lo narrado, consiguiendo destruir el monologismo de una sola fuente informativa. En definitiva, la novela crea su propio ámbito ironizando sobre sus pretensiones históricas. Sin embargo, después del *Quijote*, la situación de la ficción en España entra en decadencia hasta el siglo XVIII.

En la Europa de los siglos XVII y XVIII la ficción sigue estando en crisis, sobre todo bajo el Neoclasicismo donde la verosimilitud se medía según el grado de respeto a la verdad (tanto histórica si se habla de personajes históricos como fáctica si se tratan asuntos presentes). Por otro lado, surge una corriente de defensores de la invención y la ficción, como Pierre-Daniel Huet, que pretenden crear novelas con ficción para recrear al lector, pero sin presentar relatos no históricos como históricos.

Es más, el avance de la historiografía como ciencia en aquellos dos siglos, contribuyó en facilitar el conocer, de modo inmediato, la historicidad de lo que se escribe, además se cuestionó la deficiencia de la historiografía, que sólo trataba temas belicos, sin presentar atención a los otros aspectos de la historia (física, política, teológica...). También se fijaron normas rigurosas del uso de la ficción para completar la historiografía. No obstante, la renovación de la narrativa ficcional viene, a mediados del XVIII, a manos de un grupo de escritores ingleses – como Defoe, Richardson, Fielding y Smollet – que pretendían resucitar la narrativa cervantina con relatos ficticios, no de temas históricos o legendarios, sino de la realidad cotidiana. Esto fue muy útil para la posterior novela histórica decimonónica por la minuciosidad en la descripción de lugares, personajes, ciudades. En la segunda mitad del siglo XVIII nace en Inglaterra una actualización del romance, “the gothic novel”, que reúne las tendencias del romance medieval y la novela moderna de tendencia realista, volviendo otra vez a la técnica del manuscrito y el uso del pasado, más como escenario simbólico de misterios y terror.

La llegada del siglo XIX presencia el nacimiento de la novela histórica a manos de Walter Scott, como actualización de la larga relación entre la historia y la ficción y, al mismo tiempo, por influencia de otros modelos genéricos como: el romance medieval (la composición de la trama para sorprender al lector), la novela gótica (utilización de escenarios nocturnos, castillos solitarios, laberintos...), la novela social-realista (análisis de los personajes, sus sentimientos y deseos), el costumbrismo (la descripción minuciosa y atenta a los detalles en los objetos cotidianos, arquitectura, costumbres...) y la tradición cervantina (el carácter fáctico de la novela mediante el viejo procedimiento del manuscrito con fin también irónico). De este modo empiezan

otros escritores a imitar el modelo de Walter Scott, sobre todo en las novelas históricas ambientadas en el pasado lejano como *Ivanhoe* (1819), acaso por el desarrollo simultáneo del nacionalismo y el entendimiento de que la historia no es el resultado de los enfrentamientos entre individuos, como se entendía hasta el XVIII, sino de fuerzas abstractas que la historiografía y la novela histórica intentan desvelar, mirando a estos tiempos lejanos, o bien, con visión idealista, o bien, crítica, acaso por afán de encontrar estabilidad en una sociedad en constante movimiento y transformación. De ahí, se establece el modelo clásico de la novela histórica, cuyas características principales, según señaló Brian McHale²¹, se centran en suprimir las violaciones y ocultar las costuras entre lo real y lo ficticio mediante tres estrategias: evitar las contradicciones con la historia oficial y permitir las ficciones sólo en las zonas oscuras, evitar anacronismos culturales, crear un mundo ficticio compatible con el real de manera que lo inventado sea verosímil. Eso sin olvidar el héroe medio como protagonista, dejando a los personajes históricos en segundo plano.

La situación política de España a principios del siglo XIX contribuyó considerablemente en el retraso de la entrada del Romanticismo, salvo en grupos minoritarios. Sin embargo, el Romanticismo español tuvo una fisonomía especial y menos radical debido a la visión mítica del pasado arraigada en la cultura española. De ahí, no se inspiraba sólo de la Edad Media, sino de la literatura oral, el arte gótico e incluso de la historia cercana, como la guerra de Independencia. Por otro lado, encontramos influencia decisiva de la traducción de las novelas de Walter Scott cuyo modelo fue imitado en novelas como *Ramiro, conde de Lucena* (1823) de Rafael Húmara y *La banda de Castilla* (1830) de Ramón López Soler, como principio real del género que fue adaptado y nacionalizado. Pero, dentro del Romanticismo español se puede observar tres variantes del género: la novela histórica arqueológica – que privilegia la información y la documentación histórica, y la descripción minuciosa de los objetos y costumbres – como *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (1837) de Martínez de la Rosa; la novela histórica folletinesca – al estilo de Dumas, dando más interés a la parte ficticia que a la histórica –, como la obra de Fernández y González; y la novela histórica de tesis, donde se refuerza la autoridad del narrador omnisciente para imponer una interpretación ideológica a la lectura de la novela.

²¹ Binns, Niall: “La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno” en José Romero Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Marío García- Page *La novela histórica a finales de...*, p.160.

Entre 1830 y 1850 se cuestiona el tema de la novela histórica romántica, cuya naturaleza híbrida desemboca en un desequilibrio entre el exceso en la documentación histórica, como es el caso de Flaubert, o la abundancia en la ficción, como es el caso de Dumas. Llevando a una decadencia que Amado Alonso deba a la incapacidad de los autores a reunir el goce artístico con el informativo, inclinándose a la parte arqueológica sin prestar atención a las vidas individuales, además la parte histórica presentaba fallos. De manera que en 1832 José María Heredia acusa a Walter Scott de falsedades históricas e incapacidad de crear vida y de desorden estructural. Además, la investigación histórica de la escuela de Ranke, que descubrió falsedades históricas en las novelas del novelista escocés, influye considerablemente en el cambio del horizonte de las expectativas de los lectores.

La tendencia realista que se va extendiendo por Europa, desde el primer tercio del siglo XIX, no tarda en posar su huella sobre la novela histórica, que se fija más en la fidelidad a la historia documentada, siguiendo el método histórico de Ranke que rechazó completamente al Romanticismo después de descubrir la cantidad de falsificaciones de Scott. La segunda mitad del siglo muestra interés por el pasado cercano, o sea los acontecimientos desde la Revolución Francesa como bien lo vemos en Balzac con su afán en tratar la historia olvidada por los historiadores, la de las costumbres y la cotidianidad. Lo más característico de la novela histórica realista es la serie de procedimientos y prácticas discursivas que desarrolló con la finalidad de hacer creer al lector que el mundo ficcional de la novela es una copia del mundo real, es decir crear la ilusión de la veracidad.

La tendencia realista del pasado próximo se refleja en España en *los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, la cual, según algunos críticos, podría ser el principio de la novela histórica española, por su capacidad de reflejar la interrelación entre el pasado y el presente, que la novela española romántica lo exponía de modo forzado y superficial. Los acontecimientos excepcionales de la España decimonónica, la invasión napoleónica, revolución del 86 y el destronamiento de Isabel II, representaron un material excelente para la creación novelesca. El modelo de Galdos fue seguido por otros novelistas como Unamuno, Pío Baroja y Valle-Inclán.

A finales del siglo XIX filósofos, sociólogos e historiadores cuestionaron el tema de la objetividad de los hechos historiográficos como evidentes, y llegaron a la conclusión de la imposibilidad de determinar las causas de la conducta humana y los acontecimientos históricos. De este modo los parámetros de la historiografía empiezan a

entrar en crisis, lo cual se refleja en la novela histórica realista con un ejemplo excepcional en *Guerra y Paz* de León Tolstoi. La novela responde a la tendencia realista en tratar el pasado cercano, la invasión de Rusia por el ejército napoleónico, pero desautorizó, a través de su narrador autorial, las versiones que los historiadores habían dado a los sucesos, como en la batalla de Borodinó. En suma, la novela histórica con Tolstoi no sólo evoca el pasado, sino incorpora la dimensión ideológica de oponerse a las versiones historiográficas para demostrar la distorsión que hacen los historiadores por intereses políticos.

La novela histórica española de finales del XIX y principios del XX pasa por grandes transformaciones tanto estructurales como semánticas. Es cierto que se sigue mirando al pasado cercano, a modo de Galdós, pero cambian la concepción de la historia, los objetivos y estrategias de la escritura. Un cambio que se debe a los acontecimientos políticos, la crisis socio-económica de la Restauración y acontecimientos culturales de aquellos años: la pérdida de las últimas colonias en el Nuevo Mundo, la corrupción y la incapacidad de afrontar los problemas de la población. Todo ello provocó la reacción de los intelectuales y escritores como Unamuno, Azorín, Baroja, que insisten en el descrédito de la historia del XIX pretendiendo llegar a la verdad a través de la novela. Nietzsche defiende que el conocimiento histórico sólo sirve a la vida actual. De ahí, la novela se basa en una documentación abundante y rigurosa con una finalidad moral en la reconstrucción del pasado. La trama tiende a debilitar las conexiones lógicas entre los acontecimientos, para mostrar que el hombre no controla la historia y que a veces lo irracional y la casualidad son los verdaderos sujetos de la Historia. El protagonismo es colectivo, con los personajes históricos en segundo plano y faltan referencias detalladas de la historia por el simple hecho de contar el pasado cercano. A nivel estructural, nos encontramos también con la diversidad de perspectivas a cerca de un mismo hecho para deshistorizarlo, como en *Memorias de hombre de acción* de Pío Baroja, surgidas de un escepticismo en las soluciones políticas y el abandono de la poética realista, yendo hacia soluciones intelectuales y líricas. En suma, los autores tenían un afán de dar una visión global y no de un punto concreto.

Además de la ruptura con el realismo y el naturalismo, como hemos ido viendo a finales del siglo XIX, la novela histórica modernista va recuperando el pasado remoto como temática, no con el mismo fin nacionalista del Romanticismo, sino como tierra fértil de exotismo y aventura, un tiempo incontaminado con la fealdad del

industrialismo burgués que concuerdan con la sensibilidad novelesca del momento. *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta es un ejemplo claro de esta tendencia, donde no se pretende analizar los hechos históricos, sino tan sólo evocar el ambiente histórico. Los personajes históricos no intervienen directamente en los acontecimientos, incluso los acontecimientos históricos importantes se conocen a través de la evolución de la narración con el solo fin de crear un ambiente histórico. El pasado no es un fin en sí, sino un escenario lejos del presente. No se pretende como en el Romanticismo crear un lazo con el presente mediante el autor-editor, dedicándose enteramente en el pasado. Se recalca la supremacía de la descripción sobre la narración, una descripción simbólica y no arqueológica a los sitios.

A pesar de los pronósticos de algunos críticos, como Ortega y Gasset y Amado Alonso, que vaticinaban el fin de la novela histórica por culpa su hibridismo, éste se convertirá en su mayor atractivo y el motivo de su auge a partir de la II Guerra Mundial y a lo largo de las décadas del resto del siglo. Pero antes de ver las tendencias de la novela histórica moderna, consideramos oportuno ver la evolución en la visión historiográfica que podemos fijar en lo siguiente:

1- Descrédito de los paradigmas objetivistas: en los últimos treinta años asistimos al derrumbamiento de las escuelas historiográficas y a la aparición de estudios de microhistoria, o sea, estudiar hechos concretos para sacar una gama de significados, también la macrohistoria o la historia comprada, etc. Todo conduce al mismo fin de cuestionar la posibilidad de lograr un conocimiento objetivo, y que la función del historiador no es explicar el pasado, sino interpretarlo, sin pretender la validez universal sino será expuesta a la crítica y la reelaboración futura.

2- Pérdida de la “fe unificadora”, como la cristiana, positivista o marxista, de manera que el progreso, tal como lo define Vattimo, es “Un camino o un desarrollo hacia una condición en la que será posible un progreso posterior”²²

3- De la voz de la Historia a las voces de la historia: la Historia hoy no está dotada como antes de una voz de autoridad, como verdad indiscutible, debido a que el historiador borraba toda huella de enunciación, sino sustituida por la multiplicidad de voces y enfoques.

4- El problema de la narración: La “nueva historia” quiso prescindir de la narración y no aceptar la historia basada en acontecimientos, pretendiendo una historia de estructuras y

²² Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela: Poética...*, p. 146.

cantidades donde no haya héroes, sino entidades anónimas frente al carácter autoexplicativo de la narración, lo cual abre una polémica entre los historiadores a favor o en contra de la narración.

Ahora bien ¿Cuáles son los modelos de la novela histórica actual? Celia Prieto los precisa en dos tendencias:

a-La novela histórica tradicional: que sigue el trayecto de Walter Scott, en cuanto al respeto a las versiones historiográficas, la verosimilitud en la formación de la diégesis y la intención en enseñar al lector, aunque con innovaciones y cambios temáticos y formales, como la subjetivización de la historia y la desaparición de las fronteras temporales entre el pasado y el presente de la enunciación.

b-La nueva novela histórica postmoderna: que propone un modelo genérico de abierta confrontación - desde luego con los pilares básicos de la tradición- y en la que podemos detectar dos aspectos constructivos:

1- La distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, rompiendo radicalmente con el modelo tradicional desde Walter Scott y hasta Tolstoi, que sólo permitían la ficción en los huecos que la historiografía dejó vacíos. Lo cual se lleva a cabo a través de procedimientos que no pretenden, en ningún momento, crear al lector una ilusión de veracidad, más bien destruirla.

2- la metaficción como eje formal y temático de la novela histórica: partiendo de la duda en el discurso histórico como fuente epistemológica única y la desconfianza en la objetividad del historiado. Intentando dar una visión nueva a los hechos históricos.

1.3 La novela histórica entre la ideología y la manipulación

“El dominio que provoca a la falsificación tienta toda clase de seres humanos: pero, en primer lugar, procura seducir de modo distinto, según los intereses dominantes de hombres y mujeres [...] Hay, en efecto, cosas en que se falsifica por demostrar la verdad de una tesis que se defiende por entusiasmo, por pasión no interesada: por enamoramiento del falsificador. Otros en que éste es de temperamento novelero y amigo de maravillar y sorprender”²³ Así es como reflexiona Julio Caro Baroja sobre los presuntos motivos que pudieron y podrían llevar al hombre a la falsificación.

²³ Caro Baroja, Julio: *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Saxis Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1992, p.17.

Efectivamente, el hecho de recurrir a la falsificación podría ser tan superficial, como por satisfacer los caprichos de los coleccionistas, por ejemplo, en Italia desde el Renacimiento, se hicieron una y otra vez falsificaciones, a veces habilísimas y bellas, a causa del entusiasmo general por el arte antiguo, porque había muchos ricos aficionados a coleccionar y poseer tesoros de este tipo. También, la falsificación podría tener como motivo y objetivo, tan sólo, de sorprender, maravillar o inquietar, como es el caso de Mérimée a quien le gustaba mistificar a sus lectores con escritos que presentaba como traducidos de autores de misterioso origen como es el caso de *La Guzla* (1827) o *el Théâtre de Clara Gazul, comédine espagnole* (1825), los cuales, en realidad, estaban escritos por él. Al final tenemos como motivo lo que podríamos llamar falsificación por motivos ideológicos por el mero entusiasmo a favor o en contra de una teoría o una tesis, con o sin un interés material.

Los ejemplos de falsificaciones en el campo de la literatura son infinitos, llegando a veces a rozar la originalidad de las obras de los clásicos más reputados, como es el caso de la polémica sobre la pertenencia de la segunda parte del *Quijote* a Miguel de Cervantes o incluso la teoría freudiana que viene a cuestionar la obra que adherimos a Shakespeare y sí efectivamente está escrita por él o por otro autor, como aquel diplomático erudito que entregaba sus obras a Shakespeare para su publicación. Es más, Jean Hardouin ²⁴(1646-1729) – conocido por su edición de *la Historia Natural* de Plinio – sostiene la teoría de que salvo Homero y Heródoto, entre los griegos, Cicerón, las sátiras de Horacio, las *Geográficas* de Virgilio y *la Historia Natural* de Plinio entre los latinos, todas las demás obras de literatura griega y latina eran falsificaciones realizadas por frailes en el siglo XIII. El protagonismo de la falsificación no fue exclusivo en el campo de las letras, sino en las demás ramas del conocimiento humano. Por ejemplo, en la pintura o la arqueología, podríamos ver la cantidad de “regoyas” que hay en Bilbao como originales, así también como el retrato de dudosa originalidad de Cervantes que está en la R.A.E. o el número desmesurado de monumentos falsificados y vendidos no sólo a coleccionistas, sino al propio Museo Británico, como es la famosa historia del sarcófago etrusco en 1873, falsificado por Pierto Perocelli ante la gran demanda de los turistas a tener piezas de la antigüedad ²⁵.

²⁴ Ibidem, pp. 26-27.

²⁵ Ibidem, p.21. Por otro lado, cuenta el autor una anécdota personal: durante una importante exposición madrileña vio expuesto un cuadro expuesto bajo el nombre de su tío, Ricardo Baroja, el cual no era otra cosa sino un cuadro suyo, p. 21.

De los muy varios y variados motivos para la falsificación, el que más nos interesa y se atañe a nuestro estudio es la falsificación por motivos ideológicos. O por decirlo en otras palabras, la deformación consciente de la historia con objetivos concretos y predeterminados. En este sentido no nos vamos a referir a los antiguos historiadores que utilizaron su imaginación para completar los huecos de la Historia, o incluso que inventaron historias completas, sino a la novela y el cine históricos cuyo contenido puede convertirse en un arma de doble filo según por quién está escrito, para quién se dirige y en qué momento histórico.

Es más, los propios novelistas y cineastas históricos pueden estar manipulados por algún régimen o ideología que los hace adoptar una postura poco objetiva a la hora de realizar su trabajo referente a la Historia y por consiguiente manipular al receptor en nombre de la libertad artística. En la actualidad, este peligro de manipulación sobre los lectores o espectadores es mucho más elevado, debido al ritmo acelerado en el que estamos viviendo, lo cual no permite al lector, normal y corriente, acceder al pasado a través de los libros de Historia. Eso además del estilo sumamente erudito con el que escriben muchos historiadores, a veces incomprensible para el lector no especializado²⁶, y otras aburrido con la demasiada carga de nombres, batallas, dinastías, reyes, fechas y datos de los que ni se acuerda el lector una vez terminado el libro, eso si lo llega a acabar. De ahí el lector aspirante al conocimiento histórico se dirige en primer lugar o a la imagen visual que llamamos cine histórico como modo de muy fácil acceso al conocimiento, o a la novela de tema histórico con su estilo ameno, solemne y sencillo que llamamos novela histórica.

El peligro proviene de que, tanto el espectador como el lector, reciben como realidad histórica la materia expuesta tanto en escenas como en letras, sobre todo cuando el autor del texto se esfuerza a la hora de construir su obra mediante todos los mecanismos y herramientas posibles para crear la verosimilitud ilusionista: el manuscrito encontrado, el narrador testigo, las memorias del personaje histórico, las listas de bibliografías, notas al pie de página o simplemente presentando el libro con la cubierta como si fuera un libro de Historia. Fíjense, por ejemplo, en las palabras de Cecil B. DeMille en la presentación a su película “Los diez mandamientos”, declarando

²⁶ Nosotros consideramos que la aparición y el gran éxito actual de revistas que intentan presentar la Historia en forma más inteligible, simple, interesante y menos cargada es la mejor prueba del afán del público de conocer la historia, pero de la manera más amena y directa posible y por la cual se dirige al cine o a la novela histórica. En el mercado español podemos mencionar ejemplos como *Sapiens*, *Historia y vida*, *Historia* de Nacional Geografic, *La aventura de la Historia...*etc.

que “Nuestra intención no es de crear una Historia”. Con lo cual el espectador entiende que todo lo que dice la película es una reproducción de la verdadera historia. Terenci Moix califica aquella película de “ser difícil encontrar un filme más disparatado que este, ni actitud más hipócrita para con la Historia que de Cecil B Demille [por] tanto él como sus guionistas ignoraron la verosimilitud histórica para situar su relato y consiguiente mensaje en una lectura clara [...]con no pocas gotas de propaganda sionista”²⁷

Dicho peligro disminuye bastante en el caso del lector especialista o conocedor de la Historia, quien normalmente no se satisface con la opinión de un solo historiador en cuanto a un determinado acontecimiento histórico, sino que lo busca en diferentes referencias para crear su propia teoría al respecto. Mientras los lectores o espectadores normales, toman lo visto o lo leído como una teoría única, perfecta e incluso a veces llegan a defenderla como propia, tal como es el caso destacado del *Código Da Vinci* de Dan Brown, recibido por gran parte del público español como una realidad. Por otro lado, cabe destacar que a veces la deformación puede ser inconsciente, por falta de conocimiento y documentación del novelista o el cineasta ya que:

“El arte de la deformación histórica era habitual en la historiografía antigua. Los novelistas no especialistas, que son la mayoría, parecen a menudo desconocer esta perspectiva, con lo que dan cabida a una visión deformada de la realidad”²⁸

De ahí, la novela representa siempre un terreno muy fértil para la manipulación y el arraigar ideologías tanto personales como generales, frutos del momento histórico. El autor – utilizando las palabras de Noé Jitrik sobre la construcción y reconstrucción – de la novela histórica, a la hora de crear el referido no sólo éste sufre alteraciones sino que el referente también, lo cual se podría saber por vía de la deconstrucción, es decir “las operaciones analíticas o de lectura que permitieran ver de qué modo tal doble construcción ha sido llevada a cabo”²⁹ Por lo tanto Jitrik considera importante preguntar sobre el modo que adoptó el novelista a la hora de la transformación. O sea el filtro que pone el autor entre la realidad referencial y el texto, lo cual evidentemente nos podría decir mucho de la ideología del autor o simplemente de su propósito artístico.

²⁷ Moix, Terenci, ponencia del autor sobre el cine histórico en el Instituto Cervantes, El Cairo, 8 de Marzo 1999.

²⁸ Montero Cartell, Enrique y Herrero Ingelmo, M^a Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Ediciones del Otro, Madrid, 1994, p. 23.

²⁹ Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. La posibilidad de un género...*, p. 72.

De este modo podríamos encontrar varios ejemplos sobre el uso de la novela histórica como medio para demostrar alguna que otra ideología. Así fue utilizada la novela histórica del siglo XIX – según señala Enrique Ángel Ramos³⁰ – en la pugna ideológica entre detractores y defensores del cristianismo. Por un lado nos encontramos con los escritores aborrecidos del mundo donde vivían y admirados por el mundo antiguo del paganismo, alegando su posición en contra del cristianismo con tres pretextos. Primero, es una religión extranjera procedente de oriente y no forma parte de la tradición europea, esta apreciación aparece en la célebre *Oración sobre la Acrópolis* de Ernest Renan o *Los orígenes del cristianismo* de Anatole France. Segundo, es una religión de represión, mientras el paganismo era la libertad, eso vemos en obras como *Historia popular del cristianismo* o el poema *Hypatie* de Leconte de Lisle y las canciones de Bilitis (1895) o *Aphrodite, moeurs antiques* (1896) de Pierre Louÿs. Tercero, es una religión débil y tímida mientras el paganismo era fuerte e intenso, lo cual podríamos ver en escritores como Gustave Flaubert, escritor de la gran novela histórica *Salommbó* (1862) o la doctrina de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Por otro lado, estaban los defensores del cristianismo que se sumaron a la pugna ideológica con sus escritos, como es el caso de Chateaubriand en su famosa epopeya *Los mártires del cristianismo* (1809), Edgard Bulwer-Lytton en *Los últimos días de Pompeya* (1834), Charles Kingsley *Hypatia or new foes with old face* (1853) o L. Wallas en *Ben Hur* (1880).

De los ejemplos más destacados de la novela histórica ideologizadas y en las que el pasado se interpreta con una ideología predeterminada, resaltan obras como *Espartaco* de H. Fast que defiende una perspectiva marxista en medio de una sociedad capitalista como respuesta del autor a su arresto en 1947 como víctima del macartismo. O simplemente por partidismo del autor a la figura histórica que trata en su novela, como es el caso conocido de la reivindicación de R. Graves a la figura de Claudio, incluso a contracorriente de toda la historiografía antigua. Cabe también la posibilidad de que la ideologización sea con un fin pedagógico, como pasa en *Aura Gris* de P. Molina y *Una historia en la historia* de S. Marianelli.³¹

Ahora bien, si en los ejemplos anteriores hemos visto una evidencia de distintas posturas ideológicas o partidismos frente a la Historia, utilizada como materia, nos toca

³⁰ Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición clásica...*, pp. 97-100.

³¹ Montero Cartell, Enrique y Herrero Ingelmo, M^a Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco...*, pp. 32-35.

ahora exponer otros ejemplos extremos de narrativa o cine históricos que llegaron hasta el límite de deformar la Historia a favor de alguna ideología o interés político.

Los regímenes colonialistas y los países imperialistas se han dado cuenta desde los albores de la historia del efecto manipulador del arte más, incluso, que las armas. Así que se aprovecharon de esta ventaja, sobre todo en el siglo XIX y XX, como por ejemplo en el caso de la rivalidad entre Oriente y Occidente. Estamos de acuerdo con la definición que utiliza Alberto Prieto Arciniega³² – sacada como conclusión del libro *Orientalismo* de Edward Saíd – al interpretar la postura que adoptó Occidente en contra de Oriente a través del concepto del orientalismo: un término de acuñación griega, pero desarrollado durante la época del colonialismo europeo con el fin de buscar argumentos para descalificar, sobre todo, a los pueblos orientales y árabes, en particular, para desprestigiar la visión de estos pueblos y por consiguiente justificar su sometimiento político. Lo cual llevaría a estos pueblos a despreciar sus culturas de aspecto inferior y a desprenderse de ella para aprender la cultura de sus dominadores, como único camino para abandonar este retraso. Este papel, lo desempeñaron, en un principio, los ingleses, antes de pasar a los americanos, así que “la historia de los países colonizados nos fue presentada como una batalla entre arcángeles rubios y de tez sonrosada – es decir los anglosajones – contra feroces ogros de piel oscura, hostiles a sus mensajes civilizadores [...] este es el espíritu que nos fue inculcado a los niños europeos de los años cincuenta, colocados bajo la órbita de influencia de la cultura anglosajona”³³

El protagonismo trasladado más tarde a los norteamericanos demuestra – en palabras de Terenci Moix – que los únicos inocentes son los receptores de estos mensajes, que incluyen una singular manifestación de neocolonialismo cultural y sin precedentes en la historia de la Humanidad, ya que cuenta con mayor difusión tanto por los medios de comunicación de masas como las tecnologías audiovisuales y el alto nivel de consumo doméstico. Así, la civilización del Antiguo Egipto se convirtió, en parte, en momias asesinas y una Cleopatra con imagen de “una vulgar ramera ocultando realidades de su vida hasta Nefertiti convertida en una típica tentadora hollywoodiense, enamorada de Moisés mientras Ramsés II asumía el papel de un cornudo.”³⁴

Esta manipulación resulta muy palpable, sobre todo, después de los atentados del 11- S, en muchas películas americanas que intentan desacreditar la identidad árabe o

³² Prieto Arciniega, Alberto: “Cleopatra en la ficción: el cine”, en *Studia Historica, Historia Antigua*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, volumen 18, 2000, pp. 150-151.

³³ Moix, Terenci: ponencia del autor sobre el cine histórico...

³⁴ Ibidem

islámica y asociarla a la barbarie y el terrorismo. Así lo podríamos ver, por ejemplo, en la última polémica estallada por la película “300” (2007) que, aunque sacada de un comic de Frank Miller, su objetivo indirecto es mostrar a los persas y la cultura persa como una especie de bárbaros, salvajes y un peligro que amenaza la estabilidad mundial. Tanto el tema como el momento de la proyección de la película llevan a la misma conclusión, de que se trata de una respuesta americana mediante los medios de comunicación, al actual problema con el gobierno iraní debido a su expediente nuclear y una presunta guerra en el horizonte. Es más, lo mismo podríamos ver en películas americanas, no históricas, como es el caso de “Desaparecida” (2005) de Jodie Foster y dirigida por Robert Schwentke, que cuenta la historia de una niña secuestrada en un avión, donde el primer sospechoso es el personaje árabe cuya inocencia descubrimos al final, pero después de recalcar su figura como hombre salvaje e incivilizado.

De aquellos pasados orientales excesivamente deformados destaca, por excelencia, la figura de Cleopatra VII de Egipto. Desde su muerte en el año 30 a.C. se convirtió en un mito, no sólo, entre los historiadores sino también los dramaturgos, novelistas, pintores, músicos y cineastas, siendo al fin y al cabo “el personaje histórico más adulterado de la Antigüedad”³⁵

El papel de la deformación a la figura de la reina no sólo fue llevado, desde el principio, por los cronistas de Octavio Augusto, sino también por los poetas latinos: Virgilio, Horacio, Flavio Josefa, etc. Todo por la culpa de ser la mujer que intentó desafiar el poder de Occidente y estuvo a punto de derrotarlo. De ahí, la presentaron, tanto durante su vida como después de su muerte, como “una prostituta tentadora, meretriz, la vergüenza del Nilo, la fatal Erinia de Lacio, impúdica para desgracia de Roma además de poseer una funesta y lasciva belleza”³⁶. Incluso Plutarco, de quien procede la mayor parte de los datos de la biografía de la reina – aunque es más moderado que los escritores de Augusto –, siguió con el mismo retrato que sus antepasados hicieron de Cleopatra especialmente en su relación con Marco Antonio. Lo cual se podría entender, y no justificar, debido a la brutal enemistad de Roma contra Cleopatra, a causa de sus planes imperialistas de instalar un imperio con centro en Egipto, así como para justificar la guerra de Augusto en contra de su antiguo

³⁵ Cid López, Rosa María: “Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina”, en *Studia Historica, Historia Antigua*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, volumen 18, 2000, p. 121.

³⁶ *Ibidem*, p. 124.

compañero, Marco Antonio³⁷. Más tarde, aparece la reina en la obra de Shakespeare *Antonio y Cleopatra* (1606) inspirada en la historiografía de Plutarco como prostituta y Marco Antonio como un niño dirigido. Es la imagen que va a ser heredada tanto en el cine como en la literatura, así fue el caso de la obra teatral de Bernard Shaw, *César y Cleopatra*, llevada posteriormente al cine y que fue puesta al servicio del colonialismo occidental de aquellos años, mostrando a una Cleopatra niña y aprendiz de César, es decir, la dependencia de Oriente a Occidente dentro del concepto profesor- alumno. Tampoco en la pintura estuvo a salvo, ya que hubo pintores que intentaron recalcar la fase tentadora de su vida o la de probar los venenos en distintos condenados a muerte como el cuadro de Cabanel (1887) *Cleopatra probando venenos en los condenados a muerte*, olvidándose así de sus demás facetas. El cine, sin duda, ha sido la fuente que más ha manipulado la imagen de la reina, desde el cine mudo “Cleopatra” de G. Melés (1899), que intenta relacionar a la reina con la tradición faraónica de las momias, “Cleopatra” de J. Gordon Edward (1917) protagonizada por Theda Bara, conocida en el séptimo arte como la mujer más perversa del cine, “Cleopatra” de Demille (1934) protagonizada por Claudette Colbert conocida en el cine con sus papeles sensuales, y hasta llegar al cine italiano con “*Due noti con Cleopatra*” de Mattoli (1953) que la presenta como ramera que cada día duerme con uno³⁸. A lo mejor la película que pudo ofrecer una imagen más real – según los nuevos estudios – sobre la reina es la de Mankiewicz (1963) mostrando su fase de madre y amante a su país. Probablemente, la novela ha sido la que menos deformación hizo a la imagen de Cleopatra, gracias a la aparición de otras visiones historiográficas que defienden su imagen. *Memoria de Cleopatra* de Margaret George que considera Alberto Prieto Arciniega como la novela más documentada que jamás se escribió sobre Cleopatra, o *No digas que fue un sueño* de Terenci Moix como veremos más adelante de modo más detallado. Sin embargo no nos olvidamos de la obra de César Vidal *La esclava de Cleopatra* que si tiende a conseguir algo, es a deformar la imagen de Cleopatra como una reina tirana.

³⁷ Según Alberto Prieto Arciniega, aunque Octavio nació en el mes de Septiembre optó por el mes de Agosto, en el calendario solar diseñado por el astrónomo egipcio Sosígenes durante el reinado de Julio César, porque en este mes conquistó a Egipto y venció a Cleopatra. Lo cual él consideraba el acto más importante de su vida. *Ibidem* ,p.145

³⁸Para consultar la lista completa de películas que participaron en la deformación de la imagen de Cleopatra, véase el estudio de Alberto Prieto Arciniega.

1.4 ¿Por qué el “boom” de la novela histórica?

La novela histórica, como se puede comprobar hoy en día, es uno de los subgéneros novelescos de más prestigio, tanto por la proliferación de sus autores como por la fidelidad de sus lectores. Basta frecuentar las librerías, en España, para hacerse una idea de la cantidad de títulos de novela histórica, tanto traducidas como de escritores españoles, o consultar las cifras de ventas de editoriales de este género, como Edhasa, Planeta o Salvat que presenta su catálogo con estas palabras: “la Historia es fuente inagotable de relatos que sólo necesitan un buen escritor para convertirlas en novelas...”. Incluso periódicos, como *El País* se sumaron a la difusión del género sacando una colección de novelas históricas de la literatura universal, bajo emblemas luminosos como “La Historia es la mejor novela”.

La narración de tema histórico es, sin duda, una modalidad novelesca que tuvo una gran reputación desde su nacimiento, en el Romanticismo, con un considerable bajón durante la primera mitad del siglo XX y hasta las últimas década cuando volvió a florecer como nunca, llegando incluso, como indica Soldevilla Durante, gracias a su retorno cíclico, a “salvar la novela [en general] del naufragio en la categoría de los géneros pasados, como la epopeya que le precedió en el declive. Mientras periódicamente logre salir a flote y tomar bocanadas de oxígeno histórico, la novela podrá mantenerse a dos aguas. Como Anteo, la novela recobra energías cuando vuelve a hacer pie en sus orígenes históricos”³⁹. Es más, los autores románticos españoles contribuyeron, a través de la novela histórica, a despertar la espléndida tradición novelística aurisecular, interrumpida casi por completo durante el poco novelesco siglo XVIII, así que “autores como Larra y Espronceda, que no han pasado a la historia de la literatura como novelistas, escribieron cuando menos una novela histórica”⁴⁰

Pero ¿Por qué muchos lectores en la actualidad se dirigen a la lectura de este tipo de novelas? ¿Por qué los autores adoptan este subgénero? ¿Acaso por esterilidad de imaginación o el agotamiento de temáticas? De esto nos ocuparemos en los siguientes párrafos, exponiendo las distintas opiniones sobre el gran auge y cultivo de la novela histórica.

De entrada, nos gustaría descartar la idea de la historia como fuente de inspiración por agotamiento de las ideas del autor, por la simple razón de que resulta

³⁹ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre la evolución de...”, p. 20

⁴⁰ Mata Indurián, Carlos: “Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)” en *La novela histórica. Teoría...*, p. 146.

mucho más laborioso y difícil abordar un tema conocido a priori que inventar otro sin referente preexistido, sobre todo, si éste forma parte del imaginario colectivo de una nación, ya que supone un trabajo adicional de documentación para evitar la caída en los más burdos anacronismos y errores históricos. De igual modo, si el tema histórico es poco conocido a nivel del público lector, el autor asume la doble responsabilidad de intentar transmitir, por un lado, la historia lo más cercanamente posible a lo que nos dejaron los manuales y, por otro lado, desarrollar la línea novelesca por la que decidió hacer la novela, o optar por alguna época pretérita. En fin, nosotros consideramos más fácil levantar una casa en un terreno vacío que intentar modificar y añadir en una construcción ya existente para darle nueva forma. Ortega y Gasset hace referencia a la dificultad del subgénero narrativo por su naturaleza híbrida:

“El intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce sólo una mutua negación de uno y otro; el autor – nos parece – falsifica la historia aproximándola demasiado y, desvirtúa la novela alejándola en exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica”⁴¹

Noé Jitrik interpreta sociológicamente el auge de la novela histórica dentro del marco general de la novela de la cual forma parte. Para Jitrik, el auge de la novela en Europa es una consecuencia natural de la ampliación de la lectura, debido a las modificaciones de las estructuras sociales y políticas. Es decir, las sociedades se hacen cada vez menos analfabetas y más democráticas, siendo la lectura no un privilegio de la alta sociedad, sino de fácil acceso a las masas. De ahí, empieza una demanda por el conocimiento a través de la escritura, y, como los grandes temas históricos están previamente acumulados en el imaginario social, así recobran – a través del juego ficcional que demanda el público – vitalidad y difusión, mediante la novela histórica. Por otro lado, el auge de este subgénero en América Latina se podría explicar de modo completamente distinto, ya que allí el analfabetismo y la democracia siguen estando en crisis, lo cual contribuye a la producción de una novela utópica, es decir: “una producción novelística de performatividad suspendida, cuya acción plena requiere de condiciones que aún no existen; la novela es utópica cuando aparece no requerida socialmente por una lectura que no existe o que existe apenas o malamente”⁴². O por decirlo de otra manera, la falta de cantidad de público influye positivamente en la calidad.

⁴¹ Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición...*, p. 95.

⁴² Jitrik, Noé: *Historia e imaginación...*, p.45

Tanto Enrique Ángel Ramos como Carlos Gual se oponen a la famosa opinión de Amado Alonso, según la cual la novela histórica está en crisis desde su nacimiento, siendo un género abandonado desde *Salambó* de Flaubert con apariciones esporádicas que la mantienen viva. Carlos Gual⁴³ califica de pronóstico apresurado aquella opinión de Amado Alonso porque tanto en su tiempo como después salieron muchos títulos de gran difusión como *Quo Vadis* de Sienkiewicz, *Ben Hur* de Lewis Wallace, la trilogía de Thomas Mann sobre *José y sus hermanos* y muchas novelas más. Por otro lado, recalca que Amado Alonso probablemente no haya leído el profundo y extenso estudio de Lukacs donde previó una evolución en la novela histórica con nuevas tendencias, tal como el biografismo. En definitiva, Gual⁴⁴ interpreta el actual auge de la novela histórica por dos razones:

- Los cambios sociológicos, pues en el siglo XIX los lectores estaban aficionados a la lectura de la Historia y tenían conocimientos básicos sobre Historia universal, mientras hoy están mucho menos enterados. Lo cual les lleva a buscar el conocimiento en este tipo de novelas, con el fin de aprender.
- Tanto los autores como el público comparten el deseo de dejarse escapar hacia decorados lejanos y exóticos, los hechos violentos y los nombres pintorescos, donde las reglas de la acción parecen más claras y más propicias a la aventura personal.

G. Santana Henríquez⁴⁵ explica este fenómeno como falta de interés e insatisfacción por lo cotidiano como tema literario y por aburrimiento de las nuevas tendencias como el surrealismo, racionalismo, subjetivismo, etc.

La opinión de algunos intelectuales y escritores sudamericanos se centra básicamente en el triángulo de la búsqueda de la identidad, buscar en el pasado soluciones para el presente y aprender historia: “Estamos muy mal y creo que esta situación [...] nos está obligando a vernos y ver cómo fueron las cosas en el pasado y cómo se salió de los problemas [...] El hombre que lee este tipo de novelas es el hombre común, que no tiene formación histórica ni literaria y que busca acercarse al pasado de esta manera”⁴⁶, así señala María Esther de Miguel. “La novela histórica [Según Jorge Castelli] está cumpliendo [...] el valor del psicoanálisis social. Es decir que la gente, de alguna manera busca en ella otras cosas; el origen, la identidad, saber si somos o no

⁴³ Gual, Carlos: *Apología de la novela...*, pp. 155,157.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 24-26.

⁴⁵ Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición...*, p. 101.

⁴⁶ Giuffré, Mercedes: *En busca de una identidad...*, pp.75-76.

hijos adoptivos [...] ¿Por qué el boom de la novela histórica? Porque seguimos buscando nuestra identidad”⁴⁷

Carlos Mata⁴⁸, a su vez, nos ofrece una interpretación más global al cultivo cada vez más creciente de la novela histórica, lo cual podríamos resumir en los puntos siguientes:

- El interés generalizado por la Historia debido a la evolución de las sociedades.
- El interés por enriquecer los conocimientos con otros aspectos en los que no se fija tanto la historiografía, mientras sí la novela histórica como la vida cotidiana, la historia económica, religiosa, cultural, etc. Es decir, la historia total.
- El flujo informativo a través de los medios de comunicación convirtió al hombre contemporáneo en testigo directo de los grandes acontecimientos históricos. Con lo cual se siente incapaz de formar una perspectiva propia, ni sobre el presente, ni sobre el futuro, sin un conocimiento del pasado, volviendo así a la noción de Cicerón “*Historia, magistra vitae; historia per exempla docent*”
- La novela histórica incluye valores universales que no caducan con el tiempo como el amor, honor, venganza, amistad, poder, muerte, lo cual permite que nos emocione igualmente una novela ambientada en el antiguo Egipto, en el Nuevo Mundo Americano o en Roma imperial, etc.
- Es una modalidad novelesca a la recurren los autores interesados por la Historia y la literatura a la vez.
- Un tipo de escapismo por parte del autor cansado de su tiempo, que le parece prosaico o insuficiente, hacia otro refugio en el que se siente más a gusto. Como es el caso de Flaubert que escribió *Salambó* por hastío de la sociedad burguesa del siglo XIX.
- Una mera admiración del lector por las aventuras exóticas que presentaba la novela romántica y se sigue editando hasta la actualidad. Además, la novela histórica tiene distintos niveles de lectura, según cómo se lee. Por ejemplo, *Salambó* podría ser leída como novela de aventuras, novela que reconstruye meticulosamente la civilización de Cartago en el momento de la rebelión de los mercenarios, o como novela psicológica de introspección en los sentimientos de los personajes principales.
- Por compromiso, o, por decirlo de otra manera, como instrumento de lucha al servicio de crítica con fines subversivos, de un sistema o gobierno, crítica

⁴⁷ Ibidem, pp. 86 y 91.

⁴⁸ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre la evolución de...”, pp.36-41.

enmascarada para eludir la acción de la censura. En Alemania de los años 30, por citar algún ejemplo, fue frecuente novelas históricas sobre los Reyes Católicos y Felipe II como modelos de la tiranía.

- Un magnífico vehículo del sentimiento nacionalista, tal como sucedió en el Romanticismo y la exaltación del pasado nacional. O en sentido contrario, como instrumento de sistemas y regímenes totalizadores para manipular y falsificar la historia de los pueblos sometidos.
- Como una moda de gran éxito: así lo fue cuando Walter Scott la cultivó y tuvo gran repercusión, siendo garantía de éxito editorial, lo cual impulsó a los demás autores a imitar este fenómeno literario. Lo mismo podríamos observar hoy en día.
- Las técnicas comerciales de publicidad y marketing que acompañan este tipo de novelas: premios, crítica, entrevistas. El premio Planeta, por ejemplo, fue concedido durante varios años, en los ochenta y los noventa, a novelas históricas.

Finalmente, y centrándonos más en el caso de España de las últimas dos décadas, encontramos, según Óscar López⁴⁹, dos factores principales. Primero, la publicación de *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, con la traducción magnífica de Julio Cortázar y los elogios a la novela por parte del presidente del gobierno Felipe González que ayudaron a que se convierta en un superventas en España. Segundo, el éxito apabullante de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, que desbordó cualquier previsión y que puso de moda a los detectives históricos. De esta manera el lector español le cogió el gusto al género y se acercó a otras obras imprescindibles del siglo XX como *Yo Claudio* y *Claudio, el dios y su esposa Mesalina* de Robert Graves. A estos dos factores añade Darío Villanueva el exotismo temporal, por decirlo de algún modo, complementario del exotismo geográfico que pide el lector, además de que la novela histórica tiene la ventaja de poseer un referente verdadero, lo cual equivale a una garantía al lector de que no saldrá defraudado en este género⁵⁰

⁴⁹ Óscar, López: “Episodios nacionales, los siete magníficos de la novela histórica en España” en *Qué leer*, Barcelona, Septiembre 2002, PP. 38-41

⁵⁰ Villanueva, Darío: “La nueva narrativa española” en Francisco Rico (dir) *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres 1975-1990*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992, pp. 285-292.

A todo ello podríamos añadir – según Sanz Villanueva⁵¹ – los grandes premios consecutivos que han sido concedidos a novelas del género, sobre todo desarrolladas en la Edad Media, los siglos XVII y XVIII, la época de la guerra de Independencia o el reinado de Fernando VII, y el afán de las grandes editoriales en promover este género que ha conseguido un éxito considerable entre los lectores como manera accesible y amena para aprender historia; Edhasa, Planeta, Emecé, Martínez Roca, Península...etc.

Como conclusión, nos damos cuenta de que el cultivo de la novela histórica depende en primer plano del país y del momento histórico en los que fue escrita. De este modo encontramos que los motivos en América Latina pueden inclinarse más hacia la búsqueda de la identidad. En Europa del siglo XIX, por fomentar el nacionalismo a través de las novelas ambientadas en la Edad Media, cuando empezaron a formarse las naciones europeas. En Egipto, de la primera mitad del siglo pasado, como instrumento de lucha contra la ocupación inglesa, como es el caso de Naguib Mahfuz. Lo cual, evidentemente, es diferente al actual objetivo europeo de aprendizaje y la ansia del conocimiento. No suponemos con ello rechazar la existencia de otros motivos secundarios, sólo pretendemos subrayar que el motivo principal cambia según la época y el país.

Por otro lado, están los oscuros motivos personales de cada autor frente al periodo o el personaje histórico que adopta por admiración, identificación, oposición, etc. Por ejemplo, T. Caldwell confiesa que por afinidad religiosa mantuvo siempre una fascinación por la figura de S. Marcos que le llevó a escribir su novela “*Médico de cuerpos*”. M. Yourcenar por considerar a Adriano como espíritu superior a su época⁵². Un ejemplo más significativo es *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch⁵³: se trata de un ingeniero judío exiliado a EE.UU y un escritor vanguardista que nunca, anteriormente, abordó el género de la novela histórica. Cuando decidió escribir una novela histórica, lo hizo para contar las últimas 18 horas de la vida de Virgilio con el fin de reflejar sus propios sentimientos ante la muerte. Acaso Broch eligió a Virgilio por identificación de los mismos sentimientos ante el paso del tiempo y la necesidad de juzgarse por su obra, acaso por dudas existenciales buscando un ejemplo o un guía imitable. Es curioso también que la edad de Broch cuando redactó su novela, 51 años,

⁵¹ Sanz Villanueva, Santos: “La novela” en , Francisco Rico (dir) *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres 1975-1990*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992, pp. 249-280

⁵² Montero Cartell, Enrique y Herrero Ingelmo, M^a Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco. La novela...*, p.27.

⁵³ Gual, Carlos: *Apología de la novela...*, pp. 162-166.

sea la misma edad de Virgilio cuando murió. Un caso parecido es el de Terenci Moix como iremos viendo a lo largo de toda la investigación.

1.5 La tipología de la novela histórica

Ahora bien y para completar la visión panorámica sobre la novela histórica – en su sentido moderno como microgénero independiente y reconocible desde el Romanticismo – consideramos preciso preguntarnos ¿Cuáles son las formas en las que se expresa este subgénero narrativo? ¿Hay un sólo modo de redactar lo que llamamos hoy en día la novela histórica? ¿Qué postura adopta el narrador histórico a la hora de construir su referido inspirado de un referente preexistido?

Ante el gran corpus creciente que tenemos actualmente de la novela histórica, manifestemos nuestro total acuerdo con Noé Jitrik de que es imposible llegar a un modelo único de la novela histórica. Lo cual debemos al carácter dinámico del subgénero narrativo – como lo es también la novela en general – que se ha ido desarrollando y adaptándose a las demás disciplinas del conocimiento que participan en su formación y que se tratan de la clave principal de sólo su supervivencia o, a veces, de su superioridad.

Noé Jitrik⁵⁴ no se muestra partidario a los términos que utiliza George Lukacs en su división a la novela histórica en dos tipos: la novela histórica democrática encarnada básicamente en la obra de Walter Scott y la novela histórica reaccionaria u oscurantista, la más típica romántica, como la de Vigny, porque son términos aptos sólo para el romanticismo como movimiento o como ámbito cultural en general. Por lo tanto, el teórico propone una división – también ideológica – a base de la decisión del autor. Es decir, y por citar algún ejemplo, tanto *Trafalgar* o *Xicotencal* como *Yo el supremo* son novelas históricas y lo que distingue entre una y otra es la decisión del autor, la cual es reconocible a través de la escritura. Pero no tenemos que entender la escritura en su sentido más estrecho como acción mecánica de trazar signos sobre papel, sino las operaciones que lleva a cabo el autor durante la redacción del referido: la acciones de las retóricas, deliberada o no, la acción del saber, en su modulación subjetivada o en la presión ideológica, la relación entre intención –como manifestación de voluntad – e intencionalidad –como zona difusa, no deliberada, del deseo. Evidentemente esas decisiones se van modificando con el tiempo, nutriéndose de nuevos requerimientos y

⁵⁴ Jitrik, Noé: *Historia e imaginación...*, pp.30-33.

saberes. Es eso lo que hace que una novela histórica positivista se distinga de otra romántica o de una tercera postmoderna.

En definitiva, dicho teórico opta por dividir la novela en genérica o circunscripta de acuerdo con la decisión del autor a la hora de la transformación del material referente preexistido al referido construido. Para el primer tipo tenemos un ejemplo destacado en *La novia del hereje* de Vicente Fidel López y para el segundo mencionamos el modo de trabajar de Augusto Roa Bastos y Homero Aridijis⁵⁵. Por otro lado, Noé Jitrik propone otra tipología, no de base ideológica, sino temporal, es decir, de acuerdo con la distancia temporal entre el contexto referencial o el referente y el contexto del texto, el referido. La novela histórica en este sentido – al revés que en la novela en general donde coinciden normalmente ambos contextos – se puede clasificar en tres tipos⁵⁶:

1- la novela histórica arqueológica: cuando el contexto referencial se encuentra muy lejano del contexto del referido como es el caso de *Salommbó, La gloria de Don Ramiro o 1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridijis, que arqueologiza hasta el lenguaje. Este tipo es resultado de la documentación aportada por la historiografía. En este sentido podemos adherir a este tipo las distintas novelas históricas de Terenci Moix que se desarrollan en la antigüedad egipcia.

2- La novela histórica catártica: cuando la distancia temporal entre el contexto referencial y el contexto del referido es mínima. A través de este tipo, el autor canaliza algunas necesidades analíticas propias de la situación de cercanía, lo cual acentúa el carácter subjetivo del relato. Destacan dentro de este tipo las novelas del “ciclo de la revolución mexicana” o *Perón* de Tomás Eloy y *Amalia* de José Mármol.

3- La novela funcional o sistemática: cuando la distancia temporal se sitúa entre los dos modelos anteriores. Este tipo es como un intento de examinar el pasado analíticamente, y no sólo de narrativizarlo, pero por los medios que ofrece la novela histórica. Es funcional porque sirve a un determinado fin, que no es individual sino que tiene que ver con una necesidad global de entender un conocimiento que se supone incompleto. La novela histórica funcional intenta acercarse a una zona oscura del referente histórico considerándolo como una laguna, como campo de sentido incompleto, que falta para entender un conjunto mayor y que lleva al autor a tratar de examinarlo para completarlo.

⁵⁵ Ibidem, pp.53-54.

⁵⁶ Ibidem, pp.66-70

Como ejemplos de este tipo resaltan el caso de Galdós o *Escenas de la guerra de Paraguay* y *Escenas de la época de de Rosas* de Manuel Gálvez.

El teórico concluye su clasificación afirmando que cuanto más cerca está el referente hay más posibilidades de introducir cambios que cuando está lejos. Lo cual nosotros no consideramos completamente acertado bajo la presencia, cada día más activa, de la novela histórica revisionista incluida dentro de la tendencia postmoderna y que trata temas históricos tanto cercanos como antiguos. Un ejemplo de la perspectiva revisionista en la historia antigua, en lo que se refiere a nuestro tema de investigación, es *Moisés en busca de un dios único* de Rafael Potti⁵⁷ donde se cuestiona la historia sobradamente conocida del profeta de los israelitas y los episodios del Éxodo. El novelista intenta reconstruir, en su obra, la tesis freudiana que establece una relación de maestro- discípulo entre Akenatón y Moisés. En fin, es una visión revisionista sobre una historia que data de más de tres mil años de antigüedad y que contradice tanto la historia oficial como la religiosa.

Una clasificación parecida es la de Juan Ignacio Ferrerasque⁵⁸ que distingue, en el corpus de la novela histórica, entre tres tipos: o bien alejándose en el tiempo hasta llegar a lo que llamamos novela arqueológica, o alejándose hasta la generación de los abuelos o finalmente escribiendo sobre la actualidad histórica contemporánea o muy presente. Esta tipología se contradice con la opinión de dar el adjetivo “histórica” a la novela cuando haya una distancia temporal suficiente con el contexto referencial, o como mínimo no haber vivido los acontecimientos. Porque de otra manera las novelas realistas pueden ser también históricas.

Umberto Eco, a su vez, distingue tres formas de acercarse literariamente al pasado histórico: el “romance”, que toma simplemente el pasado como fabuloso telón de fondo, como base para dejar volar la fantasía; la “novela de capa y espada”, al estilo de Alejandro Dumas, en la que se inventan personajes y hechos sobre un fondo histórico más o menos real; y la “novela histórica, cuyos personajes, aunque fingidos, se comportan como lo harían los personajes reales de aquella época⁵⁹”.

Darío Villanueva propone otra clasificación, también genérica, a la última novela histórica castellana, según la cual podemos distinguir cuatro variantes: la construcción del pasado, su contraria, la fabulación, la proyección trascendente del

⁵⁷ Potti, Rafael: *Moisés. En busca del dios único*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2004.

⁵⁸ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre la evolución de la novela...”, p.19

⁵⁹ Eco, Umberto: *Apostillas de El nombre de la rosa*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984, pp. 78-80.

pasado sobre nosotros y el aprovechamiento de la distancia temporal, como motivo para ejercicio de estilo. Villanueva muestra su partidismo e interés por la novela histórica que sin descuidar la fidelidad de la reproducción, acerca el sentido de lo contado a las realidades presentes, como es el caso de Lourdes Ortiz en *Urraca* (1982) donde trasciende al personaje y la realidad medieval para meditar sobre temas tan de hoy – y de siempre – como la condición de la mujer o el poder⁶⁰.

Por otro lado, Enrique Montero Cartelle y María Cruz Herrero⁶¹ establecen en su libro sobre la novela histórica latina contemporánea, otra tipología más detallada. Ambos investigadores reconocen la posibilidad de la existencia de distintas categorías de la novela histórica, según los criterios históricos o literarios que adopta los teóricos, aunque al final, todos son vigentes. Sin embargo ellos optan en el proceso de la clasificación por la finalidad de la obra como criterio, ya que es éste el que más llama la atención del lector. De ahí llegan a considerar ocho categorías las cuales forman la novela histórica desarrollada sobre la Antigüedad:

- 1- novela biográfica, sea cual fuere la forma de la narración que adopte. En este grupo entraría, según Enrique Ángel Ramos⁶², novelas como *La columna de hierro* y *El gran tribuno* de Taylor Caldwell sobre Cicerón y Roma. También entrarían las novelas sobre Claudio de Robert Graves, *El joven César* y *César imperial* de Rex Warner, *La Roma de Nerón* de Pierre Grimal o *No digas que fue un sueño* de Terenci Moix.
- 2- Novela analística, donde los hechos están presentados año a año, al modo de la analística antigua, representada por la saga republicana de las novelas de C.McCullough *El primer hombre de Roma* y *La corona de hierba*.
- 3- Novela biográfica religioso-filosófica, que suele tener la forma autobiográfica, no tanto histórica como ideológica. Su finalidad es la representación de la trayectoria intelectual de un pensador relevante como es el caso del personaje de Akenatón en el *Amargo don de la belleza* de Terenci Moix o *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar y *Juliano el Apóstata* de Gore Vidal.

⁶⁰ Villanueva, Darío: “La nueva narrativa española” en Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española...*, p. 289.

⁶¹ Montero Cartell, Enrique y Herrero Ingelmo, M^a Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica...*, pp.41-42. No pertenecen todos los ejemplos a los dos investigadores, sino que hemos puesto otros de la novela histórica en general.

⁶² Ángel Ramos Jurado, Enrique: *Cuatro estudios sobre la tradición clásica en...*, p.106

- 4- Novela biográfica literaria, con la pretensión de presentar la obra poética o la vida de un escritor relevante como *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch y *El largo silencio* de Juan Luís Conde.
- 5- Novela biográfica ideológica o politizada – como la llama Enrique Ángel Ramos Jurado – donde predomina una exposición ideológica, como es el caso de *Espartaco* de Howard Fast o la inacabada novela, publicada *post mortem* en 1956, de Bertol Brecha, *los negocios del señor Julio César*.
- 6- Novela Cristiana tanto en defensa como en contra, como hemos visto anteriormente hablando de la novela histórica como ideología. Destacan ejemplos como *Dios ha nacido en el exilio* de Ventila Horia o *Amantía* de M^a Xosé Qeizán.
- 7- Novela pedagógica escrita con el fin educativo y formativo como es el caso de *Laureles de cenizas* de Norbert Rouland.
- 8- Novela policíaca que nos introduce en las peripecias de un detective en la resolución de su caso dentro del mundo antiguo, como podríamos ver en *Noches de Roma* de Run Burns

Con respecto a dicha tipología Enrique Ángel Ramos destaca la de German Santana Henríquez⁶³ que es idéntica a la anterior con una sola añadidura; la novela mitológica tal como es el caso de *El vellocino de oro* de R. Graves, *Final Troyano* de Laura Riding o *Jasón* de Henry Treece etc. Sin embargo consideramos oportuno añadir a las dos anteriores tipologías la novela – así la podríamos llamar – social-realista. Es la novela de fondo histórico tanto lejano como cercano y que tiene como finalidad reconstruir alguna sociedad pretérita a través de una historia que no incluye ningún personaje histórico conocido. Un ejemplo de este modelo es *La herida de la Esfinge* de Terenci Moix que reconstruye en gran parte la imagen de Egipto del siglo XIX a través del viaje romántico de un protagonista aristócrata inglés en busca del marido de su amante, como veremos más adelante.

La tipología que Carlos Gual⁶⁴ intenta establecer a la novela histórica se basa en el papel de los protagonistas como criterio en el proceso de la clasificación. Así que la novela histórica puede dividirse en dos esquemas básicos cuyos antecedentes están presentes en la literatura griega:

⁶³ Ibidem, p.107

⁶⁴ García Gual, Carlos, “Novelas biográficas o biografías noveladas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos” en José Romero Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Marío García-Page *La novela histórica a finales...*, pp.55- 56.

1- Las novelas de trama romántica, en las que los protagonistas son una pareja joven de escaso relieve histórico, de rango medio, a los que la peripecia romántica implica en el devenir histórico de modo tanto accidental, pero ineludible. Se ven sacudidos por los grandes sucesos de un período agitado y el azar y la Historia les deparan un destino que de algún modo resulta singularmente ejemplar. En suma, los protagonistas responden al modelo del “héroe medio” del que habló George Lukacs en su libro teórico sobre la novela histórica. Destacan como ejemplos de este tipo, las obras de Walter Scott, *Los novios* de Manzoni o *Quo vadis?* de Sienkiewicz e incluso parte de las novelas actuales.

2-Las novelas donde el protagonista es una figura histórica y presentan un esquema biográfico como las novelas de Merezhkovski, *Juliano el Apóstata* o la de H.Kesten, *Felipe II*.

Entre estos dos extremos Carlos Gual propone uno intermedio donde las figuras heroicas menores alternan con grandes personajes, como es el caso de *Guerra y Paz* de Tolstoi, *Espartaco* de H.Fast o, refiriéndose a nuestro tema de investigación, encontraremos obras como *El sueño de Alejandría* y *El amargo don de la belleza*.

Destacamos también otro intento de Carlos Gual⁶⁵ para establecer una tipología a la novela histórica, mezclando de una manera más concentrada los dos esquemas de Enrique Montero, María Cruz Herrero y Germán Santana. Según ésta hay cinco finalidades temáticas de la novela histórica:

1- Novelas mitológicas o de tema mítico como *El vellocino de oro* de R. Graves o *El toro del mar* y *Teseo rey* de Mary Renault.

2- Novelas biográficas de grandes figuras históricas – que los demás dividieron en figuras históricas, figuras literarias y figuras religioso-ideológicas – como podríamos ver en novelas como *Alejandro* de G. Haefs, *La muerte de Virgilio* de H. Broch, *Yo, Aníbal* de Juan Eslava o *Yo, Claudio* y *Claudio el dios* de R. Graves.

3- Relatos de gran horizonte histórico donde más importa el amplio escenario de aventuras que los propios héroes, como es el caso de *la Creación* de Gore Vidal y *Aníbal* de G. Haefs.

4 –Novelas de amor y aventuras

5 –Relatos de intriga o policíacos.

⁶⁵ García Gual, Carlos: *La Antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Anagrama, Barcelona, 1995, p.216.

Nos gustaría hacer referencia a que los tipos 3 y 4 que menciona Carlos Gual podrían reunirse en el tipo de novela histórica que hemos propuesto más arriba: la novela social- realista de fondo histórico.

Ahora bien, terminaremos esta visión panorámica con dos perspectivas genéricas en lo que se refiere a la clasificación interna de la novela histórica. Son dos tipologías con las cuales estamos de acuerdo y que serán nuestro punto de partida en tratar algunos aspectos de la novela histórica egipcia de Terenci Moix, ya que basan su criterio en la postura que adopta el autor frente a la Historia oficial, o de la actitud del autor hacia el receptor a través de la materia histórica expuesta. Ambas perspectivas reducen los modelos de la novela histórica en dos variantes como podríamos ver a continuación:

(I) La tipología de Kurt Spang⁶⁶:

Para dicho teórico, hay dos tipos fundamentales de novela histórica en la actualidad: la ilusionista y la antiilusionista. Dos términos inspirados en la dramaturgia y a través de los cuales se intenta distinguir entre el teatro cuyo interés es crear la ilusión de realidad y captar la atención del receptor de tal forma que pierda la conciencia de asistir a una representación, dejándose implicar por la problemática de la obra y de las figuras, por un lado, y por otro, el teatro que se empeña constantemente en mostrar el carácter ficticio del drama y de la representación, intentando despertar a los receptores a través de recursos de alineación.

De igual modo, podríamos encontrar la novela histórica ilusionista, característica del siglo XIX – e incluso en épocas anteriores –, donde el afán del autor es crear la ilusión de autenticidad y veracidad de lo narrado, mediante todos los mecanismos posibles, empezando desde una estructura cuyo objetivo es crear la ilusión de la historicidad. Este tipo, normalmente se fija mucho en los personajes históricos conocidos o “la visión desde arriba”, es importante la psicologización de los personajes, el desenlace de la parte histórica es cerrado – es decir se llega a una solución – y hay descripciones exhaustivas de espacios y figuras históricas que intentan crear la ilusión de un mundo pretérito en el que el lector puede entrar y olvidarse del suyo. Ejemplos de este modelo son la obra de Walter Scott *Waverley*, *El señor Bembibre* de E. Gil y Carrasco o *Doña Blanca de Navarra* de F. Navarro Villoslada.

⁶⁶ Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica” en *La novela histórica. Teoría y comentarios...*, pp.83-94.

Por otro lado está la novela histórica antiilusionista, característica desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad donde existe un hiato entre historia y ficción, o sea, que el escritor crea paralelamente dos mundos autónomos de ficción y historia sin pretender ocultarlo al lector. En cambio, se empeña en utilizar todos los recursos necesarios para conseguir tanto la alineación como para subrayar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos: presentando la historia a través de personajes del mundo cotidiano y en sitios no reales, intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado o introduciendo palabras o oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en lengua de figuras de estamento bajo, creando un anacronismo textual que el lector capta sencillamente. De novelas que pertenecen a este tipo podríamos destacar *Los negocios de Sr. Julio César* de B. Brecht, *Los Idus de Marzo* de Thornton Wilder o, a nuestro modo de ver, *El arpista ciego* de Terenci Moix, como lo vamos a demostrar en el último capítulo de la investigación.

Finalmente y para esquivar confusiones, Kurt Spang afirma que ninguna novela histórica concreta corresponde, plena y exactamente, a uno de los dos esquemas, pues los autores aprovechan los recursos de un tipo y de otro.

(II) La tipología de Celia Prieto⁶⁷:

Los dos esquemas que propone Celia Prieto para la novela histórica se construyen a base de la actitud del autor frente a la historia. Según la investigadora, la novela histórica, desde su resurgimiento a partir de la II Guerra mundial y su auge posterior a mediados de los años 70, hasta la actualidad en Europa y América Latina, se puede clasificar en dos líneas básicas. Primero, la línea que mantiene los rasgos esenciales del modelo genérico tradicional. Segundo, la línea que altera esos rasgos y cuyas novelas reciben el nombre de “la nueva novela histórica” o “la novela histórica postmoderna”

En cuanto a la primera modalidad, se continúa en ella el trayecto iniciado por Walter Scott en lo que se refiere al respeto a los datos de las versiones historiográficas, la verosimilitud en la configuración de la diégesis y la intención de enseñar historia al lector. Sin embargo, esa modalidad actualmente sufre algunas renovaciones en relación con la clásica, como la subjetivización de la historia y la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación, de modo que se

⁶⁷ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela...*pp.149- 165.

otorga a lo narrado una trascendencia mítica. Eso se puede ver a través del abandono del narrador omnisciente en favor de la perspectiva del narrador en primera persona, dedicando más espacio a detallar las relaciones personales y amorosas, y pretendiendo no sólo decir lo que ha hecho el personaje histórico, sino por qué lo ha hecho. En fin, los pequeños cambios de esta modalidad tradicional frente a la clásica tienden a que el lector no sienta la distancia de siglos que lo separa del narrador en el que reconoce ideas, actitudes y planteamientos contemporáneos. Mencionamos como ejemplos de esta modalidad *Memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar, (1951), *Bomarzo* (1962) del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, *Extramuros* (1978) y *Cabrera* (1981) de J. Fernández Santos, *El bobo ilustrado* (1986) de Gabriel y Galán, etc.

En cuanto a la segunda modalidad postmoderna, se sigue en ella una de dos actitudes:

- a- La distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, a través de tres procedimientos básicos. Primero, mediante la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o sobre personajes de gran relevancia histórica. Segundo, la exhibición, más o menos explícita, de los procedimientos de la hipertextualidad (crónicas, manuscritos, documentos, leyendas...). La relación con esos discursos hipertextuales se expresa a través de la ironía, la parodia, el travestismo o la sátira. No se pretende ya crear la ilusión de historicidad, ni de verosimilitud en la recreación del pasado, sino más bien evidenciar su carácter textual y narrativo. Tercero, la multiplicación de los anacronismos, cuyo objetivo es desmontar el orden natural de la historiografía. Tenemos varios ejemplos de esta modalidad como *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes o *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier o *De un salto descabalga la reina* (2002) de Carmen Boullosa donde nos presenta una historia muy apócrifa de Cleopatra VII para reflejar temas contemporáneos.
- b- La metaficción como eje formal y temático de la nueva novela histórica. O por decirlo de otra manera, utilizar la novela histórica como una manera para ejercer el revisionismo histórico, partiendo de la duda y la sospecha en la credibilidad del historiador, con lo cual todo lo que había sido contado es cuestionable. Este tipo no nos interesa aquí, porque no es el que usa Moix en su novela postmoderna. Un excelente ejemplo de este modelo lo encontramos en *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez o *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz.

2 TERCENCI MOIX ENTRE SUS NOVELAS CATALANAS Y LAS DE TEMÁTICA EGIPCIA

2.1 Terenci Moix, panorama sobre su vida, obra y carrera literaria

Antes de empezar a tratar con más especificidad y profundidad la temática de Egipto como uno de los pilares principales sobre los que se construye la obra literaria de Terenci Moix, nos parece de total interés para el lector recorrer, aunque sea de modo panorámico, las estaciones principales de la carrera literaria del autor, para poder situar posteriormente sus novelas de tema egipcio dentro del conjunto de su narrativa. Nuestra hipótesis de partida es que las novelas egipcias de Moix son mucho más comprensibles si se relacionan con el resto de su obra y su vida. Pondremos más atención a sus obras escritas en catalán, las cuales consiguieron los elogios de la crítica del momento, lo cual nos ayudará a la hora de intentar hacer una comparación entre las constantes de la obra catalana de Moix y la novela de temática egipcia.

Ramón Moix i Messeguer, conocido posteriormente con el nombre de Terenci Moix, nació en Barcelona en la noche de Reyes de 1942⁶⁸, aunque le gustaba decir que había nacido en Alejandría. Hijo del Barrio Chino barcelonés y de una familia de clase media que jugarían un papel de especial importancia en la formación de su imaginario creativo: "...Soy el heredero de un matrimonio judío de la calle Ponent, de las vecindonas de la granja, de un padrino homosexual y de una familia surrealista", dice Moix⁶⁹. Este ambiente será reflejado en su obra de una manera directa o indirecta⁷⁰. Terenci Moix recibió una formación autodidacta y anacrónica marcada básicamente por determinadas manifestaciones de la cultura popular como los tebeos, las novelas del

⁶⁸ Nos basamos en este dato de la fecha del nacimiento en lo mencionado tanto en la trilogía de sus memorias *El peso de la paja* como en los distintos artículos periodísticos de carácter biográfico que se han escrito sobre el autor, incluido el librito escrito por sus compañeros en el primer aniversario de su fallecimiento, celebrado en La residencia de Investigadores CSIC en febrero del 2005. Sin embargo, el propio Terenci afirmó a la pregunta de un presentador, en un episodio del programa de TVE "Grandes personajes a fondo", filmado el 17 de noviembre de 1980, que nació en el 1943.

⁶⁹ . Moix. Terenci: *Extraño en el paraíso*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición de colección Booket 2003, p. 138

⁷⁰ Nos referimos con la manera directa, al traslado de su ambiente familiar y del barrio a sus novelas, tal como lo podemos comprobar en *El día que murió Marilyn* (1969), *El sueño de Alejandría* (1988), con la descripción del barrio de la Suburra, o *El arpista ciego* (2003); la manera indirecta, al poner en sus novelas la contrafigura de su clase social de la que él esperaba formar parte, como en *Olas sobre roca desierta* (1968) que habla de un joven, hijo de un industrial rico, y de su viaje por Europa, o la contrafigura de una postura que él ha tomado. También, la manera indirecta es el caos que preside su obra como característica esencial. No es caos estructural o de contenido, sino es el caos esperpéntico que domina las relaciones entre los personajes de su obra que, al fin y al cabo, es el caos de la familia surrealista a la que pertenece.

momento, como *Sinuhé, el egipcio* y las películas americanas de los años cuarenta y cincuenta, fuentes que determinarían sus futuros intereses literarios y artísticos.

Tras la muerte de su hermano menor 1962 abandonó la casa de la familia para vivir en un piso alquilado en Barcelona con dos extranjeros. Rechazando trabajar en el negocio de su padre, emprendió en 1963 un viaje a París siguiendo, en un principio, los pasos del futuro director de cine Oscar Néstor Almendros. Con el cineasta cubano empieza un viaje de búsqueda de la identidad tanto cultural como sexual. En París se siente atraído definitivamente por el mundo cultural. En el 1964 pasó una temporada en Inglaterra donde realizó una parte considerable de su formación general, y de la música y la ópera en particular, gracias al crítico musical Stephen. Con veintitrés años quedó finalista, en cuarto lugar, del Premio Nadal con la novela *El desorden*, escrita en castellano, que más tarde se llamará *El día que murió Marilyn*. La novela no consiguió ser publicada – según Josep Vergés, director de la revista *Destino* donde trabajó durante una temporada – porque hablaba de la sociedad catalana en castellano⁷¹, así como por sus incorrecciones lingüísticas, además del extenso volumen de la obra. Más tarde viajó a Madrid para trabajar en la revista de *Film Ideal*, donde publicó artículos que él calificaría de inmaduros.⁷² Comenzó a publicar como colaborador en distintos campos de prensa como *Tele- Exprés*, *Tele- Estel*, *El Correo Catalán*, *Fotograma*, etc.

La verdadera irrupción de Terenci Moix en el mundo literario en general, y de modo muy particular en el mundo catalán, vino con la publicación de *La torre dels vicis capitals*, en el 1968 – aunque había publicado en 1962 *Besaré tu cadáver* su primera novela de corte policíaco en la Editorial Mateu, bajo el seudónimo de Ray Sorel⁷³ – que consiguió el Premio Victor Catalá en 1967. Se trata de una colección de nueve narraciones desiguales, tanto en el valor como en la extensión, que tienen como tema el vicio, la crueldad, la perversión y la decadencia de una sociedad agonizante. Es un libro que se basa en el clásico esquema de los siete pecados o vicios capitales.⁷⁴ La novela fue mutilada por la censura franquista que eliminó diversos cuentos, pero, a pesar de eso

⁷¹ “No podía considerar el catalán como algo más que un dialecto que resultaba entrañable para hablar con mis padres (...) Me parecería pintoresco que señor Vergés me aconsejase escribir en la lengua del barrio cuando yo me esforzaba para escribir en inglés que empezaba a ser idioma del mundo” escribe Terenci en el tercer tomo de sus memorias. Véase, Moix, Terenci *Extraño en el paraíso* (2003), p.483

⁷² Para mayor información sobre aquella época de principios culturales de la vida del autor, consultar *ibidem*.

⁷³ *Ibidem.*, p. 539

⁷⁴ Merlo, Philippe: “Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix” en *Les Langues Néolatines*, Tirés a Part, París, [SA], pp 72-73

y de no tener una promoción adecuada por parte del editor, el libro supuso una sorpresa a los lectores del país

“Pel tractament de la llengua, a mig camí del normativisme més fervores i les solucions personals, que volien ser un reflex de la llengua viva i actual; per la temàtica, provocadora de consciències benpensats: no tan sols pel plantejament sense ambages de l’homosexualitat o el sadomasoquismo...”⁷⁵

En fin, era una obra rompedora con lo que se escribía en aquel momento y mostraba un verdadero interés por la cultura *pop* y, era sobre todo portadora de ciertos constantes moixanos: el cine, el mundo del espectáculo, los tebeos, la evocación del pasado o el gusto por el barroquismo de la opereta. Moix consideraba el libro como una forma de compromiso en sentido triple: como crítica de la política, como rechazo a los códigos morales vigentes y como muestra de la historia de su generación.⁷⁶

*Ondes sobre una roca deserta*⁷⁷ es la segunda obra de Terenci Moix, publicada en 1968 y ganadora del Premio Josep Pla. La novela supone una huida al estilo romántico del Lord Byron – del cual el autor estaba muy influido en esta época – de Oliveri Serra i Codolar, un joven burgués, hijo de un rico industrial barcelonés que, en un coche deportivo, viaja por distintas capitales europeas. La novela supera la simple idea de la evasión a otros espacios para convertirse en una búsqueda de la identidad, el saber histórico, literario, cinematográfico y el amor contra la soledad, aunque sea el sadomasoquista que practica el protagonista con una joven ciega. La novela plantea una discusión sobre la sociedad española y, sobre todo, la catalana comparandola con el pasado, con la situación política presente y con sus posibilidades políticas actuales. También trata de la reacción de su generación ante ello mediante la evasión a otros espacios distintos donde encontrar la libertad moral. La novela, escrita en forma epistolar, ofrece una sorpresa al final cuando sabemos que el corresponsal al que se dirigen las cartas es ficticio. La novela está más cercana a una forma embrionaria de memorias, no del protagonista, sino del propio Terenci Moix, como años más tarde comprobaremos con su trilogía de memorias.

En 1969 volvió Moix con su antigua novela *El desorden*, retocada profundamente y en versión catalana bajo el nombre *El dia que va morir Marilyn*, con

⁷⁵ De Riquer, Martí. Comas y Antoni i Molas, Joaquim (dirs): *Historia de la literatura catalana*, volumen XI, Editorial Ariel, Barcelona, primera edición 1988, p. 401.

⁷⁶ *Ibidem*, p.402

⁷⁷ Moix, Terenci: *Olas sobre una roca desierta*, Editorial Destinos, Barcelona 1998 [traducción: José Miguel Velleoso]

la que ganó el Premio de La Crítica Serra d'Or en 1970. La novela – también de carácter muy generacional y no menos autobiográfico como se refiere, entre otros muchos Philippe Merlo⁷⁸ – se basa en cuatro personajes principales: la madre Amelia, que hace una crónica sobre el cambio de vida entre la pre y la posguerra y las posibilidades de emancipación; los dos niños Jordi y Bruno, como locutores y portadores de las ideas de la nueva generación que va descubriendo los aspectos de la España franquista, como la educación religiosa dada por los curas, el cine, las frustraciones políticas, las aventuras sexuales, la corrupción y la miseria de aquellos años, con la decisión final de ambos a romper con la sociedad falsa, una decisión que toman el 1962, el año de la famosa nevada de Barcelona y de la muerte de la mítica actriz Marilyn Monroe. Y Xim, el cuarto personaje, padre de Bruno y marido de Amelia, un paradigma del hombre enriquecido en los años cuarenta, pero que no había triunfado como hombre. La novela, considerada en el momento como la mejor de Moix y una de las mejores de la época, no deja de presentar, como es normal en Moix, un mundo desviado – adulterios, relaciones heterosexuales, sadomasoquismo, visitas a burdeles... – y un relato sobre los tiempos pasados que no llegó a vivir, sobre todo románico y el medieval.

En 1970, y después de las dos visitas al país del Nilo (la primera en 1968 y la segunda 1969), escribió Moix su primer libro de viajes, *Terenci del Nil: viatge sentimental d'Egipte*, el cual trataremos más detalladamente al enfrentarnos a los principios de Egipto en la obra de Moix.

En 1971 publicó una pequeña obra titulada *El sadismo de nuestra infancia*. La narración o la “excursión literaria” – según las palabras del autor - está protagonizada por algunos personajes de novelas anteriores de Terenci Moix y por el propio Moix, todos representantes de una generación condicionada por la educación recibida, sobre todo la religiosa, lo cual les lleva a adoptar una actitud crítica.

En 1971 escribió sus *Crónicas italianas*, “uno de los mejores libros de periodismo cultural escritos en España, [que] recoge los ecos del 68 en la sociedad romana; narra una conferencia de Marcuse 'contestada' por Cohn Bendit, visita a Elsa Morante y a Pasolini, se pone bajo la admonición de Henry James - ('It concerns Italy and my youth -two fine things!') Y acaba recordando el consejo de Pla de que fuera a glosar los mil colores de Roma.”⁷⁹

⁷⁸ Merlo. Philippe: “Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix”... p.74

⁷⁹ Vila-Sanjuan, Sergio: “El impacto de un inclasificable”, *La Vanguardia*, sección cultural, 3-4-2003, p.42.

“...*Mundo Macho* debe considerarse una auténtica rareza, no sólo en la historia de la novela catalana, sino pura y simplemente en la actual novela europea.” Así define el académico Pere Gimferrer⁸⁰ la novela de Moix publicada en 1971 en su reseña para la revista *Destino*. Una novela no premiada pero una de las más complejas dentro del conjunto de la obra de Moix, la cual reúne un abanico amplio de interpretaciones válidas. La protagoniza un joven cantante suizo que cuenta a un profesor e investigador de la época amárnica⁸¹ una loca historia o un presunto sueño, resultado del consumo de opio, que le había pasado cuando estaba en la ciudad egipcia de Minia. El joven fue raptado y trasladado a un país misterioso gobernado por hombres donde todo es posible: cultos insólitos, pasiones desbocadas, sacrificios humanos, ritos extravagantes. Un mundo raro al cual acaba acostumbrándose el protagonista al ocupar el papel de una divinidad. “¿Será más bien que tras el choque inicial aparece un mundo desconcertante y terriblemente familiar, grotesco en el sentido de representar lo que básicamente es nuestro mundo pero alineado y distorsionado?” pregunta que se hace Gene Steven Forrest⁸² y a la cual responde Moix con que es “una especie de meditación sobre la crueldad a nivel histórico, político puesto en contexto de novela fantástica...”⁸³ Aunque esta respuesta nos puede indicar una continuidad en la línea de compromiso político y generacional de la obra de Moix, no podemos pasar por alto otras interpretaciones que pueden llegar a ser contrapuestas entre sí, tal como ser una novela sobre el machismo, la homosexualidad, un mimetismo decorativo al mundo real, el mundo histórico de los fans del cantante - como señala Gimferrer en el prólogo - o como interpretamos lo que ha dicho más arriba el propio Moix de que este mundo es una figura del sistema absolutista: sea la iglesia o el franquismo. Sea como sea la interpretación, la novela está abierta, y sigue con constantes anteriores de Moix: desde el compromiso político, generacional y hasta el interés por el pasado.

En el mismo año publicó otro libro bajo el título *Siro o la Increada Conciència de la Raça* que gana el premio Prudenci Bertrana de 1971 y el premio Serra d’Or de 1972. La novela sigue en la misma línea del compromiso generacional mediante el protagonista adolescente de la alta burguesía Alexander Atriga i Peretti, que vuelve a la

⁸⁰ Gimferrer, Pere: “Terenci Moix y la novedad de la crueldad” en Terenci Moix *Mundo Macho*, Plaza & Janes, Barcelona, 1986, p.6.

⁸¹ Amárnico se refiere a la ciudad construida por Akentaon y su esposa Nefertiti y que fue el centro del culto a Atón y el monoteísmo.

⁸² Forrest, Gene Steven, “El mundo antagónico de Terenci Moix” en *Hispania*, Nº1, The american asociation of teachers of spanish and portuguese, California, March 1977, p. 933.

⁸³ Merlo. Philippe: “Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix”..., p.76

casa paterna después de haber vivido con su madre en Italia y haber realizado unos viajes por Europa y África del norte. La vuelta supone un reencuentro con su vida pasada, sus conocidos y la sociedad catalana en general. “Es un análisis de la Cataluña, la España y Occidente actuales, concebida a partir de un ciclo erótico político, así ha querido describir la descomposición interna de una clase que había vivido momentos de brillantez apoteósica tanto económica como políticamente”⁸⁴

Tras este torrente de trabajos de Terenci Moix, el resto de los años 70 representa una época de casi ausencia novelística y de más atención a las adaptaciones teatrales: un cambio que interpreta Josep María Benet i Jornet, entre otros, como que:

“Terenci era un hombre obsesionado con su carrera literaria y tenía libros y libros y libros de recortes de prensa con todo lo que ocurría. Lo guardaba todo, lo había hecho desde el principio, guardaba, guardaba, guardaba, pero cuando empezó con Enric se olvidó de su propia carrera y todos los recortes que guardaba eran sobre Enric Majó. En buena medida fue por eso por lo que Terenci no escribió durante esos años, por preocuparse de Enric Majó, era obsesivo, obsesivo, obsesivo. Cuando conoció a Enric Majó decidió convertirlo en una estrella”⁸⁵

Por esta causa, la carrera novelística de Moix se para durante el resto de los años setenta, en los que se dedica más al mundo del teatro y a las adaptaciones teatrales, como *Salomé* de Oscar Wilde (1978) en la que actuó Enric Majó junto a Nuria Espert, o *Hamlet* de Shakespeare (1979) incluso publicó un libro de entrevistas hechas por él, *Preguntar no és ofendre* (1975) y obras de menor relieve, como *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic* (1976), que fue premio Joan Estelrich, *Lilí Barcelona i altres travestís* (1978).

La vuelta de Moix al mundo novelístico sucedió en 1983⁸⁶ de la mano de un onanista romano – según las palabras de Francesc Arroyo –, marcando con esta novela el principio de una época de ruptura con el catalán en su obra. *Nuestro virgen de los*

⁸⁴ Roig, Montserrat: “La increada consciència de la raça”, en *Tele-Expres*, Barcelona, 15-3-72, 1972, p.15.

⁸⁵ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco iris, en busca de Terenci Moix*, Editorial Planeta, Barcelona, 2003, p.273.

⁸⁶ Nos gustaría poner de manifiesto que en nuestro panorama de la carrera literaria de Moix sólo nos centramos en las primeras publicaciones de los libros y no en las reescrituras de algunos títulos ni en las traducciones de otros al castellano o al catalán: algo frecuente en Moix como la reescritura de *Terenci del Nilo* en castellano este mismo año 1983 o el de *El día que murió Marilyn* que pasó por distintas revisiones y publicaciones hasta llegar a la versión catalana definitiva en 1996 y la castellana en 1998. También querríamos advertir al lector que no nos extenderemos ahora en tratar las obras escritas en castellano ni en explicar los motivos del cambio de idioma, lo cual trataríamos en otros puntos de nuestro trabajo.

mártires: novela de romanos, es una novela históricamente no egipcia, aunque tenga como espacio la Tebaida egipcia. La novela está protagonizada por Mamercus, un actor homosexual romano que escribe desde la Tebaida los recuerdos de su vida durante la decadencia romana del siglo IV. Este personaje evoca su juventud en Emporión, su pasión-amor por un actor cretense, Hercos, que está enamorado de, Luciano de Cnossos, otro actor convertido al cristianismo. El protagonista parte hacia la Tebaida arrastrado por su amor a Hercos y a partir de ahí, “El paganismo, cristianismo y homosexualidad son los tres ejes semánticos que desembocan en el título”⁸⁷, teniendo como objetivo cuestionar la moral cristiana.

En 1984 escribió, influido por el mundo de la ópera y el mundo del espectáculo, el melodrama *Amami Alfredo o Polvo de Estrellas*. Pero el cambio o el empujón que recibe la vida de Moix – al convertirse en un personaje más mediático, popular y comercial con un torrente de obras – viene con la obtención del Premio Planeta en 1986 por *No digas que fue un sueño*, su primera novela histórica sobre Egipto que trata el episodio de Cleopatra y Marco Antonio, con una segunda parte en 1988 bajo el título *El sueño de Alejandría* para tratar la vida de Cleopatra Selene junto a su marido Juba II, reyes clientes de Mauritania.

Terenci Moix estrena los años noventa con el primer tomo de sus memorias⁸⁸, *El peso de la paja*, que lleva el nombre de *El cine de los sábados*. Pere Gimferrer⁸⁹ lo calificó de una auténtica obra de arte y obtuvo un mérito unánime por parte de la crítica. A este le siguieron otros dos tomos, *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998). En 1991 empezó su trilogía de crítica social de finales del siglo con *Garras de Astracán*, que tendrá otras dos partes en 1995 y 1999, con los títulos *Mujercísima* y *Chulas y Famosas*. En este mismo 1991 publica otra vez una novela – o fantasía como le gustaba llamar – sobre Egipto del siglo XIX con el título *La herida de la esfinge*, que trata de la recopilación de una novela a entregas que había escrito en *La Vanguardia*.

⁸⁷ Castillo, José Romera: “Anacronismos lingüísticos con clara intencionalidad literaria en *Nuestro virgen de los mártires* de Terenci Moix” en *Estudios de lingüística*, Nº 3, Universidad de Alicante, 1985-1986, p.316

⁸⁸ Terenci Moix, según menciona en la introducción a sus memorias, tenía pensado escribir siete tomos que tratan las distintas etapas de su vida, incluso con los títulos mencionados. Pero, debido a su muerte sólo alcanzó escribir hasta el tercer tomo.

⁸⁹ Moix, Terenci: *El cine de los sábados*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición de colección Booket 2003.

El año 1992 representa en la carrera de Moix una vuelta única y última al catalán con *Lleonard o El sexe dels àngels* que obtiene los dos premios Ramón Llul y Lletra d'Or. La novela en su temática es una vuelta al compromiso generacional autobiográfico de las primeras obras de Moix: la novela cuenta la muerte del célebre escritor Lleonard Pler en un accidente y, a lo largo de la novela, nos lo intenta presentar a través de sus amigos. Además de este personaje, emblemático de la vida catalana, la novela trata de cómo es la vida intelectual y artística durante el franquismo, las dificultades de ser escritor sin maestros o novelista en un idioma carente de público lector de novelas, o la problemática de crear cultura en un país al cual le fue arrancada la suya propia – como señala Gimferrer⁹⁰ en el prólogo.

El 1994 asistió a la publicación de *Venus Bonaparte* – que según Moix es la única novela histórica en su sentido tradicional –, la cual se centra en la vida de la hermana pequeña, la preferida de Napoleón Bonaparte. La novela se caracteriza por una alta minuciosidad en las búsquedas de fuentes históricas, como lo confirma el estudio de Philippe Merlo⁹¹. Otra novela histórica sobre el Egipto amárnico es *El amargo don de la belleza*, de 1996, que recibió el premio Fernando Lara en su primera edición, seguida con *El arpista ciego* (2002), su última novela sobre el mismo periodo egipcio de Akenatón y también en su carrera. Obtuvo esta novela el Premio de la Fundación José Manuel Lara Hernández en 2003, unos meses antes de su muerte. La de Moix era una muerte anunciada debido a su adicción al tabaco, que lo asaltó antes de acabar su tercer volumen de ensayos sobre los personajes cinematográficos hollywoodienses, *Mis inmortales del cine. Hollywood años 50* – los dos anteriores eran sobre los años 30 y 40–, que será acabado después de su muerte por su secretaria Inés González.

La extensa obra de Moix – aún en contra de su voluntad, que rechazaba clasificar la obra de un escritor o encasillarlo dentro de unos moldes - ha sido catalogada de distintas maneras. Algunos la clasificaron según los espacios en los que se mueve Moix como Luis Racionero⁹², que determina cinco mundos geográficos y dos virtuales:

⁹⁰ Merlo, Philippe: “Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix”... (SA) p.77

⁹¹ Merlo, Philippe: “Terenci Moix: enfant terrible ou enfant prodige de la littérature postmoderne espagnole, à propos de *Venus Bonaparte*” en Georges Tyras (ed) *Postmodernité et écriture narrative dans l' Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international , Centre d'études et de recherches hispaniques, Université Stendhal, Grenoble, 16-18 mars 1996, pp.169-181.

⁹² Racionero, Luis: “Los siete mundos de Terenci”, *El Mundo*, 26/2/2001, p.47.

“Roma, Grecia, Egipto, además de Barcelona – al que le llevó su madre – y el Ampurdán, al que le llevé yo [...] A partir de los años 80 los mundos geográficos de Terenci convergieron para producir espléndidas novelas históricas, incluso sobre Paulina Bonaparte, aunque hay más Roma que París en ella como en Terenci. Y añadió dos mundos virtuales: el del cine y la ópera y los cuplés”

O quien lo clasificó dentro de la literatura española, como Sergio Vila San-Juan⁹³, a partir de tres puntos: el portavoz de la cultura de los años 60, el icono gay y el superventas mediático. Con estas clasificaciones no estamos totalmente de acuerdo por su generalización y su falta de especificidad. Por lo cual, y ante el obstáculo de poder clasificar la obra de un autor ecléctico como Moix, planteamos un intento de clasificación de la obra de Moix a través de cuatro mundos interrelacionados entre sí, o sea que intercambian elementos entre sí de manera que no pueden mantenerse vivos de forma independiente:

1- El mundo del compromiso generacional político y social, que incluye sus primeras obras en lo que se refiere a su generación y la situación política: *La torre de los vicios capitales*, *Olas sobre una roca desierta*, *El Día que murió Marilyn*, *El sadismo de nuestra Infancia*, *Mundo Macho*, *Siro o la increada conciencia de la raza*. También la trilogía de *Garras de astracán*, *Mujercísima* y *Chulas y famosas* representan un cierto tipo de compromiso social a la España de fin de milenio.

2- El mundo del cine y los espectáculos, que incluye sus tres volúmenes de *Mis inmortales del cine* años 30, 40, 50 o *Amami Alfredo o Polvo de estrellas*.

3- El mundo histórico o del pasado, que incluye desde *Nuestro virgen de los mártires*, *No digas que fue un sueño*, *El sueño de Alejandría*, *Venus Bonaparte*, *La herida de la Esfinge*, *El amargo don de la belleza*, *El arpista ciego* e, incluso, sus tres tomos de *Memorias*, siguiendo el esquema Kurt Spang⁹⁴ sobre los géneros limítrofes de la novela histórica.

4- El mundo de viajes que incluye *Terenci del Nil*, *Crónicas italianas* y *Tres viajes románticos*.

Como hemos apuntado antes, aunque podemos encasillar cada novela en uno de estos cuatro mundos según su tendencia predominante, ésa misma bebe a la vez de los demás mundos y no puede ser lo que es sin ellos. En cuanto a la homosexualidad, la

⁹³ Vila-Sanjuan, Sergio: “El impacto de un inclasificable...p.42.

⁹⁴ Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica” en *La novela histórica* ..., pp.66-71

entendemos – en la obra moixana – como uno de los elementos que forman su obra y no como fin en sí, porque sino la obra de Moix podría ser del género erótico o pornográfico.

2.2 Terenci catalán y Terenci castellano en las novelas egipcias ¿Cambios o continuidad?

Es también interesante analizar la posición que ocupó Moix dentro del contexto socio-cultural de su literatura natal – o sea, la catalana – para apreciar que su andadura posterior dentro de la literatura castellana repite las mismas constantes, preocupaciones, inquietudes y su personalidad transgresora. En lo que se refiere a la novela de temática egipcia – que es nuestro tema de investigación – aunque con formas distintas, o sea, que en lugar de desarrollar su novela en la Barcelona franquista de la posguerra, la trasladó al antiguo Egipto o Egipto del siglo XIX aprovechando la ventaja que la novela histórica ofrece, creando en el pasado un espejo del presente.⁹⁵

Terenci Moix, según el estudio de Ramón Buckley⁹⁶, basado a su vez en el de Alex Broch, pertenece a la generación rebelde de la literatura catalana que forman aquellos escritores cuya fecha de nacimiento se sitúa alrededor de los años 1939-1955, o sea, la primera generación después de la posguerra

“una generación marcada por un sistema político y social y por unos valores éticos perfectamente definidos por: educación religiosa, represión sexual, nacionalismo, ley y orden social, importancia de la familia...”⁹⁷

El período de la formación de esta generación se sitúa entre 1966-1975, marcado por ciertos acontecimientos como son los últimos años del franquismo en España: el 1966 es el año de la Capuchinada en Barcelona⁹⁸, el primer acto público de la oposición nacionalista, el Mayo Francés de 1968⁹⁹ con manifestaciones en Cataluña, la formación

⁹⁵ Al enfrentarse al análisis de las novelas egipcias de Moix en los capítulos siguientes daremos distintos ejemplos de cómo Egipto fue un mundo donde Moix reflejó también su autobiografía.

⁹⁶ Buckley, Ramón: “La generación rebelde en la literatura catalana” en *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca I*, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de filología española, 1991, pp. 11-14.

⁹⁷ *Ibidem*, p.11.

⁹⁸ una serie de actos reivindicativos que se realizaron con motivo de la asamblea del Sindicato Democrático de Estudiantes

⁹⁹ Nombre con que se conocen los acontecimientos sucedidos en Francia en la primavera de 1968. Todo se inició cuando se produjo una serie de huelgas estudiantiles en numerosas universidades e institutos de París, seguidas de confrontaciones con la universidad y la policía. El intento de la administración de De Gaulle de ahogar las huelgas mediante una mayor carga policial sólo contribuyó a encender los ánimos de los estudiantes, que protagonizaron batallas campales contra la policía en el Barrio Latino y, posteriormente, una huelga general de estudiantes y huelgas diversas secundadas por diez millones de

de la Asamblea de Cataluña, el proceso de Burgos 1970¹⁰⁰ y el encierro de intelectuales catalanes en Montserrat. El maestro o el guía de esta generación es Josep María Castellet y, como cada generación requiere un lenguaje propio que identifique a sus miembros, esta generación optó por romper con todo el mundo de los padres y el sistema franquista, lo cual

“generó formas expresivas que tienen en común la ruptura violenta de las formas expresivas anteriores, la voluntaria trasgresión en todos los límites o sea todos los valores que la sociedad había impuesto”¹⁰¹

En Madrid la situación fue diferente y, aunque la búsqueda de la trasgresión era la nota dominante de los jóvenes escritores, la trasgresión se manifestaba en el terreno formal. El máximo representante de esta corriente madrileña fue Francisco Umbral, que se mostró en contra de la novela como género, rechazó la etapa de realismo social en la narrativa mientras perseguía nuevas fórmulas narrativas.

En Barcelona fue Terenci Moix el primer escritor transgresor de la generación catalana – dadas las circunstancias arriba mencionadas junto a sus viajes a ambientes más liberales como Francia, Italia y, sobre todo, Inglaterra, además de su condición de homosexual – desde sus principios hasta culminar con *La Increada conciencia de la raza*. Su obra no sólo está en contra del franquismo sino contra los valores de la burguesía catalana que estaba en pleno despertar nacionalista, lo cual se consideró como un escándalo en la sociedad catalana.

Otra figura rupturista en el contexto catalán – tampoco a nivel formal- es Montserrat Roig con una visión feminista de la realidad y de la historia. Por eso, afirma Buckley que:

trabajadores en todo el territorio francés (dos tercios de los trabajadores franceses). Las protestas llegaron a un punto que De Gaulle (...) disolvió la Asamblea Nacional y se celebraron elecciones parlamentarias anticipadas el 23 de junio de 1968. El gobierno se encontraba, en ese punto, al borde del colapso, pero la situación revolucionaria se evaporó tan pronto como había surgido. Los trabajadores volvieron a sus trabajos, a petición de la Confederación General del Trabajo, el sindicato izquierdista, y el Partido Comunista Francés. Cuando se celebraron las elecciones, el partido gaullista emergió más fuerte que antes. Muchos de los manifestantes se abrazaron a causas de izquierdas, como el comunismo, el rechazo a la guerra de Vietnam o el anarquismo. Muchos vieron los hechos como una oportunidad de sacudir la "vieja sociedad" en muchos aspectos sociales, como los métodos educativos y la libertad sexual. Una minoría de manifestantes, como el grupo Occident, apoyaba causas de extrema derecha.

¹⁰⁰ Juicio que se inició el 3 de diciembre de 1970 en Burgos contra 16 presos de ETA acusados de matar a tres personas. Se considera uno de los mayores errores de la dictadura, ya que por aquel entonces ETA estaba muy debilitada y como consecuencia del juicio consiguieron avivar más sus ansias de venganza contra el gobierno franquista. Tuvieron lugar muchas manifestaciones en España y en Europa en contra de este proceso.

¹⁰¹ Buckley, Ramón: “La generación rebelde... p.12.

“Terenci Moix y Montserrat Roig, desde la homosexualidad y el feminismo, efectuaron lo que podríamos llamar la revolución sexual en la narrativa catalana. Fueron la punta de la lanza de una nueva generación de escritores catalanes que hicieron de la transgresión su arma de combate”¹⁰²

Sin embargo, Terenci Moix al trasladarse al castellano, no fue muy bienvenido por las letras españolas y por parte de la crítica, que lo calificó como un escritor de consumo, un escritor popular e, incluso, un productor de subliteratura. Mientras, las editoriales vieron en él a un superventas. El grupo Planeta, que dirigía J.M. Lara, le otorgó la mayoría de los premios en su temporada castellana. Además la personalidad de Moix, que se explayaba a través de programas y entrevistas televisivas, fue muy bien recibida por los lectores.

Sin dar o quitar la razón a la crítica, que ha interpretado la obra de Moix de manera muy desigual, nos parece precisa la opinión de Sanz Villanueva que comentando *El arpista ciego*, plantea que la obra de Moix es muy personal, que gusta o no:

“El texto reclama una proximidad de lectura a este peculiar mundo del autor, a sus tics y caprichos, todo lo cual está calculado para provocar una complicidad (un alejamiento sin paliativos) [...] *El arpista ciego* es, trasladando a ella la expresión que se aplica a una clase de cine, una novela de autor. Tendrá el beneplácito de quienes reconocen determinados méritos en sus obras y provocará el rechazo de los que no aceptan su escritura bromista y sin prejuicios ni estilísticos ni temáticos”¹⁰³

En lo que se refiere a la crítica castellana y a las novelas egipcias podemos añadir también otros motivos: que la transgresión en las letras castellanas ha sido más en la forma mientras que en la catalana en la actitud. También la personalidad mediática y comercial de Moix como superventas contrasta con otras novelas de otros autores – que pueden ser mejor considerados por la crítica – pero que no han alcanzado esas cifras. Es más, el género histórico que practica el autor es un género – a pesar de tener un éxito creciente por parte del público lector –relativamente repudiado por parte de la crítica que, últimamente, prefiere el género fantástico, como una fuente de originalidad:

¹⁰² Ibidem, p.14.

¹⁰³ Villanueva, Santos Sanz: “El arpista ciego”, en *El Cultural*, 23-01-2002, p.15.

“Durante los últimos cuarenta años este subgénero novelístico ha sido poco valorado por los críticos y los creadores que apuestan por una literatura desligada de toda referencialidad a las realidades históricas y sin más responsabilidad reconocida que la de ir más allá siempre en la originalidad y puesta en valor de sus elementos formales e inimitables”¹⁰⁴

Ahora bien¹⁰⁵, Moix, al trasladarse del catalán al castellano, para escribir sus novelas egipcias, trasladó también sus constantes, sus inquietudes y sus compromisos de siempre. Estos principios recibieron el abucheo de la opinión española cuando habían conseguido elogios increíbles por parte de la opinión catalana, (...)

“Entre los benjamines que más han adelantado toda esta evolución y a quienes, por otro lado, toca la dirección de la escuela o la generación presentes, figura en primerísimo lugar Terenci Moix [...] Lo que es más, a ningún otro escritor joven se le habrá galardonado igual reconocimiento en su Cataluña nativa donde, según Agustí Pons, logra un éxito de público como no conocía ningún otro novelista después de 1939 y gracias a los ensayos – que escribe en castellano – y a las excelentes traducciones al castellano de sus novelas, se le considera entre los nuevos líderes de la vanguardia novelística española”¹⁰⁶

En 1977 – o sea, pocos años antes de la ruptura de Moix con el catalán – el investigador Gene Steven Forrest, de la Southern Methodist University, estableció un esquema de constantes sobre la obra catalana de nuestro autor basado en cuatro ejes dentro de un retablo a los que encontraremos equivalentes claros en las novelas egipcias de Terenci.¹⁰⁷

El retablo o el marco general dentro del cual se ubica la obra de Moix es el mundo antagónico: la combinación entre el caos y el orden que al final causa en el lector un placer melancólico: placer de lo sorprendente que se encuentra ante esas narraciones y melancólico por el sufrimiento humano que suponen estas narraciones:

“Nos presenta Moix la clave de su magnetismo artístico al describir un dibujo admirable, obra de uno de sus propias creaciones literarias: Jordi Llovet, protagonista de *El día que murió Marilyn*. La grandeza del dibujo, diseño

¹⁰⁴Soldevila Durante, Ignacio: “La novelización de la Historia ¿Evasión o compromiso?” en Teresa Gómez Turbera y Carmen Morán Rodríguez (coords.) *La aventura de contar; la última narrativa en lengua española 1990-200*, Centro de Buendía Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, p.53.

¹⁰⁵ En lo que se refiere a los motivos de cambiar de idioma, preferimos plantearlo en el tercer capítulo de esta segunda parte, al abordar el tema del mestizaje en Cleopatra.

¹⁰⁶ Forrest, Gene Steven: “El mundo antagónico...”, p.927.

¹⁰⁷ Además de nuestro objetivo de demostrar la continuidad de las constantes catalanas de Moix en sus novelas egipcias, éstos nos ayudarían a entender en parte la construcción del mundo egipcio por Terenci.

abstracto donde se combinan contrariamente elementos ordenados y anárquicos, “reside no tanto en la victoria de uno de los enemigos como en la imperiosidad de una eterna tensión de los dos”. Mundo antagónico, iluminado de una equívoca luz que vacila entre fulgor y tinieblas [...] presenta la obra de Moix el mismo despliegue espectacular de ingenio ante la existencia paradójica...”¹⁰⁸

¿No es este el mismo retablo o marco el que incluye y caracteriza las novelas egipcias de Moix? Pensamos que sí, que dentro de este orden y minuciosidad histórica, a veces obsesiva, reside una anarquía impresionante a la que curiosamente el lector moixano llega en un momento dado a acostumbrarse e, incluso siente la armonía de la fusión entre el caos y el orden que, al fin y al cabo, representa una realidad vital. Los ejemplos son abundantes¹⁰⁹: el caos que presenta la cadena amorosa – o mejor dicho, de desesperación amorosa – que nos ofrece *No digas que fue un sueño*: Apolodoro está enamorado de Balkis, ésta está enamorada a su vez de Tutmósis, el cual está sufriendo en su búsqueda de la identidad que le ha sido impuesta por parte de la corte alejandrina y no se enamora de nadie. Octavia está enamorada de Marco Antonio, el cual sólo ama a Cleopatra; o la misma Cleopatra, que se creía enamorada de Marco Antonio, pero su matrimonio con Octavia acaba con esta sensación y la sustituye por la venganza. Es una anarquía de sentimientos que desemboca al final en el sufrimiento de todos los amantes.

La novela egipcia con más anarquía esperpéntica es *La herida de la Esfinge*, dada la ventaja de ser una novela histórica muy original, que rompe con la novela histórica tradicional. Es una novela que se basa en una época, pero en casi ningún personaje histórico conocido. Encontramos una serie de relaciones anárquicas increíbles: el co-protagonista copto haciendo el amor con una momia de su padre, como muestra de amor y afecto sin ningún sentido maligno. Después descubrimos que el padre no es biológico, sino sentimental. La madre del copto, manteniendo desde hace tiempo relaciones sexuales con distintas personas de forma anárquica, incluso con un hijo suyo, Mogador, que tuvo con un diplomático francés, con la posibilidad de quedar preñada de su hijo sin ningún problema. Es más, el hijo copto invita a su amigo, el inglés, a hacer el amor con su madre. Y para más impactos, descubrimos al final que dentro de este caos el protagonista aristócrata inglés es un hermanastro del copto

¹⁰⁸ Ibidem, p. 928.

¹⁰⁹ Nos gustaría advertir al lector que pondremos los ejemplos sin especificar páginas, porque son ejemplos que se entienden a lo largo de toda la novela y no en páginas en concreto.

egipcio y, por consiguiente, del francés. A otros niveles sigue aún la anarquía a través de relaciones lésbicas y el personaje de Segundo, el joven íntimo amigo del protagonista bisexual que mantenía una relación amorosa con él, que desaparece sin explicaciones y, por lo cual, el protagonista se enamora de una mujer casada y emprende su viaje a Egipto para pedir a su marido, el egiptólogo, que se la deje para él. Al final, descubrimos que Segundo se ha metido en un convento de clausura en el desierto cambiando su vida de manera radical. *El amargo don de la belleza* también ofrece ciertas relaciones anárquicas de la cual destaca la del Keften y su hijo enamorado incestuosamente de él. *El arpista ciego*, no menos anárquica, nos presenta un par de protagonistas gemelos, en lo físico, de distintas madres, concebidos en traición extramatrimonial, y un padre que intenta mantener relaciones sexuales con su hija. La hermana del arpista que hace el amor con otra mujer y se queda preñada de un niño con cabeza de carnero o las distintas relaciones sexuales que tienen lugar en los templos del culto.

Es una anarquía que tiene sus orígenes – a nuestro criterio – en el ambiente y, sobre todo, en la familia de Moix. Un padre conocido en el barrio por sus relaciones extramatrimoniales en los burdeles del Barrio Chino de Barcelona, llevando incluso a Moix pequeño con él a estos sitios. Una madre ambiciosa que no pudo conseguir lo que algún día había soñado y que, a su vez, mantiene una relación amorosa con un dibujante a cuyo taller lleva también al pequeño Terenci, para disimular; una tía solterona de la madre que habla diciendo muchos tacos y amenaza a la madre con desvelar su secreto con el amante; un tío casi públicamente homosexual, que tiene novio en pleno franquismo; una granja de las dos tías de la madre, llena de vecinas, donde vivía el niño la mayor parte del día viendo lo más grotesco de la vida real dentro de un barrio esperpéntico:

“Me acariciaban, me sobaban y me sometían, insistentemente, a una práctica que sería de vital importancia para mi futuro. Solían tocarme los genitales para comprobar si se desarrollaban y ponían como los de mi padre, elogiadísimos tanto por algunas señoras casadas como por las putas más adictas del Barrio Chino. Ante tales expectativas, puede decirse que no hubo en la calle Ponent niño más tocado que yo”¹¹⁰

¹¹⁰ Moix, Terenci: *El cine de...*, p. 90.

De ahí, pensamos que la primera versión castellana de *El día que va morir Marilyn*, que trataba a su familia, tuvo que llamarse *El desorden*.

Dentro de dicho retablo o marco general – según Gene Steven – están los cuatro ejes constantes de la obra catalana de Moix: el hombre, el tiempo, la sociedad y el arte. Cuatro pilares¹¹¹ que siguen también – según nuestra teoría – en la obra egipcia, aunque con máscaras de la antigüedad.

1- El hombre

(a) Los personajes universitarios – cultos – solitarios, hastiados:

Las novelas catalanas tienen una serie de personajes con una identidad constante – salvo las diferencias superficiales que supone cada relato –, como la de universitarios perversos que resaltan en *Lilí Barcelona*, Maryo Byron, Oliviri de *Olas sobre roca desierta*, Bruno Quaderny y Jordi Llovet de *El día que murió Marilyn*. Lo mismo se puede decir de Sandra, narradora de *La gala* o Gérard, cantante protagonista de *Mundo Macho*, que combinan facetas distintas de un prototipo: el joven solitario, hastiado y mundano que, a pesar de convencerse de lo inútil de su postura, se ocupa ociosamente en evadirse de su circunstancia burguesa. Una identidad que continúa en las novelas egipcias, salvando las diferencias debidas al momento histórico del que se narra, como el protagonista universitario que interpretaremos en las novelas egipcias como el personaje culto, o con talento destacado en alguna rama del conocimiento, sobre todo en arte. *No digas que fue un sueño* Cleopatra VII, conocida en la Historia desde distintos enfoques, es tratada aquí desde el enfoque de una mujer sabia, culta e inteligente. Totmés, sacerdote de Isis y preceptor de Cesarión en las ciencias de la mente y por lo tanto culto. En *El Sueño de Alejandría*, Juba II, conocedor de varias disciplinas y un reformista destacado del Marruecos antiguo, gracias a sus talentos. Fedro, el jardinero tartamudo convertido en un poeta de inalcanzable reputación en el Imperio Romano y Luciano, el profesor de la casa de Octavia que acaba en la Biblioteca de Alejandría como había deseado algún día. En *La herida de la Esfinge* aparece el personaje del copto, perteneciente al mundo de la arqueología, con los grandes exploradores del siglo XIX. También encontramos al aristócrata inglés que, a medida que pasa el tiempo, va aprendiendo del mundo de la egiptología. En *El amargo don de la belleza* nos topamos con Keften, el artista más considerado en la corte de Akenton que vuelve para pintar la

¹¹¹ Nos permitiremos poner subtítulos al estudio de Gene Steven para poner más claras las ideas.

tumba del faraón. Su hijo, un joven muy distinguido en el nuevo culto de Atón y con un futuro próspero en este camino. Por último, están los dos gemelos de *El arpista ciego*, cada uno conocedor incomparable en el instrumento que toca, así como Totmés y la hermana del arpista que representa el sentido tradicional del ser instruido. Es por ello que, podemos decir que dichos personajes son cultos, cada uno en su especialidad, pero también comparten todo el sufrimiento de ser solitarios, hastiados de su postura y mundanos con ganas de cambiar – sin que importe que lo consigan o no al final.

(b) Los personajes de una misma posición, contradictorios como contrafiguras:

“Los testimonios de estos personajes [se refiere a los personajes de Moix] plantean a través de un desdoblamiento confesional la irracionalidad y ambivalencia humanas, la dualidad que se cristaliza simbólicamente en los mellizos”. Así explica Gene Steven este constante en la obra catalana de Moix, dando como ejemplo a Oleg y a Nils, con quienes se enfrenta la protagonista de *La gala*. Ésta se enamora de Oleg, joven guapo e inocente que la conquista en un festival de cine, pero cuyo comportamiento le ofrece contradicciones alarmantes. Por fin descubre la estafa de los dos hermanos al verlos juntos por primera vez, ve desdoblarse el ser antitético del hombre mismo: belleza física – corrupción, cariño- crueldad, amor odio, ilustración- barbarie.

Siguiendo esta misma idea – sin adoptar una mirada estrecha de que ambos personajes sean necesariamente gemelos – encontraremos en las novelas egipcias de Moix esta constante basada en la ley de contradicción entre personajes presentados desde una posición similar, o con un vínculo que la hace similar, o aptos para comparación: lo cual sirve notablemente en el proceso de entender a ambos. De ahí vemos en *No digas que fue un sueño* a Cleopatra versus Octavia: la astuta, rebelde y ambiciosa frente a la ideal, sosegada y humilde – partiendo las dos de la misma posición de ser esposas de Marco Antonio. Octavio César versus Marco Antonio: la astucia política enfrentada a la fuerza militar – partiendo los dos de la misma posición de ser amigos, romanos, dueños del mundo y contrarios a la lucha por el poder. Lo mismo encontramos en *El sueño de Alejandría* entre Fedro versus Adonis: la fidelidad, deficiencia convertida en intelectualidad frente a la traición y la elocuencia convertida en miseria y pérdida – partiendo los dos de la misma posición de ser novios, amantes y servidores en la casa de Octavia. Keftén versus Akenatón o el hijo del primero en *El amargo don de la belleza*: el ateo, mundano cara al religioso místico – partiendo de la

misma posición de que son amigos de infancia en el primer caso y la posición de padre e hijo en el segundo caso. Mientras hallamos en *El arpista ciego* al arpista versus el flautista: defecto físico y la bendición de los dioses frente a la perfección física y maldición de los dioses – partiendo los dos de la misma posición como hermanastros gemelos tal como es el caso del ejemplo de *La gala* que nos menciona Gene Steven. Asimismo es el caso de la hermana trabajadora del arpista versus la otra hermana problemática: el culto y la discreción frente a la ignorancia y el escándalo – partiendo las dos de la misma posición de ser hermanas.

(c) Los personajes con tendencia homosexual o bisexual:

Utiliza Gene Steven la frase de Bruno Quedreny en *El día que murió Marilyn* “Nunca encontraremos el amor salvo en nosotros”, o el beso de Oleg y Nils en *La gala* para referirse a la inversión que acompaña todo sentimiento afectivo y sexual en las novelas de Moix. Unas aberraciones que parten de la convicción de los personajes sobre la invariable soledad y alineación del individuo. Y de ahí:

“...aparecen las inversiones más obvias de la obra de Moix: la homosexualidad, bisexualidad y el travestismo que ofuscan ambiguamente las fronteras tradicionales de la identidad sexual. Una consecuencia, aún más inquietante del aislamiento del individuo es la inversión sádico masoquista”¹¹²

Es una constante que podemos considerar la más recurrente de la obra de Moix, tanto en catalán como en castellano, dada su condición de homosexual y por la cual tenía que presentarse comprometido con su causa. Es por eso que se convirtió en uno de los iconos gays no sólo en Cataluña, sino en España en general, con lo cual, hizo de este tema una prioridad insistente en sus novelas. Por otro lado, como resultado de su vida personal, que nos cuenta en los tres tomos de las memorias, y a través de la cual podemos percibir una búsqueda continua por el doble del mismo sexo desde la infancia “Yo necesitaba un doble, sólo eso. En aquella idea de igualdad acababa de levantar mi única defensa contra el caos que adivinaba en las relaciones humanas”, dice Moix¹¹³. Es una búsqueda que ha estado siempre marcada por el fracaso que culminó con su conocida historia con el actor catalán, Enric Majó. Todas son la misma historia y todas están puestas en sus novelas en general y en las egipcias en particular. Ninguna relación amorosa, tanto homosexual como bisexual – además de buena parte de las

¹¹² Forrest, Gene Steven: “El mundo antagónico...”, pp.928- 929.

¹¹³ Moix, Terenci: *El cine de...*, p.414.

heterosexuales –, ha tenido en sus novelas egipcias un desenlace feliz. Todas también están marcadas por el fracaso. Veamos a Fedro en *El sueño de Alejandría*, al copto Petros en *La herida de la Esfinge*, al Hijo de Keftén en *El amargo don de la belleza* o el flautista en *El arpista ciego*.

(d) La indiferencia moral de los personajes:

La misma indiferencia moral de la que habla Gene Steven en la obra catalana de Moix, la podemos concebir, evidentemente, en su obra de temática egipcia. Estamos de acuerdo con que “Los personajes de Moix parecen haber llegado a aquel supremo estado de dominio e indiferencia moral que les permite realizar sin inhibiciones toda su potencialidad”¹¹⁴. Y tal vez esta indiferencia moral es la que ayuda al lector moixano – que entiende este truco de inmoralidad como parte de la vida humana y no en su sentido maligno de inmoralidad – a poder establecer los lazos armónicos de los que hemos hablado antes entre la anarquía y el orden de su obra.

Por lo tanto, ningún personaje en las novelas egipcias se arrepiente o incluso se siente moralmente incómodo por sus actos que desde nuestro mundo los podemos juzgar de inmorales, por ejemplo: Cleopatra se acuesta con su capitán Apoldoro para apagar su sed femenina, pero sigue siendo la reina y él un servidor; manda traer a una ramera para enseñarle las artes del sexo para someter a Marco Antonio; Marco Antonio y sus historias en los burdeles; la concubina Balkis y su intriga para enamorar al sacerdote de Isis y su ataque a él dentro del Santo Santuario del templo; el plan de Porcia en *El sueño de Alejandría* para comprar a la mujer de Mecenas en una subasta para someterla después a una relación sexual con ella vestida de hombre y con el falo de un toro. Tampoco ninguno de los personajes de *La herida de la Esfinge* muestra molestia por sus actos inmorales, en cambio en algunos momentos se muestran satisfechos, como es el caso del aristócrata inglés que mira con buenos ojos al copto que está contento por su madre que está haciendo el amor con su otro hermano, el francés. El mismo acto de amor entre el copto y la momia del padre sentimental se nos presenta como muestra de amor y agradecimiento del hijo a quien lo había criado. Lo mismo podemos decir de las relaciones y los comportamientos de los personajes de *El amargo don de la belleza*, como, por ejemplo, el amigo escriba de Keften, visto con un esclavo en posición sexual, como si fuera algo normal que no supone ninguna rareza. No menos es el caso de *El Arpista ciego* en donde el flautista va intentando conseguir el amor

¹¹⁴ Forrest, Gene Steven: “El mundo antagónico...”,p.929

carnal del arpista y luego de Tutankamón. O los actos de la hermana escandalosa del arpista que hace el amor con su hermano y luego con una mujer vecina sin ningún remordimiento por el suicido seguido de dicha vecina. En ningún momento encontramos una inquietud moral por parte de los sujetos ni por parte del narrador que presenta los actos como cosas normales y corrientes de la vida. De este modo, Moix vacía los actos inmorales de su sentido maligno y derrumba al final la barrera entre lo moral y lo inmoral. Recordemos lo que dijo en su introducción de *La torre de los vicios capitales*, que hablará de cosas que pueden parecer vicios, pero no lo son y otras que son vicios pero no lo parecen.

(e) El abuso inhumano del amado y de los personajes incapacitados:

Gene Steven considera también recurrente en la obra catalana de Moix el abuso inhumano de los lisiados o incapacitados por los normales, como es el caso del maltrato de Bruno al hermanito cojo y enfermizo en *El día que murió Marilyn*, o en el terrible tratamiento por parte de Oliveri de *Olas sobre una roca desierta* a su amada ciega. Este amor sadomasoquista en el que Oliveri disfrutaba con la incapacidad de su amante ya que a través de ésta podía transmitir a su amada su visión personal del mundo para que sea suya, amenazándola constantemente con abandonarla, aunque la quería y no podía vivir si ella y, en el momento que la chica recuperó la vista, la dejó. Una actitud que Gene Steven interpreta como:

“...los personajes de Moix pretenden experimentar el placer supremo, aquella *volupté* malévola de Baudelaire que luego dará salida al vampirismo, a las flagelaciones y tormentas y hasta al canibalismo. Suprema paradoja ésta de buscar el placer en el dolor y la fruición máxima en la destrucción, la cual revela, no obstante, un empuje instintivo hacia la fusión amorosa”¹¹⁵

Además de lo que hemos comprobado anteriormente en las novelas egipcias sobre los abundantes desamores sentimentales a ambos niveles: relaciones homosexuales o heterosexuales, explicadas normalmente en la forma de culpable e inocente, nos encontramos con otra característica de los personajes moixanos: el abuso inhumano por personas normales hacia los incapacitados cuyo origen podemos localizar – siguiendo el método freudiano frente a las memorias de Goethe¹¹⁶ – en la figura de Miguel, hermano menor enfermo de Moix al cual tenía celos cuando nació por haberle

¹¹⁵ Ibidem, p.929

¹¹⁶ Freud, Sigmund: “Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad”, en *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp.201-211. [traducción, Luis López- Ballesteros y de Torres]

quitado, en parte, la atención de los mayores. “La cuna de mi hermanito era, en cualquier caso, más alta, pero yo tenía mi taburete. De modo que, subido a él, intenté apuñalar al intruso”¹¹⁷ y, por lo tanto, lo trataba mal, pero su muerte supuso un gran impacto en su vida. Por lo cual “...cuando murió a la edad de dieciocho años. En mi novela, fue el personaje tratado con mayor ternura y el que me produjo una catarsis completa”¹¹⁸ Este incidente no sólo afectó a Moix sino, parece ser, que también a su hermana Ana María, también escritora, que trató la vida de su hermano en su novela *Julia*. Esta constante, que puede ser una manera de compensación psicológica por parte de Terenci Moix hacia su hermano maltratado por él, aparece también en las novelas egipcias en la figura del arpista ciego con su hermana, la cual abusa de su incapacidad y le impone hacer el amor de forma incestuosa o Fedro, el jardinero que sufre la incapacidad de la tartamudez y del cual abusa su amante Adonis causándole mucho dolor y sufrimiento al abandonarlo. También Balkis, la concubina de Cleopatra, que abusa del sacerdote Totmés mediante la magia, considerado incapacitado por su castidad, al cual le están prohibidos los placeres carnales. O la misma Cleopatra VII, que somete a un preso para hacer el amor con ella, considerando, en este último caso, la falta de libertad como un tipo de incapacidad. De todas maneras, la sensación que crea este tipo de abuso en el receptor siempre es la misma: la compasión hacia el personaje incapacitado y pensamos que eso es lo que quiere transmitir Moix al tratar al personaje de su hermano con ternura.

(F) Pintar un sadomasoquismo dentro de la tradición cristiana y mística española con el objetivo crítico:

Es verdad que existen en toda la tradición petrarquista unos precedentes místico-religiosos que se enraízan en el suelo español, así como la transgresión última en la tortura y sacrificio de Cristo, el éxtasis climático de la Santa Mística, o el sínfin de estampitas en el que se despliegan santas y santos mártires atados, desnudos y sometidos a toda clase imaginable de tormentos formarán las consignas de toda educación catequística española antes y durante el franquismo. Todo ello influyó bastante en el posterior imaginario sadomasoquista de Moix – que hemos tratado antes, por ejemplo, en el abuso de los incapacitados o del amado – y que vio desde la infancia con una mirada crítica, “Un hombre desnudo, clavado en una cruz, con las manos y los

¹¹⁷ Moix, Terenci: *El cine de...*, p.101

¹¹⁸ *Ibidem*, p.100.

pies chorreando sangre y, en los labios, un sesgo de agonía. Evidentemente, aquel señor sufría como nadie que hubiese visto antes. Me eché a llorar, porque entendí que el pobre Cristo tenía sabañones en los pies y se le habían reventado”¹¹⁹. Esto lo comprobamos también en *El día que murió Marilyn*, que, además de ser una novela autobiográfica, indica en gran medida la clara base religiosa de la obsesión sádica en la novelística de Moix. Nos acordamos también de *El sadismo de nuestra infancia*, dedicada en primer lugar a discutir sobre la educación religiosa que recibió su generación, siendo su fondo de corte sadomasoquista. O *Mundo Macho* que puede ser interpretada, en gran parte, como simulacro fantástico del poder eclesiástico absolutista manipulador.

Esta constante del sadomasoquismo emergente de la educación religiosa, ha sobrevivido en la obra moixana en castellano – incluso en sus artículos de prensa que ha ido a atacar, incluso, al mismo Papa– mediante las relaciones sadomasoquistas entre los personajes por un lado y la crítica directa a la tradición religiosa cristiana por otra parte.

Las novelas egipcias – aunque ambientadas históricamente dos mil años a.C. – no se liberan de esta mirada crítica a cualquier fe impuesta que, al fin y al cabo, es un mimetismo al cristianismo. Moix a lo largo de sus novelas egipcias – además de continuar con las relaciones sadomasoquistas entre los personajes – refuta los dogmas de dos maneras: o través de atacar a los representantes de la misma, mostrando su hipocresía y falsedad – “Es probable que mi alma no fuese tan culpable como los propios curas.”¹²⁰ –, o a través de unas escenas cómico-irónicas sobre el dogma antiguo que el lector vincula directamente con el cristianismo por la semejanza que establece el autor, tal como son las escenas del vómito de Totmés sobre la figura de Horus-niño que es un imagen mimética a Jesús niño¹²¹ o la escena de la destrucción de la estatua de Isis como representación de la Virgen María en *No digas que fue un sueño*. En *El amargo don de la belleza* hallamos la escena de Keften con sus discípulos en una cena antes de la caída de la religión monoteísta en la capital amárnica, la cual nos hace recordar la última cena de Cristo con los apóstoles en la tradición cristiana o la misma novela que es básicamente una crítica a la tiranía de un solo dios mediante la voz del protagonista Keften. Tampoco faltan escenas en *El arpista ciego* como la imagen de la vecina en su camino para suicidarse, adoptando la posición de la crucifixión.

¹¹⁹ Ibidem, p.99.

¹²⁰ Ibidem, p.204.

¹²¹ Es cierto que hay una teoría que intenta establecer un vínculo entre el origen de la figura de la Virgen María con Jesús- niño en la de Isis con Horus- niño: una divinidad egipcia que ha sido trasladada posteriormente a Grecia.

(g) La violencia y la brutalidad como elementos de la juventud, inspiradas en el cine, los tebeos y revistas juveniles:

Como habíamos mencionado antes, estas fuentes de arte popular; han determinado, en gran medida, el imaginario de Moix no sólo en su época catalana, sino también en sus novelas egipcias. De ahí, no podemos olvidar lo que deben sus novelas egipcias a las películas del péplum italiano o a las películas históricas hollywoodienses desde “Sinuhé el egipcio” hasta “Cleopatra” protagonizada por Liz Taylor. También, si nos fijamos en las novelas egipcias, veremos estos elementos de la violencia y la brutalidad en el personaje de Octavio, en la descripción de la derrota de Marco Antonio, en el comportamiento de hermano titán de Cleopatra Selene o en el personaje de Adonis que era un nombre de una revista de atletas que coleccionaba Moix adolescente. Incluso la misma trama de *La herida de la Esfinge* está inspirada en una película americana llamada “El jeque”, como veremos más adelante a la hora de analizarla. Las diversas escenas de *El arpista ciego* que han sido plagiadas de “El ladrón de Bagdad” y “Lo que el viento se llevó”, según reconoció el propio autor.

2- El tiempo

La preocupación por la historia, el tiempo y la eternidad:

Tal como hemos visto en el recorrido panorámico por la obra de Terenci Moix y tal como nos lo reconfirma Gene Steven, una vez más, hay una destacada presencia de la historia o del pasado en la obra catalana de Moix. Además, se percibe una influencia destacada del tiempo: por lo tanto la soledad y las perversiones experimentadas por sus personajes se hallan radicadas en el ansia de eternidad, prolongación de la juventud frente al transcurso temporal y el continuo desmoronamiento. Siempre está presente la lucha contra la aniquilación, la nada: es el combate que constituye la metáfora alrededor de la cual se construye *Olas sobre una roca desierta*, es decir, la supervivencia del recuerdo. De tal modo, se enseorea el deseo del protagonista de “*Lilí Barcelona*” que sigue obsesionado por Lilí, incluso después de descubrir que tan sólo ha sido un invento fatuo de unos frívolos. Es también la obsesión de Jordi por el pueblo catalán medieval de Taüll y la época que evoca, los reinos de Camelot y del Egipto antiguo soñados por Oliveri y hasta la continua alusión al episodio de zeppelin en *El día que murió Marilyn*.

De ahí que estas novelas “...representan igualmente el rechazo definitivo del presente, de la realidad”¹²²

Aunque no nos mostramos en total acuerdo con dicho estudioso en lo que atañe al rechazo del presente, debemos esta actitud, en cierto modo, a una pasión por la Historia como maestra de la vida o por la preocupación de la fugacidad del tiempo: dos puntos que trataremos con más detalle al tratar de dilucidar sobre los motivos que le llevaron a optar por Egipto antiguo como temática de una parte considerable de sus novelas.

De todas formas, esta constante resulta más evidente en las novelas egipcias, que no son sólo mirar o contar el pasado desde el presente, sino vivir y reconstruirlo en primer plano. Es más, dentro de aquel pasado, el autor transmite en segundo plano, a través de los personajes, su preocupación por el tiempo y sus atributos: la soledad, el ansia de la eternidad y la prolongación de la juventud. *No digas que fue un sueño* es básicamente una obra preocupada por la memoria de sus protagonistas y su presunta deformación por culpa del paso del tiempo o los intereses humanos. O, por decirlo de otra manera, es la contestación moixana a las palabras de Cleopatra, en la obra *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, con las que comienza su libro¹²³:

Insolentes lectores nos tratarán como rameras.
Miserables poetas cantarán, desafinando,
nuestra historia. Mediocres comediantes llevarán a
la escena nuestras fiestas de Alejandría.
Se representará a Antonio borracho, y yo veré a
algún jovenzuelo de voz chillona hacer de Cleopatra
y dar a mi grandeza la postura de una puta

Cleopatra es quien sufre la soledad por el cambio de los tiempos y el abandono del amante. Cleopatra es quien padece el transcurso del tiempo en su propio físico con las ansias desesperadas de la prolongación de la juventud. La misma novela cuenta el periodo del ocaso de la época ptolemaica en Egipto: un fin inevitable debido a la ley del cambio provocada por el tiempo. El propio Totmés, sacerdote de Isis, es un ejemplo vivo del tiempo borroso y perdido por haber sido manipulado por otros o por el destino. La muerte de Cesarión joven, y antes que él, del príncipe muerto prematuramente en la

¹²² Forrest, Gene Steven: “El mundo antagónico...”, p.930.

¹²³ Moix, Terenci: *No digas que fue un sueño*, editorial Planeta, Barcelona, 2003, p.6.

Sede de la Belleza¹²⁴, es una clara muestra del ataque repentino del tiempo y la juventud truncada.

En *El sueño de Alejandría*, los personajes sienten el peso del tiempo y la Historia en sí, con el paso, del tiempo estimula al olvido: la de una princesa que con el paso del tiempo ha sido olvidada por las páginas de la Historia: Cleopatra Selene, hija de la famosa Cleopatra VII, llevada a Roma para figurar en el cortejo triunfal de Octavio, criada por Octavia y casada con Juba II, la cual vive definitivamente en Mauritania. Ella intenta por todas las maneras posibles desprenderse del tiempo trágico del pasado – la derrota de su madre, su muerte y la de sus dos hermanos - para emprender una vida nueva, pero el resultado es la incapacidad frente al tiempo. Otro personaje es Fedro, el jardinero convertido en poeta, con su miedo, expresado continuamente, de que su obra no pueda lograr la eternidad y no resistir el olvido natural en el ser humano por culpa del tiempo. Su mismo afán de presentar la obra sobre Cleopatra y Marco Antonio en Alejandría de Octavio Augusto tiene su objeto en resistir contra la influencia manipuladora del tiempo. Fedro es la soledad en persona después del abandono de su amante. *La herida de la Esfinge*, es – como demostraremos más adelante – un intento moixano de eternizar, mediante la fantasía, su primer viaje a Egipto. En *El amargo don de la belleza* acompañamos el tiempo y sus vicisitudes como una montaña rusa que arrasa una religión para imponer otra y luego volver a subir la primera: tal es la esencia principal de la narración. Tampoco nos olvidemos del cambio de un dato histórico efectuado por Moix en lo que se refiere a la epidemia como causa de la muerte prematura de las hijas de Akenatón sin acceder a la juventud. Así también encontramos la muerte de la mayoría de los personajes de la novela sin poder cambiar su fatalidad. O la misma idea de la juventud y su prolongación representada en la figura del hijo de Keften que los críticos habían interpretado como el deseo de la continuidad a través de la descendencia. En la última novela de Moix, *El arpista ciego*, el tiempo no sólo está expresado en los personajes, sino representado como una persona de carne y hueso: El Tiempo (con mayúscula), un ser capaz de salvar, condenar, matar e incluso es más fuerte que los dioses. Es el único ser que parece invencible en la novela, es el hilo que mueve todo sin tener miedo a nadie; un miedo que incluso lo tienen los dioses entre sí, el uno del otro y el Tiempo es quien pondrá el punto final de la historia.

¹²⁴ La Sede la Belleza se refiere al Valle de las Reinas de la actual ciudad egipcia de Tebas (Luxor) donde yacen las tumbas de las reina egipcias del Imperio Moderno y los príncipes muertos antes de llegar a gobernar.

3- La sociedad

Las apariencias engañosas de la sociedad:

La sociedad que presenta Moix en su obra catalana “obedece a la misma ley de contradicción que aquí se enfoca. Por un lado, *El día que murió Marilyn* expone la dicotomía que existe entre las apariencias y la realidad, o para ser más exacto, las hipócritas pretensiones sociales y morales de una élite *parvenue* de la posguerra española. Se apunta lo que tiene la civilización de incivil y bestial y de ahí el laberinto hostil por el cual camina Sandra en el festival cinematográfico igual que el comercio blancoscuro de las prostitutas ramblistas y barriochinas que se describe en *Pablito* y *El día que murió Marilyn*”¹²⁵. En *La torre de los vicios capitales*, como habíamos mencionado antes, empieza con una advertencia del novelista al lector para que sea un astuto zorro y adivine qué vicios son vicios pero no lo parecen y cuáles lo parecen, pero no lo son. En “El demonio”, el monje que le denuncia al Conde Hugo de toda clase de hechicería y sadismo demoníacos, en realidad, es el único que ha fabricado tal diabolismo y por tanto el único asociado con el diablo. Asimismo en “Pablito” el adolescente formalito que acude a casa antes de que pueda incomodarse la abuelita se queja de sus represiones sexuales aunque abriga fantasías criminales, sádico-eróticas que desmentirían normalmente su circunstancia y su tierna edad.

Este tipo de sociedad hipócrita, regida por el engaño, las apariencias y el doble baremo puede tener sus orígenes – a nuestro modo de ver – en los recuerdos infantiles del novelista: tiene un tío homosexual – actitud sumamente repudiada y condenada durante el franquismo – pero, por ser rico, la gente lo respeta más que a un heterosexual. El padre David – el monje de su colegio – respetado por toda la sociedad como guardián de la palabra divina, es en realidad un acosador sexual del Terenci Moix niño. De ahí, Moix no sólo enfoca esta perspectiva en España de la posguerra, sino también en Egipto de hace tres mil años, como una naturaleza de la sociedad humana desde siempre. Veamos a Octavio que – a pesar de los muchos intentos del novelista de ser objetivo en pintarlo sin estar a favor ni en contra – desde las primeras escenas percibimos las apariencias engañosas del romano que muestra todo lo contrario de su intención: lo cual se pone más que evidente hacia el final de *No digas que fue un sueño* cuando lee el testamento de Marco Antonio, delante del Senado, que había robado del templo, anunciando que su guerra está contra Cleopatra y no Marco Antonio, mientras intenta por detrás llegar a un acuerdo con Cleopatra para acabar con su amigo- rival. Por

¹²⁵ Forrest, Gene Steven: “El mundo antagónico...”,pp.930-931

otro lado está la imagen de Cleopatra que – desde siempre ha sido pintada como la mujer más perversa de la Historia – resulta aquí una mujer juiciosa, inteligente. Es más, que todo lo que la gente pensaba de ella, como caprichos de una ramera, tenía sus motivos mucho más allá de la simple interpretación: motivos representados en el interés de su país, sus hijos. En resumen, no es el personaje que siempre hemos conocido, es un personaje histórico por seguir y no por criticar como siempre ha sido. En *La herida de la Esfinge* encontramos un ejemplo obvio de esta dualidad: un diplomático francés perteneciente supuestamente a la élite de la sociedad, que es padre de distintos niños en distintos países, o sea, que no es el hombre refinado que parece, sino un perverso que va sembrando su semilla sin tener responsabilidad de sus actitudes. Por otro lado está el copto, Petros, que practica el amor con la momia de su presunto padre – lo cual, al parecer, es malo y perverso – pero, al mismo tiempo, es una buena persona, porque esa perversión la está haciendo en un sentido carente del puro placer sexual, y más bien es su forma de expresar su amor hacia quien lo había criado. Es más, es un chico amante de su país, que trabaja con los exploradores para descubrir monumentos y prohibir el contrabando de los tesoros de Egipto. En *El amargo don de la belleza*, la misma religión monoteísta que aparentemente llama por la paz y la tolerancia es el motivo de la guerra y la división entre el pueblo, la que da lugar a la intriga y a la conspiración desembocando en un caos en el país, siendo signo de intolerancia hacia la multitud de las divinidades antiguas. Por otro lado, encontramos el joven, hijo del pintor Keften, que aparentemente parece perverso por querer hacer el amor con su padre como un modo de amor hacia el maestro, mientras en todos sus demás aspectos es un joven perfecto y mucho menos maligno que los hombres de la religión, considerados como buenos. En *El arpista ciego*, la imagen de los dioses – tradicionalmente conocidos como buenos y colaboradores del hombre – se revela de modo completamente distinto: son los malos de la película, los que juegan con el destino de los mortales sin consideración, son los responsables de la miseria de todos los personajes de la novela desde el flautista y hasta la hermana del ciego. O sea que los dioses no como los conocemos buenos. Por otro lado está el flautista que aparentemente parece loco, perverso, miserable, pero no es así. Él es una persona que quiere a su hermano y lo desea pero la intervención de los dioses le causa la miseria. Es más, la hermana perversa del arpista, a pesar de cometer fornicación con otra mujer, cuyo castigo ha sido un niño con cabeza de carnero, lo presenta a la gente como el hijo del dios Amón y encima

recibe el respeto de la gente y mucha ofrenda, aunque lo que ha hecho es una perversión. Y a pesar de ser una mala gente, los demás la ven como una santa.

4 – El arte

El cuarto y último eje que forma la obra catalana de Terenci Moix, según el esquema de Gene Steven, es el arte, el cual puede aparecer en los tres aspectos siguientes:

(a) La mezcla de la realidad y la fantasía:

Se nota en la obra catalana de Moix la presencia de personajes reales – Nadja Werba y Marguerite Duras en “La gala,” por ejemplo – junto a personajes ficticios y la utilización de personajes literarios aparecidos en otras novelas a guisa de *roman fleuve*, incluso de un personaje de otro novelista – como es el caso del poeta Oligue de Campdeparadós, creado por María Aurelia Camapany, que utiliza Moix, aunque de forma pasiva, en *Olas sobre una roca desierta* como abuelo del protagonista Oliveri. Además, se observa a veces la afirmación, por parte del autor, de la historicidad de algunos sucesos y relatos documentándolos con manuscritos y notas eruditas; tal como es el caso en “El demonio”. Otras veces desmiente la verosimilitud de lo que narra por medio de la parodia: como es el caso de la historia gótica del “Enseñador Le-Fay” que describe una violación draculiana en términos que nada infunden terror, sino risa.

Ahora bien, en lugar de buscar la continuidad de este eje en las novelas egipcias de Terenci Moix, escritas en castellano, nos parece más interesante considerar dicho eje como precedente de la novela histórica egipcia en la obra catalana de Terenci Moix. Es decir, esta constante de mezclar la realidad y la ficción es la base del concepto tradicional de la novela histórica (ficción- realidad). Y todas las novelas egipcias de Moix – aunque algunas más tradicionales que otras – son históricas y mantienen perfectamente aquella característica de la que nos habla George Lukacs en la novela histórica de Walter Scott: la creación de un mundo ficticio compuesto de un protagonista normal y personajes secundarios, independientemente de los personajes históricos, aunque todos se afectan entre sí, para mostrar la influencia de los que llevan el curso de la Historia en el pueblo.

El uso de personajes prestados de otras obras en las novelas egipcias, lo tenemos presente en el protagonista de *El sueño de Alejandría*: Fedro Antemano, que según el propio autor pertenece a *Les jardins romains* de P. Grimal. En lo que se refiere a la documentación y las notas eruditas, lo vemos bastante en las novelas egipcias tanto en

las notas a pie de página como en los prólogos, la bibliografía o el post scriptum con el motivo de afirmar la historicidad de los relatos contados, poner de manifiesto los que han sido modificados por necesidad novelística o incluso los inventados.

En cuanto a desmentir la verosimilitud por medio de la parodia no resulta eficaz en el tipo de novela histórica que practicó Terenci Moix; la novela histórica en su sentido tradicional como reconstrucción del pasado, que tiene como objetivo enseñar la historia de forma amena o deleitar aprovechando. Solamente, la última novela de Moix, *El arpista ciego*, es la que se deshace de esta intención y se inclina hacia el postmodernismo en la narración histórica, mediante la parodia y la ironía para desmentir relatos que contados de la manera tradicional podían ser verosímiles. Lo vemos a través de la intervención continua del narrador o la parodia en la explicación de ciertos relatos que el lector percibe, desde el primer instante, como ficción. Así lo vemos, por dar algún ejemplo, en la escena del Tiempo llevando al flautista al Ojo que todo lo ve y le enseña cosas del cine del siglo XX.

(b) La narración en forma confesional:

Si los relatos catalanes de Moix, como indica Gene Steven, se estructuran según las confesiones del protagonista narrador, la situación es bastante distinta en lo que atañe a las novelas egipcias. Dicha perspectiva confesional catalana era incompatible con el tipo de narración histórica que adoptó nuestro autor como suyo: el de no juzgar o no inclinarse hacia una opinión u otra en las polémicas históricas aún no resueltas por los arqueólogos, lo cual sería inevitable si el narrador protagonista cuenta en primera persona lo que vivió en carne propia. Dicha perspectiva confesional del protagonista histórico sirve básicamente para hacer lo contrario de la intención de nuestro autor; acordémonos de *Memorias de Adriano* de Marguerete Youcenar¹²⁶ y cómo hizo hablar al emperador romano en primera persona para contar su visión en los temas históricamente polémicos. Por lo tanto, la única vez que Moix elige a un narrador protagonista está en *El amargo don de la belleza*, y lo elige no sólo como personaje ficticio, sino como extranjero, para dejar en el aire la verosimilitud de sus juicios personales. En fin, lo que está haciendo Moix en las novelas egipcias es evitar que el narrador-protagonista tenga este poder supremo de la verdad tal como nos lo explica el protagonista de *Mundo Macho*:

¹²⁶ Youcenar, Marguerete: *Memorias de Adriano*, Edhasa, Barcelona, 1982 [traducción: Julio Cortázar]

“Y en esta conversación, que no es más que un monólogo, yo ejerzo mi gran poder de señor único, y mi trono es oral y mi látigo cada palabra que le impongo... Usted es mi esclavo, y por ello le ordeno que se calle, que escuche, que deje en paz el opio de una vez y adore en mí la divinidad del narrador que con todas las cartas en la mano, tiene el poder de hacerle ver sólo lo que quiere”¹²⁷

(c) El lenguaje solemne, los elementos vulgares y el cine:

Tres aspectos existentes en la obra catalana de Moix son trasladados a sus novelas egipcias. Basta con leer una novela catalana de Moix, otra egipcia y una tercera traducida del catalán al castellano por algún traductor para ver esta continuidad en el lenguaje, el estilo y el léxico, salvando las diferencias según el relato. De todas formas, en ellas vemos también el balbuceo profundo de los monólogos interiores, el lenguaje solemne de los ritos sagrados, que se convierte en su última novela *El arpista ciego* en lenguaje popular o incluso vulgar; lo cual hizo al autor recibir una dura crítica por lo que él considera romper con la novela histórica tradicional. También, siguen en sus novelas egipcias no sólo la influencia cinematográfica y las descripciones que evocan el exotismo colorista y ecléctico de tantas creaciones hollywoodianas que podemos ver en la ambientación egipcia y romana, sino en los plagios reconocidos de escenas de algunas películas.

De todas formas, y como hemos comprobado, Moix, al cambiar de idioma no se deshizo, en absoluto, de sus constantes. En cambio, las mantuvo vivas en sus novelas egipcias y lo que sí que llegó a modificar fue el grado de complejidad de la estructura de sus novelas. Una sola mirada profunda a *Mundo Macho*, con su complejidad novelística, frente a cualquier novela egipcia demostraría nuestra hipótesis. Una modificación que puede ser explicada por el afán ambicioso de Moix de convertirse en superventas, en autor popular y utilizar la escritura como profesión para vivir; ¿No ha sido esto un motivo principal para cambiar del catalán a la lengua de Cervantes y llegar así a más público? Incluso, su propia elección de la novela histórica en apogeo en los años ochenta ha sido también, entre otras razones, por eso. Y por lo tanto optó por la

¹²⁷ Moix, Terenci: *Mundo Macho...*, p.268.

simplificación en la estructura – sin abandonar nunca sus preocupaciones, inquietudes u objetivos – para llegar al público más amplio posible.

3. ¿Por qué Egipto como temática en la narrativa de Terenci Moix?

3.1 Los motivos de escoger a Egipto como temática de una parte de la narrativa moixana.

Consideramos ahora preciso, después de haber tenido una idea global de la obra moixana, con sus constantes y tendencias, plantear la pregunta de por qué escogió Terenci Moix aquel país o aquella civilización milenaria como temática y escenario de buena parte de su obra: seis libros ¹²⁸ en total. No solamente eso, sino que se convirtió en un representante no oficial del país del Nilo en España, un responsable destacado de la divulgación de la moda del Egipto exótico, misterioso y llamativo entre la sociedad española. A través de sus novelas y programas televisivos – aunque ha escrito sobre otros temas como el cine, Cataluña de la posguerra, la cultura italiana, inglesa o sobre el cine con su famosa videoteca de más de tres mil DVDS y videos. De ahí, no resulta nada extraño, recorriendo la prensa española de los últimos veinte años, ver títulos de artículos sobre Terenci Moix como: “Terenci del Nil”, “Terenci el faraón”, “Terenci el alejandrino”...etc. Incluso muchos de los títulos – no sólo en periódicos de primera fila, sino también en los locales – justo después de su muerte han ido ligados a esta fase de su narrativa cosmopolita egipcia; “Terenci Moix reposará para siempre junto al Nilo”, “El último viaje a Egipto de Terenci Moix”, “Llàgrimes fins el Nil”, “Terenci reposará en el Nilo”, “L’últim faraó rebel”, “Terenci Moix descansará entre los faraones egipcios”...etc. Es más, el escritor dejó como testamento antes de su muerte que quería ser incinerado y que un tercio de sus cenizas fuera tirado en su calle natal del Barrio Chino Barcelonés (“Ponent”) y dos tercios en Egipto: un tercio en el muelle de Alejandría – una parte cumplida en diciembre de 2005 – y el otro en Deir el Medina, la ciudad de los artesanos del Antiguo Egipto. Muchos son los matices que nos plantean encontrar respuesta a esta pregunta ¿Por qué Egipto?

La primera pregunta que nos podemos formular al respecto es, ¿Ha sido Egipto para Moix una huida hacia el pasado por incapacidad de enfrentarse con el presente, la sociedad o el mundo en que vive y con el cual no está conforme al estilo de la novela histórica romántica en busca del idealismo en el pasado?

¹²⁸ *Terenci del Nil*, *viatge sentimental a Egipte* (1970), *No digas que fue un sueño* (1986), *El sueño de Alejandría* (1988), *La herida de la Esfinge* (1991), *El amargo don de la belleza* (1995) y *El arpista ciego* (2002) son los únicos seis libros que, a nuestro modo de ver, tienen a Egipto como temática en primer plano.

Estamos de total acuerdo de que tanto las circunstancias personales de nuestro autor y su condición de homosexual dentro de una sociedad conservadora, unido a las circunstancias de la época franquista y la censura impuesta a todos los niveles, pueden fomentar en cualquier escritor un cierto tipo de evasión de su mundo hacia otros más tolerantes e ideales, tal como lo puede ser una época pretérita.

Sin embargo, el caso de Terenci Moix nunca ha sido este tipo de escapismo inconformista. No podemos considerar así a un escritor que ha sido el primer transgresor rupturista de la literatura catalana desde finales de los años sesenta, como hemos comprobado en el capítulo anterior, de modo que hubo en la literatura catalana el concepto “literatura pre y pos moixana”, como nos lo indica Rafael Conte en su prólogo a un libro de recopilación de textos de Moix¹²⁹. De ahí, nuestro autor nunca ha reprimido el enfrentarse a su sociedad y el momento histórico que le tocó vivir: “Yo soy el producto de esta sociedad y, como tal tengo el derecho de ultrajarla con mi rechazo” dice Oliveri, protagonista de *Olas sobre una roca desierta*¹³⁰. Terenci Moix siempre se mostró, no sólo como el “infant terrible de la literatura catalana” sino un rebelde con causa contra toda contención y represión, anunciando su “salida del armario” públicamente en distintos artículos periodísticos en 1968, o sea durante el franquismo¹³¹. No sólo eso, sino fue también escribiendo en clave esperpéntica desde sus principios, de manera que, con veintidós años, le rechazaron la publicación de sus primeros dos cuentos, “Mártires” y “El Demonio”, por sus escenas escandalosas llenas de blasfemia, con un fraile homosexual y otras prácticas sexuales que se calificaron de enfermizas¹³². O el cuento de “La orgía” llamado más tarde “La gala” cuya protagonista está inspirada en el personaje de Pilar Miró, la cual le dijo a Moix después de leerlo “¡Qué mente más retorcida tienes, Ramoncito!”¹³³. Dichos cuentos lograron ser publicados pocos años más tarde en *La torre de los vicios capitales*, pasando por debajo de la nariz de la censura franquista, que según Moix no la pudieron leer porque estaba escrita en catalán, aunque causó cierto escándalo en las letras catalanas del momento. Y aunque sus novelas en esta etapa incluyeron unas huidas geográficas a otros países europeos u otros espacios fantásticos, éstas no dejaron de mostrarse comprometidas críticamente con su sociedad y generación.

¹²⁹ Conte, Rafael: “Terenci Moix, como un torrente” en Terenci Moix, *La noche no es hermosa, textos de Eros*, Editorial Espasa Calpe D.L, Madrid, 1994, p.13.

¹³⁰ Moix, Terenci; *Olas sobre...*p.95

¹³¹ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p 158.

¹³² Moix, Terenci: *Extraño en...*pp.406-408.

¹³³ *Ibidem*, p.537.

Mucho menos convincente puede resultar el motivo del escapismo inconformista en la etapa en la que empieza a escribir novelas egipcias a partir de los años ochenta: o sea a finales de la época de la transición y el comienzo en que España se abrió al mundo y se incorporó efectivamente a Europa. Moix siguió también en esta etapa con su esperpento crítico descarado contra su sociedad, tanto a través de sus artículos periodísticos – publicando por ejemplo, su serie de artículos “Crónicas personales” en *La Vanguardia* en 1999¹³⁴ – como en sus novelas. Tal es el caso, por ejemplo de *Chulas y famosas* que termina con un epidemia en el vaticano y con una mujer suburbial que saca de la basura una foto del Papa con la que se han limpiado el culo. Incluso sus memorias supusieron un escándalo por su falta de pudor, inusual en las letras españolas, bajo el pretexto de que “Yo cuento mi intimidad porque sino la contarán los demás”¹³⁵. Incluso el sustituir su nombre original, Ramón, por Terenci se debe a Terenci Stamp, el cantante inglés de su época y no del poeta latino Terencio¹³⁶. Por lo tanto, Terenci Moix no tuvo el por qué buscar tiempos lejanos como motivo para reflejar sus inquietudes presentes y a los que no pudo enfrentarse.

Ahora bien, una vez descartada esta hipótesis de un Egipto romántico – aunque sí en la forma y estructura narrativa, como veremos al enfrentarnos a dichas novelas – vamos a exponer otras que en su conjunto nos pueden decir el por qué la tierra del Nilo y su historia para tejer alguna parte de su narrativa.

3.1.1 La atracción por la eternidad:

La muerte es un aspecto de la vida de una significación profunda y en todas las épocas su existencia ha desconcertado tanto al hombre de Oriente como al de Occidente. El hombre – psicológicamente – puede tener un anhelo inconsciente de ser eterno y, por lo tanto, siempre se interroga sobre la naturaleza de la muerte, intentando descubrir sus misterios, pero al final descubre cierto tipo de incapacidad y un dilema frente a la cuestión. Incluso muchos autores, intelectuales y artistas trataron el tema de la muerte desde distintos ángulos, determinados siempre por su formación y la cultura que domina en el momento, pero todos lo han aceptado como realidad cierta. El temor a la muerte en

¹³⁴ Destacamos también su artículo contra el Papa en *El País* con el título “A su castidad el Papa”, 01-08-2000, en Revista de Agosto, p. 46. el que estalló mucho abucheo en contra suya.

¹³⁵ Ortega, Julia: “Entrevista fuera de contexto a Terenci Moix” con motivo de la publicación de *Extraño en el paraíso* en Radio Julia, onda cero, 27-05-1998.

¹³⁶ Es una información que nos la confirmaron algunos de los amigos de Terenci, como Maruja Torres y Joseph María Benet i Jornet, durante las Jornadas celebradas en El Cairo por el segundo aniversario de su muerte en El Consejo Superior de Cultura de Egipto entre 17- 20 de Diciembre de 2005.

algunas culturas primitivas o las regidas por las religiones – que consideran la vida como fase pasajera hacia la eternidad – es notablemente menos que en las culturas paganas o ateas que la ven como extinción definitiva del ser, algo que podemos ver a simple vista comparando el concepto de la muerte actualmente en Occidente y el mundo islámico.

Partiendo de dicho concepto, encontramos que una de las más fuertes inquietudes declaradas por el propio Moix – opositor feroz a los dogmas y las religiones encabezadas por el cristianismo – ha sido su temor a la muerte: “Es que me asusta, me aterroriza. Yo no creo en la otra vida. No creo en la reencarnación ¿Cómo quiere que mire la muerte?”, dice Moix¹³⁷. Contesta también comentando sobre las Navidades: “Para mí, la fiesta de fin de año es en cambio más dramática. No me gusta tanto, porque no me gusta que me recuerden que pasa el tiempo. De hecho, yo nunca llevo reloj. Y es que yo tengo una edad mental de 16 años y el día de fin de año se empeñan en recordarme que pasa el tiempo”¹³⁸.

Tal vez ese miedo a la muerte encuentra sus orígenes en su pasado y su vida, como lo podemos comprobar en sus memorias y en los testimonios de sus amigos y conocidos. A lo mejor este miedo fue heredado de su padre, de modo que de niño, apresuraba el paso al pasar delante del cementerio viejo. De todos modos, Moix siempre se mostró como una persona incapaz de enfrentarse con la muerte: la cual empieza realmente con la de su hermano Miguel, detrás de una larga historia de enfermedad y sufrimiento familiar hasta el día de su fin que empezó con dar saltos epilépticos y gritos espantosos, sin previo aviso, mientras Moix “Hacía todo lo posible por desinteresarme de él, como si no existiera. Lamentablemente, continuaba existiendo con una persistencia cada vez más dramática”¹³⁹. “Los doctores hablaban una vez más de espina bífida, pero yo sólo entendía muerte”¹⁴⁰ La reacción del joven Ramón, ante la muerte del hermano, ha sido la búsqueda del refugio en las salas oscuras del cine para llorar y no enfrentarse a esta realidad de la muerte. Es más, empezaron su hermana Ana María y él a hacer, en los días siguientes, chistes negros para ironizar sobre la muerte: lo cual si algo quiere decir es la incapacidad suya de superar esta realidad. También tuvo una reacción similar a la hora de la muerte de su madre, que era guapa, y acabó, por el paso

¹³⁷ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p 141.

¹³⁸ Moret, Xavier: “La crónica: Terenci y el siglo XXI”, en *El País*, Edición Barcelona, sección cultural, 26/2/2001, p. 42.

¹³⁹ Moix, Terenci: *El beso de Peter Pan*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición de colección Booket 2003, p. 555.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.574.

del tiempo, convertida – según sus palabras – en desecho humano. Estaba en aquellos días en Madrid para asistir a una obra dirigida por Nuria Espert y, cuando lo llamó la hermana para informarle de la muerte de su madre, se alegró por no encontrar un avión para ir y tener que enfrentarse con ello. La muerte marcó mucho su vida viendo morir a muchos de sus amigos homosexuales, todavía en edad joven, por culpa del Sida. Incluso, cuando se puso enfermo, dijo a los demás que si tenía un cáncer, que nadie se lo dijese, porque no quería saberlo. Por tanto, estamos también de acuerdo con la opinión de Josep María Batent i Jornet¹⁴¹ de que Moix no quiso matar al personaje de Tutankamón en su última novela *El arpista ciego* – que históricamente muere joven – por miedo a la muerte, ya que la redactaba dentro y fuera del hospital en el que fue ingresado algunas veces antes de la última y definitiva recaída.

De ahí, la muerte y sus atributos: la fugacidad del tiempo, la extinción del ser y de su recuerdo, la juventud truncada y el aniso de su prolongación, la eternidad. Son con razón temas recurrentes e incesantes en la totalidad de su obra, como hemos visto al hablar de esta constante en el capítulo anterior.

Por otro lado, si nos trasladamos a la civilización del Antiguo Egipto, vamos a ver la muerte enfocada de una manera distinta. Es una civilización consagrada a la eternidad y la resurrección como ley fundamental de la naturaleza. La semilla se cultiva para sacar un árbol y después de su muerte se plantan sus semillas para crear una nueva vida. El sol sale por la mañana en el este para ponerse en el lado opuesto y volver a nacer al día siguiente y de ahí la tradición egipcia de edificar las tumbas en la orilla occidental del Nilo y la momificación de los cuerpos para que sean reconocidos por las almas a la hora de la resurrección. Es una civilización que trabajaba en el fondo para mantener y conservar la eternidad: “Como máximo puede sentir en carne viva la cuchillada traicionera del Tiempo, pues recordar que, cuando enterraron a Tutankamón (trece siglos antes de Cristo), hacía ya mil quinientos años que existían las Pirámides”¹⁴² Por lo tanto, no resulta nada extraño la admiración de un escritor como Terenci Moix por esta civilización milenaria que, en gran parte, consiguió la eternidad a través de los siglos: “...cuando veo las tumbas egipcias aprecio el afán de unas gentes que querían llevarse con ellos su vida terrena”¹⁴³, “Nunca un pueblo alguno tuvo para la muerte una

¹⁴¹ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p.277.

¹⁴² Moix, Terenci: *Terenci del Nilo*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en esta presentación 2003, p.57

¹⁴³ Miralles, Carlos: “Terenci Moix, autor de *El arpista ciego*: He recuperado la osadía de mis 20 años”, en *El Mundo*, 16-01-2002, p.46.

actitud más disciplinada, más ordenada que los egipcios”¹⁴⁴ y por la misma razón aparece como personaje constante de la civilización egipcia, desde las primeras redacciones de Moix hasta el final, el de Semenkaré¹⁴⁵: aquel joven predestinado al olvido dentro de una cultura de eternidad, cuyo sarcófago vio Moix en su primera visita a El Cairo y del cual fue arrancado el nombre, o sea, la supervivencia. Es un príncipe de muerte prematura, con el que sintió Moix algún tipo de identificación “...él era como yo y como el lector, una pobre criatura destinada al olvido”¹⁴⁶. En fin, Egipto para Moix “Incluía el sentido de la supervivencia, el sentido de la eternidad, el sentido de la vida trasladada más allá de la muerte”¹⁴⁷. Es una teoría que tanto nos la confirman Maruja Torres y la propia hermana del autor como las circunstancias y las reacciones del autor antes mencionadas.

3.1.2 Interés infantil por la historia, la egiptología y una reacción frente a la egiptomanía deformatoria

La primera frase que aparece en las solapas o las biografías de Terenci Moix y que nos llama la atención es: “Nacido en Barcelona, aunque gusta decir Alejandría”. Esta frase – aunque metafórica, ya que ambas ciudades aparecen y desaparecen en la Historia, son y no son gracias al mestizaje – indica un vínculo muy temprano de la relación de Moix con el país del Nilo.

El imaginario del niño Ramón se despierta en un entorno marcado en cierta medida por este país exótico y colorido. Según nos ha informado Maruja Torres al entrar en la casa de los padres de Ramón había una pared donde figuran las Pirámides y escenas bíblicas, que tienen que ver con Egipto, pintadas por su padre. También los espectaculares pesebres – cuenta su hermana¹⁴⁸ – que hacían tanto su padre como, sobre todo, un tío suyo, que convertía toda la casa en un inmenso belén en el que aparecían gran cantidad de pirámides y camellos. Apenas con cinco años llega – según Moix – la revelación con la película “César y Cleopatra”, basada en la obra de Bernard Shaw, en las oscuras salas de cine de barrio. Es una de las primeras películas en technicolor que impactan al niño Ramón con sus coloridos y ropajes de soldados

¹⁴⁴ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo...* p.124

¹⁴⁵ Uno de los personajes de la familia amárnica; no se sabe si fue hermano o hijo de Akenaton, pero sí que fue esposo de una de sus hijas y gobernó con él en los últimos años y lo sucedió en el trono, pero fue asesinado para subir después al trono Tut Ank Amón.

¹⁴⁶ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo...* p. 580.

¹⁴⁷ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p.104.

¹⁴⁸ Sandoval, Antonio F; “Decir que fue un sueño” en *La Vanguardia*, sección cultura, 18-12-2003, p. 36.

romanos y egipcios: un exotismo que su padre se lo explicó con una palabra misteriosa para él hasta el momento: Egipto. Incluso, una calle de su barrio llevaba y lleva hoy en día el nombre “*Egipciaques*”. Por otro lado, están los dos vecinos judíos de la sastrería, Eva y Manolo, que le hablaban en clave fantástica de las ciudades por las que pasan los viajeros de Jerusalén y cómo tenían que detenerse en donde está el río Nilo. De tal modo que el pequeño Ramón se preguntaba “¿Por qué no me llamo Nilo en vez de Ramonet?”¹⁴⁹

De este modo empezó Egipto, fuente de lo exótico, a ocupar la mente del pequeño Ramonet que llenaba sus cuadernos del colegio de Pirámides, esfinges, camellos o la máscara de Tutankamón, personaje muy famoso de la época, gracias al descubrimiento de su tumba y los mitos de la maldición faraónica que la acompañó. De ahí, años más tarde, empezó Moix, chaval, a buscar otras historias distintas a las que contaban las abuelas del barrio sobre Franco y sus recuerdos de la Guerra Civil y la posguerra, como las novelas históricas de Walter Scott o las egipcias. Su imaginación naciente empezó a beber también de otras fuentes como las películas del *péplum* “El caso de su pasión por Egipto viene de los *péplum*, esas películas de romanos y de su imaginación adolescente o juvenil (...) se había montado primero un tinglado y luego se puso a estudiar en serio”, así opina José María Castellet¹⁵⁰, o el novelón, muy emblemático en la época, *Sinuhé el egipcio*, del escritor finlandés Mika Walteri – que supuso una gran transgresión con sus escenas, eróticas durante el franquismo, y por cuya lectura fue castigado en el colegio – y más tarde la película basada en dicha novela que seguramente ejerció un poder supremo sobre su imaginación anárquica, como veremos a la hora de tratar sus novelas sobre esa época. En fin, Moix, adolescente, fascinado por este mundo, dedicó su energía a seguir sus noticias y formarse en él. De ese modo, igual que de niño quiso ser actor y acabó escribiendo sobre el cine como experto, también quiso ser egiptólogo y acabó escribiendo sobre Egipto como un experto “De lo que sí que me arrepiento – dice Moix ¹⁵¹– es no haber convertido en materia seria mi conocimiento sobre egiptología, de no haber estudiado la carrera”. A partir de allí, Moix se fue formando en ese mundo – de forma anárquica como toda su formación – a través de los libros de arqueología e Historia, novelas y literatura – sobre todo de los viajeros románticos – referentes a Egipto e incluso películas de cine como

¹⁴⁹ Moix, Terenci: *El cine de...* p. 88.

¹⁵⁰ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p.357

¹⁵¹ *Ibidem*, p.110.

“Tierra de faraones” o la famosa “Cleopatra” de Liz Taylor. Es una formación que se fue desarrollando notablemente durante toda su carrera, partiendo de la afición a la profesionalidad, tal como lo veremos más adelante en la comparación entre las dos ediciones de *Terenci del Nil* que nos ofrecen una visión perfecta de dicha evolución.

Es verdad que el Egipto Antiguo, no era el único interés histórico de Moix. Encontramos también el Imperio Romano, Grecia, la época medieval europea o la romántica que aparecen a veces como temas principales de algunas novelas o en segundo plano en otras. Además, nos cuenta en sus memorias a cerca de su proyecto gigantesco incumplido: durante su estancia en Londres, quería escribir una novela de dos mil páginas sobre la España medieval o su segundo cuento “*The demon*” ambientado en la Edad Media. Esto porque la Historia para él – según el concepto ciceroniano – es maestra de la vida o una manera de aprender, de añadir más años a su edad limitada, caracterizada por su fugacidad como hemos visto en el punto anterior o nostalgia por lo no vivido:

“He llegado tarde a todas las épocas, a todas las cosas. Los cuadros que me gustan, los libros que me enseñan, hasta las películas que me fascinan, todo fue creado antes de nacer yo. Mis mejores sueños se desarrollaban en imperios que ya no existen, mis masturbaciones más satisfactorias están consagradas a actores que han muerto. De verdad: he llegado tarde a todo”¹⁵²

O también la frase que pronuncia el protagonista de *Olas sobre una roca desierta*:

“Mi ideal sería reunir toda la historia que nos ha precedido en un único instante. Convertir toda la cultura de esos tiempos pretéritos, que no he vivido, en una única obra de arte, mágica acumulación de elementos que pudiera hacerme exclamar: he vencido la fugacidad de la Historia, ¡la he hecho presente para siempre! Quiero decir que a partir de eso ya podría morir tranquilo”¹⁵³

Sin embargo, Egipto ha sido la historia en la que Terenci Moix intentó más buscar a sus antepasados o la certeza de su existencia – como señala Maria Aurèlia

¹⁵² Moix, Terenci: *Extraño en...*p.218

¹⁵³ Moix, Terenci: *Olas sobre...*p. 39

Campany ¹⁵⁴ – a la manera de Joyce. Y la que tuvo más suerte que las demás por ser el origen de todas las posteriores civilizaciones tanto la griega como la romana, que sí algo han hecho para la egipcia ha sido intentar ocultarla:

“Cal recordar així mateix que durant molts segles, una de les principals dificultats per a esbrinar amb lucidesa la historia de Egipte ha estat sense dubte aquella historiografia que es va inventar Occident o, dit d’una altra manera, el pre- Occidente representat per Grècia. De la mateixa forma que els primers enemics d’ una valoració exacta de l’art egipci han estat, sempre, les preceptives hellentizantes, ja que per a Grècia, Roma i el mateix Renaixement l’art egipci només era un exotisme deliciós, convertit en egipcieria i, de vegades, en manifestació d’una barbarie, allunyada d’aquell centre absolut del món que la civilització clàssica va voler ser. I no ens hem d’enganyar pensant que els viatgers del període clàssic fossin contemporanis de la civilització egípcia estrictament entesa. Per a Heròdot, la contemporaneïtat era un fet de civilització que se seguia d’una altra periclitada, i com que al segle V hellenizant els jeroglífics ja estaven substituïts pel demòtic, vèiem que ni tan sols l’escriptura o el llenguatge no el podien encontrar de manera viva la Historia que en vol reconstruir – recurrent soviet a la transmissió oral –, sota l’advocació de la musa Euterpe, i per moltes moments de la qual l’Historia s’hi passeja, diguem-ho de pasada, més aviat venut ”¹⁵⁵

No obstante, una vez leída la ponencia que dio Terenci Moix en el Instituto Cervantes de El Cairo sobre la imagen de Egipto en el cine, así como la versión definitiva de *Terenci del Nilo* y algunos de sus artículos periodísticos que trataron la temática egipcia, nos damos cuenta de que su interés por este país no se limita al simple gusto o el afán de aprender, sino que, conforme que se haya ido formando – si nos permite la expresión – egiptológicamente, fue adoptando una reacción contra la manipulación histórica en la que nació y pasó una buena parte de su vida. “En este espíritu – dice¹⁵⁶ – que nos fue inculcado a los niños europeos de los años cincuenta, colocados bajo la órbita de la influencia de la cultura anglosajona” que representó a los

¹⁵⁴ Campany, Maria Aurèlia : “Ramón de Barcelona y Terenci del Nilo: historia de una metamorfosis”, en *Terenci del Nilo*...p. 05

¹⁵⁵ Moix, Terenci: *Terenci del Nil, Viatge sentimental a Egipte*, Biblioteca Selecta, Barcelona, primera edición, 1970, pp.32-33.

¹⁵⁶ Una ponencia dada por Terenci Moix en El Instituto Cervantes de El Cairo, en 08-03-1999.

habitantes de Egipto y Sudán como bestias salvajes y a la secta de los derviches desprovistos de su sentido místico y disfrazados como auténticos demonios. En la misma ponencia va comentando cómo se pudo trasladar este protagonismo deformatorio a los norteamericanos de manera que “La soplada penetración de los modelos norteamericanos- dice él- en las costumbres y creencias de otros pueblos demuestra que los únicos inocentes son los receptores de esos mensajes en los que reconocemos una singular manifestación de neocolonialismo cultural”¹⁵⁷ Tal como es el caso de las películas históricas de Cecil B. de Mille, como “Los diez mandamientos”, hecha para satisfacer ideas sionistas y complacer al público con una imagen de una Nefertari, tentadora, enamorada de Moisés a espaldas de Ramsés II.

Es la potencialidad eterna de los vencedores en escribir la Historia, de forma manipulada, tal como conviene a sus intereses. ¿Ocurre algo similar hoy en día frente a aquel torrente de informaciones, casi siempre emitidas por los países poderosos del mundo, delante de las cuales y de la incapacidad de acceder a ellas de primera mano, uno no tiene más remedio que resignarse?:

“Afirman que toda la historia se repite y no es cierto: los que se repiten son los historiadores. Cuando se escribe a la orden de alguien, siempre se acaba por escribir lo mismo: a los hombres los guían los intereses monótonos. La Historia la suele contar siempre los vencedores – los vencidos, o no viven, o prefieren olvidar...”¹⁵⁸

De ahí, Moix, reaccionario, intentó – a nuestro modo de ver – con sus novelas egipcias reescribir la Historia manipulada y, por lo tanto, no resulta nada raro que los personajes históricos, sobre cuya época se desarrollan sus novelas, sean los más tratados tanto por el cine como por la literatura: Cleopatra, Akenatón, Tutankemón, Nefertiti. Es cierto que Moix, como novelista antes que historiador, tuviera que dejar su huella, que casi siempre – salvo pequeñas excepciones – ha estado en la historia ficticia desarrollada paralelamente, mientras la histórica ha seguido la versión oficial, sin opinar casi nunca en los casos polémicos.

Vamos a mencionar como ejemplo, sobre la deformación histórica, la imagen de la reina egipcia Cleopatra VII, basándonos en los dos estudios de Alberto Prieto de la

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Gala, Antonio: *El manuscrito Carmesí*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en colección booket, 2006, p. 19. (La frase viene en la novela en lengua de Boabdil, último rey de Granada)

Universidad Autónoma de Barcelona¹⁵⁹ y Rosa María Cid de la Universidad de Oviedo¹⁶⁰: aquella reina que hizo correr ríos de tinta, no para contar, en su mayoría, su historia real, sino para convertirla en el personaje histórico más adulterado. Su deformación no empezó sólo por lo historiadores octavianos, sino también por los poetas de la época, como Virgilo, Horacio, Flavio Josefa..., por culpa de ser la mujer que intentó desafiar Occidente. Más tarde, aparece en la obra de Shakespeare inspirada en la historiografía de Plutarco, que a pesar de su moderación entre sus compatriotas, la mostró como prostituta y a Marco Antonio como un niño dirigido. Es la imagen que va a ser heredada tanto en el cine como en la literatura: como es el caso de la obra teatral de Bernard Shaw llevada al cine y en servicio al colonialismo occidental de aquellos años, que muestra a una Cleopatra niña y aprendiz de César, es decir, la dependencia de Oriente a Occidente dentro del concepto profesor- alumno. Tampoco en la pintura estuvo a salvo, ya que hubo pintores que intentaron recalcar en su vida su fase tentadora o la de probar los venenos en distintos condenados a muerte como el cuadro de Cabanel *Cleopatra probando venenos en los condenados a muerte*, olvidándose así de sus demás facetas. El cine, sin duda, ha sido la fuente que más ha manipulado la imagen de la reina desde el cine mudo “Cleopatra” de G. Melés (1899), que intenta relacionar a la reina con la tradición faraónica de las momias, “Cleopatra” de J. Gordon Edward (1917) protagonizada por Theda Bara, conocida en el cine como la mujer más perversa del cine, “Cleopatra” de Demille (1934) protagonizada por Claudette Colbert conocida en el cine con sus papeles sensuales y hasta llegar al cine italiano con “*Due noti con Cleopatra*” de Mattoli (1953) que la presenta como ramera que cada día duerme con uno. A lo mejor la película que pudo ofrecer una imagen más real – según los nuevos estudios – sobre la reina es la de Mankiewicz (1963) mostrando su fase de madre y amante a su país. A lo mejor la novela ha sido la que menos deformación hizo a la imagen de Cleopatra, gracias a la parición de otras visiones historiográficas que defienden su imagen. Sin embargo no nos olvidamos de la obra de César Vidal *La esclava de Cleopatra* que sí tiende a conseguir algo, es a deformar la imagen de Cleopatra como una reina tirana.

De ahí, Terenci Moix nos presentó – como veremos con detalle más adelante – una imagen nueva de una Cleopatra no tradicional, una reina, madre, amante fiel y una

¹⁵⁹ Arciniega, Alberto Prieto: “Cleopatra en la ficción: el cine... PP. 143-176.

¹⁶⁰ Cid López, Rosa María: “Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina... PP.119-141.

patriota feroz. Sin traicionar la Historia nos aportó unos aspectos de la vida de la reina poco tratados, así como explica las razones de algunos de sus actos que han sido mal interpretadas a lo largo de la Historia o al menos por su parte.

Por otro lado, no podemos pasar por alto la posición que adoptó Terenci en contra de la egiptomanía en su sentido de vicio estético como “*egiptiería*”, según la definición de Pierre Yoyote¹⁶¹: como el uso de objetos del arte faraónico con motivos comerciales. Es el sentido *Kitsch* egipcio que empezó moderadamente con las pinturas de David Roberts como expresión romántica al fenómeno orientalista, como lo fue en cierto modo el *Ozymandias* de Shelley o las novelas de Merejowski sobre Akenaton y Tutankamon. Pero se pasó a ser “*Kisch de egipciería*” partir del siglo XX con el descubrimiento de la tumba de Tutankamón para intervenir en la ropa, la decoración, los productos de estética o en las películas que han convertido a Egipto en momias salvajes y templos mágicos.

En fin, es una imagen – a nuestro modo de ver – que llegó a liar las mentes de los receptores que ya no pueden distinguir lo que es realidad y lo que es *egipciería*. Una cualidad de la que fue acusado Moix en distintas ocasiones. Sin embargo, opinamos que Moix utilizó algunas imágenes *Kisch* del séptimo arte o la literatura en general pero nunca recurrió a *la egipciería*.

3.1.3 Crear un mundo donde puede reflejarse libremente: autobiografismo.

Pensamos que el mejor modo de explicar este motivo puede resultar más preciso a través de la interpretación psicoanalítica al arte o la ficción en general, es decir la teoría de la creatividad. Primero tenemos que recalcar las tres instancias freudianas que forman el aparato psíquico del hombre: “el yo”, “el ello” y “el super-yo”¹⁶². De este modo, supongamos la existencia de un sujeto que aporta *a priori* una energía instintiva para satisfacer cierto placer (el ello), pero estos instintos orgánicos chocan con una realidad exterior ya existente, que no permite la circulación descontrolada de estos instintos (el super-yo). Es entonces cuando aparece el “yo” como lugar donde se enfrentan las presiones del “ello” y del “super- yo”, y el cual intenta guardar un imposible equilibrio entre las dos presiones antitéticas. Dicho enfrentamiento,

¹⁶¹ Moix, Terenci “De lo bastardo”, en *El País*, sección opinión, 26-01-1994, p. 30.

¹⁶² “El ello” se refiere al polo pulsional de la personalidad y está formado por pulsiones innatas que tiende a satisfacerse. “El super- yo” se trata de la norma social de la comunidad con sus exigencias y prohibiciones. Mientras “el yo” representa los intereses de la persona – de naturaleza no innata – y funciona como mediador entre las pulsiones del ello y las normas del yo manteniendo el equilibrio a través de ciertos mecanismos de defensa.

producido en el “yo”, no está entre dos energías amorfas o dos órdenes culturales, sino entre una energía instintiva biológica y una estructura cultural o social. De ahí, surge el papel constructivo del “yo” para reordenar o reconciliar los peligros del “ello” y del “super-yo” o inventar una combinatoria que le permite subsistir. El mejor modo que se utiliza el “yo” para modificar la realidad y los instintos debe ser la ficción, de modo que se puede argumentar – según Freud – que si el “yo” del sujeto no construyese las ficciones de equilibrio caería en estados patológicos y si el “yo” se resigna por completo a la realidad, ésta se volvería intolerable. Si hiciera lo propio de su energía instintiva, sucedería algo semejante.

Como resultado, el hombre no encuentra más remedio que alinearse a la realidad y apelarse a construir un mundo propio de protección tanto de la realidad como de los instintos, un lugar que Manuel Asensi llama “ficción de equilibrio”¹⁶³. Teniendo en cuenta que esta ficción no sucede en el consciente porque el hombre, al no poder deshacerse de todo su material reprimido, lo transmite a un lugar caótico del que ni el consciente ni el preconscious tienen noticia ninguna: el inconsciente. Dicho material no mantiene actitud pasiva dentro del inconsciente sino realiza descargas sobre el consciente y el preconscious que a su vez ejercen unas contracargas para detener esta actividad, y de esta manera “el yo” mantiene el equilibrio. Aunque en el consciente está donde sucede la sustitución de la realidad exterior por la psíquica, a través de la creación o la ficción, el responsable de que esto ocurra es el inconsciente¹⁶⁴, mientras el consciente o el “yo” se limitan al papel de organizador. Esta ficción reconciliadora puede surgir de distintas maneras: sueños diurnos, nocturnos, o a través de las distintas formas de la expresión artística: “La literatura –dice Asensi- una actividad que está preinscrita en el modo de funcionamiento del sujeto. Tal actividad podrá adoptar forma institucional de la literatura y el arte o no”¹⁶⁵

Naturalmente, el autor o el artista, es un ser humano cuyo aparato psíquico contiene dichas instancias, pero se distingue de los demás en disfrutar de una manera más en realizar este equilibrio: el arte donde fantasea para conseguir de forma compensatoria una sustitución a la realidad frustrante o insatisfactoria.

¹⁶³ Asensi, Manuel: *Teoría de literatura y literatura comparada; literatura y filosofía*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995, pp.185- 194

¹⁶⁴ Mientras Freud considera el inconsciente personal fuente de inspiración, Jung considera el inconsciente colectivo como responsable de ello.

¹⁶⁵ Asensi, Manuel: *Teoría de literatura...* p. 192.

Esta misma teoría se puede aplicar en el caso de Moix, como escritor homosexual, nacido en una sociedad sexualmente reprimida y marcada por el absolutismo político y religioso y de una familia de clase media normal y corriente. Un joven solitario que tuvo que pasar por un largo viaje de búsqueda de identidad sexual y profesional tras distintos fracasos sentimentales a ambos niveles. De ahí, para él, la misma apelación a la lectura – cuando todavía era joven – y más tarde a la literatura y definitivamente a la escritura han sido modos de compensación psicológica a través de buscar campos donde puede lucir, distinguirse de los demás y remediar su soledad: “Continuaba mi diario afirmando que el tiempo era mi asesino, a una edad en que nada me autorizaba a pensar así. Ya que lo pensaba, era el momento de decidirse a actuar con firmeza, mediante la única forma de acción que yo conocía: la literatura.”¹⁶⁶

Por otro lado su misma literatura es un ejemplo evidente de esta teoría freudiana. La literatura de Terenci Moix, en general, es muy identificable con “*el método catártico*”; aquel método psicoterapéutico adoptado por Breuer y Freud y que consiste en la “abreacción” del traumatismo, es decir “la liberación de un afecto, que está unido a un recuerdo traumático, por medio de la descarga emocional, se produce esta descarga mediante la hipnosis y la correspondiente verbalización (elaboración verbal) del afecto”.¹⁶⁷

De este modo, si nos fijamos en sus obras, en comparación con sus artículos periodísticos y sus memorias - que en sí son el colmo de *la catarsis terapéutica* – nos daremos cuenta de la coincidencia permanente entre ambas, a veces a través de la fantasía relacionada con sus deseos y otras a través del traslado de escenas completas de su vida a sus novelas.¹⁶⁸

“Parece claro que. Tomando conciencia de un cierto reduccionismo, siempre se puede diferenciar dos tipos de escritores: unos, para los cuales hay en su vida una parte que ocupa la literatura; otros, para los cuales la vida parece ser en su totalidad literatura. [...] En todo caso, es cierto que en los primeros hay una relativa disociación entre – la vida por una parte, la literatura por otra – mientras en los segundos no hay disociación alguna, porque su vida se define por su literatura. [...] Terenci Moix pertenece a esta segunda hornada de

¹⁶⁶ Moix, Terenci: *El beso de...*p.535.

¹⁶⁷ Paraíso, Isabel: *Literatura y psicología*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995, pp. 124-125

¹⁶⁸ De esta misma característica se dio cuenta, desde el primer momento, Rafael Alberti, como lo podemos comprobar en su poema titulada “Así como suena” escrita como especie de prólogo a *El sadismo de nuestra infancia* de Terenci Moix, Editorial Kairós, Barcelona, Tercera Edición, 1974, pp. 9-11.

escritores [...] La supervivencia de Terenci Moix resulta precisamente de esta reducción, merced a la literatura, de la creación, la única razón de vida. El caso de Terenci Moix lo interpreto, pues, como resultado de la impotencia, impotencia para la versatilidad y la adaptación, y 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 se queda subsumida en su vida como literatura. [...] el proceso es, pues, como sigue: inadaptación e impotencia / descubrimiento de un yo / identidad y potenciación. La literatura como expresión de su yo literario tiene, en este caso, carácter de cura, carácter selvático. Porque gracias a la escritura literaria Terenci logra encontrar su identidad”¹⁶⁹

Por mencionar algún ejemplo sobre esta característica en la etapa catalana, optamos por mencionar *Olas sobre una roca desierta*, ya que dicha novela, aunque escrita en forma epistolar, tiene un carácter autobiográfico, no sólo del protagonista que quiere conservar sus recuerdos, sino del propio Moix, cómo descubriremos 25 años más tarde en sus memorias. Aquí, el protagonista emprende un viaje por las mismas ciudades europeas que había visitado Moix hasta el momento y con el mismo objetivo: el aprendizaje, de manera que podríamos imaginar que esta novela tiene su origen en memorias escritas por Terenci Moix en aquel tiempo. El protagonista cuenta cómo se ha dedicado a robar libros en Ginebra de las librerías, tal como lo hacía en Madrid durante la Universidad porque eran caros. Es la misma actitud que nos cuenta Moix en sus memorias, aunque el lugar es Londres, pero el motivo es lo mismo: ganas de aprender y los libros resultaban caros. Oliveri cuenta de su padre, propietario de fábricas, que quería que trabajase con él, tal como ha sido en la vida real de Moix y su padre que quiso a un “*hereu*” en la profesión de pintura. El personaje pasivo de la novela, Carles, con el que el protagonista mantenía una relación íntima, lleva el mismo nombre de uno de los amados no conseguidos de Terenci Moix durante su estancia en París y Londres. Oliveri habla de trabar amistad con dos personajes; Nacís Llaudó y Manolitu: dos personas físicamente iguales, aunque moral y mentalmente distintos. Narcís es un tipo intelectual y Manolitu está consagrado al sexo y el placer carnal. Sin embargo, mantienen una relación de amistad sin más, porque Narcís pretendía atraerlo hacia la

¹⁶⁹ Castilla del Pino, Carlos: “La vida como literatura” en Terenci Moix *Sufrir de Amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, pp. 7-8

cultura. Es la misma historia exacta con los mismos motivos y reacciones que nos cuenta Moix de su amado Carles.

De ahí, Egipto para Moix ha sido, entre otras cosas – al igual que la totalidad de su obra – otro espacio, otro tiempo u otro mundo propio donde puede descargar sus emociones de una manera disfrazada y disimulada que en sus novelas normales, ya que parte de unas historias establecidas anteriormente. Así que, si volvemos otra vez al psicoanálisis freudiano, encontramos que Isabel Paraíso¹⁷⁰ establece tres fórmulas de literatura, desde el punto de vista freudiano: la primera son las narraciones egocéntricas que se tratan del doble ficcional del yo del escritor, la segunda las novelas psicológicas o excéntricas en las que el autor tiende a disociar su yo por medio de la auto-observación en “yoes” parciales personificando, en consecuencia, en varios héroes de las corrientes contradictorias de su vida anímica y la tercera fórmula es la que se basa en elaboraciones de temas ya dados y conocidos por medio de mitos, leyendas y fábulas que forman parte del acervo popular y las cuales nos podrían hacer suponer que están desvinculados del yo del escritor, lo cual no es verdad, desde la propia elección del tema y la modificación del mismo.

Siguiendo dicho esquema podemos situar las novelas históricas egipcias de Moix en el tercer tipo – ya que es igual que los mitos y las leyendas ya anteriormente conocidas – en lo que se refiere a la parte de la historia oficial, sus personajes históricos destacados o la época en general, por identificación a favor o en contra. Miraremos en los capítulos siguientes la identificación del personaje de Moix con Cleopatra VII, tanto por su origen híbrido como por su historia amorosa; la elección seguida de un personaje casi ignorado históricamente como Cleopatra Selene para evocar su vida y la de su esposo Juba II; la vuelta continua a los personajes de Tell el Amarna – incluso desde muchos años antes de empezar a dedicar novelas enteras para ellos – estando a favor de algunos y en contra de los ideales de otros. En dicho ejemplo destacamos el caso de Akenatón, que sí por algo lo ha elegido ha sido por la identificación consigo mismo en la rebeldía y la ruptura con las normas establecidas desde siempre en la sociedad. Así como para llevarle la contraria en el proyecto religioso monoteísta de Akenatón – que no es nada más ni menos que una mimesis del cristianismo absolutista contra el cual luchó Terenci Moix – a través de su personaje ficticio Keften: “Aquí, la secreta comunicación entre los enigmas de la familia amárnica y mi búsqueda personal se

¹⁷⁰ Paraíso, Isabel: *Literatura y ...*pp.131-132

establece como lo más inquietante que yo haya conocido antes o después de mi primer viaje a Egipto”¹⁷¹

Por otro lado, en lo que atañe a la historia ficticia, Terenci actuó igual que en sus demás novelas de corte “ficticio”, utilizando el segundo tipo de literatura de la que habla Freud: la excéntrica, disociando su yo en los distintos personajes, aunque encontremos a uno siempre portador de la mayoría de sus pensamientos, además de incluir distintas situaciones de su vida real. Esto lo miraremos en los capítulos siguientes como característica permanente en sus novelas egipcias, culminando en la figura de Fedro, el jardinero tartamudo de Octavia, en *El sueño de Aljendría* – la novela más autobiográfica de Moix – convertido en poeta, que si algo nos cuenta, será la misma historia de Moix y cómo optó por la literatura como forma de tratamiento o compensación psicológica frente a crueldad de la vida, la sociedad y el fracaso incesante en encontrar al doble sentimental: “ Cuando Antonio gala leyó el libro, me dijo: me ha gustado mucho(...)pero claro, tú no te conoces a ti mismo (...) te has querido retratar en el personaje noble y bondadoso. Y eres un hijo de...”¹⁷²

En todas las demás novelas egipcias, como veremos más adelante, notamos la misma metamorfosis moixana, la misma historia del doble sentimental no conseguido, en *El sueño de Alejandría*, *La herida de la Esfinge*. Es su propia historia repetida desde su infancia en distintos personajes y hasta llegar a Enric Majó como el caso más conocido. Vemos el doble gemelo en lo físico y opuesto en la mentalidad en *El arpista ciego*, es la misma historia del personaje de Carles que había utilizado también en *Olas sobre roca desierta* a través de los dos personajes Nacís Llaudó y Manolitu. Encontramos también los prostíbulos del Barrio Chino que frecuentó el niño Ramón con su padre, trasladados en *No digas que fue un sueño* en los aparentemente burdeles de Marco Antonio o el mismo Barrio Chino de las vecinas en *El arpista ciego*. Incluso su misma madre a veces fue personificada en Octavia traicionada por su marido “No es extraño que en mis recreaciones de Cleopatra y Octavia reprodujera la situación de mi madre, si bien negándome a representarla bajo el aspecto cursilón de una víctima resignada”¹⁷³. Otras veces, lo está en la madre del arpista que es infiel a su marido traidor. En la fantasía histórica de *La herida de la Esfinge* lo que hace Moix es contar en molde novelístico, su primer viaje a Egipto, contado de forma objetiva en *Terenci del*

¹⁷¹ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo* ...p.577

¹⁷² Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco*...p.177.

¹⁷³ Moix, Terenci: *El cine de*...p.152.

Nil. Muchas son las metamorfosis de Terenci Moix en las novelas egipcias, por lo tanto, preferimos explicarlas de manera más organizada y mínimamente detallada en los dos capítulos correspondientes.

Finalmente, Egipto terenciano, además de contar Historia, es una manera disimulada de seguir con el autobiografimo novelesco de forma más libre:

*“L’explicació última dels meus viatges a Egipte ha estat sempre la necessitat d’ una fascinació lliure, asperonada, vital; i aixó mateix intenta ser aquest llibre [...] Misericòrdia o no, aquesta explicació és una explicació de vida, no pas de teoria. I el pa d’ aclariment, l’ almoina de guiatge que els meus crítics em podrien demanar, mai exigir, és l’ absoluta llibertat de l’ escriptor per tornar de tant en tant a la vida.”*¹⁷⁴

Philippe Merlo¹⁷⁵ hace referencia indirecta a esta característica moixana en un estudio interesante sobre los títulos de las novelas moixanas. En primer lugar confirma un rasgo constante en los títulos de Moix: la mayoría son compuestos de sintagmas nominales y no verbales. Este tipo de títulos tiene la particularidad – según la definición de De Mourgue – de sustraer el título a los objetos de tiempo y de modo gramatical, lo que le da un significado mucho más general. Lo cual significaría que la dominación de los títulos de sintagmas nominales en las obras de Moix traduce la atemporalidad en éstos, parecerían escapar al tiempo. Pero esta actitud lleva al estudioso a preguntarse por la paradoja que causa este tipo de títulos en relación con algunas obras que tienen carácter histórico: *Introducción a la historia del cinema, Hollywood Stories I y II, Nuestro virgen de los mártires, El sueño de Alejandría, El peso de la paja, La herida de la Esfinge, El cine de los sábados, La copla y el cine de nuestro recuerdo, El beso de Peter Pan, Venus Bonaparte, El amargo don de la Belleza, El arpista ciego*. De ahí llega Merlo a la conclusión que Moix nos quería decir con ello que sus obras históricas, incluso si están ancladas en una realidad determinada temporalmente, podemos llevarlas mucho más lejos. Las escenas, los caracteres pintados son más modelos sobre el tiempo que nombres o lugares en un momento dado de la historia. Una teoría que coincide perfectamente con nuestra hipótesis de que el Egipto moixano no es simplemente una clase de historia erudita o una especie de fantasía histórica sino un mundo donde el autor se refleja es un tipo de narcisismo que se venía formando mediante el empleo de

¹⁷⁴ Moix, Terenci: *Terenci del Nil...*p.21.

¹⁷⁵ Merlo, Philippe: “Titrologie de l’ oeuvre de Terenci Moix: révélations ou occultations?” en Eliane Lavaud (dir) *Hispanica XX, Notre Fin de Siecle*, Centre d’ Etudes et recherches hispaniques du XX^e siècle, Dijon, 1995, pp. 277-281.

su propio nombre en algunas de sus obras – *Terenci del Nilo*, *Terenci del Atlas* y *Terenci als USA* – donde el autor se sitúa en el centro de su propia narración.

3.1.4 Una evasión comprometida o responsabilizada

Estamos en total acuerdo con Ignacio Soldevilla Durante¹⁷⁶ en que estamos hoy en día viviendo un dilema tanto en la novela histórica como en cualquier tipo de novelas, en lo que se refiere a clasificar alguna novela de comprometida o evasiva, salvo aquellas que llevan inscrita en el adjetivo que califica la intencionalidad con la que están concebidas, como es el caso de la novela católica o social donde está clara, desde el primer momento, la intención de compromiso o responsabilidad del autor.¹⁷⁷ Este mismo matiz de responsabilidad ha sido durante largo tiempo el criterio principal para valorar una novela positivamente, aunque desde el Romanticismo y hasta hoy en día se fue cambiando la visión y cada vez más surgen ideologías que descalifican los textos literarios que mantienen esta intención de responsabilidad con el motivo de la libertad de expresión y pensamiento y para tener al final una preferencia por las obras opuestas a la responsabilidad social: o sea, las evasivas.

Sin embargo, resulta muy difícil y casi imposible evadirse voluntariamente de las prisiones de la realidad cuando ésta no es el paraíso, sino una realidad insoportable e ingrata. Es decir, uno cuando se evade de algo, es porque no está de acuerdo con ello y lo que hace es buscar otros espacios donde pueda solucionar la verdadera realidad en la que se encuentra, este acto en sí es un compromiso o responsabilidad. Por lo tanto, no es incompatible en un escritor y en sus obras ambas tendencias de evasión y compromiso.

Lo mismo podemos decir de gran parte de la novela histórica actual y sus escritores que, por sentirse insatisfechos con su realidad, decidieron emigrar no sólo en el espacio sino en el tiempo para mostrar responsabilidad frente a su mundo verdadero. Y por lo tanto:

“Si se escoge un tema o una situación histórica para plasmarla en un relato, normalmente no es la mera curiosidad por el pasado que incita al autor – afirma

¹⁷⁶ Durante, Ignacio Soldevilla: “La novelización de la historia ¿Evasión o compromiso?” en *La aventura de contar; la última narrativa...* pp. 42-56.

¹⁷⁷ El autor del artículo prefiere el uso del vocablo novela responsabilizada o responsable en lugar de novela de compromiso o comprometida, porque la palabra compromiso, traducción del francés engagement, tiene denotaciones negativas en el castellano y no como en el francés.

Kurt Spang¹⁷⁸ – sino porque en ella ve un paralelo o un contraste con la situación actual sobre la cual pretende, de paso, abierta o veladamente, emitir un juicio y/o proponer remedios, apuntando así a la situación actual”

Esta idea nos puede explicar el caso de Terenci Moix en sus novelas egipcias, que, al parecer y según la opinión actualmente difundida, puede resultar una evasión de un autor hacia tierras exóticas, lejanas en el tiempo más que en el espacio, sirviéndose del *kisch* tanto en las películas de cine sobre Egipto como la literatura romántica sobre el mismo país para vender una mercancía de consumo que el público lector pide. “Segons això, potser que l’única vista que jo podria donar als crítics seria la meva frustració bàsica: l’única tasca que hauria volgut escometre de debò es la egiptologia. Amb aquesta primera i única indicació, ja veig com a cosa segura una crítica que es titularà: “Terenci Moix exorciza sus frustraciones””¹⁷⁹ Lo cual es una verdad a medias, porque Moix al efectuar esta evasión, lo hizo de forma completamente responsabilizada y comprometida con su realidad presente, como veremos más tarde, aunque no podemos negar que los principios de Egipto para Moix, como para cualquier niño o joven, ha sido la fascinación o el sueño con el exotismo “*El meu Egipte havia estat, primerament, el resultat d’un- mini somni del consum, que potser m’havia servit per a evadir- me d’ una feixuguesa barcelonina típica de postguerra*”¹⁸⁰

Si nos fijamos en la totalidad de la literatura de Moix desde el principio, nos daremos cuenta de que la actitud de la evasión no es nada nuevo en sus novelas egipcias. Encontraremos evasiones tanto a otros espacios presentes ajenos a su sociedad como a países europeos en *Olas sobre una roca desierta* o a espacios fantásticos como es el caso de *Mundo Macho* o *El sadismo de nuestra infancia*. Es una evasión siempre comprometida con la realidad que le tocó vivir y en ningún momento desesperación y búsqueda de la ciudad utópica lejos de su mundo.

Egipto, en este sentido, fue un espacio más – tal como lo fueron las capitales europeas o la Francia e Italia de Napoleón en *Venus Bonaparte* – para comprometerse con causas presentes de una manera distinta y más llamativa. Del mismo modo que Lourdes Urtiz trasciende en *Urraca* (1982) el personaje y la realidad medieval para meditar sobre temas tan actuales como la condición de la mujer o el poder, Terenci Moix cuestiona en *No digas que fue un sueño* sobre los conceptos eternos del amor, la

¹⁷⁸ Span, Kurt: “Apuntes para una definición” en *La novela histórica...*p.99.

¹⁷⁹ Moix, Terenc: *Terenci del Nil...*p.20

¹⁸⁰ Ibidem, p.23.

traición, la venganza o el poder; en *El sueño de Alejandría* sobre la inquietud del autor por su obra, la posición de la crítica al respecto y el afán del creador de conseguir la eternidad con sus creaciones; en *El amargo don de la belleza* sobre el acceso a la madurez, la juventud perdida y la búsqueda del maestro; y finalmente en *El arpista ciego* se cuestiona un tema que nos afecta hoy en día: la tiranía de las religiones y cómo las multitudes han sido manipuladas en su nombre y llevadas a matar y cometer barbaridades. Todo ello además de otros temas o valores presentes más generales e intemporales que aparecen como constantes en sus novelas egipcias como: la fidelidad, el amor, el aprendizaje, la soledad, la dualidad que caracteriza la sociedad humana, la fatalidad, la fugacidad del tiempo y la incapacidad del hombre ante él...etc.

Es frecuente también en sus obras egipcias un tema imprescindible en la literatura moixana: la homosexualidad “Un tema recurrente que no hay ninguna novela suya – dice Joseph María Benet i Jornet – que no está en primer plano (...) a partir de su homosexualidad, lo entendía todo”.¹⁸¹ A lo mejor Moix encontró en Egipto un nuevo escenario poco tocado en este sentido – no como el griego y el romano ya conocidos por esta práctica sexual – donde poder dejar actuar a sus personajes con naturalidad, un mundo antiquísimo que nace del caos del océano primordial donde se casan los hermanos, los padres con las hijas y donde la homosexualidad, aunque no muy bien vista sólo por la esterilidad que conlleva, era una práctica tolerada¹⁸², tanto en el mundo de los dioses – la relación homosexual de Horus y Set en uno de los episodios de la lucha vengativa es la misma historia que utilizó Moix como trama en su última novela *El arpista ciego* – como en el mundo de los humanos. Por otro lado, es posible que haya querido – como uno de los defensores de la causa gay – arraigar y demostrar esta práctica en una de las culturas más antiguas del mundo y, sobre todo, más civilizadas. Tampoco olvidamos la continua y minuciosa documentación de Moix sobre este tema en sus novelas egipcias. Tratando de forma documentada sobre la homosexualidad de Julio César de quien se decía que “Era el marido de todas las esposas y esposo de todos los maridos”¹⁸³ o como, muy pocas veces, opinando sobre un caso polémico como el de la bisexualidad de Akenatón en su relación con Semenkará, hecho basado en la estela inacabada de Berlín, sin hacer referencia ninguna a la teoría de Julia Samón de que

¹⁸¹ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p.282

¹⁸² Manniche, Lise: *La vida sexual en el antiguo Egipto*, [SN], El Cairo, 1995, pp. 26-31. [traducción: Mustafa el Raz]

¹⁸³ Cid López, Rosa María: “Cleopatra: mitos literarios e...p.131.

Nefertiti y Semenkará son la misma persona, teoría que Moix conoce y menciona en su “post scriptum” justificando no haberla tratado por las limitaciones de la novela.

Por último, pensamos que Moix – tal como lo explica en el prólogo que hizo a la obra que marcó su juventud y la de muchos de su generación: *Sinuhé, el egipcio* del finlandés Mika Walteri – encontró en el género histórico una manera de evasión comprometida que le ofreció libertad de expresión, gracias al poder escribir sobre otro tiempo, lo que, tal vez, en otros géneros resultaría inaceptable. Es lo mismo que pasó con Sinuhé que consiguió penetrar en España con sus escenas eróticas sin el rechazo de la censura:

“En España de 1950, fecha de la primera edición, la novela de Waltari fue sinónimo de escándalo. ¿Qué adolescente, incluso niño de aquella época, no recuerda con cierto sabor a onanismo secreto las singulares tretas eróticas de la señorita Nefernefernefer, babilónica por nacionalidad y por oficio? (...) Tres mil años de distancia permitieron que sustituyesen con ventaja a los rosáceos devaneos de las heroínas de Françoise Sagan y otros casos de excesos contemporáneos que nos estaba vedado conocer [...] Sinuhé es una novela histórica, con todas las ventajas y limitaciones del género a partir de su prolongación más allá de la circunstancia lógica”¹⁸⁴

Moix optó en presentar de esta forma algunas de sus causas a través de la historia, no porque no pudiera hacerlo en el tiempo presente, ya que efectivamente lo hizo, sino porque vió en ello una manera de variar, suavizar y transmitir el mensaje una vez más, ya que el hombre es invariable con sus virtudes y defectos en cualquier época o lugar.

3.1.5 La avidez por llamar la atención, el protagonismo y el éxito comercial

Si pasamos revista a la vida y carrera de Terenci Moix nos daremos cuenta de un rasgo esencial suyo, no sólo como autor sino también como persona: nos referimos al afán de llamar la atención, el protagonismo, la singularidad en lo exótico, lo raro o lo poco acostumbrado e incluso el exhibicionismo. Es una característica que data de su temprana infancia en la que se acostumbró a ser el centro de atención, tanto de la familia como de la calle “Ponent”, y conseguir sus objetivos y caprichos, fuera como fuera la manera: “Si me empecinaba en poseer una muñeca y por azar se le ocurría a

¹⁸⁴Moix, Terenci: “Introducción” en Mika Waltri *Sinuhé, El Egipcio*, Círculo de Lectores D.L, Barcelona, 1991, pp.5-6. [traducción: Manuel Bosch Barret]

alguien negármela, me encerraba en pataletas descomunales, fingía un ahogo en mitad del llanto, asustaba a todos con un prolongado corte de respiración hasta que conseguía la muñeca deseada”¹⁸⁵

En su adolescencia, como ya hemos aclarado anteriormente, la lectura y la cultura fueron una manera de intentar lucir y atraer la atención de los demás “¿Creía verdaderamente en mis recién adquiridas ideas sobre el comunismo y la negación de Dios? Tal vez formase parte de una pose planteada para deslumbrar continuamente a los demás, para demostrarles que por fin era un adulto”¹⁸⁶ Es más, como cuenta en sus memorias, intentaba hacer trampas para ser aplaudido en exclusiva por el público cuando hacían obras teatrales en su barrio. Y de ahí “acostumbrado a ser el centro del mundo, decidí que sería igual en cualquier ambiente”¹⁸⁷

De esta misma manera, cuando empieza a escribir lo hizo de forma transgresora, iconoclasta, rompedora con las normas y las morales de la época para, entre otros motivos, atrayendo la atención de un público estancado en el franquismo estático y consiguiendo la fama literaria como “enfant terrible de la literatura catalana” que él mismo ayudó a consolidar y desarrollar hasta el fin de su vida, a través de sus novelas, programas y entrevistas televisivos y sus artículos periodísticos, que le habían acarreado mucha crítica y le estaban empezando a crear problemas con la justicia. Tampoco nos olvidamos de su rebeldía o locura – si cabe la expresión – de presentar Hamlet en su versión catalana en Madrid a mediados de los años setenta. Incluso su lenguaje transgresor, a veces malsonante, en sus escritos en general, se debe a este afán de ser único y distinto. Por lo tanto no es raro que Moix a mediados de los años setenta fuese uno de los escritores más entrevistados entre su generación y que publicase un libro de más de 200 páginas incluyendo dichas entrevistas. Tampoco lo es el convertirse en un personaje mediático tras conseguir el premio Planeta 1986 por *No digas que fue un sueño* y hasta el fin de su vida que en sí fue un gran espectáculo debido a la polémica estallada sobre su voluntad de que no asistiese ningún político del PP a su funeral por su participación en la guerra de Iraq: “«Hemos organizado un gran show, que es lo que Terenci quería»¹⁸⁸

¹⁸⁵ Moix, Terenci: “*El cine...* p.114.

¹⁸⁶ Moix, Terenci: “*El beso de...* p.589.

¹⁸⁷ Moix, Terenci: “*El cine...* p.112.

¹⁸⁸ Doria, Sergi: “Una ceremonia civil de voces amigas despide a Terenci Moix en su viaje al reino de Osiris”, en *ABC*, sección cultural, 04 – 04 – 2003, p.45

Esta avidez de atraer las miradas y ser el centro del mundo, la vemos, más evidente que nunca, en la situación anecdótica de la entrega de los Premios Planeta número 50 y de cuyo jurado él formaba parte. Llegó en una silla de ruedas a la gala y se marchó de repente debido a una crisis respiratoria, entre jaleos, en la ambulancia del rey que al enterarse de la situación mandó un mensaje verbal a Terenci Moix para que dejase de fumar. De este acto, contó su médico Juan Ruiz que no fue uno de sus ingresos graves: “Él hizo un poco de exageración, de teatro con situación como lo de usar silla de ruedas cuando aún podía andar perfectamente”¹⁸⁹ Es decir, una trampa más para captar las miradas y salir en los periódicos al día siguiente siendo más noticia que el propio ganador del Planeta. Moix era así – según sus amigos – el rey, por excelencia, en venderse y comercializarse.

Dada esta forma de ser de nuestro escritor, su entrada en las letras castellanas no podía ser menos llamativa, irrumpió con una novela de ambiente histórico en la que no se basó en ningún hecho histórico *Nuestro virgen de los mártires* (1983), que tiene como espacio el Egipto romano. A partir de aquí empezó a cultivar con más frecuencia el género histórico en general y de temática egipcia de modo muy particular. Es verdad que aquellos años en los que Terenci Moix comenzó a cultivar el género histórico – los años ochenta – son los años del auge incomparable de este género en España – aunque existió siempre en la literatura universal y en la tradición española – gracias a dos factores principales, según Óscar López¹⁹⁰: primero, la publicación de *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar con la magnífica traducción de Julio Cortázar y los elogios a la novela por el presidente del gobierno Felipe González que ayudaron a que se convirtiera en un superventas en España. Segundo, el éxito apabullante de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, que desbordó cualquier previsión y que puso de moda a los detectives históricos. De esta manera el lector español le tomó el gusto al género y se acercó a otras obras imprescindibles del siglo XX: *Yo Claudio* y *Claudio, el dios y su esposa Mesalina* de Robert Graves. A estos dos factores, añade Darío Villanueva, la novela histórica consigue el exotismo temporal, por decirlo de algún modo, complementario del exotismo geográfico o cosmovisionario que pide el lector,

¹⁸⁹ Iborra, Juan Ramón: “*Detrás del arco...* p.249.

¹⁹⁰ Óscar, López: “Episodios nacionales, los siete magníficos de la novela histórica en España” en *Qué leer...* PP. 38-41

además de tener la ventaja de poseer un referente verdadero, lo cual equivale a una garantía al lector de que no saldrá defraudado en este género¹⁹¹.

Si a todo ello añadimos – según también Sanz Villanueva¹⁹² – los grandes premios consecutivos que fueron concedidos a novelas del género, sobre todo desarrolladas en la Edad Media, los siglos XVII y XVIII, la época de la guerra de Independencia o el reinado de Fernando VII, y el afán de las grandes editoriales – Edhasa, Planeta, Emecé, Martínez Roca, Península...etc. – en promover este género que consiguió un éxito considerable entre los lectores, en la que vieron una manera accesible y amena para aprender historia. A base de todo ello podemos entender el porqué Terenci Moix – que básicamente decidió cambiar de idioma de creación literaria con el objetivo de abrirse a un público más amplio con lo que significaba más fama y rentabilidad económica – optó por cultivar el género tan de moda en el momento, aunque hubiese perjudicado su imagen delante de la crítica, ya que sabía y lo reconocía en público que hoy en día lo que vende no sólo es la calidad literaria del libro o la crítica erudita, sino la promoción de la editorial y el gusto predominante del lector del momento:

“No le fue del todo fácil hacerse un hueco en la sociedad literaria, pero lo encontró, y con un éxito de público clamoroso, que ha perjudicado el reconocimiento del estricto mérito de su obra. Lo logró mediante el cultivo muy peculiar de la novela histórica, donde ha conseguido algunos best sellers”¹⁹³

¡Y cómo no! Moix tenía que mostrar su singularidad y diferencia de los demás hasta en este género histórico, optando por la historia del país del Nilo para desarrollar sus novelas. Un país, hasta el momento, bastante virgen en las letras españolas, pero que incita la curiosidad y la admiración de los lectores por su exotismo misterioso, lejanía temporal, civilización enigmática y grandeza histórica “Egipto tiene una magia – dice Terenci¹⁹⁴ – que no tienen otras culturas. La gente va a Egipto y vuelven pirados. Yo lo noto en la gente con la que me encuentro cuando voy a firmar libros”. En España apenas encontramos a autores interesados en el mundo árabe en general, como Juan Goytisolo o Antonio Gala, y menos en el Egipto Antiguo, sobre el que escribieron más autores aficionados o historiadores que profesionales, posteriormente a Moix: Rafael Potti,

¹⁹¹ Villanueva, Darío: “La nueva narrativa española” en *Historia y crítica de la literatura española...* pp. 285-292.

¹⁹² Sanz Villanueva, Santos: “La novela” en *Historia y crítica de la literatura española...* pp. 249-280

¹⁹³ Sanz Villanueva, Santos: “En la muerte de Terenci Moix, impresiones sobre un autor inclasificable. De novísimo a posmoderno” en *El Mundo*, 03-04-2003, p. 55

¹⁹⁴ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p 103

Antonio Cabanas o César Vidal. La situación no es nada comparable con la tradición inglesa o francesa con sus grandes nombres: Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Nerval, Gide, Nizan, Forster o Durrell o incluso el actual Cristian Jacq que hasta el 1999 había escrito 47 novelas sobre Egipto.¹⁹⁵ A lo mejor, según nuestra opinión, eso se debe a que Egipto no fue una colonia española como lo fue para Francia e Inglaterra.

Sin embargo, el gusto literario por Egipto como figura *kisch* o escenario histórico existió y sigue existiendo en España, en gran medida, a través de las traducciones de escritores extranjeros: Mika Waltri, Bernard Simonay, Cristian Jacq, Paul Doherty, Carol Thurston, Pauline Gedge...etc. Además del creciente interés por la egiptología y los viajes turísticos de españoles a este país milenario.

De esta manera, tanto el terreno novelesco en España como el mercado estaban bien preparados para que Moix – que había mostrado en su fase catalana un interés serio por la historia y la antigüedad en general y por la cultura faraónica o grecorromana en particular, como veremos en el capítulo siguiente – cultive el género histórico de temática egipcia con singularidad y éxito comercial indiscutible: más de un millón y medio de ejemplares vendidos de *No digas que fue un sueño* se convirtió en una de las novelas más vendidas en la historia de las letras españolas contemporáneas, y las siguientes novelas con cifras extremadamente altas también. Es más, Moix en la mayoría de sus novelas egipcias se centró en los personajes más conocidos y llamativos en el imaginario español: Cleopatra, Akenaton, Tutankamón, Nefertiti, Julio César, Octavio Augusto, Marco Antonio etc. Y mostró preferencia particular por las épocas del ocaso histórico – al estilo romántico por el que siempre se ha mostrado admirado – que despiertan por sí solo el interés del público lector del género por su intensidad dramática y moraleja histórica¹⁹⁶; con el fin de llamar la atención y vender más.

De ese modo podemos decir que si la moda de la novela histórica en los años ochenta empieza en España con la traducción de libros de escritores extranjeros, la moda de escribir sobre Egipto por españoles empieza después del éxito en el público que consiguieron las obras de Terenci Moix. No obstante, nuestro escritor mostró, a finales de su vida en distintas entrevistas y artículos periodísticos, un afán de desvincularse de la imagen que antes él mismo había consolidado, como escritor

¹⁹⁵ Martí, Octavi: “Cristian Jacq, Faraón de las letras” en *Qué leer*, Octubre 1997, pp. 57-59

¹⁹⁶ Nos gustaría añadir que la preferencia de Terenci por épocas de ocaso histórico que tienen que ver con su mirada sobre la fugacidad del tiempo y el fin prematuro de la edad “¡Qué terror, ese volver a Egipto y recordar a cada paso que los amores siempre se acaban, que en cualquier amor recién nacido se encuentra ya el germen de la destrucción futura!” en un artículo recopilado en su libro *Sufrir de amores...* p 204.

básicamente egipcio. Lo cual se debe, en gran parte, a su singularidad en este campo: “He escrito muchísimo sobre cultura italiana, sobre ópera, sobre Shakespeare, sobre cultura inglesa, sobre cultura clásica...pero la gente se ha quedado con Egipto”¹⁹⁷, “No me vas a hacer hablar de Egipto. No, por favor. No, la gente dirá: ya viene el niño de las momias”¹⁹⁸

En resumen, Egipto ha sido para Moix una puerta a través de la cual puede lanzarse a la fama popular y ventas descomunales gracias a su singularidad en esta temática dentro de un género con mucho éxito de por sí.

Por último y antes de cerrar la respuesta de los motivos, nos gustaría recalcar que las cinco razones arriba mencionadas se complementan entre sí para dar una interpretación al porqué Egipto en la novela histórica de Terenci Moix, y que ninguno tiene valor de forma independiente de los demás.

¹⁹⁷ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p103.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.205.

4. ¿Cuándo empezó Egipto en la narrativa moixana?

4.1 Los principios de Egipto en la novela de Terenci Moix:

Tal como hemos visto en el capítulo anterior, Moix tiene desde sus principios una tendencia muy recurrente de mezclar la realidad y la fantasía en sus novelas. Es más, sus obras catalanas no dejan de mostrar algunas notas eruditas y relatos documentados para demostrar su historicidad, basta con leer *Olas sobre una roca desierta* para darse cuenta de que el relato histórico sobre las ciudades europeas por las que pasa el protagonista a nivel artístico, cultural o puramente histórico, como si fuera un guía turístico, representa uno de los pilares fundamentales de la narración. El factor histórico siempre estuvo presente en su narrativa, incluso en la más absurdamente ficticia como es el caso de *Mundo Macho*, como veremos más adelante al enfrentarnos a dicha novela, en donde no faltan referencias históricas.

Por otro lado, si siguiéramos la opinión tanto de Kurt Spang sobre los géneros limítrofes de la novela histórica (memorias, diario, biografía, autobiografía, crónica, etc.) como la más ortodoxa de George Lukacs sobre la novela histórica – según está comentada por Salah Fadl¹⁹⁹ – de que no existe lo que llamamos novela histórica, porque simplemente cualquier novela ha de ser histórica. En caso de que hable de lo antiguo, se relaciona con la historia del pasado y en caso de que hable de la actualidad, se relaciona con la historia del presente. Concluyendo así, en este sentido, que toda novela, sea o no de temática histórica, presenta de alguna manera un carácter histórico, ya que sus protagonistas no pueden prescindir del devenir histórico en el que están insertados. Según dichas opiniones, podríamos resaltar a Moix como escritor fundamentalmente de corte histórico, dadas todas sus novelas de carácter generacional en la fase catalana, sus artículos periodísticos o libros sobre crónicas de viajes, sus permanentes relatos históricos dentro de su obra ficticia y finalmente sus memorias cuya importancia no sólo radica en el conocimiento de la vida de autor, sino también en el de la Barcelona de la posguerra. Queremos decir con todo ello, que Moix cuando empezó en 1986 a escribir novela histórica sobre Egipto – aunque fuese la moda del momento un estimulante influyente para abordar el género – lo hizo partiendo de una base de predilección y práctica anterior del género.

Ahora bien, si Moix tiene en su narrativa desde su nacimiento los gérmenes de la historia ¿Desde cuándo empieza Egipto a formar parte de sus obras o creaciones? ¿Es

¹⁹⁹ Fadl, Salah: *Métodos de crítica contemporánea*, Afrikia El Shark, Beirut, 2002, pp. 23- 28.

desde *No digas que fue un sueño* 1986 o acaso *Terenci del Nil* 1970? Pensamos que la creación moixana sobre Egipto empieza desde antes de la publicación de su primer libro a través de artículos periodísticos que él mandaba como colaborador a distintos diarios del momento como *El Correo Catalán* y *Tele/Expres*, como nos lo confirma el propio autor en el prólogo de su libro de recopilación de entrevista (1975):

*“És indubable que el Manuel ho sap, també, de molt abans que jo publiqui el meu primer llibre, quan anava, vergonyós, als despaxos de El Correo Catalán y Tele/eXpres, oferint articles sobre Egipte”*²⁰⁰

Según esta noticia y lo que cuenta en sus memorias podemos situar estos artículos entre la fecha de su vuelta de Londres en 1964 y la publicación de su primer libro *La torre de los vicios capitales* 1968. Podemos suponer dos directrices en las que estos artículos iban dirigidos hasta enero de 1968, fecha de su primera visita a Egipto: primero, artículos sobre películas que trataron la temática de Egipto, tal como lo hizo en su primer artículo publicado en *Film Ideal* en 1964 sobre Mankiewicz, director de la película “Cleopatra”. Segundo, artículos de impresiones de un “fan” de la cultura del antiguo Egipto, con escasas proporciones de informaciones teóricas adquiridas tanto de sus lecturas tempranas como de su contacto con la cultura egipcia y sus museos en el extranjero: “El Louvre” de París y el Museo Egipcio en “El British”, en donde tuvo su primer aprendizaje sobre la civilización nileña, como menciona en sus memorias.

Los artículos que Moix podía haber escrito sobre Egipto entre 1968 – su primera visita a Egipto – y 1970 – fecha de la publicación de *Terenci del Nil* – estarían, en nuestra opinión, centrados en las impresiones del viajero, sus crónicas personales en Egipto después de la Guerra de los Seis Días con una mínima información teóricamente histórica. Son los mismísimos artículos que formarán – aunque de una manera más ampliada y organizada – el posterior libro de viajes *Terenci de el Nil*, según lo confirma el comentario de Martí de Riquer y Antonio Comas sobre Moix en su historia de la literatura catalana:

“També ha collaborat [se refieren a Moix] a Tele- Expres, Tele-Estel, El correo Catalán, Destino, Nuevo Fotogramas, La Vanguardia i El País. Bona part d’aquests articles traeixen el seu particular món d’interessos: alguns han estat aplegats en llibres i proporcionen un contrapunt bàsic per entendre la personalitat moixana. Son els llibres de viatges, reflex del seu cosmopolitisme,

²⁰⁰ Moix, Terenci: *Preguntar no és ofendre*, Ediciones Proa, Barcelona, primera edición, Març 1975, p.9.

*però també, de la seva atracció visceral per determinades cultures: Egipte (Terenci del Nil o viatge sentimental a Egipte)...”*²⁰¹

Son supuestamente los mismos artículos que forman *Terenci del Nil* porque esta actitud moixana de recopilar artículos periodísticos suyos, ampliarlos y publicarlos en un libro bajo un nuevo título, es algo bastante recurrente en su carrera. *La herida de la Esfinge* (1991) es una recopilación y ampliación de una novela a entregas que escribía en la Vanguardia, los tres tomos de *Mis inmortales del cine* – según su hermana – son, en gran medida, recopilación de sus artículos periodísticos, o incluso *Preguntar no és ofendre* es una recopilación de distintas entrevistas. Moix también lo hacía al revés, o sea, utilizaba partes de sus libros como artículos periodísticos, como lo podemos comprobar, por ejemplo, en su artículo de *La Vanguardia* “Un lujo egipcio; el Winter Palace”²⁰² que no es nada más que un préstamo del capítulo “Uadest en Luxor” de *Terenci del Nilo*. De ahí, la lectura de la versión catalana de *Terenci del Nil* nos puede decir mucho de la visión principiante de nuestro autor frente al País de los faraones a raíz del primer contacto físico en 1968.

El primer artículo de todos que publicó Moix en una revista importante del momento, *Film Ideal* y sin seudónimo²⁰³ es aquel que escribe en 1964 por el estreno, en España, de la película “Cleopatra”, protagonizada por Liz Taylor y dirigida por L.Mankiewicz. Este artículo²⁰⁴ que aparece dentro de un número de la revista consagrado exclusivamente a comentarios sobre esta película – además de ser el primer artículo de Moix que tiene algo que ver con Egipto – es el primer paso importante que Moix da en su carrera de autor, bajo la protección del nombre de la reina Cleopatra que 22 años más tarde conseguirá cambiar otra vez el rumbo de su vida tras ganar El Planeta 1986 con una novela que trata sobre su historia:

“Pero la barca dorada de Cleopatra, que no consiguió abrirse camino en el corazón de los críticos ni casi del público, aparcó gloriosamente en El Peso de la Paja, y su entrada fue apoteósica que cambió radicalmente mi vida”²⁰⁵

²⁰¹ De Riquer, Martí. Comas, Antonio y Molas, Joaquim (dir): *Historia de...*p.399

²⁰² Moix, Terenci: “Un lujo egipcio; el Winter Palace”, en *La Vanguardia*, sección cultural, 21-2-1999, p. 37.

²⁰³ Según las memorias de Moix, él publicaba antes en la Editorial Mateu y la revista *Picnic* bajo el seudónimo Rey Soler.

²⁰⁴ Moix, Ramón: “Reflexiones en torno a un autor”, en *Film Ideal*, Nº 135, 1 de enero de 1964, pp. 7- 15. Tenemos también noticia de otro artículo llamado “Cleopatra” en la misma revista, del cual nos informa como referencia el estudio de Alberto Prieto Arciniega “Cleopatra en la ficción: el cine”, nº 27. Sin embargo, revisando tal número no lo encontramos.

²⁰⁵ Moix, Terenci: *Extraño en...*p.241.

Ya que a partir de este artículo Moix empezó a publicar en la misma revista – tanto como colaborador, como enviado especial en los distintos festivales de cine – de manera casi periódica, hasta la publicación de su primer libro, como nos lo comprueban todos sus artículos sobre cine archivados en la Filmoteca de Barcelona. De esta manera empezó a colaborar en otros periódicos y revistas, tras el lanzamiento que le brindó su artículo de *Film Ideal*.

Este artículo, al contrario del resto de artículos del mismo número, no se centra en la película “Cleopatra”, sino, como lo muestra su título, en su autor y director Josep L. Mankiewicz, su biografía, su carrera cinematográfica como director y guionista y comentarios sobre sus distintas películas anteriores. Además de mostrar algunas de sus reflexiones sobre el estado del cine en España y la posibilidad o no de la supervivencia de algunas películas frente el transcurso del tiempo. En definitiva la película “Cleopatra” está aquí comentada en relación con la totalidad de la obra de su creador al que Moix muestra una admiración inmensa. Lo cual nos podría explicar el porqué Moix tomó a Mankiewicz como un profeta y a su película como un patrón a la hora de componer su posterior novela *No digas que fue un sueño*, que trata la misma época y el mismo personaje histórico, como veremos al establecer una comparación entre ambas obras en el capítulo siguiente. Lo que aquí interesa en este artículo, son las pocas reflexiones principiantes de Moix sobre la película que nos justificarán después el porqué del gran parecido con su obra posterior:

- Moix subraya la importancia de la perspectiva casi pionera, de Mankiewicz, en tratar la imagen de la reina egipcia desde un ángulo nuevo, lejos de la normal tradición occidental de verla como devoradora de hombres y cuando menos como una maga o ramera oriental, intentando mostrar distintos aspectos nuevos de su vida: madre, amante fiel, mujer sensible y fuerte, gobernante excelente, etc.: “Nadie ha visto Cleopatra así antes que Liz- Mankiewicz: nadie podrá verla después. Vivien Leigh fue coqueta y tirando más bien a Eliza Dooditle; Claudette Colbert fue una caricatura – sublime, como todas las de De Mille – de la perversión; Linda Cristal fue, sencillamente, una Coca cola metida a refrescar el Nilo”²⁰⁶ Y por lo tanto reconoce que esta película que no consiguió éxito crítico “...necesita de una perspectiva temporal para ser juzgada en todo su valor. Dentro de quince años [...] podrá valorarse exactamente no ya sólo como

²⁰⁶ Moix, Ramón: “*Reflexiones en torno...*”p15

valor artístico [...] sino su incuestionable valor histórico de último gran monstruo de la pantalla”²⁰⁷ Esta misma perspectiva es la que adoptará nuestro autor como veremos 22 años más tarde en su novela.

- Moix muestra una admiración ilimitada por el autor-director Mankiewicz, entre otros motivos, por su imagen de heterodoxo del cine, siendo un rebelde que le gusta ir en dirección prohibida “De entre el grupo de cineastas del Hollywood, de los años cuarenta, Mankiewicz es el más insólito, el más apasionante, sin duda”²⁰⁸ Algo con lo cual coincidió nuestro autor, siendo también un rebelde de las letras y con el afán permanente de romper las normas establecidas.
- El gusto de nuestro autor por lo que él llama la dramaturgia cinematográfica, lo que no quiere decir “...la dramaturgia en el sentido vulgarmente limitativo de teatro filmado o adaptado al cine, sino en el de una obra pensada y construida para la pantalla [...] Mankiewicz aporta el juego de la palabra, al que devuelve su importancia vital dentro del universo dramático y crea partiendo de ella, su universo particular de gran introspector”²⁰⁹ Es la misma característica esencial de *No digas que fue un sueño* con su lenguaje teatral, barroco y recargado que los críticos llegaron a llamar operístico, creando así una dramaturgia novelística. Parece evidente en ello también la influencia de Shakespeare junto a la de Mankiewicz.
- Según Moix, aunque esta película es de fondo histórico – con lo que ello supone en limitaciones al creador – se puede percibir las constantes de todas las obras de su director: “Mankiewicz permanece fiel a la línea habitual de su cine, en cierto modo su “Cleopatra” es María Vargas o Eva Harrington y también la Irene de “Odio entre hermanos. Personajes basados en una concepción absolutamente dialéctica del universo y sin acercarse nunca a lo demagógico [...] Para adorar plenamente a esta “Cleopatra”, que justifica tres, cuatro visiones, hay que acogerse a la política del cine de autor”²¹⁰ Es la misma característica de la que hemos hablado en el primer capítulo, la de que Moix lleva con él todas sus constantes a sus novelas históricas egipcias, lo cual empieza desde la selección del personaje histórico y finaliza escogiendo los momentos de su vida sobre los que desarrolla la historia. Esto lo podremos ver

²⁰⁷ Ibidem, p.15.

²⁰⁸ Ibidem, p.7.

²⁰⁹ Ibidem, pp.7-8.

²¹⁰ Ibidem, p.8.

claramente en *No digas que fue un sueño* donde Moix sigue con sus constantes, incluso en el personaje de Cleopatra.

- La película de Mankiewicz, según Moix, es inútil tratarla fuera del patrón romántico, de manera que “este Julio César, esta Cleopatra, este Marco Antonio han sido desplazados desde su Egipto agonizante a un medioevo muy particular. Así vemos a Marco Antonio luchando con el pañuelo de su dama...”²¹¹ Este es el mismo patrón que seguirá la novela de Moix, comenzando con la reina surcando las aguas del Nilo en una galera enlutada de negro, como la reina, por la traición de su amante. Además de los ambientes de ruinas y muerte abundan en la narración que acabará con la muerte de ambos protagonistas al estilo romántico.

De ahí, nos damos cuenta que la opinión principiante de Terenci Moix en lo que se refiere a esta época histórica de Egipto es la misma que mantendrá a lo largo de su carrera. Y lo que hará en su posterior novela es crear en literatura – no en imagen – una Cleopatra muy parecida a la de Mankiewicz, como lo comprobaremos con ejemplos en el capítulo siguiente.

Ahora, vamos a hacer un recorrido cronológico resumido por las obras de Terenci Moix, anteriores a *No digas que fue un sueño* y donde podemos encontrar antecedentes de su escritura sobre la temática egipcia. En este recorrido nos basaremos en las fechas de redacción de las novelas y no en las de su publicación. De este modo, el primer libro será *Olas sobre una roca desierta*, empezado a las orillas del Nilo en marzo 1968 y acabado en el mismo año; el segundo es *El Sadismo de Nuestra infancia*, comenzado en 1969 y acabado en enero de 1970; el tercero es *Mundo Macho* comenzado en Roma 1969 y acabado en primavera del 1970; el cuarto es la versión catalana de *Terenci del Nil* comenzado en Roma en 1969 y acabado en Octubre del 1970; y por último *Nuestro virgen de los mártires* (1983). Este orden, que no coincide del todo con las fechas de la publicaciones²¹², nos ayudará a entender la evolución de la mirada moixana hacia Egipto desde la imaginación hacia la escritura crónica en *Terenci del Nil* y la influencia que representaba sobre su imaginario en aquellos momentos para que tuvieses presencia, aunque mínima, dentro de estas publicaciones tan seguidas en poco tiempo. Sólo nos gustaría advertir que en nuestro recorrido juntaremos el comentario sobre

²¹¹ Ibidem, p.15.

²¹² El orden de las fechas de publicación es *Olas sobre una roca desierta* Febrero 1970, *El Sadismo de Nuestra Infancia* Marzo 1970, *Terenci del Nilo* Octubre 1970, *Mundo Macho* 1972.

Terenci del Nil en comparación con la versión castellana que escribe en 1983 y que sufre un proceso de reescritura hasta llegar a la versión definitiva de 1999.

4.1.1 *Olas sobre una roca desierta* (1968):

Es la primera novela moixana donde aparecen algunas referencias a Egipto. A lo mejor porque es la novela que comienza a escribir Terenci Moix durante su primera visita al país del Nilo, pero sin tratarlo en ningún momento como un tema principal, ni siquiera secundario. Es una novela generacional, escrita en forma epistolar por Oliveri, un joven burgués catalán que cuenta su huida de la Barcelona de la posguerra tras la muerte de su madre, en un coche deportivo a través de las ciudades europeas, en un viaje romántico en busca de la identidad y la libertad en otros lugares, en búsqueda del saber, de la historia y del amor sadomasoquista basado en el dominio del otro, en busca de convertirse en un representante de alguna de las formas de la expresión artística, y optar, al final, por ser escritor tras su fracaso como pintor, músico o incluso escultor. Dibujando, entre todo ello una guía cultural y turística de las grandes capitales europeas.

Dentro de todo ello aparece Egipto, aunque en muy pocas ocasiones, a través de uno de sus personajes, lugares u objetos con un fin simbólico y referencial en relación con lo contado. Tengamos en cuenta que Moix todavía está en su fase de formación en la cultura del antiguo Egipto, y por lo cual no pudo profundizar más en el tema incluyendo, por ejemplo, alguna de las ciudades egipcias como estación del viaje de su protagonista Oliveri. Lo que aparece de Egipto aquí pertenece básica y exclusivamente a “Tall El Amarna” o la ciudad de Akenaton, que tanto le influyó, durante toda su carrera – desde *Sinuhé, el egipcio* – y sobre la cual va a construir un par de novelas históricas tres décadas más tarde. Egipto en esta novela se menciona – de forma significativa – en tres ocasiones:

“Colecciono estos mitos que van desde Byron hasta James Dean, desde Catulo hasta Scott Fitzgerald, desde el libertino Rais hasta mi propio, lejano antepasado Campdeparadós (...) seres que, en fin, lucharon contra el absurdo de la Historia y que culminan en aquel joven Semnkaré, que no llegó a tener participación alguna en la dinámica del mundo porque se quedó convertido, para siempre jamás, en uno de los grandes enigmas de Tell El Amarna”²¹³

²¹³ Moix, Terenci: *Olas*...p.35.

“Yo soy aquel poeta que murió de juventud en las Torres de Padrós, y soy – entre tantos otros tropeles y ángeles malditos – aquel Semenkaré al que muchas historias egipcias no mencionan y que, corregente de Akenaton, sólo pudo reinar siete meses cuando éste murió y no dejó nada más que un ataúd, del que los sacerdotes de Amon arrancaron incluso el nombre y la máscara, para que así no pudiera pasar a la inmortalidad...”²¹⁴

“Vosotros, seres que me rodeáis, sois, pues, como esfinges colocadas en hilera que conducen a las puertas del gran templo de lo imposible (...) Todos vuestros misterios, queridos, son como esa avenida de esfinges que empieza en el Templo de la Vida de Amon y termina en la casa de la muerte de Tell- El Amarna, de la ciudad del horizonte donde murió Semenkaré”²¹⁵

En las tres ocasiones se trata de momentos de reflexión del protagonista – y no en momentos de redacción sobre el viaje, ni de su aprendizaje – intentado utilizar estos componentes del antiguo Egipto como símbolo en su discurso y establecer un vínculo entre lo que pasa hoy y lo que pasó en aquel entonces. En la primera y la segunda ocasión, encontramos una meditación sobre el absurdo del tiempo y la vulnerabilidad humana ante él, el Tiempo y su condena al olvido. Aquí la imagen de Semenkaré aparece para agudizar el tono de la catástrofe del tiempo, siendo una persona perteneciente a la cultura de la eternidad, pero – incluso así – no se salvó del olvido. La repetición de la idea es para hacernos vincular el nombre de Semenkaré con la palabra pérdida y olvido, tal como lo entendía Moix y nos los mostró, de modo directo, en distintos pasajes de su posterior libro de ensayos o crónicas *Terenci del Nil*. La tercera ocasión se trata de utilizar objetos y lugares del Antiguo Egipto, encargados de sentidos indirectos, para reflexionar sobre el misterio del ser humano. En un primer momento, se establece un parecido entre los seres humanos y las esfinges, siendo los dos un misterio imposible de resolver, ya que la figura de la Esfinge siempre está ligada en la tradición egipcia con el silencio mudo. En segundo lugar, las dos referencias al “Templo de Amon” y “Tell el Amarna” se refieren a la vida y la muerte, siendo “el Templo de Amon” el centro de las actividades de la vida, donde se celebraban las fiestas y se convocaban las oraciones, mientras “El Amarna” era la ciudad destinada a la muerte por

²¹⁴ Ibidem, p. 184.

²¹⁵ Ibidem, p. 239.

herejía. En fin, la frase quiere decir que: todos vosotros, seres que estáis a mi alrededor, sois un misterio indescifrable desde vuestro nacimiento y hasta vuestra muerte.

En lo demás, aparece Egipto a través de nombres de ciudades como Luxor o personajes como Tutankamon, carentes de ningún sentido trascendental.

4.1.2 *El sadismo de nuestra infancia* (1969):

Es el segundo libro de Moix donde aparece Egipto, escrito simultáneamente con la redacción de *Terenci del Nil* y en el mismo año de la segunda visita de Terenci a la tierra del Nilo, lo cual supondría un paso más hacia la autoformación sobre Egipto y que tendría que tener un reflejo más profundo que en *Olas sobre una roca desierta*. *El sadismo de nuestra infancia* tampoco es un libro consagrado a Egipto, ni en primer ni en segundo plano, sino una querrela generacional contra una educación recibida, una excursión literaria que crea Moix a través de la reunión con algunos personajes de sus novelas anteriores con las distintas clases sociales que representan, dentro de una misma generación, de la cual forma parte el propio autor. Aparecerán en la novela Brundo Quadreny, Jordi Llovet, Cristina y Silvia Borell de su novela *El día que murió Marlyn*, Narcís Llardó, Manolitu – también aparecen en *El temps d'un somni pop* – y el personaje pasivo Eduard Serra i Codolar de *Olas sobre una roca desierta*, Máuris Byron de *La torre de los vicios capitales* y Semenkaré – que no parece como sujeto, sino objeto – presentado al principio del libro como Narcís Llaudó de *Olas sobre una roca desierta*. A través de una dialéctica, conversación e incluso reproches que harán al propio Moix nos explican la educación que recibió su generación.

En este libro Egipto sigue estando presente a través del mismo personaje de la novela anterior: Semenkaré, el personaje egipcio más emblemático e influyente en el imaginario de Terenci Moix. Pero, a diferencia de lo que hemos visto en *Olas sobre una roca desierta*, donde este personaje se ha limitado a ser utilizado como referencia simbólica a algunos sucesos de la novela, dejando al lector sin explicación sobre el personaje cuyo destino prematuro se entiende por el contexto, ahora, en *El sadismo de nuestra infancia* notamos más atención dirigida hacia este personaje, donde en el último tramo de la tercera noche de reunión de los personajes se cuenta su historia, ocupando apenas seis páginas bajo el título “Florecilla octava: Semenkaré y Tutankamón”

En un primer lugar, el capítulo intenta resaltar – a través de las palabras de Terenci personaje – la influencia que tuvo en su generación la novela amárica de Mika Waltri *Sinuhé, el egipcio* con el escándalo que provocó su publicación bajo el sistema

franquista en comparación con otros libros como *El velo pintado* de Somerset Maugham:

“Si os queréis acordar, todos tuvimos una iniciación en la literatura más o menos verde llamada desagradable por los señores de buen tono- a través de aquel *Sinuhé el egipcio*, de Mika Waltri. Corría 1950 y los bien estantes del país encontraron en el magnífico retraso de la era amárnica una especie de catálogo de placeres arcaizantes que tuvieron el valor de escandalizar y, por ende, de agotar ediciones”²¹⁶

Y cuando le piden los demás personajes contar una historia egipcia, opta por la de Semenkaré, cuyo ataúd le impactó en el Museo de El Cairo, por su nombre arrancado y con lo que ello supone: la prohibición a la inmortalidad dentro de los conceptos del Antiguo Egipto. Terenci personaje muestra su desagrado por el papel tan limitado que tuvo este príncipe, muerto prematuramente en la novela del autor finlandés:

“Mi joven personaje estaba en ella, implícitamente sí mas no. Escondido, apenas visible, obligado a un papel secundario porque quizá su propia historia no era tan interesante como para erigirse en “best- seller”. Hay una brevísima referencia a semenkará al final del libro como un vínculo sin importancia aparente y que sólo sirve para unir el reinado de Akenatón con el de Tutankamón”²¹⁷

Es la misma pretensión de intentar dar memoria a este personaje que padeció el olvido dentro de una civilización consagrada a la eternidad de la que no se cansa Moix de mencionar en el libro de viajes que estaba redactando en el mismo año, *Terenci del Nil*, como veremos más adelante. Y aunque, muchos años más tarde, el autor intentó darle a su joven personaje – muerto con 25 años y con un gobierno de 5 meses – un mayor papel protagonista de lo normal en otras novelas sobre la época, nunca lo consiguió sino lo poquísimo que le permitió la Historia. De ahí este personaje ocupó el menor papel entre los demás personajes de sus dos novelas sobre Amarna. Pero Moix sí que pudo contestar a algunas de sus preguntas planteadas aquí a través de la reconstrucción histórica mediante la narración: “¿Qué fue de esa Historia? ¿Qué fue de

²¹⁶ Moix, Terenci: *El sadismo de nuestra infancia*, Editorial Kairós, Barcelona, tercera edición, 1974, pp.157- 158.

²¹⁷ Ibidem, p.160.

esta generación de Semenkaré y Tutankamón? De un lado la revolución; la reacción del otro”²¹⁸

En fin, *El sadismo de nuestra infancia* representa el primer paso serio que da Moix en su carrera novelística, en lo que se refiere a Egipto en cuanto al grado de especificación, aunque se trata de una narración de corte más ensayístico que ficticio. Intentó con ello establecer una identificación del espíritu de los jóvenes representantes de su generación con el de Semenkaré, con el miedo de sufrir el mismo destino del olvido y la pérdida.

4.1.3 Mundo Macho (1969):

Esta es la segunda novela escrita junto a las crónicas de viaje de *Terenci del Nil* y *El Sadismo de nuestra infancia*, aunque más cercana cronológicamente a *Terenci del Nil*. Por lo tanto según la trama de la novela, se supone, que Moix tendría como centro de interés la misma ciudad de “El Amarna” y los personajes de esta casa real, aunque de manera distinta a la novela anterior. En este comentario, no nos basaremos en la versión catalana publicada en 1972, sino en la castellana traducida por el propio Terenci Moix y publicada en 1986, ya que en esta edición el autor, además de traducir, incluye los elementos que la censura franquista obligó a eliminar, además suprimió los fragmentos que sobrecargaban la estructura narrativa. Por lo tanto pensamos que esta edición podría ser más interesante que la original catalana, en lo que se refiere a la temática de Egipto.

La novela está contada en forma de confesiones que hace un cantante suizo llamado Gerard – cuyo nombre se menciona dos veces en la novela – a un profesor griego copto en una ciudad del Sur de Egipto, Minia. A través de una narración con estructura liosa nos enteramos de que este cantante fue ingresado en una clínica suiza por una crisis nerviosa a raíz de su primera visita a Egipto, donde fue raptado por dos desconocidos, y trasladado a un mundo imaginario: el Mundo Macho, del cual logrará al final escapar de manera misteriosa. Durante su estancia en la clínica decide huir de nuevo a Egipto, y es entonces cuando empieza a relatar toda su experiencia en este mundo fabuloso. El Mundo Macho, al cual, forzosamente, el protagonista se acostumbra finalmente, es un extraño sistema de valores y tabúes: se prohíbe el afecto y se desprecian las mujeres; se veneran el despotismo y la crueldad en vez del amor y la paz; se busca el dolor y el tormento como la mayor realización y satisfacción del hombre.

²¹⁸ Ibidem, p.161.

Ofreciendo la novela, de este modo, un gran abanico de interpretaciones sobre este mundo, incluso contradictorias, como ya habíamos aclarado anteriormente.

Tal como nos indican las fechas, esta novela fue redactada casi simultáneamente con *Terenci del Nil*, o sea, después de sus dos primeros viajes a Egipto. Por lo tanto la hipótesis que planteamos, y que luego se confirma en gran parte en la novela, es una similitud en la visión de Moix hacia Egipto en ambas obras, la visión meramente de un viajero observador. También encontramos párrafos e ideas casi idénticos entre los dos libros, como si fuera un plagio. Lo podemos comprobar en los ejemplos siguientes:

- En *Terenci del Nil*, al hablar de la ciudad de Minia, no lo hace para hablar de la historia de la ciudad, sino para criticar el colonialismo occidental y su influencia sobre la ciudad. Esta es la misma actitud que adopta el protagonista suizo de *Mundo Macho* frente a la misma ciudad y con los mismos comentarios.
- Tanto *Terenci del Nil* como *Mundo Macho* prestan una especial atención y meditación en su discurso a la crónica presente de aquellos años. Nos hablan del estado de los egipcios y del país, tanto a nivel económico como a nivel social, bajo la ocupación de los israelitas a raíz de la Guerra de los Seis Días.
- Ambos, Terenci y Gerard, protagonistas de estas novelas, nos ofrecen la misma perspectiva sobre la mirada sospechosa de la gente autóctona de este país, sobretodo hacia ellos como turistas poco normales, que visitan sitios que no son turísticos, y además en estado de guerra.
- Incluso ambos personajes tienen la misma visión sobre algunos detalles mínimos de la ciudad de Minia, tal como es el caso de La cornicha del Nilo y las ratas que salen del agua.
- Los dos personajes, Terenci Moix y Gerard, comparten algunas situaciones, por ejemplo: hubo gente que corría detrás de Terenci Moix durante su estancia en Minia, como si fuera un bicho raro y lo mismo le ocurre a Gerard cuando le siguen dos personas en Minia hasta conseguir raptarlo y llevarlo al Mundo Macho.
- *Terenci del Nil* cuenta, en sus crónicas, sobre un profesor – al cual él llama S – que vivía en Minia, aunque fuese de nacionalidad griega, especializado en la época amárnica y con el cual se quedó una noche conversando durante su estancia en la ciudad. Es el mismo interlocutor al que cuenta el protagonista, Gerard, su experiencia en el Mundo Macho. Este profesor también estudia la misma época, es de nacionalidad griega y su nombre empieza con la letra S.

Además, toda la novela se desarrolla de manera retrospectiva, partiendo desde la noche en la que se que el protagonista se queda conversando con dicho profesor.

Ahora bien, cabe preguntar ¿Por qué no incluimos esta novela, ya que se desarrolla en Egipto dentro de las históricas egipcias de Moix?

- 1- La novela desarrolla acontecimientos acaecidos en, más o menos, el mismo año de la redacción, ya que el protagonista nos habla de la guerra egipcia con los judíos durante su estancia en Minia, y por lo tanto hay una crisis turística que sufren los ciudadanos. De ahí, la novela no puede ser en absoluto histórica, ni siquiera episodios al estilo de Galdós contando historia próxima. Es una novela que cuenta el presente, pero tampoco es realista, como veremos en el punto siguiente.
- 2- La novela desarrolla una serie de acontecimientos desbocadamente ficticios, que pueden llegar a incluirse bajo el género de la ciencia ficción. Un personaje extranjero llamado Gerard, de origen suizo, es raptado durante su estancia en Egipto para ser trasladado al Mundo Macho, un país imaginario donde todo es posible: cultos insólitos, pasiones desbocadas, sacrificios humanos, ritos extravagantes, erotismo infrahumano... La novela no se basa en cualquier acontecimiento histórico desde el cual se va desarrollando trama alguna. Es pura ficción desbordada. Así también lo expresa Gimferrer en el prólogo “ A primera vista, el argumento de *Mundo Macho* es notoriamente un pretexto”²¹⁹
- 3- Aunque podemos encontrar algunas informaciones históricas – en general muy escasas – sobre el Egipto donde se desarrollan los acontecimientos, como, por ejemplo, de la ciudad que mandó edificar el emperador Adriano, Antinoo. Ello sólo se debe al afán del autor de hacer una presentación al lugar, hablando de sus gentes o describiendo algún sitio famoso, tal como hizo Eduardo Mendoza - salvando las diferencias – con *Sin noticias de Gurb*, cuando nos hace una presentación de diversos lugares de Barcelona, aunque la novela es completamente ficticia. En resumen, Minia aquí no supera el mero hecho de ser un escenario, tal como lo podrían ser Londres, París o Roma para el desarrollo de los sucesos. La única ventaja que presenta este escenario es el exotismo que puede aportar un país como Egipto a una novela por sí exótica y salvaje. Por lo tanto dista de ser género histórico

²¹⁹ Moix, Terenci: *Mundo Macho*...p.6.

- 4- El modo de narración del protagonista, aunque confesionario en primera persona, no dista de ser el de un viajero o incluso un turista en lo que se refiere a Egipto, sin ningún interés de tratar, ni siquiera hace evocaciones de acontecimientos históricos.

Ahora bien, llegamos al momento de conocer la visión que nos ofrece Moix, en su novela ficticia, de Egipto, el papel que juega en ella y cómo lo utilizó en su narración:

- Egipto y específicamente la ciudad de Minia – como meramente espacio o escenario – en esta novela es el punto de partida del protagonista hacia el Mundo Macho, así como también es el lugar de regreso tras esta grotesca experiencia.
- A diferencia de lo que hemos visto en *Olas sobre una roca desierta*, Moix empieza, efectivamente, a contar cosas sobre Egipto sin limitarse a utilizar sus objetos o personajes de forma pasiva con un fin simbólico o referencial. Las situaciones que relata pueden haberle pasado tanto a él como a cualquier turista o viajero en esta zona de Egipto, poco común para el turismo ordinario. Sin embargo, queremos remarcar la gran semejanza al hablar de Egipto, tanto en el tono de narrar como de opinar, con *Terenci del Nil*, como hemos visto anteriormente. Lo cual resulta bastante lógico, ya que ambos libros se escribían de manera casi simultánea. Así vemos la impresión del protagonista viajero ante los ojos sorprendidos y curiosos de la gente autóctona de Minia frente a la visita de un turista a un lugar poco común de frecuentar por extranjeros. Vemos una descripción del ambiente en Minia y la situación de esta sociedad bajo las circunstancias de la guerra contra los judíos, también nos explica su desagrado por la mezcla del paisaje entre las tumbas milenarias y los edificios modernos, por culpa de los europeos. Nos describe la ciudad, tal como lo hizo en *Olas sobre roca desierta* sobre otras ciudades europeas, y no olvida algunos detalles del ambiente, como los Khamasin. El protagonista nos explica también un viaje realizado con otros compañeros por más ciudades, como Luxor. En definitiva Egipto, sus espacios y sus objetos empiezan a ser materia utilizada de una forma más cercana, y no distante como antes.
- Lo que sí que puede llamar la atención en *Mundo Macho* es la elección de la ciudad “Minia” como punto de partida hacia el Mundo Macho, aquella ciudad en cuyo territorio está Talla el Amarna que desde *Olas sobre una roca desierta* y hasta *El Arpista Ciego* representa una constante muy recurrente en la obra de Moix. De modo que el protagonista dice aquí “Minia, cuna de lo que ellos

llaman mi paranoia agresiva. Como si ellos hubieran tenido razón, sí, con sus órdenes tajantes”. Es la ciudad de la herejía por excelencia en la historia egipcia, lo cual nos llevaría a pensar – dada la inacabada posibilidad de interpretaciones, incluso contradictorias, en esta novela – que es la ciudad símil para el Mundo Macho, ya que este también se salió de las normas preestablecidas, esto en el caso de entender el Mundo Macho como herejía del sistema establecido. En caso contrario, o sea de entender El Mundo Macho como una reflexión de la vida que tenemos en nuestro mundo, aunque la intentamos disfrazar, Tella el Amarna servirá como punto de partida y regreso del protagonista, como símbolo de la necesidad de la rebeldía en contra de nuestro mundo. O sea, tanto en un caso como en el otro nos sirve como muestra de la rebeldía y la herejía. Sin embargo, volvemos a reafirmar que Egipto o Minia en la novela tan sólo es el lugar de entrada al mundo imaginario, con cierto sentido simbólico como hemos explicado aquí, pero no es el espacio del desarrollo de los acontecimientos.

- El nombre que recibe el protagonista al entrar dentro del “Mundo Macho” es Nbj`nepu-ra, nombre extraído del Antiguo Egipto pero que no se refiere a ningún personaje famoso con el cual puede haber relación, sino que básicamente sirve para que suene raro y exótico al oído español, tal como lo es todo el Mundo Macho. Su significado, según el propio protagonista, es Co- divinidad sobre la tierra.
- Componentes y objetos egipcios son utilizados fuera de su contexto histórico real tan sólo para formar parte y darle más exotismo al tejido ficticio y exótico del Mundo Macho. Así ocurre con la Casa de la Vida que en el Antiguo Egipto era la casa del faraón, pero dentro del Mundo Macho es el lugar donde se cría a los hombres desde su nacimiento y hasta los diez años de edad y del cual salían para enfrentarse a su destino. Lo mismo vemos cuando llama al protagonista el Oculto, un nombre que se guardaba para la divinidad egipcia de Amón. También ocurre con las cien puertas de Lur – capital del Mundo Macho – que es un rasgo inspirado o extraído de la ciudad de Luxor conocida desde siempre con el nombre de “la Ciudad de las Cien Puertas”. Dentro de la fiesta de la purificación de la raza al protagonista le colocan la doble corona, que en el Antiguo Egipto representaba el dominio sobre el Alto y Bajo Egipto y que aquí sólo muestra una imagen exótica. De igual modo es la aparición de una sala de columnas u obeliscos dentro del Mundo Macho y con inscripciones jeroglíficas.

Incluso algunas fiestas del Mundo Macho están inspiradas en las del Antiguo Egipto como por ejemplo en “la Fiesta del harén” cuando la divinidad Homo Remeter toma la barca dorada hasta el templo, lo cual nos devuelve a la memoria la fiesta egipcia de Horus en la barca dorada hacia el templo de Denedera, existe incluso un aparecido entre las dos divinidades Homo Dometer y Horus. También, algunos espacios son inspirados del Antiguo Egipto, como la avenida de las Esfinges en el Templo del Mundo Macho. Además, dentro de los espacios descritos en el Mundo Macho aparecen objetos referentes a Egipto, como por ejemplo Serapis, en el mismo lugar donde se castigaba al traidor Aviachi, o el buey Apis sobre el cual se tortura a Astor. En definitiva Moix simplemente intenta crear un cuadro costumbrista de Egipto que no tiene nada que ver con el desarrollo argumental de la novela y que podría ser sustituido por el de cualquier otro país sin afectar a la novela. Es más, Moix se inspira del antiguo Egipto y su dogma religioso como uno de los pilares sobre los que se constituye la imaginación o la ficción de Mundo Macho. Lo que él propone para el codivino Nbj`nepu-ra en su ciclo de vida – donde vuelve cada año con la primavera para la resurrección – es la misma idea que en la religión faraónica, donde diariamente Ra, también divinidad, en su viaje solar debe luchar contra las tinieblas para volver con la luz del día, al día siguiente.

En definitiva, Egipto presente y antiguo, con sus espacios y objetos, aquí ha servido a Moix doblemente: primero para que el protagonista cuente sus crónicas presentes sobre el país del Nilo, en forma de un viajero o turista durante su estancia en Minia. Segundo, teñir de más exotismo el mundo raro y ficticio en el que se introduce el protagonista, partiendo desde Minia, el Mundo Macho. De modo que podemos decir que el imaginario de Moix a la hora de redactar la novela estaba lleno de imágenes egipcias y que no pudo evitar el hecho de introducirlas dentro del tejido novelístico como elementos carentes de su sentido histórico real, pero no de su exotismo.

4.1.4 Entre *Terenci del Nil: viatge sentimental a Egipte* (1969) y *Terenci del Nilo: Viaje sentimental a Egipto* (1999):

Terenci del Nil es el primer libro que nuestro autor dedica única y exclusivamente a Egipto, tras su segunda visita a dicho país en 1969. Evidentemente el libro pertenece al género de las crónicas de viajes y no al género histórico, que tendrá que tardar 16 años hasta la aparición de *No digas que fue un sueño*. Este libro – como

hemos aclarado antes y tal como nos lo reconfirma su estructura interna, de ideas dispersas dentro de un mismo capítulo – supuestamente es la recopilación de diversos artículos periodísticos que publicaba el autor, como colaborador, en los diarios de la época.

Es cierto que los motivos directos que llevaron a Moix a publicar esta obra cosmopolita sobre Egipto – un país muy poco tratado en la España de aquellos años y menos en Catalunya, salvo a nivel periodístico por la guerra con Israel – en lugar de tratar temas de más interés catalán, fueron básicamente referentes a su pasión, sueño infantil hacia aquella cultura y la necesidad de transformar en palabras sus primeros viajes al país del Nilo ¡Y cómo no en un escritor extremadamente autobiográfico! :

“Les meves intencions anaven per altres viaranys, eren una necessitat interna – qui sap si sense intencions áduc – que m`empenyia a escriure sobre un somni covat des de petit: [...] qualesvol semblanza amb paperes destinats a l`explotació, progressista, si ho voleu, d`un drama present no solament em repellia, sinó que no m`interessava gens”²²⁰

Por lo tanto, tal como cuenta en el primer capítulo de este mismo libro, rechazó la propuesta editorial de Joan Oliver para escribir un libro sobre la visión catalana frente a la Guerra de los Seis días, lo cual en aquellos años podía vender mucho más que un libro de viajes, sobre todo si estaba a favor de los judíos, ya que *“els catalans són molt pro- jueus – le decía Oliveri - encara que jo particularment no hi estigui d`acord. Pensa també, en la Golah de l`Espiru. I en el llibre d`en Pla sobre Israel”²²¹* Todo esto iba en contra de los principios de Moix en aquellos años, ya que su *“... visió de l`enrenou tindria molt poca venda entre el public catalá, perquè, per mi el senyor Moshé Dayan es un nazi i diria, a més, que si estimo les terres del Nil, és perquè tinc la màgica teoria de que jo hi vaig nèixer ja fa moltes segles”*. Y también porque había mucha gente mejor capacitada que él para escribir sobre el tema.

De ahí, la primera experiencia de Moix en escribir un libro entero sobre Egipto tuvo un matiz muy privado: el de los diarios o las impresiones de un viajero que va anotando todos los detalles que le iban pasando dentro de un lugar con el que siempre había soñado. Este libro representa la mejor fuente para estudiar la visión principiante de Moix sobre Egipto. Sin embargo, preferimos mostrar esta visión, pero de manera

²²⁰ Moix, Terenci: *Terenci del Nil...*p20.

²²¹ *Ibidem*, p.19.

comparada con la versión castellana definitiva del mismo libro en 1999, lo cual nos dirá mucho sobre la evolución moixana en cuanto a Egipto durante 30 años.²²²

Tanto *Terenci del Nil* como *Terenci del Nilo*, a nuestro modo de ver, representan la base o el origen teórico del cual surgen las demás novelas de Moix sobre Egipto, las cuales adoptan una forma medio histórica, medio ficticias, es decir son novelas históricas. A continuación y a través de la comparación entre la primera edición del libro en 1970 y la última en aparecer y más completa del 2003, nos daremos cuenta de la gran evolución y la madurez en manejar el material teórico utilizado por parte del autor, y el cambio de su perspectiva en tratar a Egipto, manteniendo al mismo tiempo algunos puntos de su fase primaria.

Con una simple mirada a estos dos libros, el lector puede percibir que no tienen mucho que ver entre sí, sólo los uniría el hecho de que el autor es el mismo. O por decirlo de otra manera, aunque ambos libros llevan el mismo título – como si fuera el segundo (2003) tan sólo una traducción y/o reedición del primero (1970) – en realidad son dos libros de contenido y perspectiva bastante distintos. Cabe recalcar que el segundo libro no es, ni mucho menos, una rectificación para el primero, sino es un libro nuevo y, en gran medida, independiente. De modo que el resultado de la fusión de ambos libros nos podría permitir una visión más amplia y rica de Egipto. De ahí, La característica fundamental que nos aporta la comparación entre ambos es que el primer libro está teñido por la visión del viajero, sus impresiones, sus diarios, mayor interés por el presente que el pasado, anécdotas y situaciones que le habían pasado. Mientras el segundo nos ofrece más bien una visión objetiva con mucha más autoridad, la de un historiador viajero, donde el libro sigue una estructura metódica y en el que el autor no se limita al papel del escriba, sino que va más allá ofreciendo teorías distintas sobre un mismo tema, comentarios, críticas e incluso rectificaciones de algunos errores comunes, apartándose lo máximo posible del carácter memorístico personal. Es un cambio de visión que puede deber al paso del tiempo y la autoformación que Moix realizó tanto en la egiptología como en la cultura egipcia, así como a las circunstancias en el momento de la redacción del primer libro, ya que entre su primer viaje a Egipto y hasta la publicación de su primer *Terenci del Nil* hay tan sólo un espacio temporal de dos años, en los que el autor redactaba 4 libros a la vez *La torre de los vicios capitales*, *El*

²²² *Terenci del Nil* no ha dejado de ser modificado y reescrito tanto en catalán (1979) como en castellano que comienza en (1983), (1989) y hasta llegar a la versión definitiva de 1999. También, tuvo muchas reediciones cada vez con más ilustraciones, fotos o postales.

sadismo de nuestra infancia, Olas sobre una roca desierta y Mundo macho; además de la publicación de *El día que murió Marlyn* – aunque escrito desde antes –; su segundo viaje a Egipto; y los viajes a Italia. Lo cual nos puede explicar, debido al poquísimo tiempo disponible, la falta de bibliografía y la limitación al carácter memorístico personal por parte del autor. Esto desaparecerá en el segundo libro, como resultado de 30 años de formación, y más o menos, 22 viajes al país del Nilo.

Ahora bien, vamos a hacer un recorrido comparativo entre los dos libros para ver los puntos principales de diferencia, o mejor decir, la evolución en la visión moixana en lo que se atañe a Egipto entre 1970 y 2003:

- La versión catalana – incluida la segunda parte del libro, Tierra de faraones, 19 poemas que no vuelven a aparecer en las versiones castellanas – se compone de 258 páginas frente a 590 páginas que forman el libro en castellano. Lo cual tiene mucho que decirnos de los recortes, adhesiones, modificaciones y añadidos que sufrió el libro hasta llegar a su aspecto definitivo de 1999 y nos explica el avance notable de la formación del autor en la materia de la que se construye el libro.
- Las fotos que aparecen en *Terenci del Nil* son nueve solamente y en su mayoría pertenecen a Antoni Catany y al Ministerio de Turismo de Egipto, cuando todavía se llamaba La República Árabe Unida, debido a su unión con Siria en aquellos años. Dichas fotos están – por falta de una división metódica, como es el caso incluso en los temas del libro – repartidas al azar a lo largo de toda la obra, de modo que encontramos una fotos de los “Colosos de Memnón” cuando en el capítulo se está explicando sobre de las Pirámides, o del templo de “Karnak” a la hora de hablar de El Cairo. En cambio, la versión castellana ofrece una gran galería de fotos, postales, caricaturas, ilustraciones y carteles de películas pertenecientes a 19 fuentes distintas – en gran parte romántica – entre las cuales está la colección personal del autor, la de la fotógrafa Colita, David Roberts, de Jorge Ebers, del famoso libro de la Expedición Napoleónica *La descripción de Egipto...*etc. Todas las fotos, como el contenido, están colocadas de manera correcta y corresponden al tema del capítulo donde aparecen.
- Mientras los títulos de capítulos de la edición catalana nos ofrecen unos diez temas bastante dispersos sobre Egipto, simplemente como impresiones de un viajero principiante, y sin un vínculo entre sí, hilo de unión o método de escritura que les una, saltando del norte hacia el sur y luego volver al norte

(*Unes impressions recordades, La terra del Riu, Les Piràmides i les capsas de llumins, El Caire: entre la guerra i la vida, Luxor Avui, Minia...etc.*). La edición castellana, muestra una unidad y organización estructural, dividida en cuatro libros. Empezando en el primero desde Guiza, El Cairo y su alrededores y desarrollándose en los siguientes hacia el Alto Egipto o el sur, dedicando armónicamente más espacio a las ciudades que ofrecen mayor información y datos – como es el caso de Tebas que ocupa el espacio de todo el libro tercero – pero siempre con dirección hacia el sur y dentro del Valle del Nilo, concluyendo Asuan y Abusimbel, ubicados al extremo sur del país en el libro cuarto. Después, escribe un epílogo donde nos habla de Alejandría – ubicada fuera del Valle – y otras ciudades de las que todavía tiene algo que decir en clave de conclusión como El Cairo y Tal El Amarna.

- El estilo de la versión catalana – como hemos dicho antes – se acerca más al de un diálogo con el lector, con una cantidad relativamente escasa de informaciones históricas. En la edición castellana, el autor mantiene una posición distanciada del lector y en la que adopta el tono objetivo del historiador en su discurso, lleno de instrucciones, teorías, comentarios, datos e informaciones, dirigidos todos ellos al peregrino de las tierras del Nilo, esto nos muestra el dominio del autor sobre el material que está manejando en este libro.
- Mientras notamos en la edición catalana un cierto intento, por parte del autor, de ejercer la narración poética – páginas 38,39 y 40 - e incluso de componer poesía en la segunda parte del libro “Tierra de faraones”. Dicha pretensión desaparece completamente en la edición castellana y es sustituida por el estilo ensayístico, comentarista y analítico.
- La repetida mención de Heródoto por parte de *Terenci del Nil*, como fuente o referencia a muchas informaciones, reflejan el grado de principiante del autor en aquel momento, ya que la lectura al padre de la Historia en lo que se refiere a Egipto es de lo primero que hace cualquier interesado en la egiptología, sobre todo si es occidental. En cambio, *Terenci del Nilo* se basa en una variada y amplia bibliografía, tanto en el campo de la egiptología desde la antigüedad como en el de la literatura, pintura, sociología, libros de viajes, historias de catalanes que han pasado por Egipto o de viajeros árabes...Nombres como Aristóteles(antigüedad), Joyce, Chateaubriand, Byron, Burrell, Foster, Cavafis, Flaubert, Nerval(literatura), Ali Bey, Oleguer Junyent, Gozenbach (libros de

viajes) Jean Lecouture Simonne (sociología) Amelia Edwards, Lady Lucy Gordón, Sara Searight (egiptóloga) Davida Roberts, Wilkinson, Francis Frith (pintura) son mencionados en el libro.

- *Terenci del Nil* puede ser considerado, en gran parte, como una crónica del país bajo el estado de guerra, el autor no deja de hablar de ello a lo largo del libro y las ciudades que visita. Por ejemplo el capítulo de El Cairo está dedicado a hablar de la guerra y el estado de la ciudad bajo ella, más que de la ciudad en sí. Incluso, al hablar del Museo de El Cairo, lo hace como pretexto para explicar su estado en esta situación y no para describir su historia. Este rasgo deja de tener sentido en la edición castellana tras el fin del conflicto y la normalización del país y será sustituido por una crónica social sobre lo que había ocupado muy pocas líneas en la versión catalana: la picaresca en las calles de Egipto que ocupará aquí en *Terenci del Nilo* un capítulo entero.
- En *Terenci del Nil* abundan las asociaciones y comparaciones entre objetos de Egipto y de los países europeos – sobre todo, países donde vivió el autor en fechas cercanas a la redacción del libro como Inglaterra, Francia e Italia. Pensamos que ello representaba una ventaja para el lector europeo, y de la cual carece la edición castellana. Asociaciones como: al hablar de la importancia del Nilo dice que es como el mar para Venecia o el Tamesis para Londres o el Arno para Florencia (Pág., 42); establece algún tipo de semejanza entre las Pirámides y la escultura de Miguel ángel (Pág., 79); habla de la diferencia entre los templos tebanos y de Guiza como entre los románicos y barrocos, o Menfis y Tebas como Madrid y Barcelona. Es una técnica muy eficaz para el lector no especializado que mediante la relación entre estas cosas desconocidas para él con otras de su propia cultura se puede realizar una mejor imagen de ellas. Ello explica también el grado de iniciación de Moix en este terreno y cómo él veía y reflexionaba sobre Egipto en relación con su propia civilización europea. Pero, gracias, o por culpa, del crecimiento de los conocimientos del autor en este campo, lo que ayer debía relacionarse con algo de la cultura occidental para ser entendido, hoy es algo conocido y por lo tanto encontramos en *Terenci del Nilo* muchas informaciones, de mucha más especialidad y sin ningún afán de simplificación.
- Notamos que en *Terenci del Nil*, el autor adopta muchas veces el papel de un guía turístico que se interesa por informar de lo básico a un viajero principiante.

Tal como lo hace en su descripción de la ciudad de El Cairo y su empeño en dibujar un mapa con la descripción (Pág., 117), o dedicar un pequeño capítulo para explicar al viajero como llegar a Luxor en tren, bajo el estado de guerra y miseria (Págs., 169- 173). *Terenci del Nilo*, en cambio, no va dirigido al viajero normal y corriente, sino a un lector que tiene su información básica sobre el país y lo que busca es un enriquecimiento informativo, el del especialista de alto nivel, o el de un soñador romántico del siglo XIX.

- La edición catalana, como hemos aclarado antes, tiene un carácter privado al contar impresiones, anécdotas y situaciones diarias que le pasaron al autor, explica, por ejemplo, como le impactó la belleza de una mujer árabe en la Embajada de Egipto en Londres (Pág., 55). El tercer capítulo que trata el tema de las Pirámides se basa principalmente en contar las impresiones que tuvo al verlas, su experiencia allí con Josep María Castellet y Carme Alcalde, sus memorias de niño sobre los camellos, sus conversaciones con el guía, sus conversaciones con Salvador Espiru sobre Egipto, ya que compartía con él la misma pasión por Egipto. Los dos capítulos dedicados a El Cairo “*El Caire entre la guerra i la vida*” y “*Dies i nits del Caire*”, de 56 páginas, son de carácter casi memorístico y tiene mucho más que ver con su vida, literatura y gustos que con la propia ciudad de la que nos habla. En cambio, en *Terenci del Nilo* lo explica todo a través de teorías y comentarios sobre ella. Aquí, no sólo no aparecen estas memorias o impresiones, sino que se empeña en hablar a distancia y en tercera persona, reservando los acercamientos tan sólo para hacer una crítica o desacuerdo justificado con el siempre tono irónico del autor.
- Apenas encontramos en la edición castellana alguna referencia a las guías turísticas o información extraída de ellas. No obstante lo vemos en la edición catalana, como por ejemplo en la descripción de los egipcios, según “la guía azul” (Pág.,59)
- La edición catalana está llena de epígrafes, como los del libro de los muertos (Pág., 44,54), las del libro del Pensamiento prefilosófico (Pág., 46) las de Ali Bey (Pág., 117,163) o incluso con alguna nota de pie de página. Pensamos que el mero hecho de renunciar a estas citas en *Terenci del Nilo* es el mejor indicio de la autoconfianza del autor en tratar su materia con autoridad y sin necesidad de banderas para adornar su castillo.

- Podemos observar, en la estructura interna de los capítulos de *Terenci del Nil*, una división de las ideas marcadas con los números 1, 2, 3, lo cual quiere decir que estas ideas se han escrito separadas, de forma dispersa y luego se han reagrupado bajo un mismo título y de ahí viene el hecho de que algunas ni siquiera pertenecen perfectamente al título del capítulo. Ello confirma la hipótesis de que este libro es una recopilación de artículos. En cambio, *Terenci del Nilo* ofrece una unidad ejemplar entre las partes del mismo capítulo, como si fuera un bloque único, así como la interrelación entre estas partes y su correspondencia con el título.
- La edición catalana se caracteriza por sus digresiones abundantes, por ejemplo, en el segundo capítulo supuestamente debía hablar sobre el río Nilo, y en un momento dado se desvía de este camino para tratar las costumbres y tradiciones, hablando de las ciudades por donde pasa el Nilo, los nubios y su estado, el salvamento de los templos de Nubia, los campesinos como herederos de los faraones, aunque al final vuelve al tema principal. En cambio, *Terenci del Nilo* se aleja bastante de este tipo de digresiones concentrándose de una manera sistemática en hablar sobre cada ciudad para cubrir todos sus aspectos. Normalmente habla primero del origen de su nombre y su desarrollo a lo largo de la historia, lo que debe la historia a esta ciudad, los personajes más destacados o conocidos de ella, los monumentos que alberga en su tierra y, finalmente, las opiniones de los historiadores, viajeros y arqueólogos, sin olvidar añadir su opinión personal y sus comentarios en cuanto a lo que se ha dicho.
- Entre *Terenci del Nil* y *Terenci del Nilo* hay una reestructuración de prioridades por parte del autor. Es decir, y por mencionar algún ejemplo, el tercer capítulo de *Terenci del Nil* que habla básicamente de las Pirámides – aunque con digresiones – sólo queda en parte de un capítulo sobre Guizah en la edición castellana. O al revés, un tema como la picaresca que ocupaba pocas líneas en la edición catalana, se convierte en un capítulo entero en *Terenci del Nilo*. Otras veces un capítulo de *Terenci del Nil* como Menfis y Saqqara se transforma en dos en *Terenci del Nilo*, uno para cada zona, con más informaciones y menos experiencia personal.
- Curiosamente no encontramos ningún capítulo en *Terenci del Nil*, dedicado a Alejandría – aquella ciudad de la que el autor decía que era su ciudad natal. A diferencia, se le dedica a la ciudad un epílogo breve en la edición castellana,

aunque es mucho menos que lo que el lector puede esperar de Moix, tan enamorado de Alejandría.

- La edición catalana tiene más tendencia a la crónica social: costumbres, tradiciones, leyes y actitudes de la gente en Egipto (Págs., 119 ,122 , 127 , 129); costumbres gastronómicas que conoció en el bazar de un egipcio llamado Faruk; la vida nocturna en El Cairo de aquellos años (Pág.,157); las contradicciones de la vida social cairota (Pág.,164); la diferencia entre la vida de la gente en El Cairo y Luxor o el sur (Pág.,191). Lo cual no aparece en los intereses de *Terenci del Nilo*, concentrado en la arqueología, la historia y el romanticismo soñador.

Visto lo anterior, nos inclinamos a pensar que el motivo principal de Moix para la reedición y reescritura continua de este libro no es la búsqueda de un lenguaje y estilística más maduros, como en el caso de *El día que murió Marilyn*, o por añadir párrafos que le había substraído la censura franquista, como en el caso de *Mundo Macho*, sino que es el afán de crear un libro de viajes que no se lea con una visión temporalmente limitada²²³, ni con el objetivo de conocer la mirada personal de su autor sobre Egipto, en tal momento tanto de su vida o de la vida del país, ni como una aventura con más acción y impresión personal que información, tal como lo fue *Terenci del Nil*. Pensamos que Moix quiso hacer un libro lo más resistente posible al paso del tiempo y sus cambios, un libro que se pueda leer durante muchos años como si fuese contemporáneo. Por lo cual se empeñó – al modo de un historiador serio – en la objetividad, y evitar relativamente lo referente a memorias de situaciones personales, anécdotas efímeras y crónicas presentes, y sustituirlas por lo permanente y duradero: distintas teorías, interpretaciones, números, literatura escrita al respecto...etc. que con el paso de tiempo no se marchitan.

Y como resultado evidente, lo que queda de *Terenci del Nil* en la nueva edición castellana es escaso tal como nos lo reconoce el propio autor.

“Publiqué a todo riesgo, y sin demasiado rigor, una primera redacción en catalán de este libro que sale hoy a la luz y que conserva de entonces su título,

²²³ Terenci justifica en su momento del año 1969 el hecho de poner en abundancia sus impresiones memorias y experiencia personal en el libro “*Perque el viatge es passió, és vida, és batec contra la immobilitat i repte contra l’espai i contra el temps mateix. I el viatger, pobre víctima de la limitació dels seus sentits, recull una mínima part d’aquest món que li ofereix sencer, i, d’aquesta part, en tira allò que és ell mateix. Perque si, en la immensitat de l’Univers, la pobra percepció literaria ha de recollir, seleccionant-los, els materials que escaiguin a les angoixes que l’escriptor té necessitat d’expressar, aquells materials corresponderán sempre a la subjetivitat indefugible de l’home que, entre tots els oficis del món, ha anat a tirar aquesta conya d’explicar-lo i explicar-se’l*” en *Terenci del Nil*... p.219.

algún fragmento disperso – para mí entrañable – y una capacidad de amor idéntica, si no ampliada. Siendo todo viaje a Egipto [ya van 16, desde enero 1968, fecha del primero] un proceso de iniciación en los misterios del Tiempo [Muerte Y tiempo han sido los constantes permanentes de mi obra] no es nada extraño que el vuelo de este monstruo me arrastre también a mí, y que nada o, casi nada de aquel libro joven se corresponda con mis intereses actuales con la ampliación de mis conocimientos del país que amo o la posible mejora de mis recursos para poner sobre los papeles los alcances de este amor”²²⁴

De ahí, podemos limitar los puntos de parecido entre ambos libros en cuatro puntos:

- La mirada hacia El Cairo es la misma en ambos libros, no es él parte del Egipto faraónico con el que siempre había soñado. También comparten ambos libros la decepción del autor por no haber llegado, como los antiguos viajeros, por el muelle de Alejandría. La diferencia es que en la edición catalana es difícil coger el hilo de esta visión que está dispersa, por culpa de las digresiones alargadas en varias páginas 26, 29,30, 31, mientras en la castellana está más centrada y clara en el primer capítulo.
- En ambas ediciones, como en muchos artículos periodísticos de Moix, destaca el tema del turismo, y el rechazo del autor al de consumo. A lo cual añadirá en la edición castellana el rechazo al turismo de masas. Porque en el primer viaje no existía aún el concepto de turismo de masas en Egipto como en los años ochenta o noventa.
- Los dos únicos capítulos que tiene cierto parecido con la edición castellana – aunque no se salven de añadidos, modificaciones y recortes – son los de Luxor y Tell El Amarna. En Luxor vemos cierto interés por la arqueología, la historia y los monumentos (Templo de Amón, de Luxor y sus fiestas, los monumentos de la orilla occidental) más que por las anécdotas y las crónicas personales. No podemos negar que tanto el orden como la cantidad de información en la última edición son mucho mejores, hablando de todo con más detalle, lo cual se debe, como hemos dicho anteriormente, al factor de tiempo y la seria autoformación que hizo Moix en este terreno, a lo largo de 30 años. En cuanto a Tell El Amarna – tal vez por ser la ciudad que más impactó a Moix y que se convirtió en la fuente de varias de sus novelas y

²²⁴ Castillo, José Romera: “*Anacronismos lingüísticos...*”p.314.

artículos – es la que menos cambios sufrió entre las dos ediciones. De ahí, encontramos frases y párrafos enteros contando su experiencia con el ataúd de Semenkará en el museo, y la historia amárnica, tal como lo podemos comprobar en las páginas 214, 215, 216, 219, 228 en la edición catalana y las páginas 230- 246 y 575-590 en la edición castellana. La diferencia entre ambos libros es que en la edición catalana el eje es Semenkará y el impacto que este le causó, mientras en la castellana hay más generalización sobre Tell El Amarna.

- Nos damos cuenta en ambas ediciones de la ausencia de las zonas del Sinaí y el desierto oriental y occidental, sólo se limita al valle del Nilo siguiendo la ruta clásica de los viajeros románticos del siglo XIX o romàntic- menestral.

4.1.5 *Nuestro virgen de los mártires* (1983):

Tras la temporada de ausencia de la narrativa moixana en los años setenta –salvo obras mínimas o reediciones de otras novelas anteriores – nos parece muy curioso que la primera novela con la que vuelve al mundo literario – esta vez en castellano, por primera vez – tenga que ver con Egipto. Y es más curioso aún, que se repita lo que pasaba en 1969, es decir, que la redactase mientras reescribía – también en castellano – su *Terenci del Nilo* en 1983 “Es que mientras trabajaba en el presente vómito de mis experiencias iniciáticas [se refiere a *Terenci del Nilo*] creaba paralelamente una ficción destinada a parecer al mismo tiempo. Se trata de una novela titulada *Nuestro virgen de los mártires* que transcurre en la Tebaida con retazos alejandrinos, pirámides y nilóticos”²²⁵. Parece que Egipto ejercía una influencia notable sobre el imaginario de Moix cada vez que se enfrentaba a redactar su libro ensayístico de crónicas de viaje. O a lo mejor es la necesidad del creador de fantasear sobre la realidad y su incapacidad de trasladarla tal como es. Egipto en *Nuestro Virgen de los mártires* será lo mismo que en *Mundo Macho*: tan sólo el escenario donde se desarrollan los acontecimientos, sin ser novela histórica, ni que ocupe Egipto, su historia o su cultura un papel principal.

La novela está protagonizada por Mamercus, un actor homosexual romano que escribe desde la Tebaida los recuerdos de su vida durante la decadencia romana del siglo IV; evoca su juventud en Emporió, su pasión-amor por un actor cretense, Hercos, que está enamorado de otro, Luciano de Cnossos, convertido al cristianismo. El

²²⁵ Ibidem, p. 314.

protagonista parte hacia la Tebaida arrastrado por su amor a Hercos. De ahí, El paganismo, cristianismo y homosexualidad son los tres temas principales que sostienen la novela, sobre todo el de cuestionar la moral cristiana “Cada vez que viajo a Egipto, por los monasterios de la Tebaida, donde no van nunca los turistas, se me ponen los pelos de punta. Allí, con los eremitas, aparece lo tético de los valores cristianos. Ir a buscar la tumba para enterrarse en vida es algo que me obsesiona desde siempre”²²⁶

De este modo, la Tebaida y Alejandría en la novela se limitan a ser simplemente lugares donde se desarrollan los episodios de la narración sin prestar atención a tratar temas históricos o culturales del país. Dejaremos la palabra al mismo autor para que nos diga el porqué no podemos incluir la novela en el género histórico:

“En esta novela de ambiente histórico nada sucedió, nada es verdad, ningún personaje existió, no estuvieron decorados como en ella los ambientes. Es una chinoiserie, es una egipciería, es orientarí y es un vómito del Barroco. En efecto, Mamercus, el protagonista radial del relato, escribe desde la Tebaida, punto prestigioso del antiguo cristianismo, los recuerdos de su vida, enmarcada en la Roma de la decadencia del siglo IV. En el primer acto de la obra [...] Mamercus evoca su juventud en Emporió – presencia catalana exclusivamente – esbozando un cuadro donde lo ambiental, lo familiar y sobre todo, lo personal dan vida a una realidad, aun con marco histórico, claramente fantaseada.”²²⁷

En fin, *Nuestro virgen de los mártires* será la novela que cierra la etapa en la que Egipto aparecía tan sólo como escenario, objeto de exotismo o fuente de simbolismos para convertirse tanto su historia, como sus personajes históricos, en protagonistas de primera fila en la narración.

En definitiva la temática de Egipto fue incontrovertiblemente presente en la narrativa de Terenci Moix desde sus albores. El país del Nilo, su historia o sus personajes – como hemos visto – fueron utilizados de distintas maneras, partiendo desde su uso como referencia significativa con los temas de las novelas ficticias, pasando a ocupar la referencia como un espacio exótico y misterioso, o simplemente un espacio y hasta llegar a ser materia de crónicas de viaje. Es más, las tres épocas históricas que tratarán las posteriores cinco novelas – las que únicamente consideramos

²²⁶ Arroyo, Francisco “Terenci Moix regresa a la novela de la mano de un onanista, ha publicado dos libros tras siete años de ausencia” en *El país*, 9-10-1983, p. 34.

²²⁷ Castillo, José Romera: “*Anacronismos lingüísticos*...p. 315.

históricas – de Moix sobre Egipto, no son un aborto del “boom” de la novela histórica de los años ochenta, sino que tienen sus raíces en la narrativa de nuestro autor, desde hace muchos años atrás: la época grecorromana, la época amárnica y el siglo XIX romántico.

Dichas cinco novelas; *No digas que fue un sueño*, *El sueño de Alejandría*, *La herida de la Esfinge*, *El amargo don de la belleza* y *El arpista ciego* serán el objetivo de los tres capítulos posteriores de nuestra investigación y a través de los cuales iremos viendo la imagen que pudo tener Moix sobre el país del Nilo, la postura que adoptó frente a su historia, qué otros episodios le interesaron en su larga Historia milenaria y porqué, el concepto de la novela histórica moixana y cómo intentó reconstruir lo sucedido miles años atrás.

Para ello, nos parece de gran utilidad clasificar, ante todo, estas cinco novelas según el periodo histórico que tratan y también según cuándo fueron escritas, ya que curiosamente las novelas de un mismo tema fueron redactadas de manera consecutiva. De ese modo las podemos encasillar en tres grupos: dos novelas de Egipto grecorromano: *No digas que fue un sueño* (1986), *El sueño de Alejandría* (1988). Una novela de la época romántica o Egipto del siglo XIX: *La herida de la Esfinge* (1991). Y por último, dos novelas del Egipto del periodo amárnico: *El amargo don de la belleza* (1995), *El arpista ciego* (2002).

5. Terenci Moix y Egipto grecorromano

5.1 La época grecorromana en la novela histórica egipcia de Terenci Moix:

En 1986, Terenci Moix, recién llegado al mundo de las letras castellanas, tras la publicación de unas dos novelas y la reedición de un libro de viajes, decide dirigir su carrera literaria hacia un nuevo rumbo: cultivar el género histórico en la narrativa, cuyos primeros brotes vienen manifiestos en su época catalana, como hemos visto en el capítulo anterior. Es un arranque potente con la publicación de *No digas que fue un sueño*, como la primera novela moixana a la que se puede añadir el adjetivo de histórica. Una novela que consigue el premio Planeta de 1986 y vende – a pesar del descrédito de los críticos – una cifra inusual en el mundo cultural español: más de un millón de ejemplares, o según otras fuentes²²⁸, probablemente exageradas, llegó en 1997 a marcar la cifra de cuatro millones de ejemplares para convertirse en la novela española premiada más vendida en la historia de la novela española moderna. A partir de aquel momento, y hasta el final de su carrera, Terenci Moix no dejó de cultivar este género en general; tanto sobre la historia del Antiguo Egipto como sobre otras, tal como la historia de Francia e Italia en la época napoleónica, a través de la figura de la hermana menor del general francés; Venus Bonaparte, cuyo nombre sirvió de título de su novela en 1994.

Tanto esa primera novela como la que la siguió dos años más tarde, *El sueño de Alejandría* (1988), toman como temática la historia expansionista del Imperio Romano durante el siglo primero antes y después de nuestra era. Es verdad que el autor había situado anteriormente su primera novela castellana, *Nuestro Virgen de los mártires*, en este periodo histórico, aunque de manera completamente ficticia tanto a nivel histórico como de ambientación. Es más, Terenci Moix pretendía seguir con este periodo en una cuarta novela, *Salomé* – tercera en lo que se refiere a la novela histórica sobre la expansión romana –, que trata el reino de Judea bajo el reinado del rey Herodes y su amante Salomé. Esta novela no logró ser escrita y quedó simplemente en la intención del autor, quién admiraba a estos protagonistas históricos:

“Son dos personajes que han logrado cautivar me. El rey Herodes, que no es sólo ese señor que se dedicaba a matar a niños, sino aquel que intenta establecer un foco de romanización en un lugar hostil. Salomé, un mito que me

²²⁸ Massot, Dolores: “José Manuel Lara se inclina por un muchacho muy joven como ganador del Premio Planeta” en *ABC*, sección cultura, 15-10-1997, p. 39.

interesa por lo que tiene de transgresión: una mujer que se enamora de un santo, lo que deja la puerta abierta a multitud de situaciones imposibles”²²⁹.

Dos novelas de este conjunto se desarrollan en relación con la Historia de Egipto: de manera directa en *No digas que fue un sueño* a través de la famosa historia de amor entre Marco Antonio y Cleopatra Séptima, reina de Egipto y último miembro de la descendencia de Alejandro Magno en el país de las dos tierras; y de manera menos directa en *El sueño de Alejandría* mediante la figura de Cleopatra Selene, hija de Cleopatra Séptima y futura reina de Mauritania. Las dos novelas tratan, evidentemente, de dos partes o secuencias de una misma historia, incluso en lo que se refiere a los personajes ficticios. Cada novela se desarrolla sobre un eje principal que sigue desde el principio hasta el final y que puede servir perfectamente como otro título para la misma novela. De ese modo, y según esa teoría, podríamos llamar *No digas que fue un sueño*, “La defensa de la imagen de una reina deformada” y *El sueño de Alejandría* sería, en este caso, “¿Cómo ser autor?”. Por otro lado, las dos novelas desarrollan otros hilos y técnicas constantes del autor que no dejan de ser complementos para el eje principal de cada una, como veremos más adelante.

Ahora bien, antes de plantear las hipótesis por las que el autor posiblemente podría haber optado por estas dos historias o estos personajes, y antes de explicar detalladamente el eje principal de cada novela y los hilos y técnicas que matizan sus discursos, nos parece interesante hacer una sinopsis sobre las dos novelas, a fin de resumir su contenido.

5.2 En torno a las dos del período grecorromano

1- *No digas que fue un sueño*:

La novela²³⁰, escrita en 368 páginas, y dividida, tradicionalmente, en cuatro libros, trata los últimos diez años (40-30 a.C.) de la vida del personaje histórico más famoso y adulterado de la Antigüedad, la reina Cleopatra Séptima de Egipto. La novela no pretende reproducir una historia largamente gastada tanto en el cine como en la literatura – 72 títulos en cine, según *Guinness*²³¹, tratan la figura de la reina – además de la pintura, el teatro e incluso la ópera: *Julio César en Egipto* de Haendel. De ahí, la

²²⁹ Hevia, Elena: “Terenci Moix; ayer soñé que regresaba a Alejandría” en *ABC*, 23 de Abril de 1988, p. 40.

²³⁰ Moix, Terenci: *No digas que fue un sueño* Editorial Planeta, Barcelona, 2003.

²³¹ Una ponencia dada por Terenci Moix en El Instituto Cervantes de El Cairo, en 8-03-1999.

novela no se interesa mucho por contar la historia completa de la reina – que sobradamente se conoce – sino que, de vez en cuando, tiende a hacer algún evocación para recordar las principales paradas de la vida anterior de la soberana. La novela intenta ofrecernos una imagen poco conocida de Cleopatra²³², ya no es aquella mujer devoradora de hombres, ni la serpiente egipcia cuyo único fin es apoderarse de los caudillos romanos mediante la magia y la tentación, no es la traidora de sus amantes y menos de su país. Aquí Terenci Moix nos presenta a una Cleopatra distinta a lo conocido, una Cleopatra que tiene un lado afectivo que ama, odia y piensa en vengarse; una Cleopatra inteligente, estudiosa, sabia, astuta; una Cleopatra madre, preocupada por el futuro de su heredero Cesarión y sus dos hermanos gemelos; una Cleopatra patriota, una auténtica soberana, fiel a su país y defensora de su libertad en contra de la invasión romana.

La novela comienza a raíz de un momento crítico de la vida de la reina: el matrimonio político entre Marco Antonio y Octavia – hermana del futuro Augusto. El arranque de la narración insiste en crear una alta tensión dramática mediante la imagen de la reina egipcia sufriendo por la traición de su amante. Enlutada en un barco con las velas negras, a bordo de cual viaja también un joven sacerdote, Totmés, – el personaje ficticio más importante de la novela –, la reina, sentimentalmente engañada por Marco Antonio, decide centrar sus fuerzas en el apoyo de su hijo Cesarión – hijo también del gran Julio César – y reclamar su derecho a la sucesión de su padre y vengarse de Antonio. Al otro lado del Mediterráneo vemos a una Octavia ideal, ejemplo de la perfección de la mujer romana y contrafigura de la reina egipcia. Vemos a un Marco Antonio perdido en los burdeles de Atenas aullando el nombre de su amada, Cleopatra. Pero todavía con su brillantez militar y con planes decisivos para su campaña contra los partos. Tres años más tarde y desde Antioquia, Marco Antonio, aspirante a las riquezas de Egipto en su campaña, pide la presencia de Cleopatra ante él, pero ésta – ya madura y con espíritu vengativo – navega hacia Antioquia con toda la pompa para intentar someter a su amante a sus planes de crear un imperio en Oriente e imponer a su hijo a la cumbre como rey de reyes. Para conseguir su objetivo la reina no ahorra esfuerzo alguno en utilizar todas sus armas de mujer y de soberana. De ahí, Marco Antonio vuelve a Alejandría para disfrutar del lujo de su amante. Pero más tarde, su campaña

²³² Pensamos que esta misma imagen distinta de Cleopatra la podríamos encontrar en la película “Cleopatra” de Josep L. Mankiewicz, de la que parece haberse influido mucho el autor como veremos más adelante.

militar contra los partos prueba una derrota feroz y cuando llegan esas noticias a Alejandría, la reina siente una verdadera compasión hacia su ex-amante. A partir de ese momento la suerte no deja de serles adversa: Marco Antonio, obedeciendo a los deseos de Cleopatra, efectúa las donaciones de los territorios romanos a sus hijos con Cleopatra, y a Cesarión. Incluso redacta su testamento en el que expresa su voluntad de ser enterrado en Alejandría, lo cual va completamente en contra de los sueños de Octavio, que no duda en tejer su complot en el senado en contra de su antiguo compañero y consigue declarar una guerra que culmina en Accio (31 a.C.), aparentemente en contra de la reina egipcia, pero en realidad es para acabar con Marco Antonio y apoderarse él solo del Imperio Romano. Una vez más, el ejército de Marco Antonio sufre una derrota tras abandonar Marco Antonio la batalla detrás de su reina. De ahí, Cleopatra madre, segura de la caída definitiva de Alejandría en manos de Octavio, hace escapar a su primogénito, Cesarión, antes de encerrarse con los tesoros de Egipto en un mausoleo. Posteriormente el hijo de Cleopatra es atrapado y degollado por las fuerzas de Octavio, Marco Antonio se suicida debido a un malentendido, y ella es prisionera en manos de Octavio a la espera de ser llevada para desfilarse derrotada y humillada en Roma. Por lo cual opta por el suicidio.

Al margen de esta historia principal –que destaca más por el tipo de la narración, los diálogos y su alto dramatismo que por su historia o trama, que poco podría aportar al lector mínimamente formado en la Historia– se desarrollan otras, centradas básicamente en las dos constantes del fracaso amoroso y el sufrimiento humano creado por el fatalismo o el poder del tiempo. Por ejemplo, la de Totmés, preceptor del príncipe Cesarión, en que su pasado es manipulado y su futuro predeterminado por la voluntad del poder; o el sufrimiento amoroso de Balkis, concubina de Cleopatra, enamorada de Totmés; o la historia del capitán Apolodoro con esta misma concubina; también la de Octavia con Marco Antonio; o la de propia Cleopatra con Marco Antonio, formando la novela así, en total, una cadena de relaciones amorosas en la que todos salen perdiendo; sean personajes históricos o ficticios.

2- *El sueño de Alejandría*

La novela²³³, escrita en 463 páginas, estructuralmente está dividida en dos libros, de los cuales cada uno podría formar perfectamente una novela aparte, incluso

²³³ *El sueño de Alejandría*, Editorial Planeta, Barcelona, cuarta edición en Colección Booket, 2003

con espacios geográficos independientes. El primero se desarrolla en Roma y el segundo en Mauritania, y sólo están enlazados mediante los mismos personajes y la continuidad histórica. El primer libro o toda la novela en general, se inicia cronológicamente con los triunfos de Octavio (29 a.C.)²³⁴, quien hace desfilar en su cortejo en Roma a los hijos de Cleopatra séptima y Marco Antonio – como prisioneros y una parte del botín egipcio, entre otros tesoros. Ellos son los últimos miembros de las lágidas tras la muerte dramática de su madre y su hermanastro, con la que acaba la novela anterior. Alejandro Helios y Cleopatra Selene son destinados a vivir en la casa de Octavia, que sigue siendo el modelo de la perfección y el sacrificio en todo sentido. El niño muere en edad temprana, pero la niña, arrancada de su cultura y en una continua lucha psicológica feroz para adaptarse a su nueva situación, consigue sobrevivir y contraer matrimonio con otro personaje con circunstancias harto parecidas a las suyas: Cayo Julio Juba (Juba II), hijo del rey Juba I, aliado de Pompeyo, y más tarde derrotado por Julio César y suicidado antes de llegar a desfilar en el cortejo de la victoria de César donde desfilará, en su lugar, su hijo Juba II. Entre la galería de personajes que aparecen en la novela destaca la figura de Terencia, mujer histórica de Mecenas, varias veces repudiada por él, debido a sus relaciones extramatrimoniales; una mujer que sirve de contrafigura a Octavia a través de su amoralidad y habla procaz. Aparecen también otras figuras importantes – tanto históricas como ficticias – como Octavio, Agripa y Mecena, a través de la reconstrucción de sus planes para convertir al primero en Augusto y único dueño del Imperio. También Fedro, el protagonista verdadero de la novela, un jardinero tartamudo, enamorado de Adonis, quien lo traiciona para conseguir su sueño dorado de vivir en Alejandría. Pero el desamor que sufre el jardinero paradójicamente lo convierte en un poeta de inalcanzable fama y éxito en el Imperio Romano, aunque siga fracasado a nivel sentimental.

El libro segundo se traslada al norte de África, a la corte de Juba II y Cleopatra Selene, reyes clientes del Imperio Romano en Mauritania. Fedro, ya un reputado poeta, llega a la corte con el objeto de convencer a la reina para que le apoye en llevar su obra, que trata la historia de sus padres – Cleopatra y Marco Antonio –, a Alejandría para ser representada y para contar la verdadera historia de estos personajes, deformada por la historia oficial de los vencedores, es decir, los cronistas de Augusto. Selene, perturbada por los recuerdos del pasado melancólico, sigue en su lucha interna entre deshacerse o

²³⁴ Como veremos más adelante, al revés que lo que pasa con *No digas que fue un sueño*, aquí la novela carece de datos que indican el tiempo del fin de la narración en coincidencia con la Historia.

seguir perteneciendo a sus raíces de las cuales fue arrancada. El misterio y el exotismo llegan a la novela mediante la figura de Alceo, hermanastro ficticio de Selene e hijo de Marco Antonio, un personaje salvaje, vestido de héroe legendario y que incita a Selene a reivindicar su trono egipcio. Aunque el corazón solitario de Fedro llega a sentir amor por Alceo, el destino interviene para condenarlo a la muerte por una conjura contra la corte.

En el epílogo Fedro intenta llevar vanamente su obra sobre Cleopatra y Marco Antonio a Alejandría para ser representada, aunque sí consigue depositar el resto de su obra en la gran Biblioteca de Alejandría. Hace un recorrido por todo Egipto en busca de la cabeza cortada de Cesarión para depositar las cenizas de Alceo a su lado, según le había pedido este antes de su muerte.

En definitiva, *El sueño de Alejandría* es un sueño imposible para todos los personajes. La soledad, el desamor y el poder del tiempo son los reales protagonistas de esta novela en la que nadie consigue realizar su sueño ni alcanzar el amor.

5.3 ¿Por qué estas dos historias?

Pensamos que el primer paso que se debe afrontar en el estudio de cualquier novela histórica en relación con su creador es intentar desvelar, en la medida posible, los motivos por lo cuales opta el autor por una época en concreto o un personaje histórico y no otro, ya que la historia es demasiado amplia y llena de materia convertible en discursos narrativos y el simple hecho de elegir una parte, nos podría decir mucho del autor. Es más, un autor cualquiera no puede tratar una historia completa – tanto de una época como de un personaje histórico – dentro de su novela, por muchas páginas que contenga ésta. Y por lo tanto, el mismo hecho de elegir momentos en concreto de una misma historia es un signo muy significativo que no debemos pasar por alto. El autor normalmente acude a esta técnica indirecta para transmitir un mensaje sobre el presente o, a nivel muy básico, para dar su propia versión de la historia. Carlos Gual²³⁵ lo explica en su libro sobre la novela histórica mediante la confirmación de los psicólogos de que los sueños situados en el pasado de una persona son un signo que tiene mucho sentido y que puede indicar la existencia de algo que necesita salir a la superficie. Por lo cual, los novelistas que sitúan sus novelas en épocas pretéritas pueden sugerir una cierta inquietud a cerca de la dimensión histórica del presente que se

²³⁵ García Gual, Carlos: *Apología de la novela histórica...* p.29.

describe, así como la posibilidad de que existan cuestiones reprimidas u olvidadas que necesitan expresarse. Por mencionar algún ejemplo, Hermann Broch, según Carlos Gual²³⁶, compone su novela histórica *La muerte de Virgilio*, a pesar de ser un escritor vanguardista no interesado en el género histórico, por la identificación que sintió con aquel poeta latino. Broch pertenecía a la alta burguesía vienesa y era un escritor muy comprometido con su época, pero, por su ascendencia judía, fue perseguido y encarcelado y tuvo que exiliarse a Estados Unidos. Durante su exilio decidió escribir esa novela como testamento espiritual, reflejando en ella sus inquietudes, melancolías, obsesiones delante de la muerte, sus dudas existenciales y juzgar su propia obra mediante la figura del poeta latino en las últimas dieciocho horas de su vida. Una identificación que vemos incluso en la edad de Broch a la hora de redactar su novela – 51 años – es decir, la misma edad de Virgilio al morir. Esta realidad la reconocen los mismos novelistas como es el caso de Fernández Santos a propósito de *Extramuros*:

“Lo que yo hago es traer épocas pasadas a la actual, ya que recrear no me interesa lo más mínimo. Eso es una arqueología. Para mí lo fundamental es el tiempo de ahora: es expresar los miles de problemas que parecen superados en nuestros días”²³⁷

En lo que se refiere al caso de Terenci Moix, como hemos visto en el segundo capítulo de esta parte, Egipto, entre otras cosas, ha sido una manera de disfrazar su autobiografismo o sus inquietudes y compromisos, situándolos en tiempos pretéritos y espacios lejanos. Pero ahora, vamos a enfocar más el porqué eligió estos dos periodos consecutivos que abarcan las dos historias de Cleopatra Séptima por un lado y la de su hija, Cleopatra Selene, por otro.

En primer lugar, y con respecto a *No digas que fue un sueño*, podemos expresar nuestro total desacuerdo con Enrique Montero y María Cruz Herrero²³⁸ en su teoría de que el motivo de la creación de la novela se limita a la temática exótica, por la cual el autor la adoptó como motivo de inspiración literaria. Porque podemos entender que los motivos que han empujado a Terenci Moix a escribir esta novela no es la Historia, por todos conocida, sino ha sido una novela histórica regresiva, cuyo universo ha sido invocado y materializado como portador de valores con los que el autor está de acuerdo y que podemos resumir en los puntos siguientes:

²³⁶ Ibidem, pp. 160-167.

²³⁷ De Castro, Isabel: “El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación” en *La novela histórica a finales del siglo XX...* p.170.

²³⁸ Montero Cartelle, Enrique. Herrero Ingelmo, María Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco...* p. 86.

- 1- Reconstruir literariamente un mundo que le apasionó mucho desde niño – como hemos visto en el capítulo segundo sobre los motivos de Egipto en su narrativa – empezando, específicamente, con este el periodo grecorromano – y no otro – porque éste representa casi el único punto de enlace entre la cultura faraónica y la occidental, ya que tanto España como Egipto eran, en algún momento histórico, una parte de ambos imperios de la Antigüedad. Es más, el momento que desarrolla Moix en la novela es un momento clave en ese sentido: el ocaso del Imperio Griego en Egipto – prolongado mediante los tolomeos – y el nacimiento de la presencia del Imperio Romano en el mismo país. Se trata de dos épocas que han sido y siguen siendo – junto a la Edad Media – las más importantes y más solicitadas por el público del género histórico en España, ya que forman parte del origen de su cultura. Por ahí, Moix vio la manera de conseguir dos objetivos en una misma novela: obtener un éxito comercial, casi garantizado de antemano y, al mismo tiempo, recrear aquel mundo que tanta admiración ejerció sobre su imaginación desde siempre, “darle cotidianidad, resucitarlo en sus formas, en sus perfumes, en sus sonidos, como un anticipo de la realidad virtual, de la que soy un fanático”²³⁹

- 2- Afirmar la influencia cinematográfica en un personaje como Moix es un asunto casi indiscutible, dado su carácter cinéfilo desde niño, como es bien sabido. Si tenemos en cuenta la gran cantidad de películas hechas sobre la vida de la reina egipcia, podemos imaginar la influencia que podía ejercer su figura sobre su mente, de manera que lo confirma el propio autor en sus memorias: “La película de mi revelación fue César y Cleopatra”²⁴⁰ del director británico Gabriel Pascal. También fue la misma reina el tema de su primer artículo publicado en 1964 en *Film Ideal* con motivo del estreno de la película “Cleopatra” de Mankiewicz. Sin embargo, nos gustaría recalcar que el nivel de influencia nunca se convirtió en un plagio. Nos referimos con la influencia tan sólo al hecho de llamar la atención sobre el periodo, sobre el personaje histórico o sobre ciertos aspectos del personaje, tal como lo podríamos comprobar en esta última película. Es más,

²³⁹ Ortega Bargaño, Pilar: “Cleopatra asumió el mestizaje y sacó provecho del mismo” en *El Mundo*, sección cultura, 25-02-2001, p. 53.

²⁴⁰ *El cine de los sábados...*p.84.

si comparamos su posición frente a la Historia contada en *No digas que fue un sueño*, en relación con dicha película de su revelación²⁴¹, encontraremos que adoptó una mirada completamente contraria a la que nos ofreció la película; su Cleopatra no es aquella de Gabriel Pasacal, sino es su contrafigura. Su Cleopatra no es aquella niña tonta, ingenua hasta el límite de llegar a ser ignorante, teniendo miedo de los romanos como devoradores de niños, y de la que se burla César y la amenaza de que si no se portase bien, dejaría que la comiesen los romanos. No es la niña que disputa con su hermano sobre el reinado de Egipto como si fuera un simple juguete o un pastel, no es aquella Cleopatra, desprovista de todo mérito histórico y convertida sólo en fruto del esfuerzo de César “Si tú hablaras con César a diario – dice la reina en la película – durante seis meses, también cambiarías”. No es aquella mujer altiva que mata a quien se opone a su opinión. En resumen, no es, en absoluto, aquella figura deformada que nos dejó aquella película como muchas anteriores y posteriores.

- 3- La mujer que se esconde en su interior, según Emilia Cortés Ibáñez²⁴². Nosotros preferiríamos llamarlo la admiración del autor por la figura histórica de la reina egipcia, Cleopatra séptima²⁴³, descendiente del gran Alejandro, mujer enciclopédica y sabia en los distintos campos del conocimiento: historia, retórica, literatura, medicina, astronomía, geometría, aritmética. Aprendió a dibujar, a tocar la lira de siete cuerdas, a cantar. Se entregó al ejercicio físico y estaba particularmente dotada para las lenguas extranjeras: “ Su lengua – escribe Plutarco, sin duda con cierta exageración – era como un instrumento musical de muchas cuerdas, que se acomodaba al idioma que quería emplear; de tal manera que no solía recurrir al intérprete para dirigirse a los pueblos bárbaros, cuyas

²⁴¹ “César y Cleopatra” del director Gabriel Pasacal, producción británica en technicolor, 1945, Basada en la obra de teatro de *Caesar and Cleopatra* de George Bernard Show.

²⁴² Cortés Ibáñez, Emilia: “*No digas que fue un sueño*. El ocaso del esplendor egipcio” en *La novela histórica a finales del siglo XX*...pp.189-198.

²⁴³ Para más información histórica sobre la vida de Cleopatra y su reinado en relación con Roma nos basamos en los estudios siguientes de autores de distintas nacionalidades, pero con opinión revisionista casi idéntica:

-Ali, Zaki: *Cleopatra, su biografía y la opinión histórica al respecto*, Lagnet El Bayan El Arabi, El Cairo, (SA)

- Flamarion, Edith; *Cleopatra. El Mito y la realidad*, Ediciones B, Barcelona, 1998. [Traducción; Carlos Gómez Gonzalo]

- Vanoyeke, Violaine: *Los ptolomeos. Últimos faraones de Egipto desde Alejandro hasta Cleopatra*, Alderabán, Madrid, 2000 [traducción: José Miguel Parra Ortiz].

- Holmes, Winifred: “La gran Cleopatra” en *Fue una reina de Egipto*, El hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1998, pp. 123- 184. [Traducción: Saed Ahmed Husein]

lenguas había aprendido, sino que a la mayoría de ellos les hablaba directamente, como a los etíopes, trogloditas, árabes, judíos, sirios, medos, partos y a muchos otros”²⁴⁴. No olvidemos que es el único miembro de la dinastía tolemaica que dominaba el idioma del antiguo Egipto y, por lo tanto, mantenía una buena relación con sus súbditos fuera de Alejandría. Es la mujer que desafió a todo el Imperio Romano con su visita a Roma durante la vida de César (46. a.C.) logrando que se le construyese una estatua de oro en el templo de Venus Genitrix. Es la reina que no se rindió con el asesinato de César, sino que reanudó sus planes con Marco Antonio, de no sólo proteger su país de la expansión romana, sino de constituir un imperio oriental con sede en Alejandría. Es una política astuta, madre excelente y amante fiel que rechazó su propia salvación a cambio de entregar la vida de Marco Antonio a su rival, Octavio. En definitiva, aquella mujer, con diecinueve años de reinado y casi treinta y nueve años de edad, consiguió agitar el mundo entero en su época y hacer correr ríos de tinta a lo largo de todas las eras. El propio autor reconoce esta admiración en distintas entrevistas, hablando de cómo quería con su novela “reivindicar la figura de Cleopatra como mujer superior, bien distinta de la que nos han dejado sus enemigos”²⁴⁵. Es más, el tipo de mujer fuerte y rebelde que culmina en la figura de la soberana egipcia es el que más atraía a Moix, como cuenta en sus memorias: “El punto de vista masculino que me atribuía María Dolores era muy peculiar. Como a ella, me admiraban sobremanera las heroínas fuertes, las supervivientes de todas las tempestades, como mi madre o la Esmeralda. Hembras revestidas con escamas de acero pero al mismo tiempo vulnerables”²⁴⁶

- 4- La influencia Shakesperiana sobre Moix en lo que se refiere a la reina egipcia como materia inagotable de creación artística desde nuevos enfoques, teniendo en cuenta que Terenci Moix se dedicaba a finales de los años setenta y principios de los ochenta – es decir justo antes de la redacción de *No digas que fue un sueño* – a la traducción y adaptación de la obra del dramaturgo inglés. La influencia, opinamos, se limita aquí tan sólo al nivel formal, o sea al lenguaje dramático o teatral que se apodera de la novela de Moix como continuidad del

²⁴⁴ Flamarion, Edith; *Cleopatra. El Mito y...* pp.33-34

²⁴⁵ Ortega Bargueño, Pilar: “Cleopatra asumió el mestizaje...”p.53

²⁴⁶ Moix, Terenci: *El beso de...*p.549

estilo shakesperiano. En cambio, en lo que se refiere a la mirada histórica, ambas obras resultan bastante distanciadas. En *Antonio y Cleopatra*²⁴⁷ el dramaturgo aspira a contar la historia entera de la reina, intenta alzar la imagen de Augusto como más racional e inteligente frente a la figura de un Marco Antonio dependiente, perdido en el mundo de Cleopatra, un cobarde que se escapa de la batalla de Accio dejando a sus hombres detrás y al final humillado delante de Octavio pidiendo perdón. Se centra más en los sucesos políticos que en la vida privada de la reina, muestra a una Cleopatra adolescente en sus pensamientos, traidora en sus comportamientos, que piensa salvarse a costa de la vida de su amado y al final humillada suplicando a Octavio. No presenta los motivos o la introducción que conducen al colapso final entre Marco Antonio y Octavio que surge simplemente como fruto de la codicia, no presta atención al personaje de Octavia, tampoco al de Cesarión que se menciona de manera superficial en tres ocasiones. En cambio, la actitud ideológica de Moix será completamente contraria, aunque sea influido por el lenguaje teatral del dramaturgo, se acercó más al mundo de la reina tratada por Shakespeare.

- 5- No resulta nada fácil discernir la verdad histórica del personaje de Cleopatra. Hasta nuestros días han llegado muy pocos testimonios arqueológicos, sobre su persona. Su tumba jamás ha sido encontrada, sus retratos son muy escasos y no tenemos ninguna estatua entera de su cuerpo. Y por lo que respecta a los historiadores, de los que prácticamente ninguno es contemporáneo suyo, sólo aluden a ella de manera indirecta, cuando escriben sobre los grandes hombres a cuyo destino estaba ligada: César, Marco Antonio u Octavio Augusto. Estos autores – entre los que destacamos a Floro, Dión Casio, Flavio Josefo – en su mayor parte griegos o romanos, desconfían de las monarquías orientales, sobre todo si están gobernadas por una mujer, y no una mujer cualquiera, sino la que puso a todo el Imperio Romano en un verdadero peligro más de una vez. No solamente los cronistas romanos fueron la causa de la deformación de la figura de la reina, sino también los autores romanos al servicio de Augusto, como Virgilio, Propercio, Horacio y, posteriormente, Lucano, en el siglo I d.C. De esta manera, tanto historiadores como escritores – cada uno en su especialidad –

²⁴⁷ Shakespeare, William; “Antonio y Cleopatra” en *Obras completas de William Shakespeare*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2003, pp. 371- 422 [traducción: Luis Astrana Marín]

hicieron de Cleopatra una figura deformada, monstruosa, una mujer maga, cruel, avara, impía, licenciosa, mentirosa, traidora, derrochadora. Lucano, por ejemplo, la describe en su *Farsalia*, X de la siguiente manera: “La incestuosa hija de los tolomeos [...] se casa la hermana impía con su hermano, pues ya estaba casada con el general latino [César] y, pasando de marido en marido, posee Roma y posee Egipto”²⁴⁸ Tal vez Plutarco fue el más moderado en sus testimonios, ya que recibió el material historiográfico de primera mano, de algunos de sus familiares que vivían en Alejandría en la época de Cleopatra. Sin embargo, parece que la mentalidad occidental siguió desacreditando los valores verdaderos de la reina – representante de Oriente – y encontrando en ella tan sólo la figura de la mujer coqueta, seductora, caprichosa, maligna y traidora como lo podríamos comprobar en la obra de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* (1606), que sirvió como base para la mayor parte de la posterior inspiración artística y cinematográfica, o en *Caesar and Cleopatra* (1901) de Bernard Shaw. Lo mismo se vio en la pintura, en la música y sobre todo en el cine desde su fase muda interesándose en esos aspectos banales y comerciales del personaje histórico. Por otro lado, no podemos negar que hubo películas – aunque muy pocas – que intentaron resaltar otros aspectos poco tocados de la reina como su inteligencia, el amor a su país, la fidelidad a su amante, como “Cleopatra” de Mankiewicz (1963) o la serie televisiva “Cleopatra” de Franc Roddam (1999). También hubo novelas históricas que contribuyeron en presentar una imagen más moderada y menos deformada sobre la reina como *Memorias de Cleopatra* de M.George (1997) que Alberto Prieto Arciniega considera lo mejor escrito sobre la reina²⁴⁹. Sin embargo, estas obras no dejan de ser unas gotas frente al torrencial deformador de la historia de la mujer más famosa del mundo antiguo. De ahí surge la novela de Terenci Moix – así lo comprueban tanto sus propias declaraciones como la misma construcción de la novela y el tratamiento del personaje de la reina – como una reacción o una gota más que procura defender la memoria de una reina, interpretar sus actos sin prejuicios prematuros y sin traicionar nunca la historia oficial, mostrar los aspectos privados y los altos

²⁴⁸ Flamarion, Edith; *Cleopatra. El Mito...* p.115.

²⁴⁹ Para más informaciones sobre las deformaciones que sufrió la imagen de Cleopatra desde la antigüedad, remitimos a los dos estudios:

- Prieto Arciniega, Alberto: “Cleopatra en la ficción...”
- Cid López, Rosa María: “Cleopatra: mitos literarios...”

valores de la reina y finalmente poner de manifiesto el maltrato que sufrió su imagen:

“Diría abiertamente que mi intención de reivindicar su nombre me llega a través del desconocimiento que descubro en gran parte de mis contemporáneos. Todavía hoy la figura de Cleopatra está sujeta a todo tipo de falsificaciones. No se ignora sólo su extraordinaria intelectualidad – “más que la de muchos hombres”, dice algún cronista sin atreverse a defensas más arriesgadas – es que además su vida privada suele enterrarse bajo un vulgar erotismo de pésima pintura orientalista, como si fuera un cromó desfigurado después por el cinematográfico. Y siempre se producen murmullos de desconcierto e incluso de ironía cuando explico que la más legendaria entre todas las reinas de la Antigüedad fue honesta madre de cuatro hijos, uno de los cuales, Cesarión, alcanzó diecisiete años. Es probable que la imaginación popular no le agrade que las vampiresas oficiales de la Historia tuviesen también sus actividades domésticas”²⁵⁰

- 6- Una identificación del autor con la reina egipcia por su origen híbrido. Cleopatra era, en realidad, una princesa de sangre extranjera. Aunque vivía en Alejandría y hablaba su idioma, sus raíces pertenecían a otro mundo, al de Alejandro Magno, mediante la dinastía tolemaica que comienza tras la muerte del conquistador macedonio (323 a.C.) con Tolomeo I, hijo de Lagos, y que cierra con esta misma reina. Incluso, la ciudad desde donde gobernaban: Alejandría, sueño incumplido del gran Alejandro, era también una ciudad híbrida, estando en Egipto sin ser egipcia: “ciudad forastera, en la crucijada de dos mundos, insólita – la llama Moix ²⁵¹– hundida, en nada egipcia, vómito histórico del Mediterráneo”. Y tal como estaba Cleopatra repartida entre aquellos dos mundos, también lo era Moixi, de genealogía híbrida: su madre es una mujer emigrante de una parte de Aragón en la cual el catalán se mezcla con el castellano, y su padre, un barcelonés auténtico²⁵². Aunque vivía en Cataluña consideraba el catalán, en un principio, como lengua inferior y utilizaba el

²⁵⁰ Moix, Terenci: “Reivindicación de la pérfida Cleopatra” en *ABC*, 15 de Noviembre de 1986, p. 42. En este mismo artículo Moix trata la historia de la deformación de la reina en el cine.

²⁵¹ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo...* p.552

²⁵² Smith, Paul Julian: *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998, pp.40-50. [Traducción: Teresa Baldé]

castellano como lengua más refinada en sus primeros escritos, a pesar de que más tarde fue escribiendo durante dos décadas en catalán. Este sentimiento de hibridismo culmina en los años ochenta con la ruptura de Moix con su lengua natal y la adopción del castellano como idioma principal de creación, porque se sentía extraño en la Cataluña de Pujol y de la Generalitat, declarando en aquellos años: “Prefiero morir de sida en Marrakech que de aburrimiento en la Cataluña de Pujol”²⁵³. A partir de ese momento y hasta el final de su vida Moix no dejará de criticar la política catalanista de la Generalitat y defender el hibridismo en Cataluña, mostrando su total desagrado con el tratamiento que recibe de las instituciones catalanas²⁵⁴. Y más tarde atacará fuertemente al personaje de Pujol en un par de novelas; *Chulas y Famosas* y en *El sexe dels àngels*. Como resultado de este choque entre su naturaleza híbrida y su sentimiento de ser expatriado dentro de su patria, vio un reflejo de sí mismo en la figura de la reina egipcia con la que comparte circunstancias parecidas:

“Es un personaje-encrucijada. No sólo lo es por el momento histórico que le toca vivir, sino por ubicación geográfica. Muchos egipcios ortodoxos no la consideran egipcia; igual que a Cavafis, la consideran simplemente alejandrina, y eso siempre quiso decir tierra de nadie. Es una diosa mediterránea, más que nilótica. Y, sin embargo, fue la única en toda la dinastía de los Tolomeos que se molestó en aprender la lengua egipcia.”²⁵⁵

Es muy parecido a lo que dice Terenci Moix de sí mismo, contestando a una crítica a raíz de la publicación de su primera novela en castellano en 1983 y su ruptura con el catalán:

“Esas críticas me traen sin cuidado. A mí nadie me puede criticar por eso porque yo me he formado en las dos lenguas y escribo en las dos. Durante el día recibo la mitad de mis percepciones en catalán y la otra mitad en castellano. Quien no quiera reconocer eso se engaña. Además, resulta que desde hace diez años, por culpa de Shakespeare, por culpa del cine, un 90 % de lo que leo es en inglés. He vivido tres años en Roma y la cultura italiana forma parte de mí, y

²⁵³ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p.160

²⁵⁴ Company, Enric: “Manifiesto de un centenar de intelectuales no nacionalistas a favor del bilingüismo”, en *El País*, 30-04-1997, p.4.

-Riviere, Margarita: “De carne y hueso”, en *La Vanguardia*, 25-05-1996, p.42.

²⁵⁵ Ortega Bargueño, Pilar: “Cleopatra asumió el mestizaje...” p.53.

está mi amor por Egipto. No se puede ser más híbrido. ¿Cómo se pueden amputar esas cosas? No puede ser”²⁵⁶

- 7- Una identificación sentimental con la reina egipcia por el abandono del amado. Como nos podemos dar cuenta, *No digas que fue un sueño* se empeña en empezar la narración a partir de un suceso en concreto: el abandono de Marco Antonio a Cleopatra a raíz de contraer matrimonio con la hermana de Augusto, Octavia. Prescindiendo, de esta manera, de muchos de los sucesos pretéritos – de igual importancia histórica, como su infancia, su disputa por el trono con su hermano, su vida con César...etc. – que cuenta a través de referencias analépticas. Según este comienzo o este acto se fija una de las líneas más destacadas de la novela: la lamentación por el desamor, la infidelidad del amante, el dolor y la agonía de la soledad, el nacimiento del espíritu vengativo en el corazón engañado. Por lo cual, podemos concluir que este interés que presta Moix a este suceso en la vida de la reina, así como al tema del dolor y el sufrimiento por el engaño amoroso – protagonistas indiscutibles de la novela – responden, ante todo, a una identificación con los sentimientos de la soberana, ya que en aquellos años acababa de romper con el actor teatral Enric Majó – después de una relación sentimental de catorce años – el cual lo abandonó por el secretario de Moix. De ahí “haciendo de la necesidad virtud – dice Luis Racionero²⁵⁷ – en vez de ir al psicoanalista para curar su mal de amores, Moix escribió *No digas que fue un sueño* donde volcó emotividad maltrecha y ganó el Premio Planeta”.

Sin embargo nos gustaría recalcar – según entendemos de las memorias del autor – que este último fracaso con Majó no es el promotor principal de esos sentimientos de desamor en Moix, sino que es la culminación de una larga cadena de fracasos en la búsqueda de su doble sentimental, que matiza, en gran medida, la vida de nuestro autor. Una búsqueda que comenzó desde la infancia bajo el concepto compañero o amigo como vemos en el caso de quien Moix llama el “Niño Rico” o el “Niño nadador” que desemboca, finalmente, en el abandono. Pero una vez conquistado el terreno de la adolescencia y luego el de

²⁵⁶ Arroyo, Francisco: “Terenci Moix regresa...p.54.

²⁵⁷ Racionero, Luis: “Los siete mundos...47

la juventud, esa necesidad se convirtió en una obsesión, debido a su condición sexual y la dificultad de conseguir a sus admirados o a fracasar en sus relaciones con ellos por la traición del amado. Así lo vemos en su relación con el Joven Limpio, que lo desprecia por su homosexualidad; el Joven Inquieto heterosexual; con Gonzalo, que tenía intereses muy distintos a él; con Roberto, que lo abandonó, después de una relación, para marcharse con un cubano llamado Rubén; con el futuro director cinematográfico Néstor Almendros; con el joven judío Alexander que lo abandona para volver a Israel; o con Carlitos, al que siguió por Londres y París pero con el mismo desenlace: el fracaso y el abandono. En fin, el fracaso sentimental de Terenci Moix con el actor teatral fue, simplemente, la gota que colmó el vaso, sobradamente lleno, en la vida amorosa de Moix, lo cual le impulsó a convertirla en narrativa a través de una de las historias de amor más emblemáticas en el Mundo Antiguo: Marco Antonio y Cleopatra:

- “Pilar Ortega: - ¿Quedó fascinado por la imagen de una reina que, abandonada por su amante, llora su luto de amor en el Nilo?
- Terenci Moix: Quedé fascinado por la imagen de mí mismo convertido en perra llorona a causa de una ruptura sentimental. Cuando yo le decía a Fernando Lara: ¿por qué ha tenido la gente que volcarse en este libro y menos en otros?, él decía que seguramente los lectores notaban que estaba escrito con sangre. Yo añadiría incluso unos vómitos. En fin, este libro demuestra que la sinceridad siempre tiene recompensa.”²⁵⁸

En segundo lugar y con respecto a *El sueño de Alejandría*, podemos dar por descontado que la idea de escribir esa novela se venía formando antes o durante la redacción de *No digas que fue un sueño*. Porque además, de los personajes históricos que siguen teniendo presencia en la segunda novela – Octavio Augusto, Octavia, Agripa, la memoria de Marco Antonio y Cleopatra Séptima, los dos hijos gemelos de éstos – encontramos a dos personajes ficticios que aparecen en la primera novela; Adonis y Fedro, los criados griegos de Octavia, sobre todo este último, que se convertirá en el protagonista por excelencia de la segunda novela.

²⁵⁸ Ortega Bargueño, Pilar: “Cleopatra asumió el mestizaje...p.53.

Por otro lado, tenemos claro que Terenci Moix no tenía ninguna idea de la relación entre los dos personajes históricos más importantes de la novela: Cleopatra Selene y Cayo Julio Juba – sobre todo en el segundo libro de *El sueño de Alejandría* – antes de realizar su viaje a Marruecos en 1985, ya que este país nunca ha formado parte de sus mundos ni de sus intereses. Terenci Moix emprendió aquel viaje – según menciona en uno de sus artículos que mandaba a *El País* desde allí: “Morocco” – aconsejado por sus amigos para curarse del mal de amores después de su ruptura con el actor teatral. Un país del que no sabía prácticamente nada y que admiró sobre todo por su naturaleza:

“No tiene Morocco aquel último reducto místico que me hace sentir, en Egipto, cuñado de Akenaton o ama de cría del niño Tutankamon. Pero tiene “Morocco”, el sur de “Morocco”, ese último escape hacia la ficción, que, por lo visto, no está todavía al alcance de todos los españoles”²⁵⁹.

“Llegué a Marraquech de noche desprovisto de todas mis defensas. Ni siquiera la cultura, que fue compañera inseparable de todos mis viajes, serviría para poner máscaras dignas a lo que es, evidentemente, una huida desesperada [...] Ni una guía sobre el país que visito, ni un pedazo de literatura que me ayudase a penetrarlo”²⁶⁰,

Lo más probable es que fuese en Marruecos donde Terenci Moix descubriera la relación histórica entre Egipto y Marruecos a través de la hija de la gran Cleopatra, Cleopatra Selene, que gobernó como reina de Mauritania al lado de su marido Juba II (19 a.C. – 5 d.C.), y que ambos reyes clientes recibieron su educación y formación en la Roma Augusta bajo el auspicio del propio Augusto, en la casa de su hermana Octavia. Ese descubrimiento, naturalmente, le tuvo que haber impactado a Moix por su relación con las dos culturas que más influencia ejercieron sobre su imaginación: la egipcia y la romana. Además de tener mucho que ver con el personaje histórico que siempre le ha atraído, Cleopatra Séptima, sobre la cual estaba redactando en aquel momento – o se documentaba para redactar – su novela *No digas que fue un sueño*: “Por ejemplo mi visita a Marruecos dio como consecuencia que descubriera que una hija de Cleopatra

²⁵⁹ Moix, Terenci: “Morocco” en *El País*, 26-06-1985, p.11.

²⁶⁰ Moix, Terenci: “Terenci del Atlas/ 1” en *El País*, 28-08-1985, pp. 08-09.

había sido allí reina. De aquí salía esta novela que ahora se presenta”²⁶¹. De todos modos, somos más partidarios de que Terenci Moix, durante su estancia en Marruecos, todavía se documentaba para *No digas que fue un sueño*, porque de las muy pocas fuentes históricas que hablan de la semidesconocida hija de Cleopatra, destaca Plutarco, en cuyos testamentos Moix dice haberse basado.

De este modo, podemos considerar *El sueño de Alejandría* como una segunda parte de *No digas que fue un sueño*, no sólo por la continuidad histórica o la de los personajes históricos y ficticios, sino también por la continuidad de algunos de los motivos que impulsaron a Moix a llevarla a cabo. Teniendo en cuenta que entre la redacción de la primera y la segunda novela hay una distancia temporal de apenas dos años. Así que podemos resumir esas razones en los puntos siguientes:

- 1- Si Terenci Moix sintió una identificación con el personaje de Cleopatra madre por su hibridismo que responde a su estado personal, pensamos que encontró en el personaje de la hija, Cleopatra Selene, una culminación de este concepto del hibridismo. Es una princesa que nació y vivió sus primeros diez años en Egipto, siendo de madre de origen macedonio y padre romano. La suerte adversa de sus padres derrotados la lleva a Roma donde desfila con su hermano gemelo, Alejandro Helios, como trofeos en la ceremonia triunfal de César Octavio (29 a. C). Acto seguido, es trasladada a la casa de Octavia, la dama perfecta de Roma, donde empieza el proceso de su romanización en todos los sentidos: el idioma, el vestido, el peinado y hasta la formación romana, muy distinta a la que ha venido recibiendo en Egipto hasta el momento. Aproximadamente diez años más tarde la voluntad de Augusto vuelve a ejercer su poder sobre su destino, cuando decide su matrimonio con Cayo Julio Juba y su traslado a Mauritania para gobernar en nombre de Roma como reyes clientes, lugar con el que seguramente la princesa de diez años nunca había soñado y probablemente no sabía de su existencia. Dentro de todo ello Cleopatra Selene no perdió nunca sus distintos orígenes, como lo demuestra su labor cultural junto a su marido en Mauritania donde reunió la cultura egipcia, romana, griega y africana en una misma corte. Es más, el otro personaje histórico, Juba II, aunque no tiene nada que ver con Egipto, enseña un cierto nivel de hibridismo. Es hijo del derrotado Juba I, llega

²⁶¹ Redacción: “Terenci Moix, un escritor catalán que ha ganado la gloria escribiendo en castellano y pasa de la política”, en *Castellón Diario*, 08-05-1988, p. 08.

a Roma con apenas unos meses como cautivo – después del suicidio de su padre – para desfilarse en la ceremonia triunfal de Julio César (40 a.C.) Una vez allí, el caudillo romano lo toma bajo su protección y lo educa junto a los más escogidos jóvenes de la aristocracia romana. Tras la muerte de César, pasa al amparo de su heredero Octavio que fomenta su romanización y toma la toga romana, habla el latín, aunque es un acérrimo defensor de la primacía de la cultura y la lengua griega. Además de su alta formación intelectual, se forma en las artes militares y participa en la campaña militar contra los cántabros. Pero, en el año (25 a.C.). Octavio decide restaurar el trono mauritano mediante Juba como rey cliente. Lo devuelve a su cultura natal, de la que tan sólo conserva el color de la piel, las facciones, sus lecturas y un amor que traduce mediante el hibridismo cultural que caracteriza su corte. De ahí, pensamos que Moix encontró en esos dos personajes históricos²⁶² un reflejo de su hibridismo buscado en Barcelona:

“Cataluña – dice Moix durante su viaje a Marruecos²⁶³ – me educó para desconfiar de todos los paisajes distintos, no sólo de Grecia, sino simplemente de Empúries. Pero yo me deseduqué con tanta rapidez que encuentro mi hogar en esas medinas roñosas, en esos zocos envueltos en laberintos. No necesito otro guía que las ansias de escapar a mis orígenes”

Sobre todo, para él, Alejandría mestiza es Volúbilis y Cesarea multiculturales – las dos ciudades principales en el reinado de Juba II y Selene – es cualquier ciudad híbrida y es ante todo lo que busca en Barcelona:

“Alejandría es una ciudad mestiza, y eso es lo que me atrae de ella. También es una ciudad, que no existe, que la funda Alejandro Magno, que a lo largo de la historia muere, la destruyen y se autodestruye. A mí me gustan estas ciudades fantasmas – también Tánger lo es – en las que sientes la presencia de cosas que han pasado, aunque ya no estén presentes. A mí me emociona más estar en lugares en los que adivina la presencia de ese pasado que ver un monumento. En Barcelona, en parte, ocurre lo mismo. Barcelona es una ciudad

²⁶² En lo que se refiere a la historia de estos dos personajes, nos basamos – debido a la escasa materia bibliográfica – en los dos libros siguientes, además de algunas páginas de Internet:

- Roller, Duane W: *The World of Juba II and Kleopatra Selene*, Routledge, New York, 2003.
- Fernández de Castro y Pedrera, Rafael: *Melilla Prehispanica. Apuntes para una historia del septentrión africano en las edades antigua y media*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945, pp.155- 173.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Juba_II
- http://www.geocities.com/christopherjbennett/ptolemies/selene_ii.htm

²⁶³ Moix, Terenci: “Terenci del Atlas / 2”, en *El País*, 29-08-1985, pp. 09-10.

hecha a trompicones, con momentos gloriosos, y grandes caídas; es mestiza, aunque Pujol ahora se obstina en negarlo y exija pureza de sangre. La fuerza de Barcelona ha sido ser gran receptora de impulsos que venían de fuera, el paso natural de la influencia europea”²⁶⁴

- 2- Si Terenci Moix ha sentido una identificación sentimental con el personaje de Cleopatra Séptima por su historia de amor trágico con Marco Antonio, debido a sus fracasos personales a nivel sentimental, lo evidentemente demostrable a través de *El sueño de Alejandría* es que esa herida siguió incurable e incluso más profunda. Aquí Moix no realiza una metamorfosis a través de ningún personaje histórico, como en la novela anterior. Nuestro autor, aprovechando y respetando lo poco que se conoce de los dos personajes históricos principales, Selene y Juba, disfraza su herida esta vez en la figura del protagonista ficticio, Fedro Antemano, miserable jardinero tartamudo de la casa de Octavia, maltratado por Adonis, otro criado egoísta con el que mantiene aparentemente una relación sentimental, pero en realidad se trata de una esclavitud. La indiferencia de Adonis hacia él lo convierte, en un principio, en un desgraciado ser solitario a lo que se añade la agonía y el espíritu vengativo tras el abandono del otro. Pero, paradójicamente, Fedro transforma ese sufrimiento en energía creativa, formándose en las letras y acaba siendo un poeta reputado. Es, sin duda ninguna, la novela más autobiográfica de Moix – como veremos con ejemplos más adelante – y en la que explica su propia versión – la freudiana también – de cómo ha sido la literatura o el arte, en general, el camino de su salvación frente a los fracasos sentimentales. Esa misma teoría nos la explica Pedro Manuel Villora de modo muy parecido, en el sentido de que en el caso de Moix la búsqueda del erotismo y el fracaso en conseguirlo ha sido el promotor de su conocimiento y su arte:

“Desde una perspectiva antropocéntrica, el verdadero erotismo aflora en el encuentro con el otro. Si la sexualidad media en la integración viciándola o debilitándola, o si la posibilidad del otro directamente no existe, el erotismo vivificador lo sustituye el autoerotismo onanista, la pregunta por el uno cuya hipertrofia consoladora, alienante, es el Narciso. La experiencia onansita

²⁶⁴ Luzón, Fernando: “Pujol exige pureza de sangre, pero Barcelona es mestiza”, en *Levante Valencia*, 7-05-1988, p. 34.

abunda en las páginas de Terenci, asociada generalmente a la impotencia creadora y a la disonancia social. Esa carencia afectiva, Moix la solventa potenciando la faceta creadora de objetos (...) artísticos. Pero es un falso placebo, porque la certeza de una soledad es asimismo un absoluto, y las funciones sociales no desarrolladas reducen la validez de la propuesta artística. Así como Fedro (en *El sueño de Alejandría*) asume el fracaso de las obras de su período de aislamiento [...] El autoerotismo del joven tiene mucho de autodidacta: Terenci lo es. Ante el rechazo ajeno, la condena a la soledad es asumida constructivamente y el placer que se niega en los contactos personales germina en la iniciación por el arte del pasado. Nuevamente aparecen las nociones de cultura y aprendizaje, esta vez como respuesta a una marginación no solicitada”²⁶⁵

En este sentido nos gustaría recalcar que Moix en su novela no aceptó los matices entre lo malo y lo bueno. En su novela aparece Fedro como el bueno, sin maldad alguna y Adonis como el malo, sin bondad ninguna.

- 3- La recuperación de la memoria de dos personajes bastante desconocidos u olvidados en la historia o, al menos, eclipsados por otros más famosos, es algo muy corriente en la narrativa histórica de Terenci Moix. Es la inquietud por la memoria de los marginados y olvidados que forma parte de la obsesión moixana por el tiempo y sus poderes sobre la memoria. Es la misma preocupación constante de todos sus personajes o narradores. Aquí, por ejemplo, lo expresa el narrador de esta novela: “Pero el tiempo se hace veloz en el recuerdo (...) y lo que ayer era futuro, hoy ni siquiera se recuerda, porque ya es demasiado viejo” (*El sueño de Alejandría*: 18). Partiendo de esta hipótesis, no resulta nada raro que los siguientes protagonistas de sus novelas sean: Tell El Amarna, la ciudad de la herejía, destruida y de la que apenas quedan ruinas; Semenkaré, el personaje más desconocido de la familia amárnica y del cual apenas tenemos noticias históricas; la familia de Abd el Rasul, los ladrones de las tumbas en el siglo XIX; Venus Bonaparte, la hermana menor del Napoleón. Es cierto que Moix trata también a los personajes históricos conocidos, pero no como centro de atención, sino en relación con aquellos personajes sumergidos en el olvido.

²⁶⁵ Manuel Vállora, Pedro: “Eros y el aprendizaje” *La noche no es hermosa, textos de Eros...* p.23.

Ese es el caso de los dos personajes históricos de *El sueño de Alejandría*, Juba y Selene cuya relación el autor desconocía y de los que tampoco la Historia ha tenido mucho que decir :

“ *The only contemporary literary source for Juba II are slight (...) The bulk of the material about the king’s life and career comes from standard sources for the Augustan period, which are enough to construct the basic outline of his life, but are brief and scattered, and few mention Kleopatra Selene (...) There is no good recent study of Juba , and because of a historically lesser interest in the careers of woman than those of men, the life of Kleopatra Selene even today remains frustratingly vague*”²⁶⁶

De ahí, pensamos que Terenci Moix aprovechó esas coordenadas para conseguir una triple ventaja: primero tratar a unos personajes históricamente muy poco conocidos, lo cual le ayudaría a recalcar su obsesión por las frustraciones del tiempo y, por consiguiente, intentar recuperar, en la medida posible, la memoria de esos protagonistas – aunque en plan narrativo – basándose en la investigación minuciosa, lo cual le gustaba aún más que la propia escritura. Moix dice haberse basado en una bibliografía de doscientos volúmenes entre libros de historia y literatura, antiguos y modernos. Segundo, aprovechar esa falta de informaciones históricas para crear y encajar paralelamente la historia ficticia de Fedro Antemano, donde refleja y disfraza – con más libertad – su propia historia, como si fuera un personaje histórico más. En este sentido, tengamos en cuenta que Moix no aprovechó esos huecos históricos para inventar sucesos ficticios sobre los personajes históricos, sino que se limitó a reflexionar sobre esos mismos sucesos conocidos, fijándose, sobre todo, en su lado psicológico. Tercero, seguir con una segunda parte la misma historia que había empezado en *No digas que fue un sueño* y había conseguido un éxito de público resonante. No obstante, a nuestro modo de ver, este motivo comercial fue una razón más, no la única, para crear esta novela como señalan algunos críticos:

“Después del éxito del Planeta *No digas que fue un sueño* Terenci Moix debía ser tentado de nuevo por el mundo de Marco Antonio y de Cleopatra. Era algo que se veía venir, porque Roma pagana con sus intrigas palaciegas, el ambiente de lo efebos y de los amores prohibidos le van a Terenci como anillo al dedo.

²⁶⁶ Soller, Duane W: *The World of Juba...* pp.6-9.

Terenci es un exquisito y no puede dejar de lado la lejana vida romana, los fulgores del Nilo en plenilunio...”²⁶⁷

- 4- Una crítica disfrazada al mundo cultural y político en su Cataluña contemporánea. Terenci Moix, como hemos aclarado antes, se sentía muy maltratado y marginado por parte de las instituciones catalanas, presididas por Jordi Pujol y su política por un lado, y por el mundo cultural catalán o, por llamarlo de otra manera, los espíritus selectos de la cultura en Cataluña, por otro lado. Durante aquellos años podemos ver en los periódicos muchas acusaciones de Moix a dichos dos mundos o sectores catalanes: criticaba la falta de ayuda de las autoridades catalanas a los escritores, salvo a aquellos que escriben al orden de la Generalitat. Según su hermana²⁶⁸ tuvo una pelea con Jordi Pujol cuando le quitaron una beca de Banca Catalana a raíz de cambiar de idioma. Incluso declaraba que el motivo principal de su cambio del catalán al castellano es por culpa de ese tratamiento y que ninguna institución le pagó nunca ni un café con leche²⁶⁹. De ahí, Terenci Moix, vio una identificación entre la Cataluña pujolista²⁷⁰ y Roma augusta, a nivel político en lo que se refiere a la glorificación del estado y la pureza de sangre como alto valor. Y a nivel cultural mediante las figuras de poetas e intelectuales que escriben al servicio de Augusto como reflejo a los que lo hacen al orden de Pujol y la Generalitat. Este motivo llevará a Moix – como podremos comprobar en la novela – a maltratar la imagen de Octavio Augusto, no mediante atribuirle hechos que no son suyos, sino buscarle todos los defectos históricos e interpretarlos en su contra, una actitud que podemos valorar también como una manera de defender la imagen de Egipto frente al invasor. Por ejemplo, muestra a Augusto como un simple

²⁶⁷ Sarriás, Cristóbal: “El sueño de Alejandría. Fantasías paganas”, en *Reseñas de literatura, arte y espectáculo*, Madrid, N° 168, Julio-Agosto, 1988, p.40.

²⁶⁸ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* p. 227.

²⁶⁹ Esta interpretación no deja de ser propia del autor, porque su hermana, José María Castellet, Philippe Merlo se han puesto de acuerdo en que el motivo principal del cambio fue la ambición económica y comercial debido al pequeño tamaño del mundo editorial catalán y su poca rentabilidad. Josep María Benet i Jornet interpreta, incluso, la postura moixana contra la Generalitat y sus incesables ataques por el afán de ganar el apoyo de los socialistas en Madrid. Es más, Terenci Moix ganó en Cataluña todos los premios importantes en la lengua catalana menos el de San Jordi.

²⁷⁰ Hay muchos artículos donde Terenci Moix critica abiertamente la política de Jordi Pujol, y entre los cuales destacamos:

- Moix, Terenci: “La costosa dictablanda de Pujol” en *El País*, 12-10-1999, p. 13.
- Martí, Rafa: “Terenci Moix, Mi última novela es un relato de amor, soledad y derrota” en *Las Provincias*, 07- 05-1988, p. 24.

caudillo dirigido – por Agripa y Mecenas – y no como un dirigente; un fruto de la glorificación de sus poetas; como traiciona a su mejor amigo Mecenas a través de la relación sentimental con su mujer Terencia. Podremos corroborar la identificación moixana entre los dos mundos, al comparar sus declaraciones sobre Cataluña con las de sus personajes de la novela:

Terenci Moix:

-“La cultura catalana tiene bastante con Baltasar Porcel. El pueblo catalán es mi pueblo y sé que me quiere. Ahora, a nivel de autoridades, con todo ese tinglado que se traen, con todos sus intelectuales chupando del bote. ¡Ya se lo montarán! El último aprendiz de escritor está chupando dinero de la Generalitat y a mí me están asaetando a impuestos. Pienso contar estas cosas en mis memorias. No quiero pasar por un señor histérico”²⁷¹

- “Tampoco estoy a sueldo de ellos para hacerlo, y es mejor que lo hagan los que están pagados por Pujol. Yo sólo estoy a sueldo de mi imaginación.”²⁷²

-“Moix indicó que en su carrera literaria sólo se ha sentido marginado por todo eso que llaman la cultura catalana” y añadió que “lo curioso del caso es que en Madrid me han invitado a actos que ha presidido el Rey Juan Carlos y, en cambio, no me dicen nada cuando los preside en Cataluña”²⁷³

El sueño de Alejandría

- “El Octavio de su obra [cuenta el narrador sobre la obra de Fedro] era todo lo contrario de lo que Augusto pretendía aparentar. Augusto se presentaba a los pueblos como forjador de una paz eterna, el creador de todas las prosperidades, el padre de todas las patrias. Sin embargo, el Octavio de Fedro era soberbio, orgulloso, vengativo. Dormía en el que fuese el lecho de Cleopatra séptima para humillar todavía más su memoria...” (*El sueño de Alejandría*: 353)

-“Cierto que no he tenido que bailarle el agua a Mecenas – dice Fedro, poeta – para que me obsequiara con una finca y un huerto, como ha hecho con Horacio. Cierto que para obtener mis propiedades no he tenido que esperar a que Augusto me dirija una misiva quejándose de que no le he dedicado últimamente ningún poema y, acto seguido, corresponder a su demanda consagrándole una oda. [...] Te cuentan en Roma. Y no es la primera vez como

²⁷¹ Mora, Marimont: “Las memorias que escribo son mi propia masturbación”, en *El Tiempo*, Madrid, de 16 22 de mayo de 1988, p.181.

²⁷² EFE: “Terenci anuncia que celebrará su milenario en Alejandría” *Diario de Ibiza*, 26- 04- 1988, p. 43.

²⁷³ *Ibidem*, p. 41.

sabrás. Lo cual no debería extrañarte. Los mejores poetas han convertido a su musa en pregonera de la política de Augusto” (*El sueño de Alejandría*:323)

- 5- La admiración por los paisajes del Atlas durante su estancia en Marruecos, como lo podemos comprobar en los tres artículos escritos desde allí y publicados en *El País* en agosto de 1985. Es una admiración que Moix quiso transmitir literariamente en una novela. A lo mejor muchos de los paisajes descritos en la novela surgen de apuntes que iba tomando durante su viaje, ya que son paisajes aptos para todos los tiempos, desierto y montañas. Es más, en el segundo libro de la novela, que toma como espacio único el reino de Juba II en Mauritania, apenas encontramos descripciones de la corte – sólo sabemos de su multiculturalismo. En cambio, todos los otros espacios descritos son los del desierto del Atlas, incluso las tribus de los beréberes que describe en las páginas de la novela son muy parecidos a los que viven en esta zona durante los años ochenta – durante su visita – como lo son ahora.

5.4 El objetivo más destacado de la novela

Ahora bien, como hemos dicho al principio, cada una de las novelas desarrolla una línea principal o un objetivo que se intenta realizar a lo largo de la narración. En el primer caso será la defensa de la memoria positiva de la figura deformada de Cleopatra. En el segundo caso, el objetivo será doble; reflexionar sobre las inquietudes del autor, por un lado, y la lucha psicológica del ser híbrido entre sus orígenes y su vida, actualmente impuesta, mediante la figura de Selene. Después, veremos que ambas novelas nos presentan algunas constantes que siguen en las dos partes y aunque a veces toman otro rumbo, siguen siendo las mismas en el fondo.

5.4.1 No digas que fue un sueño, La defensa de la imagen deformada de una reina:

Terenci Moix se ha reconocido, como lo hemos comprobado anteriormente, un defensor de la figura de la soberana egipcia y divulgador de los aspectos menos tratados y conocidos de su memoria histórica. Esta perspectiva ha sido tratada antes por pocos autores o cineastas. Sin embargo, pensamos que esa postura defensora de Cleopatra no deja de ser la más difícil para el autor, porque hoy en día podría resultar increíble presentar a una Cleopatra distinta a la que tenemos en el imaginario colectivo – independientemente que sea verdad o no. Más vale la ficción verosímil que la verdad

inverosímil. Hoy en día, y después de tantas obras monótonas sobre el lado oscuro de la vida de la reina, no podemos aceptar, por ejemplo, la figura de una Cleopatra fea – aunque históricamente sabemos que no era guapa, sino atractiva –, no podemos admitir a una Cleopatra sin su pompa oriental y orgías inacabables, ni tampoco podemos pensar en una Cleopatra sin sus tentaciones, como serpiente del Nilo, a los caudillos romanos. Es mucho más fácil, aunque repetitivo, componer una historia novelada sobre la reina como es el caso de *La esclava de Cleopatra* de César Vidal²⁷⁴, que coincide y encaja perfectamente con lo que la gente espera de antemano, que ir en contra corriente, intentando ofrecer otros aspectos.

De ahí, vemos que “la mayor valentía del autor – dice Pedro Carrero Eras²⁷⁵ – y el mérito artístico del libro: son la de luchar a brazo partido con el tema de los amores de Cleopatra y Marco Antonio a los largo de 352 páginas”. A lo cual podemos añadir, el mérito de afrontar unos aspectos sobre la reina, no reconocidos en nuestro imaginario a través de la interpretación de sus hechos, sin traicionar la fidelidad histórica. De ese modo Terenci Moix, para conseguir dicho objetivo, sin llevar la contraria al imaginario colectivo, parte siempre en su tratamiento al personaje, de los sucesos y aspectos unánimemente conocidos de la reina a través de la historia oficial, el cine, la literatura...etc²⁷⁶. e intenta manipular los motivos que la llevaron a ese fin, de manera que el resultado sería la justificación verosímil de los comportamientos de la reina, su acierto en ello y, por consiguiente, la solidaridad del lector con ella. Todo sin cambiar en ningún momento las bases de la historia oficial, hasta ahora, conocidas. Por otro lado, y como defensa directa, se empeña en mostrar los lados resplandecientes de la vida de la soberna como su intelectualidad, patriotismo, maternidad, etc.

Ahora vamos a intentar aclarar, en los puntos siguientes, ese comportamiento defensivo del autor hacia su personaje deformado a lo largo de la novela:

- La primera entrada de Cleopatra en la novela se efectúa en un barco enlutado surcando lentamente aguas del Nilo, vestida de negro, en un ambiente triste

²⁷⁴ Vidal Manzanares, César: *La esclava de Cleopatra*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 1997.

²⁷⁵ Carrero Eras, Pedro: “Los premios literarios y la novela histórica. Novela histórica y narración cinematográfica: Terenci Moix” en *Espanoles y extranjeros: última narrativa, estudios de crítica literaria*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990, p. 105.

²⁷⁶ Terenci Moix, según esta táctica, se podría considerar un escritor kitch según la definición de Bozal para este método que supone la mejor garantía de que el producto se hace familiar y cercano al consumidor, quien lejos de percibir la distancia temporal y geográfica de los hechos que se exponían, lo ve como parque temático. En este sentido se aparece a las películas de Cecil Demille, aunque el objetivo es destinto como iremos viendo en nuestro estudio. Definición sacada de Prieto Arciniega, Alberto. “Cleopatra en la ficción...p.159.

de multitudes de campesinos egipcios a ambas orillas del río golpeándose el pecho con piedras y frotando sus ojos con fango en signo de duelo y tristeza. Es un ambiente extremadamente dominado por la negrura, incrementada por los perfumes esparcidos por los esclavos, también negros, formando una nube que impide, a su vez, la entrada del sol de verano al paisaje poseído por lo oscuro. Esa aparición de la reina nos hace recordar la escena más emblemática de la entrada de Liz Taylor²⁷⁷ en Roma, llevada sobre el trono y precedida por un cortejo real, entre los gritos de las multitudes de espectadores a los dos lados, asombrados del espectáculo que muestra la reina. Evidentemente, las dos entradas presentan tanto un estado anímico como momentos históricos completamente distintos. Sin embargo, ofrecen una idea muy común y tradicional sobre la reina: la espectacularidad. “Egregia en todo es Cleopatra Séptima – dice Epistemo – En la plenitud del amor lo era. En su hundimiento, lo es más todavía”. (*No digas que fue un sueño*: 10) Por todo ello, el lector se siente, desde el primer momento, familiarizado con la figura de la reina que desde antes tiene en su imaginario. Es la misma reina derrochadora, exagerada en sus sentimientos, suntuosa y espectacular en sus actos. Es más, ese mismo principio de la novela con la imagen del barco nos devuelve a la memoria la misma entrada que hizo el premio Nobel egipcio, Naguib Mahfuz, en su novela histórica *La batalla de Tebas* (1944) en donde los protagonistas efectúan también su entrada a través del río en un barco surcando lentamente y en un ambiente sospechoso y portador de noticias. Esto contribuye a la familiarización del imaginario del lector con el ambiente egipcio.

- Terenci Moix no intenta decir que Cleopatra no tenía relaciones carnales con distintos hombres fuera de los que eran sus maridos: Julio César y Marco Antonio. En cambio, confirma aquella idea – que aprovecharon los cronistas romanos para llamarla ramera, prostituta, serpiente, etc. – y la puso dentro de nuevas coordenadas que pretenden cambiar el juicio del lector sobre el mismo hecho. Aquí Cleopatra aparece como la abandonada y la traicionada por el amante, Marco Antonio, después de su matrimonio con la hermana de

²⁷⁷ “Cleopatra” del director y guionista Josep L. Mankiewicz, 20th Century Fox, EE.UU, 1963.

Octavio. Aquí no vemos a Cleopatra en su estado normal, sino que en desesperación, agonía y falta de equilibrio. De ahí, defendiéndose de lo que dicen de ella los romanos, decide buscar “en otros cuerpos el olvido del cuerpo de Antonio. No me importa que eso dé la razón a los romanos (...) no fui otra cosa para ellos. Ni reina, ni mujer ni madre. Sólo la serpiente del Nilo. Sí, la venenosa sierpe que se introdujo en los más floridos vergeles de Roma y hechizó la voluntad de su mejor macho. Para destruirlo, dicen ellos. No piensan que de un macho intenté hacer a un hombre” (*No digas...*: 13, 14) Es más, cuando se entrega efectivamente a los brazos de un hombre, no elige a un cortesano con el que puede disfrutar – siendo entonces ramera – sino que lo hace con un preso musculoso que se trae a su camarote en el barco. Lo cual más que provocar repugnancia en el lector, le da pena el estado de la reina por su desesperación y dolor sentimental que la llevó a buscar ese remedio. Esa pena se aumenta sobre todo cuando nos enteramos de que la reina hacía eso inconscientemente vistiendo al preso con la ropa de Marco Antonio para recordarlo “Ha sido un nuevo puñal en el corazón de la reina. Cuando aquel bruto, ataviado cual iba Antonio en sus bacanales, la estrechó completamente desnuda contra su pecho” (*No digas*: 38) Moix confirma que el dolor de la reina, no es fingido, sino verdadero y fruto de su amor hacia Marco Antonio. Un dolor que se traduce en su aspecto físico “una vez sentada en el trono intentó adoptar la rígida actitud que tanto solía imponer a los embajadores extranjeros. La corte entera contuvo el aliento, esperando el estallido de la majestad. La cabeza de Cleopatra se desplomó sobre el pecho y el fiel consejero corrió a sostenerla” (*No digas...*: 13) Es más, la segunda vez que Cleopatra se acuesta con un hombre, – en página 192 con su capitán Apolodoro – su posición tampoco está presentada como la de una prostituta ni mucho menos infiel, sino la de una mujer correspondiente a su época, su entorno y sus circunstancias, por los tres motivos siguientes. Primero, Cleopatra cuando se acuesta con Apolodoro, lo hace tras el abandono de Marco Antonio, su sufrimiento por esa traición y su cura del desamor convertida en madurez y ansias de venganza. En ese momento Marco Antonio para ella no era más que un puente para seguir sus objetivos y por el que no sentía amor ninguno. Por lo tanto ese acto no se puede considerar ninguna infidelidad bajo cualquier concepto. Segundo,

aunque ese acto nos podría parecer actualmente – según qué cultura también – como amoral, mirándolo desde su época, la situación sería distinta. La época tolemaica en la Historia del antiguo Egipto es el periodo más caótico, tumultuoso y en el que no resulta nada extraño una relación carnal fuera del marco matrimonial. La situación – en ese mismo sentido – es muy parecida a lo que pasa actualmente en Europa: la relación sexual sin matrimonio no es pecado, aunque sí lo es en otras culturas del mismo momento histórico como la islámica. Y por eso – para explicarnos – Lady Diana nunca fue llamada ramera por su relación extramatrimonial, sino que preocupaba más su postura política contra la familia real británica. Es decir, el acto no se puede juzgar como moral o amoral, sin tener presente la perspectiva de la época. Tercero, el hecho de crear escenas de tal índole sexual resulta natural en un escritor como Terenci Moix, sobre todo en esa época en la que acababa de probar un fracaso sentimental. Es la época en la que, según cuenta, sentía una necesidad fisiológica que no podía satisfacer. De ahí, el acto de la reina es simplemente un reflejo de la necesidad fisiológica del autor: “Algo tan simple como la necesidad urgente de los animales, el cuerpo deseado para calmar un deseo, los labios buscados para consolar una boca [...] Todo eso fue el capitán en brazos de la reina. Y esto es lo que dieron, sin ofrecer más, sus propios brazos” (*No digas...*: 192) Incluso, en la novela, el mismo capitán está enamorado de otra mujer, Balkis, la concubina de Cleopatra. En fin, este acto, mirado desde las circunstancias en las que se presenta y desde el punto de vista de su momento, resulta justificable y no ofende para nada la figura de la reina.

- Terenci Moix trata la evolución de la imagen de Cleopatra en tres etapas consecutivas – no iguales a las que propone Emilia Cortés Ibáñez²⁷⁸ – a través de cada una de las cuales plantea su teoría de la defensa de la memoria de la reina. La primera es la etapa de la furia sentimental de la reina en la que dominan sus sentimientos engañados, su corazón roto y su amor violado por

²⁷⁸ La estudiosa propone también unas tres etapas evolutivas en la figura de Cleopatra en la novela; la etapa del amor cuando conoce al romano, la etapa de la madurez y la tercera etapa es la vuelta al amor. La estudiosa aquí se basa en la historia general de la reina y no en la que viene en la novela. Eso lo podemos ver en Cortés Ibáñez, Emilia: “*No digas que fue un sueño. El ocaso del esplendor egipcio*” en *La novela histórica a finales del siglo XX...*p.193.

el abandono de Marco Antonio. Estos sentimientos los pone Moix – como hemos visto – como la justificación de algunos actos, criticables, de la reina como, por ejemplo, acostarse con otros hombres, lo cual hemos explicado anteriormente. La segunda etapa empieza en la página 78. Es la etapa de la madurez y la venganza de la reina de su amado traidor. Esa segunda etapa tendrá que pasar por dos niveles. El primero, aparece como fruto de la fase anterior; la reina relativamente recuperada de su mal de amores, y una vez cicatrizado su corazón herido por Marco Antonio, aparta los sentimientos que antes la dominaban y accede a la etapa de la madurez en donde dominan la razón y las ansias de venganza de quien le causó tanto dolor. Vemos los brotes de esa fase cuando Marco Antonio – ya en Antioquia tres años y medio más tarde – manda a un mensajero a Cleopatra. La reina ya no es aquella mujer apasionada ante la mención del nombre de Marco Antonio, sino madura, vengativa y su contestación será “Cualquier mensaje de Antonio puede esperar por toda la eternidad” (*No digas...*:153) Y sabemos después de ese encuentro, con seguridad, su evolución “Pero después comentaron sus damas que ni siquiera llegó a inmutarse. Por el contrario: parecía dominada por una intensa sensación de orgullo” (*No digas...*:154) Ahora Marco Antonio para Cleopatra sólo podría ser un camino para realizar sus planes “Porque a partir de estos momentos mi interés por Antonio se limita a los datos que exponen estas crónicas” (*No digas...*: 174) Terenci Moix está defendiendo los actos posteriores de Cleopatra o la aceleración para llevar a cabo sus antiguos planes con César de dominar Oriente a través de Marco Antonio por culpa de su espíritu vengativo, fruto también de la traición de este. En resumen, de esta manera, el señor Moix quiere decir que si Marco Antonio no hubiera traicionado a Cleopatra, ésta no habría acelerado el ritmo de sus planes de dominar Oriente y, por consiguiente, no habría perdido la batalla contra Octavio. Cleopatra se muestra muy firme en su evolución hacia la madurez y la venganza sin posibilidad de echarse para atrás: “No dejaré que el amor vuelva a atraparme en sus redes. Tendrás cuanto desees de mi cuerpo. En el lecho no habrá meretriz más experta [...] pero en el trono de Egipto seré la reina y en mis mandatos jamás se inmiscuirá el amor” (*No digas...*:207). Es más, la vuelta de Cleopatra a su suntuosidad, pompa, fiestas legendarias de orgías y banquetes – aunque ya

está en la segunda fase – está explicada en la novela no como vicio por parte de la soberana, sino una parte de estrategia cuyo lema es “Necesidades rompen leyes”. Así que disfraza sus ansias de venganza de Marco Antonio bajo el manto de los placeres para obtener sus fines. “Pero hicieron el amor y Cleopatra sintió de nuevo el mismo vacío y tuvo que gritar sin ganas para esconder su placer era ficticio” (*No digas...*: 221) Incluso cuando se entera que está embarazada, el narrador llama al niño “el hijo de la estrategia” (*No digas...*: 218).

El segundo nivel de evolución dentro de la segunda etapa se trata de la sustitución de la madurez y la venganza por sólo la madurez. Eso sucede a raíz de la derrota de Marco Antonio en Armenia, lo cual despierta en Cleopatra su antigua pasión por Marco Antonio que ahora la necesita, aunque esta vez la siente desde la madurez, “Porque estuve loca – dice la soberana – por Antonio victorioso y me sentí destruida por un Antonio despreciativo. Porque morí de dolor mientras buscaba el modo de olvidarle. Y al fin regresé a él y mi alma estaba indiferente [...] pero no he amado a Antonio hasta hoy, porque hoy Antonio sólo puede ofrecerme su derrota. Porque viene desnudo a mí, sin armas ni bagaje. Ni siquiera tiene pasado, porque la derrota lo borra todo ante mis ojos” (*No digas...*:261) Este cambio que hace Moix en el proceso evolutivo de la personalidad de la reina, suprimiendo la venganza y sustituyéndola por el amor maduro, es una clara defensa de la figura de la reina que sintió rencor hacia su amante fuerte, pero una vez derrotado ha sido ella la única que lo acoge.

La tercera etapa, que nos ofrece Moix sobre la soberana egipcia, se trata de la de la derrota y la desesperación. Esta etapa se venía formando desde la derrota de Marco Antonio en su campaña contra los partos y se confirma a raíz del divorcio de éste y Octavia. A partir de ese momento “la alegría se tornó dolor en las costas de la guerra. Y pudieron decir los egipcios: Accio, nombre maldito para siempre en los altares de Alejandría. Accio, costas tenebrosas, acantilados maléficos, aguas negras enrojecidas por la sangre de los cadáveres...” (*No digas...*: 314) Tal y como está presentado el estado de los dos amantes en esta etapa es para sentir compasión por ellos, esperando su fin que puede ocurrir en cualquier momento. “Sabían que era necesario estar preparados para el suicidio. El alto lugar que ocupaban no permitía una

muerte vulgar, no toleraba una muerte decretada. Guiados por esta idea, fundaron la más peculiar de las asociaciones que hasta entonces había conocido el mundo: la Sociedad de la muerte en Compañía” (*No digas...*:321) De ahí, paradójicamente sus últimas fiestas en lugar de causarnos una sensación de gusto, admiración o hasta envidia y desprecio, nos transmite una sentimiento de desesperación acompañado de pena. Marco Antonio ha sido abandonado por sus hombres y se encuentra en estado de locura y Cleopatra está en su mausoleo preparándose para morir. Terenci Moix, está defendiendo la figura de la reina hasta su último momento presentando a una reina con dignidad hasta en morir “Cuando todo en la vida fracasa debemos entender que ésta no nos quiere. Es la vida quien nos echa de su lado, no nosotros a ella. Pero hay que tener valor para dejarla. Y elegancia para que la salida sea a tiempo” (*No digas...*: 353)

Finalmente, Moix mantuvo a lo largo de su narración una postura firme de defensa a la figura de la reina, justificando todos sus actos a su favor. Algo que no hizo con Marco Antonio²⁷⁹, que aparece en la novela como elemento ayudante y no principal en la narración. Aquí el protagonismo es única y exclusivamente guardado para la soberana egipcia.

- Terenci Moix defiende la memoria de la reina mediante el hecho de poner los agravios e insultos a su persona en boca de sus enemigos. Esto resultaría muy natural pero, tal vez, no creíble. Es decir, es bastante frecuente que los enemigos se intentan desacreditar mediante ofensas y palabras duras pero, normalmente, esos insultos no tienen que ser correctos, sino fruto del odio, la envidia y la rivalidad y, por lo tanto, serán de poco valor histórico o testimonial. Mencionamos, como ejemplo de esa actitud del autor, la conversación entre Octavia y Calpurnia – primera esposa de Julio César. Evidentemente, Calpurnia es una dama romana conocida por sus virtudes, pero no deja de ser una mujer sentimentalmente dañada por el matrimonio de

²⁷⁹ La evolución de Marco Antonio en la novela, según nuestra opinión, pasa también por tres fases. La de la furia sentimental durante su estancia en Atenas lejos de la reina egipcia, entregado a los placeres del cuerpo para intentar olvidarla. La fase de la madurez a la que no consigue llegar nunca a pesar de sus repetidos intentos, sobre todo cuando intenta reanudar su campaña contra los partos y recuperar su antiguo mérito militar. La fase de la desesperación y la derrota a la que Marco Antonio es el primero en llegar. Es una fase que se venía formando desde su caída en Armenia, el abandono de sus caudillos, las oposiciones de éstos a sus planes y la cual culmina con la derrota de Accio y su estado de locura que lo lleva finalmente a una trágica muerte por sus propias manos.

su ex marido con la reina egipcia, la cual le consigue tener un niño, Cesarión. De ahí, sus agravios a la imagen de Cleopatra, no son porque esa reina sea mala persona, ramera o maga, sino simplemente porque los intereses de la reina se cruzaron con los de Calpurnia y tuvo que haber ganador y perdedor. “Respondió como un hombre con una ramera egipcia[...] Yo fui incapaz de darle hijos, y no dar hijos a César es no dárselos a Roma, pudo haberme herido menos engendrando a su príncipe en una romana” (*No digas...*: 111) “Yo tuve que sufrir tanta humillación de levantarme al paso de su majestad... ¡la amante de mi esposo! – dice Calpurnia – [...] debió de darle mucha complacencia para que él le diese tanto a cambio” (*No digas...*: 115) Moix no se limita a eso, sino que pone otra defensa a la reina en la boca de otra de sus enemigas, Octavia, la dama perfecta de Roma, ya que no hay mejores virtudes que las que reconoce el enemigo. De ahí las ofensas de Calpurnia pierden más su credibilidad estando la defensa en boca de otra enemiga, también dañada sentimentalmente por culpa de la reina egipcia: “Si es mi enemiga, me corresponde congratularme por luchar contra alguien de tanta altura” (*No digas...*: 114) “Los recuerdos te ciegan, Calpurnia – dice Octavia – Ciegan a todos cuantos piensan que Cleopatra ofrece algo especial a los hombres ¿Será una maga? ¿Será una diosa? ¿Les da filtro de amor? ¿Los envenena? No, Calpurnia. Es algo que no podemos comprender [...] Si nuestro sexo nos dio algún arma, la reservamos para los combates del hogar. Envidio a Cleopatra si ha descubierto que pueden servir para empresas más altas” (*No digas...*: 115). Otros insultos o deformaciones a la figura de la reina vienen en boca de las prostitutas de los burdeles atenienses que frecuentaba Marco Antonio “Buscaba para él – dice una prostituta– a las mujeres más bellas, a los hombres más hermosos, de mediana edad, adolescentes y hasta niños” (*No digas...*: 104) En este sentido, tanto el ambiente descrito del burdel, lleno de borrachos y orgías surrealistas, como el rango de las mismas mujerzuelas que hablan de la reina, vienen a desacreditar por sí la verosimilitud de sus palabras. Primero, porque ellas debido a su trabajo y su ubicación no tuvieron nunca ningún conocimiento real sobre la reina. Segundo, porque siendo prostitutas y en un ambiente de vicio completo, es natural la circulación de habladurías y exageraciones surrealistas que forman

parte de su oficio. En resumen, son testimonios de muy poca confianza y fiabilidad. Por otro lado, el lector va viendo de primera mano los hechos de Cleopatra que desmienten todas esas deformaciones. De esta manera, Terenci Moix no ocultó nada de lo que se decía sobre la reina para defenderla con la omisión de todo lo malo, sino que lo mencionó en boca de sus enemigas o las personas que la desconocen, para desmentirlo, y por consiguiente defender de mejor manera a la reina.

- Terenci Moix pone en boca de la reina su propia defensa frente a la Historia – como si conociera lo que se dirá de ella en el futuro – como lo había hecho antes Shakespeare en su obra – aunque no con el fin de defenderla, sino como reflexión sobre la Historia en general – de la cual utilizó Moix algún que otro epígrafe: “Los romanos nos trastocan la historia, la manipulan de acuerdo a sus intereses – dice Cleopatra de Moix –. Sabemos demasiado poco de la historia de Egipto como para que su rey borre la más inmediata [...] No ha de contribuir a ello el despecho del rey. No será éste el legado que dejará a los príncipes de Egipto” (*No digas...*: 90) Estas mismas palabras nos hacen recordar las del dramaturgo inglés “Insolentes lectores nos tratarán como ramera, miserables poetas cantarán, desafinando nuestra historia. Mediocres comediantes llevarán a la escena nuestras fiestas de Alejandría, se representará Antonio como borracho, y yo veré a algún jovenzuelo de voz chillona hacer de Cleopatra y dar a mi grandeza la postura de una puta”²⁸⁰. Por otro lado, Moix nos muestra a una Cleopatra consciente de lo que se dice de ella en Roma como ramera, maga, devoradora de hombres, etc. Es más, la Cleopatra de Moix casi no deja oportunidad alguna sin hacer referencia a ello, de manera irónica “Con lecho o sin él, Roma no puede pretender más ventajas de Egipto...” (*No digas...*: 91) Eso, a nuestro modo de ver, es una defensa moixana a la figura de la reina, porque quien sabe que tiene algún defecto del que avergonzarse, no suele repetirlo, sino que lo intenta ocultar. Lo cual no es el caso de la reina que se empeña en hablarlo repetidamente y ridiculizarlo como una mentira cualquiera.

²⁸⁰ Shakespeare, William: “Antonio y Cleopatra”...p.405.

- Terenci Moix se empeña en plantear con actos – generalmente inventados – todo tipo de deformaciones que se decían y se siguen diciendo de la reina para justificarlas a su favor, explicando sus motivos de manera razonable. Se dice que Cleopatra dominaba el arte del sexo, así que Moix inventa el episodio de Cleopatra – ya en su segunda fase – convocando la asistencia de Triena, la prostituta más hábil de Alejandría, para enseñarle las últimas novedades en el arte del sexo. Esa reunión y esa enseñanza se explican de tal manera que las sitúan lejos de su sentido superficial del vicio. En cambio, nos muestran a una Cleopatra madura, inteligente, que sabe los puntos de debilidad de su enemigo y los intenta aprovechar a su favor “Mis maravillas están pasadas de moda – dice la soberana – dulce Trifena. Quien las conoció en su momento podría encontrarlas aburridas tres años después. Y yo necesito sorprenderle a cada instante. Que salte, que brinque, que alcance el vértigo de los sentidos” (*No digas...*: 190). Por tanto, el acto de Cleopatra aquí se podría mirar como algo más laudable de una política inteligente que despreciable de una simple puta. Ser un mito para la cosmética es otra característica conocida de la reina, incluso históricamente se dice que escribió un tratado sobre esta disciplina de la belleza. Terenci Moix, no expone esa idea aquí como forma de la reina para atraer y seducir a sus víctimas, como lo pintaban sus enemigos, sino como un acto normal y diario de su vida. La muestra como un reflejo o paradigma de una mujer contemporánea que se cuida: “Todos los huertos de Egipto no bastarían para dar belleza a quien no la tiene. Pero, muchos son necesarios para que la belleza existente no se marchite antes de tiempo” (*No digas...*: 188). Moix muestra esa costumbre en el personaje de Cleopatra cuando estaba abandonada del hombre que quería. Es decir, lo que hace la reina cuidándose, lo hace por sí misma y no para seducir a sus víctimas. Tampoco oculta Moix que Cleopatra tenía mucho interés por los oráculos, los adivinos y la magia. No obstante, no nos lo explica en el sentido del dominio de la soberana sobre esos métodos – como se venía pensando desde siempre – sino como apelación desesperada de la reina a esos métodos en busca de la ayuda tras el abandono de Marco Antonio. No obstante, no lo consigue como lo podemos comprobar en el episodio del templo de Dendera o la farsa que componen las sacerdotisa del templo (69- 75) y que serán calificadas por

parte de Cleopatra de engañosas “Me estáis engañando – exclamaba la reina en voz de grito – No hay nada que no supiese. Me estáis contando una vieja fábula” (*No digas...*: 75). Es decir, aquí vemos una magia impotente y engañosa a la que sólo recurría el alma desesperada de la reina y no en sus momentos de equilibrio emocional donde se basa en el saber y el conocimiento.

- Otro modo de defender a la reina egipcia en la novela ha sido el hecho de mostrar su inteligencia, destreza política e incluso académica. Aquí Moix nos enseña a una Cleopatra estudiosa que, antes de tomar cualquier decisión con respecto a su posterior encuentro con Marco Antonio, se dirige a su biblioteca para estudiar todo lo referente a la vida de sus actuales enemigos, Octavio y Marco Antonio, con el fin de saber qué plan o estrategia podría seguir en su guerra contra ellos: “Deseaba una relación exacta de los acontecimientos acaecidos en la vida de Marco Antonio durante los últimos cuatro años. Y el archivero fue a buscar entre los numerosos nichos de alabastro donde se almacenaban los estuches de piel que, a su vez, contenían la documentación deseada” (*No digas...*: 173). La Cleopatra moixana es el político que no desprecia a sus enemigos, sino que se prepara con el conocimiento para vencer en el enfrentamiento salvando a su país “Mientras, yo viajaré a Siria para trabajar por los intereses de Egipto y dirigiré los deseos de Antonio hacia las rutas que todavía no han sido holladas por las botas de Roma” (*No digas...*: 178). Es más, Moix se empeña en mostrar – en la medida de lo posible – las labores de la reina en Egipto, como signo de su amor a la patria y para desmentir que sólo vivía para sus propios intereses “Entregada de lleno al placer que le proporcionaban todas las ramas de la sabiduría, se informó de los métodos de construcción seguidos en los antiguos templos del Nilo, pues el arte de su pueblo representaba para ella la culminación de una habilidad y el perfeccionamiento de una artesanía que era necesario recuperar a toda costa”...“ Cuando se enfrascaba, ya con los filósofos del museo o los historiadores del palacio” (*No digas...*: 287,8)
- En lo que se refiere a la derrota de Marco Antonio en Armenia, Moix declara inocente a Cleopatra frente a los rumores de los romanos que la

proclaman culpable de tal derrota²⁸¹. Moix atribuye la culpa sólo a Marco Antonio que quiso adelantar la fecha de la guerra para reunirse lo antes posible con su amante en Siria. Cleopatra aparece aquí como ignorante, incluso de las intenciones de Marco Antonio, lo cual la libera de cualquier culpa, ya que nada de ello fue organización suya “¿En Armenia, dices? – dice la reina – ¿Qué hacíais en Armenia? ¿No estaba en Partia la guerra? [...] Antonio tenía pensada una gran estrategia para sorprender a los partos por el flanco que nunca habían atacado los romanos ¿No lo hizo?” (*No digas...: 253*)

- La postura que concede Moix a Cleopatra, en lo que se refiere a las últimas negociaciones con Octavia tras la derrota de Accio, es un claro signo de defensa a la memoria de la reina. Es realidad histórica que hubo negociaciones entre ambos lados, pero nunca se ha sabido con exactitud de qué se trataban. Así que, dichas negociaciones han sido desde entonces un terreno fértil para la imaginación y la fantasía de los artistas. Shakespeare, por ejemplo, construye la trama final de su obra a base de aquellas negociaciones: muestra a una Cleopatra débil y rendida a la voluntad de Octavio, aceptando su propuesta de traicionar a su amante a cambio de su propia salvación, lo cual despierta las sospechas de Marco Antonio de un presunto acuerdo entre su amada y su enemigo. Por consiguiente, Cleopatra, horrorizada de la reacción de Marco Antonio, hace entender que ella se suicidó para evitar el enfrentamiento con Antonio por su traición. Pero éste al conocer esta noticia, se suicida también. En cambio, la postura, a este respecto, de Moix ha sido tajantemente a favor de Cleopatra. Para Moix, Cleopatra no es ninguna traidora a su amante y rechaza la propuesta de Octavio: “En cuanto a Antonio – dice la reina en un mensaje te ruega que le permitas vivir en Alejandría, y si esta opción no fuese enteramente de tu gusto o conveniencia le dejas residir en Atenas...” (*No digas...: 332*). “Cleopatra se rebeló contra sí misma, maldijo a aquel Egipto que le exigía tantos sacrificios, clamó de ira ante el rostro impassible de los dioses. Lloró

²⁸¹ De este hecho no hay indicios históricos que condenan a Cleopatra más que los rumores de los romanos. Para más información sobre esta derrota remitimos a Ali, Zaki: *Cleopatra, su biografía y la opinión...*pp. 40-58.

amargamente porque había estado a punto de levantar la mano contra el hombre que ya no era nada por querer ser suyo del todo...”(*No digas...*: 333)

- Uno de los méritos más importantes que tiene la novela, en lo que se refiere a la defensa de la figura de la reina, es el hecho de destacar la imagen de su maternidad, por la relativa novedad del planteamiento. La mayoría de las obras vieron en el personaje de la reina muchos otros aspectos más llamativos que el de ser madre de cuatro niños. Es verdad que hubo – según nuestros conocimientos – muy pocas obras que enfocaron este aspecto de la personalidad de la reina, como es el caso de la película de Liz Taylor, pero pensamos que no con las dimensiones tan considerables que pretende aquí la novela de Moix. En esta novela, el nombre de Cesarión llega a ocupar un libro entero del total de cuatro que forman la novela. Es más, la historia ficticia más importante de la novela, la de Totmés, se desarrolla al amparo de la de Cesarión: Totmés es el preceptor que la reina escoge para adiestrar a su hijo en los campos del conocimiento tras haberlo arrancado desde niño de su entorno y preparado para cumplir esa misión, preparar al príncipe heredero, “Ministro de Isis: sólo para que llegase este momento nos permitimos despojarte de tu pasado. Sólo por este instante te robamos a tus padres, a tu ciudad, a tus posibles amores. Sólo por este niño” (*No digas...*:86) El primer encuentro de Cleopatra madre con su hijo en la novela lo podemos ver en El Valle de las Reinas. No es un encuentro de carácter político, ni para conseguir poderes, ni establecer estrategias de estado, simplemente es para presentar a su hijo al encargado de su formación “Pues ningún sentimiento podía compararse al que se expresaba no bien surgía la menor alusión al primogénito” (*No digas...*:23). En esos momentos Moix nos muestra a una Cleopatra humana, madre, débil frente al instinto materno y muy lejos de la imagen mítica de la mujer fuerte conocida de ella: “Ella le estrechaba con todas sus fuerzas aun a riesgo de lastimarle con la armadura. Y después del abrazo fueron los besos, las sonrisas e incluso una lágrima de la madre” (*No digas...*:85) Y como madre y gobernante ordena al preceptor lo que quiere inculcar a su hijo, ya que esto es lo más importante en su vida “Si te lo entrego es para que le transmitas toda la belleza que, por mi indicación, te ha

sido enseñada [...] dale las estrellas y su significado. Concédele el Nilo con sus dones y el mar con todas sus aventuras [...] Entrégale el mundo, Totmés, pues a través del mundo le entregarás Egipto; y al hacerlo podrás decir que su reina llegó a depender de ti mucho más que del grande amor de su vida” (*No digas...*: 88) En la novela, vemos la evolución de Cesarión y su carrera de formación ligada a la vida de su preceptor, y como sirven ambas para reflexionar sobre otras inquietudes del autor, como la juventud truncada o el fatalismo. Ahora ya vemos a una Cleopatra humana, madre, y a su hijo – al que Cavafis dedica un poema por ser olvidado de las páginas de la historia – recuperando la vida y actuando. Sin embargo, los momentos donde más se presenta una Cleopatra madre, anteponiendo la seguridad de su hijo como prioridad absoluta, es cuando siente el acercamiento del fin y la caída definitiva de sus planes en manos del invasor. Es entonces cuando decide su huida a la India para salvarlo de Octavio, le proporciona un botín de tesoros, y se mueve disfrazada en su ciudad para contratar ella misma su viaje de huida. Moix, pone esa decisión como primer paso de la reina antes de planificar incluso la defensa de la ciudad, ahora es la madre que quiere salvar al hijo y no la reina que busca el poder: “Rey de reyes: pase lo que pase no mires atrás. Aunque me oigas gritar, aunque pienses que se me escape la vida por la boca, no te vuelvas. Sigue tu camino. Y que algún día llegues a conocer la felicidad aunque negando el sueño que quisimos imponerte. Pues mi hijo ha de vivir por encima de los reinos que soñamos” (*No digas...*: 325). A lo mejor, la novela puede inspirar a algunos lectores de que Cleopatra hacía esto por ambición y para que la dinastía ptolemaica no perdiese el trono con la muerte de Cesarión, su último representante. En este caso la reina sería dos veces grande y dos veces defendida por parte del autor, porque así es la gran madre que salva a su hijo y la gran gobernante que mira por el futuro de su país. De todas maneras, nosotros pensamos que la defensa de Moix se limitó sólo a resaltar su miedo por la pérdida del hijo, tal como lo demuestran las palabras de la reina, segura de que su hijo no llegará a ser rey: “¡Qué hermoso rey hubieras sido! – exclamó la reina intentando contener su emoción – ¡Sangre de Julio César gobernando el imperio de Alejandro!” (*No digas...*: 324) En resumen, Moix supo

aprovechar muy bien este detalle olvidado de la personalidad de la soberana para defenderla y acercarla al lector como figura humana y no sólo mítica.

Ahora bien, ya vemos que Terenci Moix constituyó su novela, seleccionó sus episodios y a sus personajes – ficticios y históricos – de tal manera que no ocultó casi ningún detalle de aquellos que manchaban la memoria de la reina, sino que los aprovechó como punto de partida en su defensa por medio de la interpretación de sus motivos o directamente mediante la mención de sus virtudes. Sin embargo, se nos plantea al respecto una pregunta insistente ¿Falsificó Terenci Moix la historia de la reina para conseguir su defensa? Para la contestación de esta pregunta tomaremos prestadas las palabras de Philippe Merlo con respecto a la novela de *Venus Bonaparte*, porque la actitud de Moix tanto en ésta como en aquélla es la misma: la fidelidad histórica en lo que se refiere a la historia de los personajes reales:

*“Moix se caractérise avant tout par sa soif de recherches historiques afin d’asseoir son écriture sur un fonds documentaire solide. [...] Pour cela, nous nous sommes reporté a la bibliographie donnée Moix lui-même à la fin de Venus Bonaparte et nous nous sommes penché plus particulièrement sur tris ouverages historiques. C’est ainsi que nous avons pu nous rendre compte que’aussi bien les dates des événements importants que la plupart des petits événements qui pouvaient nous sembler anodins, et surtout le fruit de l’imagination de l’auteur, étaient tous justes. Moix soigne tout et dans le moindre détail, ce qui ne l’empêche pas par moments d’ajouter à la scène historique, aussi petite sois-elle, sa progre marque, en restant tout de même dans la logique des caractères de ses personnages”*²⁸²

Aunque nosotros, en el caso de *No digas que fue un sueño*, no hemos podido comprobar la bibliografía en la que se basó el autor, ya que no la adjuntó al final de su libro como hizo en otras ocasiones. Sólo sabemos que se basó en Plutarco, en cuyos escritos tuvieron que basarse casi todos los que escribieron sobre la reina. Sin embargo, comprobando otras fuentes históricas – que hemos mencionado antes en una nota a pie de página – de autores de tres nacionalidades distintas: egipcio, inglés y francés, nos hemos dado cuenta de la minuciosidad histórica del autor, en lo que se refiere a los

²⁸² Merlo. Philippe: “Terenci Moix: enfant terrible ou enfant prodige de la littérature postmoderne espagnole...p.170.

sucesos históricos. Es más, muchos de los pequeños acontecimientos que pueden parecer al lector fruto de la ficción del autor, son correctos y resultado de un trabajo amplio y serio de documentación por parte del autor. De ahí vemos, por mencionar algunos ejemplos, informaciones muy poco conocidas como; la historia del asesinato del autor latino, Cicerón, a petición de Marco Antonio enojado por los continuos escritos de crítica que escribía en contra suya (*No digas...*:132-133); la bisexualidad de Julio César, copiando Moix incluso en este sentido la frase del historiador Suentonio de que César “era marido de todas las esposas y la esposa de todos los maridos” (*No digas...*: 110); la metrosexualidad de César, su depilación y su calva que tanta preocupación le causaba; el Calendario Juliano, inventado por Julio César (*No digas...*: 164); la bisexualidad de Marco Antonio (*No digas...*: 105-106); la historia de los primeros matrimonios de Octavio con Escribonia y Livia Drusilla, viuda de Claudio Nerón (*No digas...*:282); los detalles de la Sociedad de Vida Inimitable, que inventó Marco Antonio en Alejandría, como las explicó Plutarco, puestas incluso con nota al pie de página (*No digas...*:217). Esa documentación e interés por las pequeñas historias – según podemos comprobar – no se limitó solamente a la historia contada de la soberana, sino que fue más allá hacia la del Antiguo Egipto; la historia de la creación del mundo según la mitología egipcia (*No digas...*:70); algunas leyendas de la mitología egipcia que aparecen en la farsa teatral que hacen las sacerdotisa de Isis en el templo (*No digas...*:71-75); la historia de la fusión entre las divinidades egipcias y griegas a raíz de la conquista de Alejandro Magno y el templo de Dendera (*No digas...*:60 y 84).

La fidelidad histórica del autor – desde nuestro punto de vista – destaca, sobre todo, mediante su posición frente a los temas históricamente polémicos que ofrece la historia que pretende contar. Como veremos a continuación a través de unos ejemplos, Moix se enfrentaba a esos casos polémicos utilizando dos estrategias: o bien contando todas las distintas versiones que se han dicho del caso, dando vistas indirectas que transmiten su propia teoría o bien no decir nada en absoluto sobre el caso. Eso lo podemos comprobar en los casos polémicos siguientes y la posición de Moix hacia ellos:

- La muerte de Cleopatra:

Moix expone todas las versiones que se han planteado sobre la muerte de la reina “Se dijo que si fue un áspid escondido entre la fruta, se habló de una aguja de oro cargada de veneno, que la reina llevaba siempre prendida a sus cabellos. Se pregonó

alguna maldición de los tenebrosos dioses egipcios” (*No digas...*:358) Sin embargo, el autor parece partidario de la idea del áspid – aunque nunca lo dice claramente – probablemente por influencia del cine. Su predilección a esa versión se viene formando desde las primeras páginas y a lo largo de toda la novela; en la página 14 hace referencia a la destreza de los egipcios en los venenos “En los subterráneos de nuestros santuarios hay boticas donde los sacerdotes consiguen los mejores venenos del mundo”; en la página 16 Totmés asemeja a Sosígenes, consejero de la reina, al áspid “Totmés se puso en guardia. En los ojillos acechantes de aquel hombre acababa de descubrir la astucia del áspid”; en la página 322 el narrador hace referencia a que Cleopatra, desesperada, preparaba distintos tipos de venenos y los probaba con los condenados a muerte “Mientras las danzarinas se entregaban a giros delirantes, mientras los saltimbanquis efectuaban prodigiosas volteretas por los aires, Cleopatra daba a probar sus venenos a algún condenado a muerte”; en la página 355, hacia finales de la novela y tras caer en manos de Octavio, la reina consigue el permiso de Octavio para visitar el cadáver de Marco Antonio y allí dice una frase ambigua y de interpretación abierta: “No cerraréis hasta que llegue el hombre que ha de traerme la muerte dulce”, en esta frase se puede entender que este hombre es quien le lleva el áspid. De repente veremos a la reina muerta sin ninguna información de cómo pasó eso y acto seguido escuchamos los rumores que cuentan las distintas versiones que hemos mencionado anteriormente. Pero en la página 359 y justo antes de cerrar la novela, Moix hace una última señal que confirma su propia teoría – la cual nunca ha declarado abiertamente – “Pero en el mausoleo no se encontraron rastros del animal. Sólo en el exterior, casi en la arena de la playa, dijeron los soldados que habían visto un ligero serpenteo”. Por otro lado y como fuente extradiagética sabemos la opinión de Terenci Moix sobre la muerte de la reina en un artículo suyo, en donde confirma la idea de la teoría de la picadrura.²⁸³

- La batalla de Accio:

Para la mayor parte de los historiadores antiguos, el gigantesco enfrentamiento marítimo de Accio, entre la flota de Cleopatra y Marco Antonio y la de Octavio, es una derrota absoluta para la reina. Pero ¿Huye Cleopatra empujada por el miedo y seguida cobardemente por Marco Antonio, o su retirada responde a un plan cuidadosamente estudiado? La verdad es que el plan, para nosotros desconocido, de Marco Antonio y

²⁸³ Moix, Terenci: “Yo soy el Nilo” en *Sufrir de Amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, p.202.

Cleopatra, en la batalla de Accio contra Octavio, se considera uno de los casos más polémicos en la historia de la soberana egipcia. Ese desconocimiento dio oportunidad a los enemigos de Cleopatra para responsabilizarla de la derrota, utilizando su huida del campo de la batalla como la alegación de la caída, porque Marco Antonio la siguió dejando sus tropas, que estaban por triunfar en el combate. Aquella idea la confirmaron los cronistas octavianos y los poetas de Augusto como Virgilio en su Eneida, escrita en honor a Roma y Augusto. Incluso, el moderado Plutarco subraya esa teoría, culpabilizando a Marco Antonio de traicionar a sus hombres y seguir a la reina huida por amor. También lo hace Dión Casio que interpreta la derrota porque Marco Antonio siguió a la reina huida viendo en su retirada una señal de la derrota. Por otro lado, hubo historiadores modernos – como Tran o Freyburger – que se opusieron a aquella teoría que muestra a Cleopatra como culpable de la derrota. Estos historiadores hablan de que ante la mala situación que tenía la flota de Marco Antonio y Cleopatra, circundados por la flota octaviana, hicieron que este primero optase por la huida hacia Egipto donde podían luchar con más ventaja. Los caudillos de Marco Antonio rechazaron esta idea y propusieron, o retirarse hacia Macedonia para una guerra terrestre, o resistir en el mar y entrar en combate decisivo. Cleopatra apoyaba a Marco Antonio en su plan de huida porque el plan de sus caudillos significaba la destrucción de la flota, aunque ganasen en tierra. Marco Antonio decidió su plan con Cleopatra y no se lo comunicó a los caudillos: se dispuso de sesenta barcos, con velas altas y quemó el resto de la flota. Una parte de sus caudillos, opuestos al plan, se retiraron de sus filas con veinte mil soldados y se incorporaron a las filas de Octavio. Es más, le informaron del plan de la huida de Marco Antonio. Fue entonces cuando estalló la batalla de Accio. Cleopatra, segura de la caída, escapó en un barco y Marco Antonio la siguió. En resumen, los historiadores rechazan la idea de la traición de Cleopatra porque el plan de la huida estaba preparado desde el principio y la derrota fue por la traición de los caudillos de Marco Antonio.

Terenci Moix, ni fiel ni traidor a la historia, prefiere mantenerse al margen de este polémico caso. No cuenta absolutamente nada introductivo sobre aquella batalla, ni de cómo empezó. De repente en la página 314 nos enteramos de que estalló una guerra feroz en Accio entre Marco Antonio y Octavio. En la página siguiente, nos encontramos tres meses más tarde y con noticias sobre un enfrentamiento de las tropas. Dos páginas después vemos a Cesarión enterándose de que Octavio se proclama vencedor y en la línea siguiente vemos a Cleopatra en Alejandría. Con un salto temporal de dos meses vemos a Cleopatra desesperada y Marco Antonio residente en Libia sin ganas de volver

a Alejandría. Otra vez, sin introducciones explicativas, encontramos a los dos amantes reunidos en Alejandría, página 318. De ahí, la novela vuelve a seguir su desarrollo lógico y explica cuando Cleopatra decide mandar a Cesarión a la India. Terenci Moix, como lo podemos comprobar, no expresa su opinión al respecto a este asunto polémico. No sabemos el porqué de la posición del autor, a lo mejor le ha parecido demasiada defensa a la figura de la reina, o simplemente no quiso alargar más la novela que rozaba sus 300 páginas, con unos sucesos que podrían ocupar muchas páginas más.

- La muerte de Marco Antonio:

Los suicidios de Cleopatra y Marco Antonio, prefiguración sorprendente de la muerte de Romeo y Julieta, son fuente inagotable de tratamientos literarios, pictóricos y cinematográficos. El motivo directo de la muerte del amante de Cleopatra representa un polémico enigma. Hemos visto anteriormente cómo Shakespeare tejió su trama sobre la muerte de Marco Antonio para mostrarla como plan perverso de Cleopatra, con el objetivo de pactar con Octavio, siguiendo en así la versión de Plutarco casi al pie de la letra. También lo ha hecho modernamente en España, César Vidal. En cambio, Terenci Moix – como defensor de la memoria de la reina – opta por una versión a favor de Cleopatra y en contra de nadie. Terenci Moix adopta una postura casi idéntica a la de Mankiewicz en su película: la muerte por malentendido de una frase. En la novela Terenci muestra a Cleopatra que, segura del fin, prepara un mausoleo para los dos y no para ella sola “Disponed de todo lo necesario para encerrarnos en el mausoleo [...] pues prefiero morir con él antes que ser conducida en esclavitud a Roma” (*No digas...*:339) Y tras la entrada de Octavio en Alejandría y el desafío de Marco Antonio a él, para luchar cuerpo a cuerpo, éste entra en el palacio en busca de la reina. Pregunta a Apolodoro por la reina, el cual le contesta “Ya no está entre nosotros. La reina de Egipto ya no es de este mundo. Está en su mausoleo, enfrentándose a la eternidad” (*No digas...*: 343) Lo cual entiende Marco Antonio como la muerte de la soberana y por lo cual opta por el suicidio. De este modo Moix proclama a Cleopatra inocente de la sangre de Marco Antonio con sus propias palabras “Basto romano, una vez me abandonaste y hoy te me anticipas... Nunca has sabido tratar a una dama” (*No digas...*:346) También evita Moix entrar en la polémica de la traición o no, de la reina a su amante.

De este modo, nos hemos podido dar cuenta de las estrategias que manejó el novelista en crear a su personaje histórico y qué técnicas pudo utilizar para defender su memoria, sin traicionar la Historia. Sin embargo, Terenci Moix – a pesar de su vasto conocimiento sobre la época – cayó en algunos errores históricos y anacronismos – que la libertad artística se lo permite, evidentemente, hasta cierto límite. Es verdad que esos presuntos o intencionados errores son de carácter leve y no afectan mucho a la historicidad de la narración, pero nos parece de importancia mencionarlos:

- Terenci Moix muestra a lo largo de la novela a una Cleopatra hermosa y guapa. Incluso dedica uno de sus agradecimientos al principio de la novela a Nuria Espert, por inspirarle el rostro de Cleopatra. Lo cual históricamente es dudable, porque se conoce de las monedas y los bustos conservados que la reina de Egipto no tenía una belleza deslumbrante, tenía la nariz aguileña y no era de piel blanca. Sin embargo, podemos interpretar la actitud de Moix como un afán de no traicionar al imaginario colectivo que siempre ha tenido esa visión de la reina.
- Terenci Moix, para aumentar la tensión dramática en la novela, mediante la ley de contradicción, hace que Cleopatra reciba a Marco Antonio en Alejandría, derrotado en Armenia, como héroe victorioso, de modo que uno de los caudillos de Marco Antonio comenta: “Extraña manera de recibir a los derrotados” (*No digas...*:266) Históricamente aquellas celebraciones las hizo Cleopatra tras la derrota de Accio, por miedo del pueblo alejandrino y de sus enemigos en la ciudad si se enteraban de su derrota. En cambio, Terenci Moix no hace ninguna alusión a aquellas celebraciones en el momento histórico correspondiente. Pensamos que el motivo de cambiar la localización de esos sucesos en la novela se debe al afán moixiano de recalcar la contradicción en la novela y alzar la imagen de la reina: Marco Antonio vuelve derrotado y Cleopatra se olvida de todo y lo acoge como héroe.
- Terenci Moix habla, a principios de la novela, de que Fluvia – primera esposa de Marco Antonio – se murió antes de la partida de Marco Antonio hacia Roma: “La asustaba más la influencia de Fluvia muerta que la hostilidad de Octavio vivo [...] Lo que su cuerpo no consiguió en vida lo obtenía cuando sólo era un montón de cenizas recogidas en la pira funeraria: arrancar a Antonio de su lecho, arrebatarle de los opulentos fastos de

Alejandría...” (*No digas...*:22) Históricamente ese dato no es correcto, porque Fluvia muere, o durante la estancia de Marco Antonio en Atenas con ella, camino a Roma, o después de llegar a Roma y no antes como pretende Moix.

- Terenci Moix cuenta en la página 48 una leyenda de la mitología egipcia, “La destrucción de la humanidad”, en la que los dioses hastiados de los pecados de los humanos mandan a la diosa Sejemet para acabar con ellos, pero luego se compadecen y envían a Hator que vierta vino para que Sejemet piense que es sangre humana y de este modo se acaba emborrachando y salva a la humanidad. Moix, la explica de manera deficiente, diciendo que bebió la sangre de los humanos y dejó la tierra casi despoblada.
- En lo que se refiere a los anacronismos detectamos la existencia de cuatro casos: “Era hoy el báculo que la sostenía, el lazarillo que orientaba sus pasos tambaleantes” (*No digas...*:13), “Totmés debería enfrentarse a un hombre de categoría, no a un payaso” (*No digas...*:38), “Alejandría, la gran dama del mar” (*No digas...*:84) y “Y cada vez que lo hago me siento una vieja cascarrabias” (*No digas...*:181). Nosotros interpretamos esos anacronismos porque el narrador extradiegético de la narración pertenece a nuestro tiempo y no al del discurso. Algo que trataremos más adelante.

5.4.2 *El sueño de Alejandría*, ¿Cómo ser autor?

Es verdad que *El sueño de Alejandría* no tuvo la misma suerte, desfavorable con la crítica, como *No digas que fue un sueño*. En cambio, la nueva novela pudo gozar de una cierta diversidad crítica, tanto a favor como en contra, aunque casi todos vieron en ella una simple continuidad de la historia de Marco Antonio y Cleopatra, tras un éxito comercial resonante: “Tal vez llevado del éxito de ventas – no del valor en sí misma – del premio Planeta, se decidiera a embarcarse de nuevo y navegar por las aguas del Nilo, llevando en su nave nuevamente a la pareja de enamorados Antonio y Cleopatra”²⁸⁴. También hubo quien acusó la novela de ser la repetición de lo que se escribió anteriormente sobre los romanos²⁸⁵. Otros, como Santos

²⁸⁴ López, Teófilo Aparicio: “Terenci Moix, novelista genial, pero frívolo y desconcertante” en *Religión y cultura*, Editorial Secretaría, Abril- Junio 2004, p.483.

²⁸⁵ Cardin, Alberto: “Terentina Narratio” en *La nueva España*, Oviedo, 29-05-1988, p.39.

Sanz Villanueva, encasillan esa novela – dentro del género histórico – como simple entretenimiento en tiempos pasados, independientemente del presente y sus causas:

“Una de ellas se distingue por un análisis crítico del pasado[donde] el pasado se convierte en la base de una reflexión acerca de algunos peligros del presente y en una defensa de la libertad[...]En otras ocasiones, predomina la recreación imaginativa[o]A veces el emplazamiento pretérito es la ocasión para discurrir sobre cuestiones genéricas de la naturaleza humana[o] El simple entretenimiento gracias a la recreación de curiosos usos y costumbre de otras épocas[...] Es también lo que predomina en las historias de amor de Terenci Moix enmarcadas también en tiempos del Imperio Romano (*No digas que fue un sueño* 1986, *El sueño de Alejandría* 1988)”²⁸⁶

Frente a esas opiniones no tenemos más que expresar un cierto desacuerdo por la simplificación de los objetivos de la novela y desvincularla completamente del presente del autor. Es verdad que la novela aprovechó comercialmente el éxito de la primera parte, pero, en el fondo, el objetivo principal de la nueva novela es otro al de *No digas que fue un sueño*. Está claro que la novela intenta reconstruir el mundo romano, del que antes se escribieron miles de páginas, pero pensamos que no fue desde la misma perspectiva, reuniéndolo con Egipto y Marruecos al mismo tiempo. Es probable leer la novela como simple entretenimiento o recreación en el pasado, pero también es posible leerla como reflejo de algunas inquietudes del presente, si la leemos como novela de autor, como años más tarde reconocerá el mismo Santos Sanz Villanueva en su artículo de crítica sobre *El arpista ciego*.

Si en la novela anterior hemos encontrado un solo objetivo representado en la defensa de la memoria de Cleopatra, aquí la situación será distinta. Es decir, el eje principal de *No digas que fue un sueño* estaba centrado básicamente en la parte histórica y mucho menos en la ficticia. En cambio, *El sueño de Alejandría* intenta repartir su objetivo entre lo histórico y lo ficticio. Así que podemos sintetizar la esencia de esa novela, según nuestra teoría, en dos objetivos destacados. Primero, en lo que se refiere a la historia, encontramos, por un lado, la recuperación posible de la memoria de Cleopatra Selene con la actitud de Moix al respecto y, la defensa de la memoria de

²⁸⁶ Sanz Villanueva, Santos: “La novela” en *Historia y crítica de de la literatura española, los nuevos nombres...* 262-263.

Egipto por otro lado. Segundo, en lo que se refiere a la ficción, nos encontramos con un reflejo presente de las inquietudes del escritor de la obra y una metamorfosis de su propia autobiografía a través del protagonista ficticio, Fedro Antomano.

I- El objetivo histórico

Cleopatra Selene y la recuperación de la memoria perdida:

La Historia nos cuenta muy poco sobre aquella reina de Mauritania, como vimos anteriormente, a pesar de ser hija de dos de los personajes más famosos de la Antigüedad: Marco Antonio y Cleopatra Séptima. De ahí no nos resulta nada extraño que Terenci Moix – interesado normalmente en enfocar un cierto periodo, en general de ocaso, de la historia de sus personajes, tal como lo hizo en el personaje de Cleopatra, enfocando sólo sus últimos diez años, o también, como lo veremos más tarde, en *El amargo don de la belleza* enfocando los años de la caída de Akenaton, o asimismo en *El arpista ciego* donde enfoca el fin de una época y el comienzo de otra – optará aquí por contar la historia conocida de Selene, casi entera, incluso desde antes de su llegada a Roma. Pensamos que la falta de documentación sobre Selene es la que impulsó a Moix a contar la historia completa, de manera que podemos pensar que si hubiera documentación suficiente sobre su primera infancia antes de llegar a Roma, Moix las habría utilizado para empezar su novela desde antes “*Kleopatra Selene’s first decade of life is little distinguished in the sources from that of her twin brothers*”,²⁸⁷. Esta misma razón será también, según nuestra opinión, la que motivó a Moix a volver a recrear otras historias romanas conocidas como la de Octavia, Octavio Augusto, Livia, Mecenas, Terencia o la de personajes ficticios – aparte del protagonista – como Porcia Honoria, Lucino, Adonis para enlazarlos todos con la de la reina Mauritania, para crear así una novela con un mínimo de complejidad narrativa. Todo debido a la posición que mantiene el autor frente a la Historia: no contar nada que dicha Historia no haya confirmado y sólo recrear y reconstruir lo conocido.²⁸⁸ En fin, esta novela sólo habría podido tener como centro la hija de Cleopatra, si el autor la hubiera escrito desde un punto de vista postmoderno o revisionista.

²⁸⁷ Roller, Duane W: *The World of Juba II and Kleopatra...*p.79

²⁸⁸ Nos gustaría afirmar al respecto, y como veremos más adelante, que la manipulación histórica de Moix a la historia, para destacar su perspectiva ideológica, se basa en ocultar datos o al menos no resaltarlos, pero casi nunca en cambiar datos o inventar otros incorrectos que afectan a la columna vertebral del discurso histórico.

De ahí, si seguimos la reconstrucción del personaje de Cleopatra Selene encontraremos que el autor, documentalente deficiente, se centra básicamente en mostrar el lado psicológico del personaje, dadas sus circunstancias históricas. De ese modo consigue darle vida y acción sin recurrir a la invención. La historia de Selene, como veremos, está presentada a través de escenas o saltos que mantienen cierta continuidad entre sí, ya que ella no es la protagonista principal de la novela. A continuación podremos ver, punto a punto, cómo ha sido presentada la figura de Cleopatra Selene a lo largo de la novela:

- La primera aparición de Selene en la novela tendrá que esperar hasta la página 76, ya que el autor se dedicaba en lo largo de ese tiempo anterior a preparar el escenario donde va a aparecer, la naturaleza de las relaciones que rigen sus individuos y refrescar la memoria histórica del lector contando los últimos episodios de la caída de Alejandría en manos de los romanos. La primera aparición responde al primer dato histórico conocido de la princesa egipcia en Roma: el desfile triunfal de Augusto (29 a.C.) Aquí, Moix se limita a reproducir literariamente lo que nos dejaron los libros de Historia sobre ese suceso. Sólo los supera en intentar enfocar la lente de la cámara narrativa sobre la figura de la princesa egipcia entre sus hermanos, desfilando como objetos entre los abucheos e insultos de las multitudes romanas. El autor trató de reconstruir los sentimientos de la niña sin hacerla hablar en ningún momento “Cleopatra Selene avanzaba tímidamente entre los soldados [...] Caminaba dando traspiés, aturdida por los gritos de la chusma [...] De pronto, la niña se detuvo y llevándose la mano al pecho exhaló un grito de horror [...] todas sus fuerzas la estaban abandonando...” (*El sueño de Alejandría*: 76) La presentación del personaje psicológicamente es muy lógica y apropiada: una niña de diez años, hija de reyes, es cautiva y llevada a desfilarse en un país extranjero como esclava, entre caras desconocidas y enemigas, se horroriza por la situación y acaba medio desmayándose.
- La segunda aparición de la princesa egipcia es evidentemente imaginada, pero también reconstruida a base de las informaciones históricas que se tienen de que la niña fue depositada, junto a sus hermanos, en casa de Octavia y en base a lo históricamente conocido, como las virtudes de esta

dama romana. De ahí, Moix intenta recrear esas primeras impresiones de la pequeña Selene, y cómo posiblemente la había recibido Octavia, “Todos vieron cómo la noble Octavia, la hermana de César, se arrodillaba ante aquellos príncipes vencidos” (*El sueño de Alejandría*: 87)

- Terenci Moix, sirviéndose de lo que se conoce de la historia posterior de Selene como personaje fuerte e influyente en el reino de Mauritania, y como hija y heredera de la gran Cleopatra – aunque no distinga esa idea en su momento, como veremos –, se empeña en recalcar desde el principio otro lado de su personalidad: la fuerza y el orgullo. De ese modo, la primera frase que pronuncia la niña en la novela, cuando le preguntan por su origen, viene portadora de mucho orgullo, más parecido al de su madre: “Somos griegos – dijo entonces la niña con legítimo orgullo” (*El sueño de Alejandría*: 88) Y cuando su hermano se echa a llorar, se olvida de su debilidad y recupera la figura de la madre: “Los ojos de Cleopatra Selene adquirieron una dureza que nadie hubiera esperado de una niña de su edad y mucho menos en alguien que, durante el desfile, había dado muestras de alarmante fragilidad” (*El sueño de Alejandría*: 90). Es más, Moix se sirve del acto de la muerte de su hermano gemelo – del que prácticamente la historia no nos aporta ningún dato, ni siquiera la fecha – para demostrar por un lado su fuerza en recibir la noticia, y por otro, su hibridismo: la niña que se ha reconocido griega hace un rato, ahora pide para su hermano una muerte digna, según los ritos egipcios y no los romanos, ni los griegos. Es decir, momificarlo para que pueda tener acceso al paraíso de Osiris y alcanzar la eternidad.
- En lo que se refiere a la estancia de Selene en Roma desde su llegada hasta su matrimonio y traslado a Mauritania – hecho con el que empezará el libro segundo de la novela –, Terenci Moix intenta centrarse tan sólo en imaginar y recrear los sentimientos psicológicos de la princesa. Reconstruye esos sentimientos con situaciones y diálogos que podían haberle pasado a cualquier persona, incluso contemporánea, con similares condiciones: persona que es arrancada de sus raíces tras la muerte trágica de sus padres, pierde su rango de princesa y acaba siendo una persona normal y corriente, se le muere el único miembro de su familia que quedaba todavía – Alejandro Helios en su caso – y se le intenta inculcar una nueva formación bastante lejana a la suya propia. De ahí, surge la creación de todas las situaciones y

diálogos donde la princesa evoca su ciudad perdida, a su madre, sus recuerdos del pasado, a través de los cuales puede agudizar su sufrimiento psicológico. Es más, inventa situaciones molestas a las que podía haberse enfrentado debido a ser la hija de Cleopatra, la primera enemiga de Roma, con lo que significa eso en la carga psicológica para la niña. Mencionamos como ejemplo al respecto la situación del profesor que le intentaba inculcar la historia oficial romana sobre Egipto: “Y mirando a Cleopatra Selene con notorio desprecio - ¿quién podía ignorar que su madre fue una ramera? – pronunció el nombre de Alejandría. Temblaron entonces las dos Antonias porque ignoraban que la versión oficial diferiría mucho de los hechos que habían vivido sus hermanastros egipcios” (*El sueño de Alejandría*: 109). A través de esa técnica, basada en el aspecto psicológico y sentimental de su personaje, Terenci Moix consigue constantemente meterse debajo de la piel de Selene y contar sobre ella sin tener que inventar la historia, lo cual se le podría criticar como indocumentada.

- Históricamente sabemos que el matrimonio de Cayo Julio Juba y Cleopatra Selene estaba determinado por Octavio Augusto desde la llegada de la princesa a Roma. Es más, esa política de criar a reyes clientes data de varios siglos atrás, e incluso la había seguido Julio César adoptando a Juba II. Pero ¿Cómo pudo haber sido la primera relación entre esos dos personajes? ¿Se gustaron o ha sido una decisión política? La Historia no nos tiene mucho que decir al respecto. De ahí, Moix aprovecha la ocasión para reconstruir lo que podía haber sido la naturaleza de la relación y la mirada de Selene hacia su futuro marido, evidentemente según las circunstancias de ambos, y lo sintetiza en tres aspectos. Primero, Moix supone un afecto y respeto de Selene hacia Juba por tener circunstancias parecidas a las suyas, y por las que fueron inventadas situaciones en la que Juba II presta, a la princesa egipcia, ayuda e incluso defensa. Segundo, Moix adivina las presuntas reflexiones de Selene y cómo pensaba en que ese matrimonio significaría libertad para ella y una recuperación de parte de su rango. Tercero, supone una cierta admiración de Selene por Juba, debido a su amplia cultura y vasto conocimiento. Todas las suposiciones de Moix tienen base histórica – aunque no son realidades conocidas – y reforzadas con situaciones que las explican.

- El libro segundo de la novela aunque presenta mayor espacio de protagonismo para el personaje de Selene, la sigue enfocando desde el lado psicológico. Ahora ya es reina de Mauritania y tiene una vida independiente. Sabemos por la Historia que gobernó al lado de su marido casi tres décadas, en las que Mauritania se convirtió en uno de los reinos más potentes del Norte de África y en las que su corte se caracterizó por una diversidad y movimiento culturales muy activos. Sin embargo, parece que a Terenci Moix eso no le importa en el personaje, sino que le interesa más lo trascendental y sentimental. Es más, Terenci Moix adoptó – según demuestran su enfoque y su manipulación al material histórico – una cierta posición reprochadora contra Selene en lo que se refiere a la memoria de sus padres y el abandono a su país natal: Egipto. Pero ¿Cómo ha conseguido eso?

En primer lugar, en el segundo libro, Moix inventa dos historias ficticias – la de la obra de Fedro y la del personaje de Alceo – para reflexionar sobre la lucha de su personaje histórico entre la memoria de sus padres, destinada a la pérdida o la deformación, por un lado y el futuro de su familia y sus hijos por otro lado. Moix muestra el grado superior de perplejidad que sufre la reina cuando Fedro – ya poeta – intenta convencerla para apoyar la representación de su obra, que trata la historia verdadera de sus padres en contra de la versión oficial romana; muestra la confusión que podía haber sentido la reina por gobernar un país extranjero en nombre de quien mató a sus padres y a su hermanastro Cesarión: “¡No quiero hablar de Egipto!. ¡Tampoco quiero hablar de la eternidad! Quien se ocupa demasiado de ella, deja escapar el presente. Me detestaré a mí misma por haberte interrumpido, Fedro Antemano. Pero tu lectura me resultaba incómoda e incluso desagradable” (*El sueño de Alejandría*: 272); la hace llegar a mentirse a sí misma para protegerse del pasado y sus recuerdos dolorosos: “¡No vuelvas a hablarme de Alejandría, porque esa ciudad es una cadena que estrangula mi alma y coloca visiones de terror en mi cerebro! Olvida que fui princesa en aquella corte. Olvida que Antonio y Cleopatra me hicieron reina de otras tierras. Háblame de Roma, háblame de los juegos con los niños. Háblame de las dos Antonias, de Marcelo, de Julia, recuérdame las horas risueñas en casa de Octavia...” (*El sueño de Alejandría*: 295); incrementa su figura perturbada ante el descubrimiento de la posible pérdida de sus orígenes

híbridos de los que en un principio se jactaba “Quiso sentirse concreta y buscó la ayuda del espejo [...] no reproducía a una hija del Nilo, ni siquiera la compleja mezcla de rarezas y sangres que la hubieran convertido en un ser híbrido típico de Alejandría. El espejo devolvía la imagen de una dama romana” (*El sueño de Alejandría*: 300) En fin, el segundo libro nos muestra a una reina débil y psicológicamente destrozada por el afán de olvidar un pasado doloroso y adaptarse a un presente que, por sus orígenes, no le pertenece.

En segundo lugar, Terenci Moix, defensor de la memoria de la reina Cleopatra Séptima, declara indirectamente sus reproches a la hija por no haber luchado por la memoria de sus padres, no haber difundido la historia no deformada que había vivido en carne propia y no haber intentado liberar a Egipto de la invasión romana. Estos reproches nos llegan en la novela mediante las mismas situaciones que indican su desequilibrio, su confusión, su debilidad psicológica y su afán de huida hacia el olvido, que predominan el segundo libro, junto a minimizar al máximo la labor cultural que desempeñó Selene en la corte mauritana, sobre todo en lo que se refiere a incorporar la cultura egipcia o griega en él, lo cual está históricamente corroborado²⁸⁹. De ahí, Moix adhiere casi toda la labor cultural de la corte a Juba II (*El sueño de Alejandría*: 248-249). Al hablar de la expedición de Juba II para descubrir las fuentes del Nilo no hace ninguna referencia a Selene, aunque históricamente se piensa que fue por influencia suya la conclusión de dicho trabajo (*El sueño de Alejandría*: 250) En cambio, en una frase de la reina sobre Alceo, Moix la muestra como contraria a esa expedición “...es un enviado de la reina Candancia de Etiopía para concretar esas absurdas investigaciones de Juba sobre las fuentes del Nilo” (*El sueño de Alejandría*: 340). Tampoco pone ningún interés en el papel cultural que desempeñó en la corte, mientras va numerando los de Juba II a lo largo del libro segundo. Es más, Moix concluye su reproche hacia su debilidad a

²⁸⁹ “Yet she was her mother’s daughter, as she instilled in her her husband [...] a particular interest in her ancestral territory and traditions, which were to have a direct influence on Juba’s interests and scholarships. As a daughter of a Greek queen and one of the most important Romans of the previous generation, she brought greater stature to the Mauretanian court than did Juba...” en Roller, Duane W: *The World of Juba II and Kleopatra...* p. 90.

través de una frase de uno de los personajes de la novela: “Un rey así necesitaría a otra Cleopatra a su lado – murmuró [...] Cleopatra Séptima. Exactamente. Una reina poderosa. Una mujer capaz de llevar a su hombre hasta el límite de todas las posibilidades. Si aquella Cleopatra estuviese hoy al lado de Juba. Egipto estaría salvado” (*El sueño de Alejandría*: 318) Sólo en una ocasión Moix intenta esquivar la crítica histórica haciendo referencia al papel cultural de Selene en la corte y lo hace de manera superficial en tan sólo dos páginas (*El sueño de Alejandría*: 382,383) dentro de una novela de 460 páginas.

Además, lo lleva a cabo de manera ingenua, haciendo que se vista de egipcia a raíz de una conversación con Fedro sobre Egipto. De ese modo y como último ataque reprochador a Selene, Moix escribe esa frase como la última de la reina en la novela: “Nunca- dijo ella – por glorioso que fuese el pasado de los Tolomeos, la epopeya de Cleopatra Selene tiene que empezar en el reino de Juba” (*El sueño de Alejandría*: 427) es decir, su objetivo es desprenderse completamente de su pasado.

En definitiva, Terenci Moix intenta presentar a Cleopatra Selene a través de la poca documentación histórica que se conoce de ella, basándose en su presunto estado psicológico frente a tanta desgracia y perturbación en su vida. Por otro lado intenta manipular su labor cultural de transmitir la cultura egipcia a su corte mauritana, albergar a intelectuales de la corte de su madre en la suya e incorporar a su corte muchas piezas de arte egipcio y estatuas de su madre. Es una manipulación que se lleva a cabo mediante la indiferencia hacia los trabajos de la reina. Terenci Moix, pensamos, adopta esa postura contra Selene como reproche por no haber intentado recuperar su trono.

La defensa de Egipto:

La mayor parte de los sucesos de la novela ocurren geográficamente en Roma o Mauritania, y no en Egipto. Como espacio geográfico Egipto solamente aparece en el prólogo y en el epílogo de la narración. Sin embargo, el país del Nilo mantiene una presencia constante en la novela, mediante su personaje histórico principal, Cleopatra Selene, representante de su país y su historia; a través de la memoria de las figuras egipcias que entraron en contacto con el Imperio Romano, como Cleopatra y toda su

dinastía; por medio del momento histórico que cuenta la novela y en donde Egipto representa un episodio de incontrovertible presencia en la historia romana, es decir el periodo posterior a la caída de Egipto a raíz de la batalla de Accio; y también a través de la defensa de Egipto y su memoria en la que insiste el autor a lo largo de toda su novela.

La defensa de Egipto en la novela está presentada, según nuestro punto de vista, de dos modos: directamente, a través de una clara posición defensora a favor de ese país en boca de los personajes o el narrador de la novela, e indirectamente mediante el hecho de desacreditar históricamente a personajes reales, enemigos de Egipto, como aquí es el caso de Octavio Augusto. El modo directo lo podemos comprobar en los episodios siguientes:

- Las palabras del narrador defendiendo a Egipto y a su representante, la reina Cleopatra Séptima, frente a la Roma imperialista y deformadora de las historias: “El singular torneo ya era tema de historiadores, materia de cronistas, leyenda acaso. Y en última instancia material para uso de poetas propagandistas, dedicados a consagrar la grandeza de Octavio César en detrimento de la memoria de Cleopatra (injustamente, en opinión de Octavia). Era leyenda que repartía los papeles de manera conveniente a la esplendorosa época que Roma se disponía a inaugurar tras la caída de Alejandría” (*El sueño de Alejandría*:20)
- La defensa de la figura de la reina Cleopatra – como parte de Egipto y su historia – en boca de los personajes presentados en la novela como individuos históricos de plena confianza; Juba II “Como soldado me congratulo de su victoria [la de Octavio] sobre el sueño oriental de Antonio y Cleopatra. Pero no ocultaré que los escritos de los poetas de la nación me parecen crueles en extremo” (*El sueño de Alejandría*: 48); Fedro – que en realidad es Moix, como veremos más adelante – y su obra que tiene como objetivo principal defender a Egipto desvelando su verdadera historia en contra de las deformaciones romanas “No escribo para acusarle [a Octavio], sino para reivindicar la memoria de la suprema Cleopatra Séptima frente a los retratos tan poco favorecedores que de ella hicieron los escritores romanos” (*El sueño de Alejandría*: 269), “Conozco los riesgos que me apuntáis. Y son éstos, precisamente, los que me atraen. ¡Dar a conocer al Egipto esclavizado por Roma una defensa poética de Alejandría que perdió

Cleopatra! Ningún escritor de la hora presente tiene planteado un reto de tal envergadura” (*El sueño de Alejandría*: 270).

- La defensa viene también en boca de los mismos romanos engañados por el poder que les inculcó informaciones de dudable fiabilidad sobre Egipto: “Así la paz de César [dice un maestro de casa de Octavia] Su rectitud, su serenidad, su elevado sentido de la justicia salvaron a Alejandría de la destrucción. Por lo menos es la versión que me ha obligado a enseñar” (*El sueño de Alejandría*:113)

El modo indirecto de defender a Egipto viene marcado por el hecho de desacreditar la imagen histórica de Octavio Augusto, por ser el primer responsable de la caída de Egipto y el fin de su independencia. Esa postura responde también a una constante moixana de la que hemos hablado antes: las apariencias engañosas de la sociedad y el concepto de que no es oro todo lo que reluce. Es decir, Moix quiere demostrar que Augusto no es aquel personaje perfecto del que habla la historia y que su apariencia es engañosa y esconde otros aspectos escondidos. En realidad, esa postura moixana frente a Octavio se venía formando desde *No digas que fue un sueño*. En esta novela, aunque Moix intentaba constantemente mantener una posición objetiva en lo que se refiere a este personaje, se podían encontrar también momentos en los que lo enfocaba o pintaba como una mala persona, astuta y aprovechadora. O por decirlo de otra manera, Moix mantenía un punto medio en la presentación del personaje de Octavio en su primera novela: a veces bueno y otras malo. En cambio, en *El sueño de Alejandría* veremos a un Octavio, en la mayoría de los casos, malo y de valor histórico casi nulo. Moix lleva a cabo su perspectiva o punto de vista, no a través de la falsificación de la historia, sino a través de buscar los datos que desacreditan al personaje y resaltarlos por encima de los que lo favorecen.²⁹⁰ En los puntos siguientes podremos comprobar unas muestras de dicha postura moixana:

- Moix presenta a un Octavio desprovisto de sus valores militares y estratégicos y los adhiere a sus dos mejores amigos: Agripa y Mecenas. El discurso narrativo de Moix conduce a la confirmación de que Augusto es el producto de sus dos compañeros, sin los cuales él no vale nada en absoluto; Agripa es el verdadero vencedor de Accio “Nadie ignoraba que él había sido

²⁹⁰ En lo que se refiere a la biografía de Octavio Augusto nos basamos en la obra de Cayo Suetonio *Los doce Césares*, editorial Sarpe, Madrid, 1985, pp. 65-111. [traducción: Jaime Arnal]

el verdadero vencedor de Accio, que él dirigió personalmente las maniobras mientras Octavio permanecía encerrado en su camarote” (*El sueño de Alejandría*: 64); Mecenas y su círculo de intelectuales son los que crearon el mito de Augusto desde la nada “Ciertamente que Mecenas conocía estos detalles, pero de acuerdo con Agripa consideró oportuno disfrazarlos. Dispuso para ello la formidable influencia de su círculo intelectual, cuyos miembros se dedicaron a cantar las glorias del vencedor [...] ensalzaron sus virtudes y callaron sus defectos” (*El sueño de Alejandría*: 65) Es más, Veremos a lo largo de la novela, a través de los diálogos, los pensamientos y movimientos dentro del Palatino, que el último en tener méritos verdaderos es aquel Octavio “No había mentido el gran Octavio cuando dijo que dejaría convertida en mármol una ciudad que había heredado toda de piedra. Pero aunque suyo fuese el sueño, era Agripa quien se encargaba de materializarlo” (*El sueño de Alejandría*: 121).

- El narrador, de vez en cuando, interviene también para dar sus juicios sobre Octavio –normalmente en contra –, explicando, por ejemplo, cómo repetía lo que lo que se decía de él como si fuera realidad: “¡Paradoja excepcional! ¡Aquel hombre había acabado por creerse lo que los poetas de Mecenas habían escrito para ensalzarle!”. El narrador comenta sobre la obra de Fedro, apoyando la perspectiva que adopta éste en lo que se refiere a Octavio, “El Octavio de su obra era todo lo contrario de lo que Augusto pretendía aparentar. Augusto se presentaba a los pueblos como el forjador de una paz eterna, el creador de todas las prosperidades [...] Sin embargo, el Octavio de Fedro era soberbio, orgulloso, vengativo. Dormía en el que era el lecho de Cleopatra Séptima para humillar todavía más su memoria. [...] saqueaba el inmenso tesoro de los reyes de Egipto, asesinaba implacablemente la última flor de los antaño florecientes vergeles del Nilo, Cesarión...”(*El sueño de Alejandría*: 353)
- Moix insiste en presentar los episodios infames de la biografía de Augusto como: sus relaciones extramatrimoniales con las vírgenes de las Vestales disfrazado de Apolo durante la práctica de esos actos (*El sueño de Alejandría*: 70); lo que se decía de que Octavio se prostituía en su juventud “No sería un descrédito excesivo – dijo Fedro –. A fin de cuentas se dice que vuestro admirado Augusto, en su juventud, no dudó en prostituirse por

dinero” (*El sueño de Alejandría*: 315); su relación sentimental con Terencia, la mujer de su mejor amigo, Mecenas y lo que supuso esa traición para ese último.

- Moix no pasa por alto en su novela los mínimos detalles negativos o habladurías que se desarrollaban sobre Octavio Augusto. Así lo vemos cuando se habla de su cobardía en las guerras “Mientras algunos comentaristas se encargaban de recordar que el hecho de de contraer enfermedad en el momento oportuno se estaba convirtiendo en una de las más acreditadas estrategias augústeas, otros comentaristas, decididamente perversos, encontraban en ello una gran ventaja, porque aquel Antisitio era un general infinitamente mejor que él” (*El sueño de Alejandría*: 233).
- Terenci Moix hace que su personaje Fedro componga en su obra, sobre Marco Antonio y Cleopatra, un episodio donde Octavio, tras su entrada a Alejandría, se dirige al mausoleo del Gran Alejandro, desafía su cadáver y llega a romper su nariz momificada como signo de la ruptura del orgullo de Alejandría que este último había edificado “Te estoy tocando, Alejandro – exclamó –.Y es Roma quien lo hace, al tomar posición de Alejandría” “¡La egregia nariz de Alejandro destrozada por la caricia de Octavio” (*El sueño de Alejandría*: 268). Esta parte, que pertenece a la obra de Fedro y no a la novela de Moix, esta explicada dentro de la novela de manera relativamente ambigua y de modo en que se podría pensar que el hecho de que Augusto agravió el cadáver de Alejandro Magno y rompió su nariz es una realidad. Históricamente sabemos que efectivamente Octavio hizo una visita al mausoleo de Alejandro Magno, para poner una corona de laurel sobre su sarcófago, pero Moix manipuló la historia y la mezcló con la ficción de la obra de uno de los personajes de la novela, de tal manera que aparece todo el episodio en contra de Octavio. Por otro lado, esta historia, tal como está planteada es digna de crítica, porque el lector conocedor de la historia la leerá como ficción, pero el lector normal y corriente, que se apela a este tipo de novelas buscando el conocimiento, podría recibirla como verdad histórica. Con lo cual esa parte de la novela podría crear la misma deformación histórica que el propio Moix está combatiendo en su novela.
- Moix muestra en la novela su oposición a la política colonialista y expansionista de Augusto, hablando el narrador de la situación del Imperio

después de la muerte de dicho personaje “Roma se quitaba por fin la máscara que Augusto había inventado para disimular lo que seguía siendo una situación ambigua” (*El sueño de Alejandría*: 421). Además, Moix cierra la novela utilizando la imaginación de su protagonista Fedro, para fantasear, en escasas páginas, sobre lo que podía haber pasado si Cleopatra y Marco Antonio hubieran ganado la batalla Accio. Además la reina dirige a Fedro la palabra como defensor de Egipto: “Fedro Antemano, jardinero, poeta o lo que quieras ser, escucha la canción de la vida. Escúchala porque tú has sido elegido para proclamar al mundo que Egipto ha vencido a Octavio” (*El sueño de Alejandría*: 462)

De esta manera Terenci Moix ha podido poner de manifiesto su partidismo a la causa egipcia y a sus monarcas, en contra de la política romana de aquel periodo. Pero nos queda la misma pregunta que hemos planteado en *No digas que fue un sueño* ¿Hasta qué límite llegaron los presuntos errores históricos cometidos por el autor?

El sueño de Alejandría, tal como la mayoría de las novelas históricas de Moix, indican un serio esfuerzo de documentación minuciosa y precisa por parte del autor. Terenci Moix, según menciona en su biografía, se basó, en su investigación sobre la época, en más de doscientos volúmenes. Independientemente de ser verdad o no esa cifra, la novela nos indica efectivamente un amplio abanico de documentación histórica comprobable según afirma Alicia García García²⁹¹. Nosotros hemos intentado clasificar la historia contada en la novela en cuatro tipos:

- Primero, digresiones de historia novelizada: es decir la copia de páginas de libros de Historia²⁹², tratandolas literariamente e introduciendolas dentro del tejido narrativo de manera que parezca como un todo homogéneo. En este tipo de historia reflejamos también – además de la historia política – la historia de reforma social y urbanística, en Roma o Mauritania, de la que Moix habla con bastante detalle (*El sueño de Alejandría*: 120.121, 123, 135, 227,238, 247,249,...).

²⁹¹ García García, Alicia: “Realidad y ficción en la moderna novela histórica: *El sueño de Alejandría* de Terenci Moix” en *Fortunatae, revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, Universidad de Lengua, Nº 10, 1998, pp. 309-317. En este estudio la investigadora afirma también verificar la coincidencia entre los datos de la novela con la historia de los personajes.

²⁹² Nos gustaría hacer referencia a que haya escritores, en lo que se refiere a la temática de Egipto, que utilizan este tipo de historia tal como es, sin ni siquiera novelizar su discurso como es el caso, por ejemplo, Antonio Cabanas en su novela *El ladrón de las tumbas*, Ediciones B, Barcelona, 2006.

- Segundo, la historia literaria: es decir, la utilización de lo que fue escrito en en aquel momento histórico sobre los acontecimientos contados ahora como Historia. Así vemos en la novela versos y referencias a Horacio, Virgilio, Homero, Propertio...etc. (*El sueño de Alejandría*: 10, 40, 47,104, 163, 173, 204, 287, 223,335, 392...).
- Tercero, historia imaginada: es la historia que viene a complementar los huecos que la historia oficial ha dejado vacíos. Este tipo de historia es la que más abunda en el género histórico en general y en esta novela, en particular. A través de este tipo, Moix presentó la mayoría de sus personajes históricos y adoptó sus posturas a favor o en contra.
- Cuarto, historia esforzada: es el tipo de historia que parece que sobra dentro del contexto donde se cuenta y si la quitamos no afecta al desarrollo del mismo. Este tipo de historias son las menos presente aquí, a penas la encontramos en dos ocasiones: una vez para hablar de Alejandro Magno y su historia cuando no aportaban esas informaciones interés real para el discurso (páginas 67,68) y la otra cuando se hace una digresión larga e innecesaria sobre Arsinoe, hermana de Cleopatra, a la hora de hablar de JubaII (página 185).

Por otro lado, el alto nivel de la minuciosidad de la documentación en la novela, la podemos detectar mediante algunos datos poco conocidos que forman parte de la narración. Mencionamos como ejemplos, en este sentido, datos como: la historia de Mecenas con su esposa Terencia, la vida libertina de esta última y su relación con Octavio; la casa y la vida de Julio César en el barrio romano de la Suburra; la austeridad de Octavio en muchos aspectos de su vida; el nombre y la historia del médico judío de Augusto, Musa, y su hermano que servía en la corte mauritana de Juba II; las labores botánicas y científicas llevada a cabo por este último etc.

En lo que se refiere a los temas históricamente polémicos de la historia contada, Terenci Moix mantiene su posición sin inventar ninguna interpretación, limitándose a reproducir lo que cuenta la historia oficial:

- En cuanto a la polémica sobre la muerte de Alejandro Helios, ignorada por la Historia, Moix se abstiene a aportar una interpretación propia. Sólo habla de la poca posibilidad de que sea un asesinato, de la misma manera que lo plantean los libros de la historia. (*El sueño de Alejandría*: 128)

- En lo que se refiere a la nacionalidad romana de Juba ¿Cómo la consiguió? ¿Quién se la concedió? Moix guarda silencio y sólo informa que consiguió la nacionalidad sin más. Así es como nos lo enseña la historia.
- Moix reproduce las habladurías sobre la muerte de Marcelo y como Livia, esposa de Octavio, podría tener culpa en el asunto. Pero en ningún momento confirma o intenta corroborar esa posibilidad.
- En lo que atañe al matrimonio entre Cleopatra Selene y Juba II la hipótesis histórica debe esta alianza a Octavia, como promotora de la idea, y a Octavio, como quien lo decidió. Moix, sigue el mismo planteamiento, aunque de modo novelístico: desde el principio de la novela muestra indirectamente el afán de Octavia en que se contraiga ese matrimonio y deja la decisión en manos de Augusto. Además no olvida de mencionar el papel de Julio César en convertir a Juba II en uno de los reyes clientes “El gran Julio allanó el camino cuando decidió proteger al niño Juba. Fue la suya la voluntad providencial...” (*El sueño de Alejandría*: 220)

Pero, a pesar del vasto conocimiento y la documentación que nos ofrece la novela, podemos darnos cuenta de algunos errores históricos que el autor, quizás ha cometido de forma involuntaria. Pero, insistimos en que son errores que no afectan a la base histórica principal de la novela y que no traicionan el límite de libertad de la que puede gozar el novelista frente al historiador:

- Terenci Moix presenta a Octavia, al principio de la novela, como si fuera la primera vez que conociera a Juba II, “Querías conocerle [dice Porcia Honoria a Octavia] para darle tu aprobado” (*El sueño de Alejandría*: 48). Lo cual no es realidad histórica, porque Juba II fue criado en un principio en la casa de la madre de Octavia, luego se trasladó a su propia casa tras la muerte de su marido. De ahí, lo lógico es que en el momento que se desarrolla la novela - momento en el que Juba tenía sus veinte años – Octavia tenía que ser la persona que más lo conociese y no como pretende enseñar Moix.
- En las páginas 109-112 – ya pasados dos años desde la llegada de Selene a Roma y el desfile triunfal – Terenci Moix nos habla de Alejandro Helios recibiendo una clase con su hermana. Lo cual dista de lo que nos cuenta la Historia: la última mención de Alejandro Helios es el desfile triunfal de Octavio y nos habla de una muy probable muerte seguida. Y aunque Moix reconoce más tarde – página 128 – la opinión histórica de que no se sabe el

motivo de su muerte, vemos que atrasa dos años la fecha de ese fallecimiento.

- En una conversación sobre Octavia, Lucino dice “Porque después de haber cuidado a siete niños, tres de los cuales no eran suyos, todavía quiere convertirse en deidad protectora de locos más o menos adultos” (*El sueño de Alejandría*: 166). Según las fuentes históricas la totalidad de niños criados en casa de Octavia no son siete sino como mínimo doce (Alejandro Helio, Cleopatra Selene, Tolomeo Filadelfios, Iullus Antonio, las dos Antonias, Julia, Tiberius, Drusus, Los dos Marcellae y Marceluss)
- En la novela se dice de Juba II: “Pues sólo tenía diez años cuando fue arrancado de sus tierras africanas” (*El sueño de Alejandría*: 184). Según informa la historia, no se sabe con exactitud en que edad vino Juba a Roma, aunque es muy probable que eso sucediera cuando tan sólo tenía algunos meses de edad. Es decir en una edad que nada tiene que ver con la que propone Moix.
- Joaquín Marco²⁹³ critica a Terenci Moix su descuido al mencionar dos veces en la novela un anacronismo: la universidad. Porque, según el crítico, esas instituciones nacieron en Europa en la Edad Media y no en el siglo I a.C.

II- El objetivo ficticio:

Como hemos aclarado anteriormente, *El sueño de Alejandría* supera el simple hecho de fijar su objetivo principal en la Historia, como fue el caso de la novela anterior. En cambio, Moix dedica aquí una parte considerable de la novela para llevar a cabo una metamorfosis de su propia vida, disfrazándola en otros personajes y otros tiempos lejanos. También para plantear, de modo indirecto, las inquietudes del autor – las cuales son suyas propias – principalmente a través del personaje del protagonista, Fedro. Es decir que la novela nos podría ofrecer también un manual serio de la perspectiva moixana sobre el arte.

La metamorfosis autobiográfica:

En un microrrealto de José Jiménez Lozano, llamado *la analfabeta*, se nos habla de una mujer que está aprendiendo a escribir. Pasado cierto tiempo se pone a

²⁹³ Marco, Joaquín: “El sueño de Alejandría” en *ABC literario*, 4 de junio de 1988, p. 03.

escribir todo lo que la rodea: gato, mesa, agua, etc. De repente escribe la palabra espejo y se pone a mirar la palabra una y otra vez con extrañeza porque no se veía en la palabra. De ahí, la mujer acaba reconociendo no saber escribir “porque en cuanto supiera hacerlo, tendría todo lo que quisiera con sólo escribirselo”²⁹⁴. Esta misma perspectiva de la literatura como reflejo del “yo” o de la realidad circundante la plantea Marth Robert de la siguiente manera: “Hay dos tipos de novela; el que declarando de entrada no ser más que un juego de formas y apariencias [y que] se mantiene libre de toda obligación que no se derive inmediatamente de su proyecto y el que pretende tomar materia de la realidad para convertirse en un trozo de vida”²⁹⁵. No es una tendencia exclusiva de épocas o culturas en concreto, sino que la podemos ver en distintos escritores y en todos los tiempos, mencionamos como ejemplos a Ernest Hymengway y sus experiencias como corresponsal de guerra trasladadas a sus novelas. También a Flaubert en su obra maestra *Madame Bovary* y *memorias de un loco*. En el caso de Moix, esa tendencia es máxima, de manera que desaparecen los límites entre los conceptos “vida” y “literatura”, ambos parecen ser para él una misma cosa. Algunos críticos se han dado cuenta de esta característica moixana, como Santiago Aizarna:

“Siempre nos ha parecido que Terenci Moix sustentaba hacia la literatura un concepto, una idea, un sustrato, una voluntad, un deseo “literario”. Es decir la literatura por literatura, la mayor ambición que a un escritor le es dable sentir, según mi forma personal de pensar. Tiene la literatura, en sí y de por sí, suficientes razones para deleitarse en su propia complacencia narcisista y es en esa dimensión donde Terenci Moix se ha complacido generalmente, escuchándose más a sí mismo que haciendo escuchar a los demás, yéndose frecuentemente, si no siempre, a los mundos de su propia fantasmagoría, que bien pueden estar situados en la remota antigüedad como en la Edad Media, o como en la más rigurosa actualidad. Escritor temporalmente – parece no importarle – y hace bien – otra historia que la que él mismo inventa y acaso no le es difícil penetrar en las distintas épocas del mundo dentro de la piel de los personajes que describe. Abrir cualquier libro suyo es tropezarse con esta

²⁹⁴ Jiménez Lozano, José: “La analfabeta” en *Apología de cuentos*, Edición de Amparo Medina Cacos, Cátedra, Madrid, 2005, p.316.

²⁹⁵ Paraíso, Isabel: *Literatura y psicología*...p.100

realidad viva de un escritor que se mira a sí mismo y escribe bajo el imperio de sus más caras evocaciones.”²⁹⁶

Esa tendencia autobiográfica está en nuestro autor, como hemos visto anteriormente, desde sus primeros escritos en catalán: *Olas sobre una roca desierta* (1969), *El día que murió Marilyn* (1970) y hasta sus últimas obras, incluyendo las históricas y las memorias. Es una tendencia que responde al concepto moixano de la literatura como mundo propio, donde puede recrearse y al cual puede apelarse protegiéndose del suyo real. Por lo tanto, apoyamos también la idea de que “*No és possible entendre l' escriptor, ni tampoc el personatge de Terenci, sense tenir en compte la seva infància, esplendidament evocada al primer volum de les seves memòries i marcada per la seva mitomania i l' autodidactisme voraz*”²⁹⁷. Sin embargo, *El sueño de Alejandría* nos parece la novela histórica de Moix autobiográfica por excelencia.

Ahora bien, nos parece de gran interés – antes de meternos en materia – recalcar cuatro matices sobre el autorretrato de Moix en esa novela. Primero, el autor tiene la costumbre –tanto aquí como en otras novelas – de mimetizarse, principalmente, con el personaje del protagonista y de modo secundario va repartiéndose en los demás personajes de la novela. Segundo, el autor tiene una tendencia a la exageración a la hora de crear un símil de su propio estado en sus personajes ficticios. Tercero, el autor trata su autobiografía como trozos de un puzzle, es decir, transmite algunas experiencias personales, que le habían pasado en la adolescencia, a la madurez del personaje, por ejemplo en lo que se refiere a sus relaciones sentimentales notamos que Moix recoge un episodio de cada relación y de todas ellas forma la relación del protagonista con su amante. Cuarto, no nos referimos con el autobiografismo de Moix en sus novelas a sólo lo que le había pasado, sino también a las cosas que deseaba que hubieran pasado. Aquí el personaje principal portador de la imagen de Moix es el jardinero tartamudo de Octavia, Fedro Antemano, ya que ambos pasan por un idéntico proceso de evolución²⁹⁸: la fase del desconocimiento con los primeros rayos del saber, la fase de la autoformación y el descubrimiento de la salvación reflejándose en la escritura, y, finalmente, la fase de alcanzar la fama pero con espíritu triste y vengativo.

²⁹⁶ Aizarna, Santiago: “Cleopatra y Egipto, según Terenci Moix” en *El Diario Vasco*, 23- 11-1986, p. 82.

²⁹⁷ Frisach, Montse: “L’últim faraó rebel” en *Avui*, 03-04-2003, p.46.

²⁹⁸ Nos gustaría acordar que nos basamos, en lo referente a la vida del autor, en sus memorias y los testamentos de sus amigos.

- Terenci Moix se autorretrata en la primera fase, a través de Fedro, como el ser bueno, frente al amante Adonis que sería el ser malo. Es una dualidad muy característica de Moix. Siempre en sus novelas aparecen las dos figuras del bueno y el malo, encarnándose él en la del bueno. Fedro aparece en la novela como una persona primitiva, cariñosa, trabajadora, con afán de aprender pero rechazada o despreciada por parte de su amado: “Diría yo [dice Lucino comentando sobre Fedro] que Fedro era ser completamente primitivo. Alguien a quien veía permanentemente en tus jardines sin pensar que pudiese ser una persona, más bien me parecía una especie de espantapájaros”(El sueño de Alejandría: 27) “Te diré que su ignorancia estaba llena de un encanto como yo sólo he encontrado en los niños y ni siquiera en todos” ”(El sueño de Alejandría: 29) “Inventaba fuerzas para vencer sus limitaciones [...] Me encontraba impartiendo una lección de retórica [...] cuando hete aquí descubro detrás de un banco aquel enorme sombrero griego, y a la sombra de sus alas desproporcionadas el rostro del jardinero. Tan concentrado, tan absorto en mis explicaciones...” ”(El sueño de Alejandría: 30) “Adonis iba a alguna fiesta en la ciudad y el otro [se refiere a Fedro] que no tenía en cuenta sus propias limitaciones, intentaba decir con su maltrecho discurso de tartamudo, que le habría gustado acompañarle. A eso respondió Adonis con burlas contra la tartamudez [...] y acabó por decirle claramente que haría el ridículo en los círculos a los cuales había accedido últimamente” ”(El sueño de Alejandría: 28). Esa primera fase responde, disfrazada y literariamente, a la de la adolescencia y juventud de Moix, que cuenta en sus memorias; cuando trabajaba en Harry Walter, haciendo recados, y cómo aprovechaba el tiempo para leer por el camino las novelas y los libros; sus intentos de aprender idiomas de la radio y leer por la noche después de las horas del trabajo; su viaje a Francia en búsqueda del saber, ganándose la vida limpiando lavabos o limpiando casas y trabajando de camarero en Inglaterra para mantenerse allí con el fin de ir a los museos, estudiar y conocer; su insatisfacción por su aspecto físico; su fracaso continuo en la búsqueda del doble sentimental del que ya hablamos anteriormente.

- La segunda fase de Fedro empieza como reacción a la traición de su amado, Adonis, y la soledad que se apoderaba de él. Fedro combate aquí su dolor dirigiéndose a las letras y al aprendizaje, intentando con ello encontrar sentido para su existencia “Y a lo largo de aquellas madrugadas sometido a la interminable espera del regreso de su compañero Fedro se entretenía escribiendo en la tablilla los ejercicios que Lucino había dictado a sus amos. Era una obligación que se había impuesto en los últimos tiempos porque al considerarse en tantas desventajas frente a Adonis comprendía que era necesario sorprenderle continuamente con nuevos progresos...” ”(*El sueño de Alejandría*: 125) La actitud de Fedro responde perfectamente a lo que motivó a Terenci, en un principio, a dirigirse al arte: escaparse de la realidad y destacarse en algo. Esa idea la podemos ver en la frase del primer tomo de sus memorias, cuando habla de cómo el arte o la ficción eran su único refugio de la soledad: “Todo quisque tenía alguien a quien abrazar todo quisque menos yo. ¿sabes que hacía? Suplicaba con todas mis fuerzas que regresase la ficción, porque la realidad era demasiado dura”²⁹⁹. Es más, el viaje que hace Fedro a Grecia para continuar sus estudios, no es nada más ni menos que los dos viajes de Moix a Francia e Inglaterra con el mismo objetivo.
- La tercera fase de Fedro es la de convertirse en un poeta famoso, pero triste y con espíritu vengativo. Ahora Fedro se dirige a la Corte de Juba II, estando en la cumbre del éxito, el prestigio y la riqueza, para pedir el apoyo de Selene en la representación de su obra sobre Cleopatra. Es ahora un escritor de comedias conocidas, pero, contradictoriamente, triste y desgraciado por la soledad y el desamor que llena su vida: “No te he visto sonreír desde que llegaste a estas montañas [decía Selene a Fedro, poeta] ¿Ha muerto Fedro que conocí? ¿Ya no he de ver más a aquel bondadoso jardinero que alegra mis recuerdos? ” (*El sueño de Alejandría*: 275) Ahora rechaza incluso el amor carnal de los muchachos que le mandaba Selene como obsequio. Así que todos los rasgos de esta fase de Fedro coinciden plenamente con la actual de Moix tras el Planeta de 1983: ya ahora es muy famoso,

²⁹⁹ Moix, Terenci: *El cine de los sábados*...p. 435.

relativamente rico y aunque hacía reír a la gente en sus programas televisivos, escondía una tristeza “Terenci era contradictorio. La diferencia básica está entre Ramón y Terenci. Ramón es la persona torturada, melancólica, triste, malhumorada, depresiva, insatisfecha. Y Terenci es la persona chistosa, siempre de buen humor, comprensiva, tolerante”³⁰⁰ Es la misma época en la que acaba de redactar la obra *No digas que fue un sueño* donde defendía la imagen de Cleopatra, tal como pretende hacer Fedro aquí. Es más, es la época en la que se negaba a acostarse con nadie “Pero entonces, cada vez que me acostaba con alguien, pues no me encantaba. Yo no me excitaba en la cama y no hacíamos el amor”³⁰¹ Finalmente, la actitud de soberbia, venganza y desprecio que adopta Fedro – rico, famoso y poderoso – hacia finales de la novela contra Adonis – convertido en un leproso, desgraciado y expulsado del mundo del vicio – es probablemente lo que Terenci Moix deseaba que pasara. Pero como no fue así, lo intenta realizar en la literatura: ahora Adonis – figura de todos los que despreciaron o rechazaron, en algún momento, a Moix – se dirige humillado y enfermo a Fedro – Moix, famoso, rico pero triste y dolido – para pedirle ayuda después de haberlo perdido todo. Entonces Fedro, superior y soberbio le ayuda en forma de limosna y así consigue su venganza (páginas 448- 453)

- Moix reconoce haber copiado para su protagonista su propia fisonomía “yo para describirlo utilizo mi propia fisonomía, para que el lector ya entienda...”³⁰², aunque con cierta exageración a favor, como es propio de nuestro escritor. Moix “Al llegar a la adolescencia [...] no tenía ningún atractivo físico y eso me marcó mucho”³⁰³. Así que vemos a Fedro “...de corta estatura, pero en compensación mantenía un cuerpo perfectamente proporcionado y dotado vigorosamente musculatura, un cuerpo que no careciendo de gracias, se veía envilecido por la zafiedad de los ademanes, los andares torpes y, por supuesto, el encogimiento que le producía el hecho de sentirse inferior” (*El sueño de Alejandría*: 59). Es más, el cambio y el cuidado físico excesivo que prueba Fedro tras convertirse en poeta popular y

³⁰⁰ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p.227.

³⁰¹ *Ibidem...*100.

³⁰² Redacción: “Terenci Moix un escritor catalán que ha ganado gloria escribiendo en castellano y pasa de la política”, En *Castellón Diario*, 8 de Mayo de 1988, p. 08.

³⁰³ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p111.

evidentemente rico, siendo “...sumamente agradable y provisto de un singular atractivo. Consistía en una aureola de inocencia preservada, que, unida a su baja estatura, le daban el aspecto de un eterno adolescente, como si el tiempo se hubiese detenido en un inmaduro instante de su vida...” (*El sueño de Alejandría*: 262) responde al cambio físico que probó el mismo Moix tras ganar el Planeta, ya que dedicó una parte considerable de la suma de su premio para restaurarse estéticamente.

- Terenci Moix elige para su protagonista, como barrio de su primera fase en la novela, la Suburra romana, del cual conocemos históricamente que era “Barrio popular y de mala fama”³⁰⁴. La elección de ese barrio y no de otro se debe – según nuestro criterio – a su parecido con el Barrio Chino Barcelonés durante la primera infancia de Moix, era también un barrio popular famoso por la prostitución y la mala fama. Es más, si nos fijamos en la descripción que hace Moix de La Suburra en la novela, encontraremos que es aplicable a lo que es el Barrio Chino Barcelonés de la posguerra, ya que la descripción es generalizada y no resalta ningún detalle exclusivo del periodo romano, más bien es la descripción de un barrio popular cualquiera “Se oía el llanto de un niño, sonido que se disputa con el gallo el derecho a ser considerado heraldo del despertar. Al cabo de unos instantes sonaba el chasquido de las barreras que habían mantenido cerradas las puertas de los comercios [...] el crepitar de las ruedas de los primeros carros y, ya el repiqueteo monótono de la fragua, el martillo del zapatero, el ruido de las muelas donde crujía el grano, el crepitar de los leños en el horno que cocía la masa...”” (*El sueño de Alejandría*: 116 - 117) Por otro lado, la actitud del protagonista, Fedro, en salir algunos días de aquel barrio buscando nuevos horizontes, es muy parecida a la de Moix saliendo al Ensanche Barcelonés para ver otro mundo distinto.
- Moix transmite su experiencia sentimental con quien él llama Carlito, a la historia del sufrimiento de Fedro con Adonis. Aquí en *El sueño de Alejandría* vemos a Fedro encerrado en la casa de la Suburra sufriendo la soledad e intentando aprender, mientras su amante Adonis está con otros,

³⁰⁴ Hacquard, George. Dautry, J y Maisani. O: *Guía de la Roma antigua*, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA, Madrid, 3ª edición, 2003, p. 55. [Traducción Matilde Rovira Soler]

disfrutando e incluso acostándose descaradamente con ellos bajo la vista de quien lo desee “¡Tartamudo! Dile a tu amo que se dé prisa, que se están enfriando las pollas y no es el caso” (*El sueño de Alejandría*: 124). Es la misma experiencia que narra Moix en *Extraño en el paraíso*, de cómo se quedaba estudiando o escuchando música en el piso de Chelsea en Londres mientras Carlito – al que quería y deseaba – se acostaba con otros en otra habitación.

- Aunque la figura de Adonis es una metamorfosis de todas las experiencias amorosas fracasadas de Terenci Moix, tal como lo habíamos aclarado anteriormente, es indiscutible que el fracaso más cercano con Enric Majó es el más presente aquí. Es decir que Moix acumulaba en Enric Majó-Adonis la totalidad de su fracaso sentimental con personas anteriores. De ahí, podemos ver una frase de Adonis que indica la duración de su relación con Fedro “¡Catorce años arrastrando a uno que sólo sabe hablar de plantas y cepellones!” (*El sueño de Alejandría*: 147) Esos catorce años se tratan de la misma temporada que pasó Moix con Majó.
- Dado que estamos hablando aquí del autobiografismo de la narrativa moixana en general y en *El sueño de Alejandría* en particular, no resulta nada extraño descubrir esa misma tendencia en el protagonista de la novela que ejerce la profesión de poeta: Fedro también escribe su experiencia vivida, o simplemente el mal que siente de verdad, porque de esta manera llega su mensaje al lector que sufre como él “Ningún escritor habla sólo de sus daños [dice Juba a Fedro] Incluso el más privado pertenece a la especie. Al desnudarte a ti mismo, profanas los secretos de los demás mortales. Eres, pues, indiscreto, Fedro Antomano” (*El sueño de Alejandría*: 157)
- Nuestro autor coincide con su personaje Fedro en que los dos son autores que irrumpen en el mundo literario escribiendo sin pudor, en contra de las normas establecidas desde antaño, y reciben cierto rechazo de los espíritus selectos del momento, aunque sí que obtienen gran éxito “Entonces [dice Octavia a Fedro] te diré que esos poemas tan extraños me gustan mucho. Aunque todos los autores del pasado se revolverían en sus tumbas si los leyesen” (*El sueño de Alejandría*: 165). Pensamos que Fedro reproduce de esta manera la irrupción de Moix en el mundo de las letras catalanas con *La*

torre de los vicios capitales (1968) por la que recibió el nombre del “*infant terrible de la lliteratura catalana*”.

- Moix se describe a sí mismo tras la ruptura de Enric Majó con casi las mismas palabras con las que describe a Fedro tras el abandono de Adonis, como podemos comprobar en las dos citas siguientes: una perteneciente a Moix tras la publicación de *No digas que fue un sueño*, donde expresó su fracaso amoroso a través de la figura de Cleopatra, y la otra pertenece a la descripción de Fedro en *El sueño de Alejandría* “Quedé fascinado por la imagen de mí mismo convertido en perra llorona a causa de una ruptura sentimental. Cuando yo le decía a Fernando Lara: « ¿Por qué ha tenido la gente que volcarse en este libro y menos en otros?», él decía que seguramente los lectores notaban que estaba escrito con sangre. Yo añadiría incluso unos vómitos. En fin, el libro demuestra que la sinceridad siempre tiene recompensa”³⁰⁵. “Descendía sin darse cuenta a las simas más atroces de la degradación [se refiere a Fedro abandonado] Escribía con el alma las descripciones del vómito que se atrevía a arrojar por la boca: Entro en esa habitación sin poseer nada. A fuerza de rechazos, consiguiendo que no sienta siquiera la dignidad del ser humano. Si acaso soy un perro. Y además un perro que ni siquiera tiene fuerzas para ladrar...” (*El sueño de Alejandría*: 213). Es más, tal como Terenci Moix intentó suicidarse tras el abandono de Enric Majó, o incluso después del de un anterior amante³⁰⁶, Fedro también “desde los recientes días en que Adonis partió de la ciudad [...] se había convertido en enemigo jurado de la vida” (*El sueño de Alejandría*: 164). Incluso, el estado de Fedro en crisis a raíz del abandono “inmóvil en el lecho, con los ojos fijos en la nada absoluta, y los brazos inermes a ambos lados del cuerpo...” (*El sueño de Alejandría*: 168) responde, quizás, al de Moix también, ya que sabemos que en 1985 fue ingresado en una clínica por una crisis nerviosa³⁰⁷. Y finalmente, encontramos que la misma obsesión de Fedro en la novela pensando “continuamente qué estaría haciendo Adonis en aquellos momentos, en cada instante de todos los días...” reproduce la de

³⁰⁵ Ortega Bargueño, Pilar: “Cleopatra asumió el mestizaje y sacó provecho del mismo” en *El Mundo*...p53.

³⁰⁶ Para más informaciones sobre esos sucesos remitimos a su tercer volumen de memorias *Extraño en el paraíso*, pp.605-622 donde narra de su intento de suicidio por el fracaso con un tal Daniel.

³⁰⁷ Agencias: “Terenci Moix ingresado en una clínica a causa de una crisis nerviosa”, en *El País*, 18-05-1985, p.28.

Moix con Enric Majó, según cuenta Joseph María Benet i Jornet³⁰⁸, aunque de una manera menos noble. Pero como a Moix le gustaba autorretratarse como el bueno, no trasladó sus actitudes obsesivas a la novela.

- Tanto Fedro como Moix – según la perspectiva de este último – rechazan la esclavitud de las mentes o el escribir a la orden oficial de los políticos. Y como ninguno de los dos pudieron conseguir el apoyo de los políticos, se apelaron al público buscando sus gustos – ya cambiados – y no los tonos elevados de la literatura: “Tú sabes lo que el público de Roma reclama en sus teatros [dice Fedro] Pasó la época de los conceptos elevados [...] El público grita en los teatros con sonidos que se parecen extrañamente a los rebuznos. Y yo les he enseñado a rebuznar. He fundado mi fortuna sobre esta pedagogía. Para no caer en el halago a los poderosos he caído en el de las masas” (*El sueño de Alejandría*: 324). Moix se reconoce aquí, a través de Fedro, como escritor de masas y defiende, incluso, escribir de las frivolidades que gustan a la gente con la justificación de que “el retrato de la vulgaridad, cuando está bien hecho, también es un grado de cultura” (*El sueño de Alejandría*: 325). De esta manera encontramos que Fedro consigue un éxito público resonante, pero injustificable según las normas de la estética literaria del momento. En lo cual coincide con Moix, que tampoco tiene justificación razonable el gran éxito público que obtiene a raíz de *No digas que fue un sueño*, una de sus primeras novelas en las que buscó el apoyo del público más que la crítica: “No tengo ni idea [contesta Moix al por qué del éxito de su novela] En fin si me preguntas por *No digas que fue un sueño* ha vendido más que un millón de ejemplares, honestamente he de contestar que no lo sé, que no lo entenderé nunca”³⁰⁹

En segundo plano, Moix traslada otros aspectos de su personalidad, o de su vida en general, en otros personajes de la novela, tanto históricos como ficticios, ya que en el de protagonista no le cabe todo, como lo podemos comprobar a continuación:

- El personaje de Terencia, esposa histórica de Mecenas – conocida por sus adulterios y vida libertina – sirve aquí en la novela en doble sentido:

³⁰⁸ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...*p247.

³⁰⁹ Bonilla, Juan: “Entrevista a Terenci Moix: Si la crítica no fuera pacata...” en *ABC literario*, 24-01-1996, p.18.

primero, como contrafigura de la dama perfecta e ideal, Octavia, ya que aquí la figura de Cleopatra Séptima sólo aparece en la memoria. Segundo, y más importante, como reflejo del lado libertino que caracteriza a Moix. El autor, evidentemente no lo traslada a su protagonista, que debería seguir siendo el mejor hasta el final. De ese modo Terencia – históricamente muy poco conocida, porque tampoco tuvo importancia histórica – sirve al autor para proyectar en ella su lado escandaloso, su afán continuo de llamar la atención, su inclinación al goce máximo de la vida, probando todo lo exótico y lo raro. Como sabemos nosotros anteriormente, Moix era muy narcisista y adicto a llamar la atención. Román Gubern³¹⁰ habla, en su testimonio sobre Terenci Moix, de sus aventuras sadomasoquistas en los prostíbulos de Barcelona o de su aventura amorosa con un adolescente marroquí durante su viaje a ese país. Esas experiencias las vemos de modo más exagerado en la figura de Terencia – curiosamente con nombre muy parecido al del autor – “Putas es y lo mantengo – seguía diciendo la llamada Andrómeda – ¡Si ni siquiera Mecenás ha conseguido contagiarle un poco de dignidad! La ha repudiado siete veces” “Terencia estaba más allá de las críticas. Se dedicaba a triunfar en lo suyo. Que era simplemente el arte de llamar la atención a cualquier precio” (*El sueño de Alejandría*: 42). Incluso, Terencia se parece mucho al autor en su lenguaje grosero, a lo largo de todo el primer libro de la novela, aunque también de forma más hiperbólica. Otra posibilidad es que su lenguaje sea una reproducción del de Esmeralda, la prostituta y dueña de un bar barcelonés al que acudía Moix en su adolescencia para consultarle sobre sus asuntos personales, según cuenta en sus memorias. Dicha mujer – como se podría comprobar en las memorias – tiene un lenguaje idéntico al personaje novelístico. Terencia es como el autor, busca llamar siempre la atención y también entra en una experiencia sadomasoquista con Juba II: “...en esa ocasión [dice Juba II hablando de Terencia] se arrodilló ante mí y suplicó que me dignase a tratarla como una perra” (*El sueño de Alejandría*: 188). Es más, Moix traslada a través del personaje una experiencia propia durante su estancia en Inglaterra, cuenta en *Extraño en el paraíso* sobre una cierta invitación que les hizo, a él y a Carlito, un vecino negro para una fiesta

³¹⁰ Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco...* pp.294 -306.

homosexual, hecha en forma de subasta, es decir los invitados subían al escenario para subastarse y luego iban a la cama con quien les compraba. A esta fiesta acudió Moix con Carlito, aunque según nos cuenta, él no participó. Esa misma situación la vemos en *El sueño de Alejandría* cuando Terencia se dirige también a una subasta real para venderse e ir a la cama con quien la compre” (*El sueño de Alejandría*: 191-198). La diferencia entre las dos situaciones radica en la exageración posterior de Terenci Moix en tratar el episodio de forma más surrealista: en la novela, Porcia Honoria – otro personaje de la novela – vestida de hombre, la compra en la subasta y hace el amor con ella a oscuras. En fin, la figura histórica de Terencia ha servido a Moix como modelo, donde podría descargar su lado libertino y escandaloso.

- Curiosamente el nombre del amante de Fedro, Adonis, responde al nombre de una de las revistas de atletas que fecundaron el imaginario homosexual de Terenci Moix en su adolescencia en los años cincuenta “Escondí mi timidez y adquirí a toda prisa las revistas deseadas [...] se llamaban *Adonis*, *Body Beautiful*, *Tomorrow’s Man* y *Demigdos* [...] los modelos salían en colores y rodeados por escenografías muy fantasiosas: ruinas griegas, palacios morunos...”³¹¹
- Si Octavia representaba, como reconoce Moix, la figura de su madre en *No digas que fue un sueño* – “No es menos cierto que en alguna de mis novelas he ridiculizado a los machos puteros, resaltando como superior en todos los aspectos a la mujer abandonada. No es extraño que en mis recreaciones de Cleopatra u Octavia reprodujera la situación de mi madre”³¹² – pensamos que lo sigue representando aquí en *El sueño de Alejandría*, pero no mediante la figura de la mujer traicionada por un marido promiscuo, sino a través de la figura de la madre que pierde a su hijo. Según nuestro punto de vista, Terenci Moix intenta exponer el episodio de la muerte de Marcelo, por una enfermedad, (*El sueño de Alejandría*: 395-400) reconstruyendo la imagen de su madre, o la de cualquier madre ante la muerte prematura de su hijo. De ahí, no resulta nada extraño el paralelismo entre la descripción de la muerte de Marcelo en la novela y la de Miguel – en el primer tomo de las memorias

³¹¹ Moix, Terenci: *El beso de...*p.57.

³¹² Moix, Terenci: *El cine de...*p.152.

- , emitiendo ambos gritos de dolor a la hora de morir, con fiebre y movimientos epilépticos. Y aunque en las memorias, nuestro autor no explicó el estado de su madre tras la pérdida del hijo, pensamos que sí lo pudo hacer en la figura de Octavia.
- Si Moix expresa en *Terenci del Nilo* su total desagrado por llegar a Egipto, por primera vez, a través de El Cairo, aquí concede a su personaje su propio deseo de llegar a través del mar, es decir entrando por Alejandría. La llegada del personaje responde tan sólo al deseo romántico del autor y no al momento histórico en el que no había aviones, ya que Fedro estaba en Mauritania desde la cual se puede llegar a Egipto vía terrestre sin ser Alejandría la ciudad de bienvenida. Así lo hará Moix siempre con sus protagonistas al llegar a Egipto, como veremos en *La herida de la Esfinge* y *El amargo don de la belleza*. Sin embargo, ambos personajes – Terenci del Nilo y Fedro – una vez en Egipto, hacen el mismo viaje clásico por el Nilo hacia el sur. Incluso, Fedro, camino de vuelta hacia Alejandría, se para en Tebas, a la que dedica más descripción que a las otras ciudades. O sea, la misma actitud que tiene Moix, hacia la misma ciudad que en su libro de viajes ocupa el mayor espacio.
 - Otro deseo que el autor realiza a través de su personaje Fedro es el hecho de entregar su obra completa a la Biblioteca de Alejandría. Este mismo deseo fue llevado a cabo tras su muerte, cuando en diciembre del 2005 un grupo de sus amigos, en compañía de El Instituto Cervantes y El Instituto Ramón Llull, depositaron su obra en La Nueva Biblioteca de Alejandría con una ceremonia, curiosamente parecida a la que había imaginado Moix en su libro (*El sueño de Alejandría: 454- 456*), salvando las diferencias, debido a la distancia de los dos momentos históricos.

La perspectiva moixana sobre la creación literaria:

El segundo objetivo que nos ofrece la novela, lejos de la historia, es un manual de instrucciones que nos explica la perspectiva de Terenci Moix sobre la creación literaria. Es un objetivo que, curiosamente, la crítica ha dejado pasar por alto sin prestarle la mínima atención. Pensamos que el autor ha optado por atribuir al protagonista de la novela la profesión de poeta – es decir, equivalente a un escritor o novelista de nuestra época moderna – y lo ha revestido de su propia autobiografía en

cuanto a la evolución, con el fin de reflexionar sobre la creación artística y las inquietudes del creador. Es cierto que se trata de un tema presente, pero también de todos los tiempos tal como lo es el amor, la fidelidad, la venganza, el patriotismo, etc. Dicha reflexión o pensamiento moixanos sobre el arte no se manifiesta aquí, solamente a través del protagonista, sino también mediante los otros personajes de la novela, relacionados con el mundo cultural. A continuación vamos a ver de qué se tratan las preocupaciones e inquietudes de nuestro autor en lo que se refiere al arte, así como su perspectiva de la creación literaria:

A - El fin de la originalidad y el postmodernismo:

El postmodernismo al que nos referimos aquí no es el término confuso o borroso que se aplica hoy en día en varios sentidos de la creación artística – a veces contradictorios – sino que según la definición de Umberto Eco como “... una tendencia que [no] pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer”³¹³. O para explicarlo de otra manera, también según el planteamiento de este autor, el postmodernismo ha surgido como resultado del fin de la originalidad o el agotamiento de las nuevas temáticas artísticas, tras los intentos de la vanguardia que en un principio destruyeron el pasado y luego fueron más allá hacia “lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura será la expresión mínima del *curtain wall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en la literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs, hasta el silencio o la página en blanco; en música, el paso del atonalismo al ruido, al silencio absoluto”³¹⁴. Pero, llegó un momento en el que la vanguardia – lo moderno – no pudo ir más allá. De ahí, la respuesta posmodernista a lo moderno ha sido reconocer que el pasado no puede destruirse porque eso conduce al silencio, y lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía y sin ingenuidad, es decir tratar los temas antiguos, pero desde planteamientos modernos.

El sueño de Alejandría, desde la primera página y hasta el final recalca a través del personaje de Fedro la inquietud del autor por este fin de de la originalidad y la falta de renovación de temas. Es verdad que Terenci Moix había tratado antes esta problemática, pero de manera pasajera, en *Olas sobre una roca desierta* “Vacío total de inspiración. O en otras palabras: el arte convertido en fórmula. Detesto la fórmula del

³¹³ Eco, Umberto: *A postillas del nombre de la rosa...* p. 72.

³¹⁴ *Ibidem*, pp.74-75.

mismo modo que detesto nuestra civilización, la cual – si no lo es solamente – es sobre todo una pila de fórmulas agotadas”³¹⁵. En cambio, aquí nuestro autor reflexiona más profundamente sobre el asunto. Puede que eso se deba a la conciencia de Moix de que lo que va a contar aquí, en la novela histórica, es una repetición de una temática que ha sido contada antes por la Historia: “Sé que todo cuanto escriba fue escrito antes de ahora [reconoce Fedro] Yo sé que cuanto sueño ha sido soñado en otro tiempo. Porque es cierto que ya no quedan sueños, todos los sueños han sido soñados.” (*El sueño de Alejandría*: 7) Por lo tanto Fedro, aquí, pide a la ciudad de Alejandría lo mismo que dice Eco sobre el postmodernismo: formas o maneras nuevas para tratar los temas antiguos “Sin embargo [dice Fedro] canto en este coro, igual que en el primero de los sueños, igual que en el primer escrito, como en la más antigua de las inspiraciones. Canto la muerte de los reyes, lloro el abandono de los dioses, grito por la derrota del amor. Y así te pido, OH dueña de las desolaciones, que impongas en mi voz acentos trágicos y nueva inspiración a mi ternura. Instrúyeme en el arte del lamento, adiéstrame en la lírica del luto, hazme experto en la industria del clamor. Inspira novedad a mis palabras” (*El sueño de Alejandría*: 8) En fin, esa inquietud en busca de la originalidad, en su sentido postmodernista, no abandona al protagonista en lo largo de su carrera y hasta el final de la novela, cuando consigue el honor de depositar su obra completa en la Biblioteca de Alejandría y le pregunta Lucino: “– ¿Conseguiste encontrar algún sueño que no haya sido soñado por otros?

– Nunca.

– Continúa buscándolo

– No existe” (*El sueño de Alejandría*: 458)

B - El autor debería ir en contra del sistema establecido y de acuerdo con sus propias normas, ya que en ello radica el éxito:

³¹⁵ Moix, Terenci: *Olas sobre una roca desierta...*p.93. En este sentido remitimos también a Joaquín Molas que analiza, en dicha novela, el planteamiento moixano de la problemática del autor en elegir las formas apropiadas para el siglo: “La novel-la oberta de Terenci Moix” en *Lectures critiques*, llibres a l’abast, 121, Ediciones 62, Barcelona 1975, pp. 214-218. Por otro lado, Moix ha mostrado en distintos artículos periodísticos su verdadera preocupación por la cultura actual que ha llegado a ser incomprensible como: “Cultura y menopausia” en *El País*, sección opinión, p.09. Finalmente, nos gustaría recalcar que esa inquietud tomará para el autor unas dimensiones más profundas a partir de finales de los años noventa por la gran difusión de otros medios de cultura como Internet y los DVD’s gracias a sus capacidades virtuales, con el peligro que conlleva esto, siendo más atractivas que las formas fijas de los libros. Eso lo podríamos comprobar en esa siguiente frase del autor: “Este me ha costado mucho más que ningún otro. Y me he permitido todo tipo de juegos y disparates porque ya no siento respeto por las novelas ni por los rigores literarios, para esto ya está Javier Marías. En estos tiempos de realidad virtual la permisividad es absoluta” en Ribas, José: “Niños malos, Terenci Moix” en *El Mundo* “Catalunya”, 23-02-2002, p. 02.

Así expresa Moix su propia teoría sobre el arte, mediante la voz de su protagonista que comparte con él su perspectiva. Fedro es un poeta autodidacta que lleva la contraria a todo lo establecido e inventa su propia manera de crear arte: “Con falta absoluta de pudor, el improvisado poeta seguía la moda de la glorificación de la naturaleza, pero los medios empleados eran radicalmente opuestos a los que habían edificado la gloria de los grandes bucólicos [...] Y todo ello en un estilo que se dijera un atentado contra la perfección académica...” (*El sueño de Alejandría*: 156). Es más, Lucino – maestro de Fedro – nos explica, en una conversación con Fedro, esa teoría sobre la creación artística, la cual su discípulo seguirá: “Tienes que ser libre de decidir tu gusto. Guíate por él, no por las normas. Te las enseñé para que fuesen muletas que te ayudasen a moverte por los caminos del conocimiento. Mala cosa serán si se convierten en cadenas que encadenan tu albedrío” (*El sueño de Alejandría*: 165). Este planteamiento del arte responde a la actitud creativa de Terenci Moix en sus novelas. Además, nuestro autor se ha expresado directamente como partidario de esta teoría sobre el arte en distintas ocasiones como lo podemos comprobar, por ejemplo, en su artículo³¹⁶ sobre el poeta cretense Kazantzakis, a quien rinde una infinita admiración e incluso toma como su propio emblema las palabras que dicho poeta mandó escribir sobre su tumba: “En nada creo. Nada temo, soy libre”, ya que distinguiéndose de los demás es posible que sus escritos alcancen la eternidad.

C - La creatividad y la recepción literaria:

Moix se muestra también, en su novela, de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica sobre la simetría entre la teoría del autor y la teoría del lector. Lo cual quiere decir que la comunicación literaria se trata de un proceso que comienza en el inconsciente (del autor) y termina en el inconsciente (del lector). De ahí “ese proceso supone un placer y una catarsis tanto para el lector; placer y catarsis que son los verdaderos móviles de la literatura”³¹⁷. Ese apoyo moixano a dicha teoría lo vemos en las palabras de Juba II a Fedro, poeta: “Ningún escritor habla sólo de sus daños. Incluso el más privado pertenece a la especie. Al desnudarte a ti mismo, profanas los secretos de los demás mortales” (*El sueño de Alejandría*: 216). De ahí, resulta también comprensible el porqué un autor debería escribir sin pudor, para que lleguen directos y sinceros sus mensajes al receptor que probablemente comparte con él la misma

³¹⁶ Moix, Terenci: “Peregrino del estío” en *Sufrir de amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, pp. 206-207.

³¹⁷ Paraíso, Isabel: *Literatura y psicología*...p 121.

situación “No le importaba dar a conocer a Octavia sus nuevas composiciones poéticas. Por el contrario, exhibía su desgracia con una falta de pudor que incurría directamente en el descaro. Quería que todo el mundo conociese su desgracias” (*El sueño de Alejandría*: 213). Es más, para ello el escritor tendría que fijarse, en sus escritos, en los asuntos que duelen y torturan al receptor, porque son los que más llegan: “Nada más cierto – exclamó Fedro – Mi obra duele. Mis palabras quemán. ¡Suprema razón para escribirlas!” (*El sueño de Alejandría*: 281).

D - Rechazo a la clasificación del autor:

Terenci Moix, rechazando el hecho de clasificar a los autores o encasillarlos en tendencias o corrientes literarias, hace que su protagonista sea un escritor inclasificable como él se autodefinía³¹⁸ “En realidad no son poemas [dice Porcia Honoria sobre las obras de Fedro] No encajan en ninguna métrica conocida. ¿Cómo los calificaría? Podrían ser sátiras en algunos momentos, pero de repente personalizan tanto que son como confesiones descarnadas” (*El sueño de Alejandría*: 229).

E - Ser escritor no tiene que ver con la formación académica sino con el talento:

Moix defiende su propio estado, como autor autodidacta de formación caótica, a través de la figura de Fedro Antemano que también comparte con él esta forma de autoaprendizaje. Fedro, a pesar de salirse del camino establecido para los literatos de la época y ser calificadas sus obras de bazofias literarias, por parte de la crítica, consigue el éxito de las masas y más nivel de estética literaria de lo que los autores acreditados podían alcanzar. De ahí vemos a Porcia Honoria –paradigma del autor formado y reconocido – asustada delante de los poemas de Fedro “No podía evitar las hostilidades ante cada una de las frases pergeñadas por el bárbaro autor. Constituía una afrenta a todas sus creencias [...] era insulto contra los placeres estéticos que había aprendido a saborear, las obras que había defendido en público, los hombres a quienes admiraba” (*El sueño de Alejandría*: 230). Sin embargo, reconoce la supremacía de los poemas de este bárbaro no académico, sobre la suyas “Porcia Honoria, estás tan borracha que llegas al punto de mentirte a ti misma. ¿Cuándo has podido expresar toda esta pasión? Tú, la desposada con todas las artes, no ha conseguido una sola línea que

³¹⁸ Terenci Moix también se consideraba un autor ecléctico, ya que sus fuentes de inspiración no se limitaban al campo literario, sino también entre ellas contamos con el cine, la ópera, la canción popular, la historia y los T.B.OS.

pueda igualar la fuerza de estos textos. [...] ¿Por qué si soy perfecta en tantas cosas no he de serlo también en la poesía. Una educación de primera, una sensibilidad superior, dinero para compararlo todo... ¡Y este primitivo innoble, ese perro vulgar, ese esclavo el Parnaso con sus lamentos y consigue conmover a media Roma ” (*El sueño de Alejandría*: 230). Por otro lado Moix afirma, en boca de su personaje protagonista, la inexistencia de cualquier enemistad en contra de los grandes escritores: “No envidio a los grandes de mi época; al contrario, me satisface haberla vivido porque están en ella” (*El sueño de Alejandría*: 324)

F - La necesidad del autor de un protector pero sin estar a la orden de nadie:

El autor reconoce en boca de su protagonista la necesidad del autor a tener un protector para poder crear bajo sus auspicios: “Indícame un escritor en Roma [dice Fedro a Porcia Honoria, hablando de los protectores] que no lo necesite y yo te diré que su padre ha de ser rico como Creso” (*El sueño de Alejandría*: 244). Pero, subraya la importancia de que ese protector no le debe determinar al autor lo que tiene que escribir “Si esclavo fui en mi adolescencia, lo era de los hombres, pero nada encadenó mi pensamiento. Mucho menos lo encadenaría, ahora, el modo de transmitirlo” (*El sueño de Alejandría*: 274). De ahí, muchos episodios del segundo libro de la novela representan una dura crítica a los que escriben a la orden de los políticos. Así que Fedro rechaza escribir a la orden de Mecenas, como la mayoría de los escritores de la época “...contesto a tu última carta [dice Fedro] pidiéndote que no intercedas por mí cerca de Mecenas. No retrocederé en mi empeño de ir contra su mundo. Además, mi gloria, si la tuviera, no estará en aceptar el perdón de gente tan elevada, sino acaso rechazarlo” (*El sueño de Alejandría*: 309). Es más, dirige sus reproches a los autores que han optado por ese camino “Tal cuentan en Roma. Y no es la primera vez, como sabrás. Lo cual no debería extrañarte. Los mejores poetas han convertido a su musa en pregonera de la política de Augusto” (*El sueño de Alejandría*: 323). Toda esta perspectiva responde perfectamente a esta frase de nuestro autor: “A mí me quiere la gente en Cataluña. Pero no las instituciones. Paso de las instituciones catalanas y prefiero depender del señor Lara antes que de la Generalitat y el Ayuntamiento”³¹⁹. Por lo cual, está clara la referencia simbólica en la novela: Porcia Honoria es Lara y Mecenas o Augusto son la Generalitat o el Ayuntamiento.

³¹⁹ Machuca, J.Félix: “Terenci Moix: la política triunfalista de Augusto se parece mucho a la de Jordi Pujol” en *ABC*, 13 de Mayo de 1988, p. 42.

G – En el caso de perder el autor el apoyo oficial debería buscarlo en el público:

- Fedro – portavoz del autor en la novela – decide apelarse a las masas para compensar el descrédito de la crítica y los espíritus selectos y por lo tanto hacer lo que le gusta al público: “Tú sabes lo que el público de Roma reclama en sus teatros [dice Fedro] Pasó la época de los conceptos elevados [...] El público grita en los teatros con sonidos que se aparecen extrañamente a los rebuznos. Y yo les he enseñado a rebuznar. He fundado mi fortuna sobre esta pedagogía. Para no caer en el halago a los poderosos he caído en el de las masas” (*El sueño de Alejandría*: 324). De ahí, Moix se reconoce aquí, a través de Fedro, como escritor de masas y defiende, incluso, escribir de las frivolidades que gustan a la gente con la justificación de que: “el retrato de la vulgaridad, cuando está bien hecho, también es un grado de cultura” (*El sueño de Alejandría*: 325).

H - El paradigma del autor

Porcia Honoria establece una definición del paradigma del autor deseado – que se trata evidentemente también de la opinión de nuestro novelista – “Mi poeta, en resumen, es un loco que debe andar por algún lugar insólito, poniendo poesía en su vida y no en su obra” (*El sueño de Alejandría*: 271). Lo cual se refiere al autor que elimina las barreras entre su vida y su obra, o sea, ambas tendrían que ser la misma.

I – El autor debería llevar la contraria a la versión oficial de los hechos:

Fedro expresa su afán en escribir sobre todos los personajes enemigos del sistema de Roma, defendiéndolos en contra de los escritores a favor de la orden política, los cuales glorifican las barbaridades del régimen como hazañas. “Que canten los demás la gloria de su conquista [se refiere Fedro a la de Roma] Por alguna extraña razón yo tiendo a glorificar el horror de las derrotas” (*El sueño de Alejandría*: 327) Y eso con la justificación de que es la manera ideal con la que el artista debería pagar sus deudas, porque sino se convertirá en un esclavo del régimen.

J – La imposibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto:

Terenci Moix plantea esta inquietud, también mediante la figura de Fedro, hacia finales de la novela, después de haber conseguido todo el éxito y la reputación

como poeta en todo el Imperio Romano. Ahora va a conseguir el honor de depositar sus libros en la Gran Biblioteca de Alejandría, en presencia del gran bibliotecario, el sabio Tebestos. Es entonces cuando vuelve la tartamudez, como si estuviera empezando de nuevo el camino hacia el conocimiento. O por decirlo en otras palabras, esta vuelta final de Fedro a la tartamudez, con la que había empezado la novela, – según nuestra interpretación – no es nada más que una clara muestra de la imposibilidad de alcanzar el conocimiento, y lo que se imagina como punto final en esa trayectoria es solo el principio.

L – La lucha contra el olvido y la teoría de la recepción:

Terenci Moix, como indica el total de su obra, sufre el paso del tiempo por lo que acarrea: el olvido. Incluso, como hemos visto anteriormente, nuestro autor se dirige a escribir sobre Egipto por miedo al paso del tiempo, la muerte y por admiración a aquella civilización de la eternidad. Así que podríamos observar que Moix, desde sus primeros escritos, recalca la idea del deseo hacia la inmortalidad de su obra. Así lo expresa Oliveri, el protagonista de *Olas obre una roca desierta*: “¿Y sabes que era yo? ¿Sabes cuál es aún mi brío? Lucho contra el tiempo, contra el aburrimiento, contra la soledad, y en fin, me peleo contra la historia sólo para alcanzar un punto presentido donde la muerte de mi juventud acabará matándome, sin que quede ninguna huella de mí, ser desconocido para los seres venideros, polvo sobrante en una dinámica temporal compuesta por el polvo de millones de cuerpos humanos que han precedido...”³²⁰. Esa misma inquietud es expresada a lo largo de *El sueño de Alejandría* mediante casi todos los personajes. También lo expresa Fedro, la voz de Moix escritor en la novela: “Pero el tiempo se hace veloz en el recuerdo [...] Y lo que ayer era futuro hoy ni siquiera se recuerda, porque ya es demasiado viejo” (*El sueño de Alejandría*: 18). De ahí, Moix refleja su deseo de eternizar su obra a través de la teoría de la recepción que expresan las siguientes palabras de Octavia sobre los poemas de Fedro: “En todo ello veo que estos poemas salvajes de un pobre tartamudo encontrarán algún día su destinatarios y se abrirán paso hacia los corazones” (*El sueño de Alejandría*: 165). En definitiva, Moix se consuela con esta perspectiva de la recepción, para que en un futuro su obra sea mejor percibida que ahora y, de este modo, pueda luchar contra el tiempo y obtener la deseada eternidad.

³²⁰ Moix, Terenci: *Olas sobre una roca...*p.114.

5.5 Algunas constantes en las dos novelas:

Ahora bien, como hemos dicho al principio de este capítulo, ambas novelas guardan entre sí ciertos parecidos en la construcción o el planteamiento – no nos referimos a la historia, que ya hemos tratado –, y que podemos resumir en los puntos a continuación, con el fin de darnos cuenta de qué matices seguirá el autor utilizando y cuáles no, en las tres posteriores novelas históricas sobre Egipto:

- Los títulos de ambas novelas tienen una función simbólica – según el criterio de Umberto Eco – porque no son títulos interpretativos que sustraen a las sugerencias que podrían generar como es el caso de *Guerra y Paz* o *Rojo y Negro*, tampoco se tratan de títulos que se reducen al nombre del héroe, como *David Copperfield* o *Robinson Crusoe*, lo cual podría confundir las ideas y no regimentarlas ya que *Le père Goriot*, por ejemplo, centra la atención del lector en la figura del anciano padre, mientras que la novela es la epopeya de Rastignac o de Vautrin. De ahí Eco propone para el autor al elegir el título que “hay que ser honestamente deshonesto”³²¹. El título de *No digas que fue un sueño*, como es bien sabido, se trata de un verso del poema *El dios abandona a Antonio* del poeta alejandrino Kostantinos Kavafis³²². El título es simbólico tanto para quien conoce el poema de Kavafis como para quien no, porque toda la novela viene como una explicación de este verso. O por decirlo de otra manera, este verso-título representa el fin al que conducen todos los actos de la novela: aquí todos los personajes – no solamente los históricos – acaban teniendo un fin distinto al que habían soñado; Cleopatra y Antonio son vencidos después de haber soñado con ser dueños de Oriente; Cesarión es asesinado prematuramente y olvidado por las páginas de la Historia, aunque se había planteado que fuese,

³²¹ Eco, Umberto: *A postillas del nombre del nombre de la rosa...*p. 10.

³²² El título de la novela fue – como es bien sabido – una sugerencia del autor Antonio Gala. Es una sugerencia evidentemente nacida del mensaje que quiere transmitir la novela. Lo cual, según nuestra opinión, indica también un cierto parecido en la mirada histórica de Moix y Kavafis; ambos se interesan por la historia antigua, sobre todo la de las caídas de los países frente al Imperio Romano; ambos se fijan en los personajes históricos olvidados por su pequeño papel y los intentan resucitar mediante el arte. Es más, ambos autores guardan cierta semejanza en distintos aspectos de vida; ambos son homosexuales en sociedades que rechazan esta práctica; los dos se reconocen escritores alejandrinos; tanto uno como otro se caracteriza por la rebeldía contra las normas establecidas y la búsqueda de la libertad; tanto Moix como Kavafis rechazan cualquier tipo de fe y responsabilizan a los dioses de abandonar a los mortales. En resumen, pensamos que Moix fue influido en cierta medida por Kavafis tal como lo fue por otros escritores románticos. Para más información sobre la biografía de Kavafis remitimos a Ribas Sapons, José: *Kavafis, el autor y su obra*, Editorial Barcanova, Barcelona, 1982.

algún día, rey de reyes; Totmés, es arrancado de su ambiente y destinado a una misión con la que no tiene nada que ver, y finalmente degollado junto a su discípulo, por una causa que no es la suya, aunque algún día hubiese soñado ser una persona normal y corriente; tanto Balkis como Apolodoro no consiguen el amor que habían soñado poseer, tampoco tienen la manera de conseguirlo, ni siquiera con la magia. En definitiva, todos los personajes están destinados a descubrir que todo fue un simple sueño, imposible de cumplir. En cuanto a *El sueño de Alejandría* la situación es bastante parecida en lo que se refiere al vocablo “sueño”. Éste, según Moix, significa “el anhelo”, “le *désir violent, profond et permanent. C’est l’illusion permanent, le mirage permanent qui dirige tous nos actes et nos aspirations.*”³²³ Pero el sueño aquí, en esta novela, es único y está representado exclusivamente por la ciudad de Alejandría, que ejerce sobre los personajes “*un sorte d’appel incessante [...] telle une siène. Ainsi, tous les individus se sentent attirés irrésistiblement par Alexandrie, ville qu’ils veulent tous connaître, ville qui peuple leurs rêves, véritable utopie...*”³²⁴. Alejandría en la novela no es una simple quimera, sino que es una ciudad real, que existe. Pero lo que no existe es el objetivo que quieren conseguir de ella los personajes. Lo único que distingue a los personajes es lo que significa la ciudad para cada uno de ellos y lo cual, evidentemente, ninguno podrá conseguir; para Fedro Alejandría empieza como un simple sueño con una ciudad exótica, pero conforme va evolucionado la ciudad adopta para él otra dimensión, la de conseguir la libertad artística mediante la representación de la obra que desvela la realidad de Cleopatra y Marco Antonio contra la versión augusta. Y aunque, al final, esta cerca de lograrlo, depositando su obra en La Gran Biblioteca de Alejandría, no consigue la representación de su obra en la ciudad, y por consiguiente pierde la libertad artística que esperaba de ella; para Cleopatra Selene, la ciudad se trata de un sueño fracasado, símbolo de la derrota de sus padres, un sueño convertido en una pesadilla incesante que la tortura a lo largo de toda la novela; para Adonis, vicioso, la ciudad es el sueño del

³²³ Merlo, Philippe: “À la recherche de la ville mythique dans l’oeuvre de Terenci Moix, à travers l’analyse du roman *El sueño de Alejandría*” en *La Licorne, La ville dans le monde ibérique et ibéro-américain*, N° 34, UFR Langues Littératures, Poitiers, 1995, p.238. En este estudio Merlo intenta estudiar el sentido de las dos ciudades de Roma y Alejandría en la novela, sobre todo la última que la considera un ser vivo que tiene poderes, manipula, destruye, tiene voz propia y movimiento.

³²⁴ *Ibidem*, p.227.

placer, la codicia y la ganancia fácil, es un sueño por el cual abandona a su amigo. Pero al final lo pierde todo, no consigue lo que esperaba de la ciudad y en cambio se convierte en un desecho humano y un enfermo leproso; para Lucino, Alejandría representa el podio de la ciencia y el conocimiento, a la cual deseaba acudir para acabar su formación. Y aunque aparentemente lo consigue, trabajando al final en la Biblioteca de Alejandría, vemos que no logra la felicidad ni la capacidad de ayudar con su ciencia a Fedro para representar su obra, con el fin de informar de la verdad a la gente. En definitiva la ciudad no concedió a ninguno el deseo que había soñado, ni siquiera al propio Alejandro Magno, su fundador, que no pudo ver su sueño cumplido – Alejandría – y en el que fue enterrado.

- En ambas novelas podemos distinguir el uso del tiempo en doble sentido: primero el tiempo histórico y segundo el tiempo como fuente de inquietud del autor. En lo que se refiere al tiempo histórico, nos damos cuenta de que ambas novelas carecen de cualquier fecha histórica – aunque se nota muy claramente que el narrador no pertenece al tiempo de las acciones, situándose en el presente del lector – para evitar que el narrador desempeñe el papel del historiador. Así que, el narrador se aprovecha de la ventaja que ofrece, en este sentido, el género histórico – ya que el tiempo está predeterminado por la Historia y es posible consultar mediante los manuales de esta disciplina –, y no presta atención directa al tiempo exterior de la novela, lo cual sí lo hace a través de la repartición de las señales históricas que sirven como guías temporales. De ahí *No digas que fue un sueño* trata los últimos diez años de la historia de la reina de Egipto, lo cual conocemos mediante dichas señales históricas – es decir los episodios históricos – que nos proporciona la novela: la narración empieza con el matrimonio de Marco Antonio y Octavia (40 a.C.) y termina con la entrada de los romanos en Alejandría (30 a.C.) Entre ambas fechas el narrador intenta darnos más señales históricas para situarnos en el tiempo como la visita de Cleopatra a Marco Antonio en Antioquia (37 a. C.), nacimiento de su tercer hijo Tolomeo Filadelfios (36 a. C.), las donaciones de Alejandría (34 a.C.), etc. El caso de *El sueño de Alejandría* es parecido en lo que se refiere al primer libro de la novela, que comienza con la llegada de los hijos de Cleopatra para desfilar en el cortejo triunfal de Augusto (29 a.C.) y acaba justo antes del

matrimonio de Selene con Juba II y su traslado a Mauritania, aproximadamente en el año (25 a.C), es decir, el transcurso temporal es de cuatro años. En cambio el segundo libro, como se basa principalmente en la historia ficticia, debido a lo poco que se conoce de los personajes históricos, el narrador se apela a dar señales temporales de carácter novelístico y no histórico, de vez en cuando, así que sabemos que el segundo libro empieza siete años después de la llegada de Selene a Mauritania y termina al cabo de un año, como señala una carta de Porcia Honoria a Fedro, o sea en el año (16 a.C.) aproximadamente. Podemos observar también que ambas novelas se desarrollan con linealidad temporal, desde un solo punto de vista situado y en un solo espacio geográfico, esto supone una deficiencia de información sobre la historia completa contada al lector. Hecho por el cual el narrador intenta manipular estos dos puntos – según nuestra opinión – de debilidad y compensarlos con otros métodos³²⁵: la memoria, el recuerdo, las cartas que se mandan los personajes, los diálogos, los mensajeros, reflexiones del narrador omnisciente sobre distintos episodios, tanto presentes como pretérito, etc. Por otro lado, las dos novelas mantienen la constante moixana del tiempo como preocupación o inquietud, la cual se manifiesta mediante los aspectos siguientes del tiempo y sus consecuencias: el paso del tiempo, la fugacidad del tiempo, la fatalidad irremediable, la muerte prematura, la juventud truncada, la vejez. Se trata de una inquietud del autor en el total de su obra, pero culmina aquí debido a que el género histórico por sí solo expresa el peso del tiempo sobre los hombros del autor que intenta evocar historias destinadas al olvido o a la deformación. Es más, los personajes en ambas novelas son conscientes de los efectos del paso del tiempo y los discuten, a menudo, junto a los distintos episodios que vienen a recalcar esta perspectiva; el príncipe fallecido en el Valle de las Reinas; la muerte prematura de Cesarión y Totmés, los hermanos de Selene y Marcelo; los efectos del tiempo sobre la belleza de Cleopatra; el destino predeterminado de Totmés, Selene o Juba II; las caídas de los fuertes y la victoria de los débiles, etc.

Merlo, Philippe: “La memoria de las pirámides” en Eliane Lavaud (dir) *Hispanistica XX, Memoria/Memorias en el siglo XX*, Centre d’etudes et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, Dijon, 1993, pp. 117-131. Este estudio trata el tema de la memoria, sus herramientas y su función en *No digas que fue un sueño*.

- El fracaso sentimental representa una constante en ambas novelas, quizás como reflejo del fracaso del autor, como hemos aclarado anteriormente. En ellas no hay ningún individuo que consiga a quien ama, todos están condenados al sufrimiento y la soledad, sea cual sea su rango o su nivel. Las dos novelas nos ofrecen una verdadera red de relaciones sentimentales entrelazadas, dominada por el abandono y el deprecio. En *No digas que fue un sueño* vemos los fracasos siguientes; Cleopatra quiere a Marco Antonio pero éste la traiciona y se casa con Octavia; Marco Antonio ama a Cleopatra pero la política lo obliga a abandonarla; Octavia enamorada de Marco Antonio pero él la repudia para volver a los brazos de Cleopatra; Apolodoro quiere a Balkis pero ella desea a Totmés, el cual no la quiere ni siente amor por nadie más que por su devoción religiosa. Lo mismo vemos en *El sueño de Alejandría*; Fedro está enamorado de Adonis, el cual lo abandona en busca de otros placeres; Octavia sigue con la memoria de quien la repudió y le guarda fidelidad mezclada con dolor; Mecenas ama a su mujer, Terencia, la cual se dedica a traicionarlo; Porcia Honoria desea a Lucino, pero él busca el saber y la ciencia, por lo cual la abandona; Fedro después de tanto tiempo en soledad consigue sentir amor por Alceo, pero el destino decreta la muerte del último para la continuidad del sufrimiento del primero. En definitiva, las dos novelas, además de históricas, son tragedias de soledad y desamor.
- A pesar de la posición dura y severa que adoptó la crítica frente a las novelas históricas de Moix, casi hubo un total acuerdo sobre su capacidad como narrador. Tomemos, como ejemplo la crítica de Rosa Regas: “Y es que Terenci es un espléndido narrador [...] maestro en el arte de contar y de hacernos ver y sentir el mundo que pone ante nuestros ojos y nuestra consciencia. Y no se limita a dibujar la trama de lo que acaece con singular habilidad, ni en plasmar los caracteres y peculiaridades de sus personajes a fin de que vayan adquiriendo a lo largo de la narración una profundidad que nos deja pasmados, sino que además nos transmite lo que fue la vida en el mundo antiguo”³²⁶. Pero ¿Qué tipo de narrador utiliza nuestro autor en sus novelas y por qué? La verdad es que Terenci Moix ha optado en ambas novelas – incluso en novelas posteriores – por el narrador convencional del

³²⁶ Regas, Rosa: “El incontestable talento de narrador” en *El Mundo*, 26-02-2001, p. 46.

género histórico del siglo XIX, es decir el narrador omnisciente en tercera persona que se sitúa fuera de la historia y del tiempo narrativo, en el presente del autor y el de los lectores. Sin embargo, el objetivo de Moix – según nuestra opinión – es distinto a los autores del Romanticismo, porque no tiende, con este tipo de narrador, a abrir, en ningún momento, una comunicación con el lector, ajeno al tiempo narrado. Más bien, la elección de este tipo de narrador está determinada por el objetivo que busca el autor en la historia contada, y por su postura frente a la Historia. Es decir, en *No digas que fue un sueño*, Moix tenía como objetivo principal - como hemos aclarado anteriormente – defender la imagen de la reina Cleopatra Séptima, con lo cual no es recomendable dar la palabra a la reina para que se defienda a sí misma, sino que es más convincente que asuma este papel otra persona, y mejor aún si está fuera de narración contada, porque sus palabras, sí que tendrán credibilidad. Que el narrador esté situado en el presente del autor y de los lectores –como indican los anacronismos verbales, las notas a pie de página y el estilo del narrador en la novela – se debe a la postura que adopta el “narrador-autor” frente a la historia, la cual hemos visto en nuestra investigación: el autor pretende con esto no asumir ninguna responsabilidad histórica y evitar la confirmación sobre cualquier caso de polémica histórica, como los que hemos planteado en este capítulo. Si el narrador perteneciese al mismo momento histórico del relato, sus juicios estarían confirmados por sí y se le podría pedir más información sobre dichos casos, ya que vivió todo lo ocurrido en carne propia³²⁷. Pero el narrador distanciado en el tiempo está salvado de esta exigencia, así como de la aparición de nuevas teorías que desmienten lo narrado, ya que él se basa en lo que cuenta sobre la historia conocida de los manuales de dicha disciplina. En el caso de *El sueño de Alejandría* el narrador también es omnisciente, es el que maneja todos los hilos del relato, a veces es un tirano que no deja a los personajes la oportunidad de presentarse adecuadamente y se ocupa él de este papel, nos cuenta del pasado, del presente y de los fueros internos de los personajes, subraya algunos temas y deja pasar otros, pero casi en ningún momento

³²⁷ Las dos novelas históricas de temática egipcia en la que Moix opta por un narrador perteneciente al mismo momento histórico – manteniendo al mismo tiempo su postura frente a la Historia – lo hace en *El amargo don de la belleza* o *La herida de la Esfinge* a través de un narrador extranjero.

traiciona abiertamente la historia – como hemos visto en este capítulo. La elección de un narrador de tal corte además de distanciado temporalmente³²⁸ del relato narrado responde a un afán de objetividad por parte del autor sobre una historia de personajes de los cuales se conoce históricamente muy poco. La única historia aquí conocida es la de Roma, pero no la de los personajes claves, Selene y Juba II. Este distanciamiento temporal le concedió al narrador más libertad a la hora de crear a estos dos personajes y lo liberó de muchas exigencias de detalles, en el caso de que fuera un narrador intradigético o incluso de cometer anacronismos textuales. Sin embargo, el autor intenta aprovecharse, en su novela, de manera completamente indirecta, de la técnica romántica del manuscrito encontrado, para dar cierta fiabilidad a su historia, aunque en ningún momento lo reconozca. Esta hipótesis nos la ofrece la misma estructura de la novela. Ésta comienza con un prólogo elegíaco sobre la caída de Alejandría, escrito por no se sabe quién, pero seguro que no es el narrador. Más adelante descubrimos que el narrador transcribe algunos párrafos de dicho prólogo como parte de la obra de Fedro sobre Alejandría. Es decir, el prólogo pertenece a la obra de Fedro. Es más los otros fragmentos pertenecientes a la obra de Fedro y transcritos en el cuerpo de la novela demuestran que la postura que toma el narrador se parece mucho a la que plantea Fedro en su obra. Por ejemplo, ambos quieren defender la figura de Cleopatra, ambos hablan de la manipulación y deformación de los cronistas romanos de la historia y ambos quieren mostrar a un Octavio tirano y vengativo. Son indicios que nos podrían mostrar de una forma indirecta el manuscrito encontrado: el narrador, distanciado en el tiempo, encuentra la obra de Fedro sobre Cleopatra y la toma como base para contar la historia de esta persona y su entorno, en el que se encuentra Selene y Juba II, basándose también en la historiografía.

- El gran mérito de Terenci Moix en estas dos novelas – según nuestra opinión – está en su capacidad de tratar y presentar psicológicamente a sus personajes de manera que “puede entrar hasta el fondo de su alma, escudriñar lo más real e íntimo, [...] poner en clara luz los recónditos

³²⁸ El distanciamiento temporal del narrador es evidente en la novela desde el principio de la novela a través de su estilo más parecido en algunos momentos al de un cronista o historiador o de referencias a fuentes históricas posteriores tanto a pie de página como en el mismo cuerpo del texto; el reconocimiento del propio narrador basándose en los libros de los cronistas del pasado, y no de primera mano.

motivos de sus acciones, [...], y hacer que todo color y toda superficie y todo detalle hable su lengua y tenga su valor y conspire, además, al efecto común”³²⁹. Sin embargo, dicho tratamiento de los personajes en ambas novelas presenta ciertos aspectos de deficiencia. Primero, los personajes, según parece, hablan y se comportan como si conocieran el futuro; Cleopatra se defiende a sí misma de lo que se dirá de ella en el futuro; la primera aparición de Cesarión sucede en la tumba de un príncipe fallecido prematuramente y las palabras de su madre, insinuando que ella sabe lo que va a pasar con él en el futuro; los elementos de la naturaleza desempeñan el papel de adivinos y destruyen las estatuas que simbolizan a Marco Antonio en distintos lugares, antes de su derrota, como si conocieran su fin; Octavia habla del destino de su hijo Marcelo como si lo conociera de antemano; Alceo dice a Fedro que no volverá a Egipto con él como si conociera que iba a morir en Mauritania; el sacerdote del templo egipcio dice a Fedro que no podrá aprender nunca la lengua jeroglífica porque él es el único que la conoce en ese momento y va a morir, y así ocurrió seguidamente. En definitiva, los personajes hablan “para la posterioridad con tono filosófico y trascendente, materializado en frecuentes aforismos y sentencias. Los personajes son como figuras talladas en la piedra, y cuando hablan parecen ser conscientes de que sus reflexiones quedarán esculpidas, venciendo la muerte y el olvido”³³⁰. Segundo, tanto el narrador como los personajes de *No digas que fue un sueño* insisten en convertir el discurso en un auténtico melodrama, todos hablan como si estuvieran actuando en una ópera de Verdi o –señala Joaquín Marco³³¹– en el teatro shakesperiano porque “Terenci Moix parece no advertirse que los personajes del poema no necesitan una configuración plástica, cosa que sí exigen los de la novela...”³³². Por lo cual estamos de total acuerdo con que “La retórica, válida en sí, no debe caer en lo que se entiende vulgarmente por retórica, que es lo que puede ahogar el estilo, y la intención y la eficacia narrativa. Terenci Moix, que tiene un gran sentido de humor y una pródiga liberalidad expresiva [...] creemos que no

³²⁹ Cortés Ibáñez, Emilia: “*No digas que fue un sueño*. El ocaso del esplendor egipcio” *La novela histórica a finales del siglo XX*...189.

³³⁰ Carrero Eras, Pedro: “Los premios literarios y la novela histórica. Novela histórica y narración cinematográfica: Terenci Moix” en *Espanoles y extranjeros: última narrativa*...p.107

³³¹ Marco, Joaquín: “La novela como ópera” en *El Periódico de Cataluña*, 23-12-1986, p. 30.

³³² Blanco Vila, Luis: “El sueño difuso de Terenci Moix” en *Ya*, 19-11-1986, año 52, N° 15205, p.29

ha acertado en la dosificación justa sus invenciones tanto argumentales como verbales”³³³. El lenguaje operístico de *No digas que fue un sueño* no dista mucho del de *El sueño de Alejandría*, el cual se convierte en un lenguaje declamatorio y elegíaco a lo largo de casi quinientas páginas, de manera que “los personajes en sus diálogos declaman, antes que hablan”³³⁴. Incluso, en ambas novelas se elimina a veces, en cierta medida, la jerarquía social, ya que podemos encontrar a esclavos o servidores hablando con los reyes sin el mínimo respeto y llegan incluso a ofenderlos: la sacerdotisa del Templo insulta a Cleopatra, Adonis, el criado, agravia duramente al propio maestro de la casa de Octavia. Otras veces, los personajes pronuncian frases y reflexiones que no pertenece en absoluto a su rango social o a su formación; Fedro, en su fase de salvaje, hace una meditación histórica sobre el cortejo triunfal de Octavio; Adonis habla con su señora como si fuera un sabio cuando es un simple criado; el soldado-mensajero de Marco Antonio se reconoce como un soldado profesional, pero luego empieza a contar y hablar como si fuera un literato.

- La estructura de *No digas que fue un sueño* responde a “una construcción novelística a la antigua. Cuatro libros, cuatro personajes, cuatro columnas que sustentan la narración”³³⁵ También lo es *El sueño de Alejandría* que se basa en dos libros, cada uno de los cuales se centra en la historia de un personaje en primer plano.

³³³ García Nieto, José: “El libro de la semana: *No digas que fue un sueño*” en *ABC* Madrid, 15-11-1986, p. 39.

³³⁴ Marco, Joaquín: “El sueño de Alejandría”, en *ABC literario*...p. 03.

³³⁵ Vila, Luis Blanco: “El sueño difuso de Terenci Moix” en *Ya*...p.29.

6. Terenci Moix y Egipto romántico del siglo XIX

La vuelta de Terenci Moix al mundo egipcio tardó sólo tres años, con la publicación en 1991 de *La herida de la Esfinge, Capriccio romántico*. Podríamos pensar que Moix establece o se le establece por la editorial un esquema temporal de frecuencia – entre dos y cuatro años – para escribir sobre la temática egipcia en su fase castellana: *Terenci del Nilo* (1983), *No digas que fue un sueño* (1986), *El sueño de Alejandría* (1988), *La herida de la Esfinge* (1991) y más tarde la publicación de *El amargo don la belleza* (1995). Solamente *El arpista ciego* (2002) tendría que salir de este esquema debido a la enfermedad del escritor y sus ingresos consecutivos en el hospital, aunque tenía pensado publicarla antes como declaraba en la prensa.

La herida de la Esfinge se publica en un principio en la sección literaria de la revista de verano de *La Vanguardia*, en forma de una novela corta, novela de entregas o folletín –como la llamaba el propio escritor– durante siete jornadas consecutivas de agosto de 1991³³⁶. El autor reconoce en el prólogo de su obra haber aceptado esta labor – que le habían pedido los responsables del periódico – como una oportunidad de volver a practicar el género de la narración corta con el cual empezó vigorosamente su carrera literaria escribiendo *La torre dels vicis capitals* (1968) y, sobre todo, para remediar el resultado insatisfactorio de su colección de cuentos titulada *La caiguda de l' imperi sodomita i altres històries herètiques* (1976), la cual se negó siempre a traducir al castellano (aunque tras su muerte se tradujo y se publicó bajo el título de *Cuentos completos*). El mismo año, sin embargo, el autor reelabora su narración corta de catorce páginas de periódico divididas en tres columnas y la convierte en una novela de 203 páginas con el mismo título y con casi el mismo argumento narrativo. Evidentemente, esta actitud moixana no se trata de una novedad, sino de una constante en su carrera literaria: recopilar artículos suyos en un libro para publicarlos como una obra independiente tras algunas elaboraciones y ampliaciones. Así fue el caso de *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte, Preguntar no és ofendre, Mis inmortales del cine y Sufrir de amores*. Por otro lado, Moix reconoce en el prólogo de la obra su error de escribir una novela – aunque sea corta – en un periódico y resume en tres motivos su iniciativa de volver a trabajarla y publicarla de nuevo: primero por el espacio limitado que le exigía la publicación periodística en un relato que requiere mayor extensión;

³³⁶ La novela está publicada en la revista de verano de *La Vanguardia* durante los días 18, 19, 20, 21, 22, 23,24 de agosto del 1991.

segundo, para arreglar la estructura interna del relato, llena de golpes de efectos destinados a interesar al lector en el capítulo del día siguiente, lo cual perjudicó la lógica interna de la historia y también la evolución de los personajes; tercero, algunos temas primordiales quedaron en insinuaciones debido a la prisa periodística en contra de la morosidad de un viaje nilótico romántico que pretendía el relato. En fin, la lectura comparada entre la novela por entregas en el periódico y la novela en su versión definitiva nos indica que la primera se trata simplemente de un resumen ajustado de la segunda o como un borrador de la novela, carente todavía de las explicaciones suficientemente necesarias que exige el tema del relato, además de sufrir la omisión de algunos sucesos y descripciones, que culminan en el descubrimiento final de la relación familiar entre los personajes de la novela, lo cual aumenta considerablemente el grado de esperpento que ofrece la misma. El propio Moix confiesa:

“sometí el texto a una lenta reestructuración, ampliándolo a más del doble y asumiendo que en la versión definitiva las limitaciones serían las mías propias o las del propio tema, pero no las impuestas por medios ajenos. Así *la herida de la Esfinge* encuentra en su actual formato la viabilidad para la que debió ser pensada desde un principio”³³⁷

La herida de la Esfinge lleva, con mucha razón, el título secundario o subtítulo de “*capriccio romántica*”³³⁸ ya que es una novela que marca una vuelta de Moix a sus orígenes particularmente extravagantes, insólitos, transgresores y esperpénticos de *La torre de los vicios capitales* o *Mundo Macho*, por mencionar los dos ejemplos más destacados en este sentido. Pero, curiosamente, los episodios de la novela no suceden como en otras veces en mundos paralelos, imaginarios o incluso en Barcelona, sino en el Egipto del siglo XIX. Es más, la novela ofrece una imagen, en gran medida, fiel a la historia conocida como lo comprobaremos más adelante, de modo que la incluiríamos dentro de las novelas del género histórico. Además, la novela nos ofrece una recreación literaria del primer viaje del autor al país del Nilo, es decir, una recreación autobiográfica. También presenta una reacción irónica contra algunos aspectos del

³³⁷ Moix, Terenci: *La herida de la Esfinge*, Editorial Planeta, Barcelona, 1991, p. III.

³³⁸ Phillippe Merlo interpreta la costumbre moixana de poner títulos secundarios – 17 títulos secundarios para 54 títulos en el total de la obra de Moix – no por indecisión por parte del autor, sino porque ambos títulos son complementarios y ofrecen al lector dos entradas distintas en el contexto. Para más informaciones remitimos a Merlo, Philippe: “Titrologie de l’oeuvre de Terenci Moix: révélations ou occultations?” ...pp. 286-288.

orientalismo³³⁹ decimonónico mediante la presencia de figuras representantes de los viajeros románticos del siglo del colonialismo europeo. Por otro lado la novela contiene contrapuntos recurrentes en la obra del autor como el mundo de la ópera, la egiptología, la fatalidad del héroe romántico, y reflexiones sobre la verdad del amor. Todos estos elementos se desarrollan paralela y homogéneamente a lo largo de la novela en una especie de juego literario – capricho – que puede servir simplemente para entretenimiento o también para leer algunos mensajes que son constantes del autor. Pero antes de meternos en explicar dichos ejes de la novela, vamos a exponer una rápida sinopsis de la misma.

6.1 En torno a *La Herida de la Esfinge*:

En 1881, año romántico por antonomasia para los viajeros europeos en oriente, un joven aristócrata inglés, enamorado de una española, Liberta, tras haberlo estado de su primo, Segundo, llega a El Cairo con el objetivo de entrevistarse con el marido de dicha amante – Mogador, egiptólogo francés que trabaja en las excavaciones del alto Egipto – y negociar con él la forma de poder estar con ella. En su viaje en tren hacia la capital egipcia va acompañado de una mezzosoprano valenciana, la cual había mantenido, anteriormente, una relación íntima con Liberta y ahora está en el camino a El Cairo para hablar con Gaston Maspero y pedirle que le redacte el libreto de una ópera. En este viaje le sucede algo raro: un ladronzuelo nativo, huyendo de la policía, le deja una pieza antigua antes de saltar del tren. A su llegada a El Cairo ambos son recibidos por el joven copto, Petros, un egiptólogo del Servicio de Antigüedades y ayudante de Mogador y de Maspero. El protagonista, una vez establecido en su hotel, enseña la pieza a Petros, el cual la registra directamente en el museo y no oculta cierta duda en la profesión del protagonista. Sin embargo, traba amistad con él, de modo que le ofrece acostarse con su madre, doña Constantina. En una tienda delante de las pirámides, mientras el protagonista está con doña Constantina, divisa que Petros está haciendo el amor con la momia de su presunto padre, por lo cual, asustado, sale corriendo por el desierto hasta encontrarse delante de la Esfinge de cuyo tocado sale el ladronzuelo y le dispara. Una vez recuperado, se le aparece otra vez el ladronzuelo y le pide viajar al pueblo de Gurna al sur de Egipto para desvelarle un secreto. Los rechazos

³³⁹ Nos referimos aquí al orientalismo según la definición de Edward Saíd en su libro *El Orientalismo*, donde este término adopta un sentido negativo refiriéndose a la tendencia de pensamiento europeo al servicio del imperialismo del siglo XIX.

del protagonista se desvanecen cuando Petros le informa de la necesidad de ir a dicho pueblo para que vea por el camino al marido de Liberta, Mogador. El protagonista, resignado, emprende con Petros y con el ladronzuelo, como criado suyo, un viaje romántico por El Nilo hacia el sur. La entrevista con Mogador sale mucho mejor de lo esperado: Mogador renuncia a Liberta a favor de su rival con facilidad y se entrega a hacer el amor con doña Constantina, de la cual sabremos que es su madre y él, fruto de una relación que tuvo con un diplomático francés. Antes de llegar a Gurna, Petros prepara una sorpresa al protagonista en un monasterio de la Tebaida: allí encuentra a Segundo convertido en un monje de clausura. Este último le desvela el secreto de que son hermanos de padre, así como lo es también Liberta. Antes de recuperarse de dicho choque, Petros le dice que también él es su hermano de padre. Esta trama de interrelaciones consigue un climax de extravagancia y esperpento. Al final, el protagonista llega a su destino, Luxor – tras la muerte repentina del ladronzuelo en el Nilo – para asistir a la ceremonia del traslado de las momias reales, encontradas en el escondite de Deir El Bahari, a El Cairo. En ese momento es cuando vuelve a aparecer el ladronzuelo por las montañas del Valle de los Reyes y el protagonista le sigue hasta una tumba faraónica donde se produce un suceso metafísico: el protagonista ve su momia tumbada dentro de un sarcófago y descubre que este es su verdadero lugar y que el mundo terrenal no es el suyo, tal como le venía diciendo el ladronzuelo a lo largo de toda la novela.

6.2 Motivos, objetivos y ejes de la novela:

A diferencia de nuestro método analítico en las dos novelas anteriores – donde procuramos desvelar lo que es Egipto para Moix, principalmente mediante la interpretación por separado de los motivos, de los objetivos, o de los ejes de las dos novelas – la naturaleza particular del relato de *La herida de la Esfinge* nos aconsejaría plantear estos dos aspectos conjuntamente, ya que pensamos que de ese modo resultaría más comprensible para el fin de nuestra investigación: conocer el Egipto moixano. Esos motivos-ejes de la novela los hemos podido clasificar en cuatro puntos como veremos a continuación.

1- Plasmar en un viaje literario o novelesco la experiencia de *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte*:

Tal como hemos estudiado en el segundo capítulo de esta parte, Egipto para Moix, entre otras cosas, es un mundo más donde el autor refleja su propia biografía, pero con la indiscutible ventaja del disfraz que le ofrece el espacio y el tiempo ajeno y lejano del país de los faraones. Es una constante que hemos comprobado en las dos novelas anteriores: *No digas que fue un sueño* y *El sueño de Alejandría*. Y si nuestro autor insistió en esta característica de su literatura en dos novelas de corte histórico tradicional – personajes históricos, personajes ficticios y la narración sobre un momento histórico determinado con cierta fidelidad a la historia oficial – nos resulta comprensible e incluso lógico que Moix siga esta misma técnica en *La herida de la Esfinge*, donde no consta la presencia activa de ningún personaje histórico conocido, es decir, más libertad novelesca para que el autor plasme su propia vida sin perder la ventaja del disfraz. En este sentido, es de destacar que Moix era consciente aquí, en *La herida de la Esfinge*, de su actitud autobiográfica, aunque no mencionó en absoluto en qué aspectos, lo cual intentaremos desvelar nosotros:

“-Gran publicista de sí mismo, ¿Con qué piezas inventó su personaje?

- ¿Yo publicista? No me he inventado a personaje ninguno. Si acaso me he inventado a mí mismo...Si algo tiene mi literatura es que es muy personal. Siempre he creído que ir con máscara es muy incómodo. Y creo que el lector aprecia mi sinceridad. Durante la publicación de esta novela breve, el lector de *la Vanguardia* apreciará mi sinceridad...”³⁴⁰

La herida de la Esfinge, según nuestra opinión, podría llamarse perfectamente “*Terenci del Nil* a la novelesca”, ya que la novela se trata de una repetición narrativa del libro de viajes que redactó Moix, en distintas ocasiones, sobre Egipto, sobre todo en su primera edición en catalán de 1970. Esta edición acabó prácticamente enterrada en el olvido editorial tras la publicación de la edición castellana que, como habíamos demostrado en el tercer capítulo, se trata de un libro completamente distinto, que guarda del anterior tan sólo el espíritu y el título. Esta hipótesis es la que vamos a intentar demostrar a través de la comparación entre ambas obras:

- Moix opta en *La herida de la Esfinge*, por primera vez en su narrativa egipcia, por la figura de un narrador en primera persona, protagonista,

³⁴⁰ Vidal Floch, Ignacio: “Entrevista a Terenci Moix: Mi musa sólo acude a hoteles de cinco estrellas. Me sale más cara que una querida” en *La Vanguardia*, sección de cultura y espectáculo, 18-08-1991, p.33.

aunque extranjero – de nacionalidad inglesa – para evadir la responsabilidad de cualquier presunto y no intencionado error histórico. Es una actitud que nosotros interpretamos como afán de crear una identificación entre él y el protagonista como si fueran una misma persona, de modo que Moix pueda contar su experiencia en Egipto, lo que deseaba hacer en este país o lo que imaginaba que podría haber pasado, todo sin tener que referirse en el proceso de la redacción a otra persona. Por lo tanto, no resulta nada extraño que la primera vez que se menciona el nombre del protagonista, Geoffrey, – presente en todas las escenas, llenas de diálogos – esté a mediados de la novela, página 94 y otra vez más en página 132. Es más, la única parte donde se menciona el nombre del protagonista seis veces de manera seguida entre las páginas (141- 168) es la que corresponde a la parte más esperpéntica o surrealista de la novela y más lejana de lo que es Egipto y el viaje romántico: el descubrimiento del protagonista de que casi todos los demás personajes de la novela son hermanos carnales. Es la parte en la que Moix – pensamos nosotros – marca una distancia con el personaje a través de la mención de su nombre.

- Moix hace que su protagonista llegue a Egipto a través del muelle de Alejandría, de modo que su primera visión en el país sea la ciudad mestiza de Alejandro, sueño constante de los románticos. Dicha llegada – según nuestro criterio – no representa más que un intento moixano de realizar en un viaje novelesco el deseo frustrado e incumplido de llegar la primera vez a Egipto en 1968 por Alejandría y no por el aeropuerto de El Cairo que distorsionó todos sus sueños románticos: “Hasta mediados de este siglo tuvo [se refiere a Alejandría] la fascinación de un puerto importante. Hoy sólo es literatura, y aún para iniciados. Llegar por la mar atisbando a lo lejos un tropel de espejismos literarios favoritos exige al viajero un tremendo esfuerzo de imaginación creadora que no carece de recompensas ¿Y si a la postre Durrell, Cavafis y Foster hubiesen tenido razón? Es difícil que la aplicasen a una narrativa sobre la llegada al aeropuerto de El Cairo, masa informe, impersonal, como los grandes hoteles americanos [...] el pequeño

mito del aeropuerto carece de épica, sólo se ha desarrollado a partir del cine de catástrofe y las estúpidas series televisivas de los yanquis. Un asco”³⁴¹

- Otro deseo moixano incumplido durante su primera visita a Egipto fue llegar con el suficiente dinero para permitirse satisfacer sus caprichos y quedarse más tiempo sin apuros económicos. Pero, según cuenta, llegó a Egipto la primera vez con lo poco que ganó del premio “Victor Catalá”. Moix consigue ese deseo mediante la figura de su protagonista aristócrata inglés que llega a Egipto con dinero más que suficiente, que le facilita su madre: “Coge el dinero que necesites [...] Y procura no gastar más que la reina Victoria porque está muy mal visto en palacio” (*La herida de la esfinge*, página: 11). Es un caso parecido al protagonista de *Olas sobre una roca desierta*, que también emprende un viaje por Europa con el dinero de la herencia de su madre y es hijo de burgueses barceloneses. Por lo tanto, no resulta extraño que Moix elija para alojar a su protagonista el hotel cairota más lujoso y emblemático del turismo romántico del siglo XIX: “Hotel Shephard”. Es más, dicho hotel está en el mismo barrio – “Garden City” – del hotel en el que Moix se aloja durante su primera visita a Egipto. El “Shepard” es el hotel romántico por excelencia durante el siglo XIX en El Cairo, el cual Moix podría haber deseado para él en aquel tiempo aunque no pudo costárselo y tuvo que conformarse con otro cercano y, por ello, realizó este deseo en su viaje novelesco.
- Tanto Moix como su protagonista comparten la misma visión sobre El Cairo bajo la ocupación, a pesar de la distancia temporal de 87 años entre los sucesos de la novela, 1881, y la primera visita de Moix, 1968. El protagonista está en El Cairo el año anterior de la invasión inglesa – aunque Egipto estaba ya prácticamente ocupado a nivel político – y Moix está en El Cairo durante la ocupación israelí de la península del Sinaí. Comparemos estos dos pasajes de *La herida de la Esfinge* y *Terenci del Nilo* en donde ambos expresan su sensación de agobio hacia El Cairo por su contaminación, suciedad, caos y aglomeraciones de habitantes: “En aquellas me hallaba cuando el intenso tráfico de la estación de El Cairo me sumió en el desconcierto total. Gritos, imprecaciones, aullidos. Un calor sofocante,

³⁴¹ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo*...pp.23, 24.

que parecía aplastar el mundo como una placa de hierro al rojo vivo. Y sobre todo, multitudes ingentes, arriba y abajo, tropezando entre sí, ofreciendo a la vista un remolino de colores abigarrados que contribuían a aumentar en mi alma una sensación de desorden imposible de dominar” (*La herida de la esfinge*, páginas: 24,25); “Nada más lejos del pintoresquismo y el color local que aquella llegada. Surgían, incontables, las casuchas de los barrios populares: tremendas aglomeraciones semejantes a hormigueros humanos [...] Los colores se revelaban también fatigados. Azules chillones, verdes clamorosos, bermellones chocantes de fachadas [...] Eran colmenas que estaban demasiado alejadas del Nilo para que su brisa consiguiese lavarles la cara”³⁴². Dicho eso, sólo nos gustaría recalcar que la visión de Moix y el protagonista es la misma, a pesar de la distancia temporal de casi un siglo en el que la población de Egipto ha pasado de casi diez millones de habitantes a casi veinticinco millones³⁴³. Si algo nos quiere decir esto es que Moix está recreando, en molde novelesco, su propio primer viaje a Egipto o incluso los más tardíos, hasta antes de 1991, – año de la publicación de la novela – en los que el número de habitantes superaba los cincuenta millones.

- El protagonista que llega por primera vez a El Cairo tiene unas condiciones muy parecidas a las de Moix en su primer viaje: ambos no tienen trabajo en su país de origen, ambos están interesados por el mundo de la literatura y tan sólo tienen algunas poesías o apuntes escritos de unas obras. Efectivamente, Moix al llegar a Egipto en 1968 trabajaba como colaborador en algunos periódicos y revistas sin tener trabajo fijo y sólo tenía publicado el libro de *La torre de los vicios capitales*, mientras el resto de sus obras todavía no pasaban de ser apuntes que no habían salido a la luz. Es más, ambos llegan a oriente o Egipto buscando los pasos de los viajeros románticos. Por otro lado, el discurso del protagonista es más bien propio de Terenci Moix. Porque se supone que el protagonista es un inglés que visita a Egipto por primera vez en su vida, no obstante se muestra desde la primera página de la novela y en distintas partes como un buen conocedor, no sólo del Egipto decimonónico que está viendo en directo, sino también de la historia antigua de ese país milenario. Y no hay nada que justifique el

³⁴² Ibidem, p.26.

³⁴³ Hemos conseguido esta información a través de la Oficina Comercial de Egipto en Barcelona.

conocimiento minucioso que ofrece el protagonista sobre el Egipto antiguo, ya que se nos ha presentado como lector ávido de literatura y no de historia antigua.

- El protagonista de *La herida de la Esfinge* hace casi el mismo recorrido “turístico” que Moix en su primer viaje a Egipto, lo cual podríamos comprobar fácilmente comparando entre los títulos de los capítulos de *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte* y la ruta del protagonista de la novela: ambos empiezan paseando por El Cairo, el museo, los bazares, los barrios populares, las pirámides, la Esfinge y se interesan por la vida social de los nativos en primer lugar. Luego se dirigen hacia el sur – la diferencia está en que Moix otorga aquí a su protagonista otro deseo suyo incumplido en su primera visita: hacer el recorrido romántico hacia el sur en un crucero, lo cual él no pudo conseguir debido al estado de guerra en que estaba el país, por lo que tuvo que viajar en tren – haciendo similares paradas, sobre todo en Minia, y ninguno de ellos llega más allá de Luxor, la parada final del libro de viaje y de la novela. Esto significa que Moix estaba creando literariamente su primera – o como máximo segunda – visita a Egipto, ya que en su libro de viajes no menciona nada de Asuán ni Abu Simbel, dos lugares más al sur y que serán tratados en la posterior edición castellana.
- El origen de una de las dos líneas argumentales que forman *La herida de la Esfinge* está en *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte*. Nos referimos con esta línea argumental a la aparición repentina de un ladronzuelo que deja, al principio de la narración, una pequeña antigüedad al protagonista. Este objeto conduce el resto del relato hacia el pueblo de Gurna – situado en la orilla occidental de Tebas y cuyos habitantes se han conocido desde siempre como ladrones de tumbas – al cual el protagonista se dirige con el copto y el ladronzuelo para asistir al acto histórico del traslado de las 40 momias reales encontradas en el escondite de Deir El Baharri gracias a la confesión de la familia de Abdel Rassul.³⁴⁴ Por este hecho, Moix sitúa su

³⁴⁴ Nos gustaría hacer referencia también que sobre esta misma historia del descubrimiento del escondite de Deir el Bahari se hizo una película egipcia llamada “La momia” (1969) del director egipcio Shadi Abd El Salam. Aparte de que la película se considera una de las más importantes de la historia del cine egipcio, este mismo director fue el diseñador de escenarios de la película de L. Mankiewicz “Cleopatra” (1963), es decir la película clave en la vida de Terenci Moix. También Abd El Salam fue el diseñador de vestuario y escenarios en la película Polaca “Faraón” (1969), de Jerzy Kawalerowicz, sobre la cual Moix

novela en el año 1881, y sobre esta línea se construye gran parte de los episodios de la trama. Como hemos dicho, el origen de toda esta línea no es puramente ficcional, sino que data de unos sucesos que efectivamente vivió el propio autor veinte tres años antes de la redacción de su actual novela, los cuales dejó registrados en su libro de viajes. Moix cuenta en *Terenci del Nil* la aparición mágica, repentina e imprevista de un adolescente hermoso – de aspecto miserable pero más parecido a los antiguos egipcios que a los actuales – durante su visita al pueblo de Gurna en 1968. Este chico le intentó vender un pie de momia y luego desapareció: “*Tanmateix, l’aparició a què me referia abans fou un adolescent d’aspecte miserable, un sota la xilaba completament oberta, sacsejada pel khamsin, un vet roent, que en aquestes muntanyes, tocant al desert, es pot convertir en quelcom molt empipador. El noieta, de tristesa conmovedora, m’oferia un peu de mòmia, que ell s’entestava a fer passar com de reina antiga [...] m’arrisco i resto l’afirmació que la bellesa de l’adolescent (un camperol molt menys sortós que altres) era precisament una bellesa de supervivència, com si molts membres de la seva família, de la seva comunitat haguessin romàs tres mil anys allunyats de tota contaminació estrangera [...] De fet, la prolongació de la meva estada a l’Alt Egipte m’anà assabentant a cada pas nou, a cada rostre que anava trobant, que l’aparició de l’adolescent de Deir – El Bahari només era mágica en allò que havia tingut d’imprevist, no pas en la seva qualitat d’insolitesa dintre la regió. Eren els trets, inconfusibles i inoblidables, de l’Egipte de sempre*”³⁴⁵. La imaginación de Moix enlaza directamente este suceso con lo que había leído antes sobre la historia del descubrimiento del escondite de Deir el Bahari, ya que el adolescente se le apareció en el mismo sitio del descubrimiento histórico de 1881: “*es per aixó que en descobrir per primera vegada el rostre dels antics reproduït en aquell adolescent de Deir- El-Bahari vaig recordar, estremit i tot, la història, de les mòmies que mai no tornaren a la llar. Una història que havia recollit temps enrera entre les pàgines sovint engrescadores, d’un d’aquells llibres de divulgació arqueològica de Ceram i que, a la terrassa d’un hotel*

redactó una crítica en *Film Ideal* durante el Festival de Sitges de 1969. Por lo tanto podría resultar muy lógico que Moix, conocido por su culto al cine, haya visto esta película.

³⁴⁵ Moix, Terenci: *Terenci del Nil...* pp. 56-58.

de Tebas, vaig intentar convertir en poema *La història és bella*. Era l'any 1881 i un assistent de l'egiptòleg Maspero trobava a Deir El Bahari (precisament el mateix punt on se m'aparegué l'adolescent de rostre ancestral) el gran amagatall comú que contenia quaranta mòmies reials, i entre elles algunes de faraons bàsics: Sethos I, Ramsés II el Gran, Amenhotep I i Tutmosis III.”³⁴⁶ De ahí Moix va transcribiendo literariamente la descripció que había dejado Gastón Maspero sobre este acto “Referia aquella escena del transport de les mòmies al Museu del Caire. Veia com el vaixell lliscava Nil avall, entre les riberes bordades de palmeres, lledoners, lotus i tots els conreus mítics de l'Egipte més mitificat: aquell moment en què els fallahin sorten de les sevas cabanes de fang; abandonaren els estris de llaurar i, empesos pots per l'espectre d'Hapy, aquell qui presideix la inundació, seguien al llarg del riu el pas dels grans sobirans d'altre temps: dels Déus Sobre la Terra que havien esclavizat el pas terrenal de llurs avantpassats. Quina imatge, amics meus, per a recordar que en la gran mort d'Egipte encara hi havia vida que es corresponia amb una altra vida, llunyana i sempre més inabastable! Mentre les mòmies dels faraons remuntaven el riu, els fallahins llançaven al cel aquell càntic adolorit, carregat de segles, de morts, de dies que neixen i després se'n van, sempre rabent. La cançó eminentement popular genuïna, de gargamelles esqueixades en la lluita sobre la terra, saltaria entre les palmeres renovant al cap de tan de temps la dolia melangia d'una dama rica de Tebes que convertia el seu pit en lotus obert a les carícies de l'amant tronat de la guerra contra els Reis Pastors.”³⁴⁷ Ahora bien, nos parece muy evidente el autoplagio moixano entre *Terenci del Nil* y *La herida de la Esfinge* donde; el adolescente Mikene tiene la misma descripció física del personaje real³⁴⁸ y pertenece al mismo pueblo de Gurna; el personaje real intenta vender a

³⁴⁶ Ibidem, p.60

³⁴⁷ Ibidem, pp.62-63.

³⁴⁸ Según parece, el personaje del adolescente influyó tanto en Moix que además de llevarlo a su futura novela, compuso un poema – con clara referencia a él – con el título “*lladres de tombes*” en la segunda parte de la edición catalana de *Terenci del Nil*, compuesta de 19 poemas bajo el nombre “*Terra dels faraons, tempteig de fer poesia*”. Son intentos poéticos que nunca han sido traducidos al castellano o publicados posteriormente. De todos modos, en dicho poema, Moix expresa su opinión en los ladrones de las tumbas, mostrando compasión hacia ellos y ve – de la misma manera que el Marqués de Sade ve el asesinato como algo natural en el ser humano – como natural la reacción de saquear las tumbas por pobreza.

Moix un pie de una momia y Mikene le da una llave de la vida; el adolescente real aparece y desaparece de forma misteriosa igual que Mikene; el acontecimiento histórico del escondite representa la flecha dirigente de los demás sucesos de la novela; vemos casi la misma descripción del traslado de las momias – inspiradas ambas en el relato de Maspero. En fin, *La herida de la Esfinge* es una recreación literaria del primer viaje moixano a Egipto y pensamos que nadie se dió cuenta de este paralelismo debido a la desaparición completa de la edición catalana por la aparición de la edición castellana donde no aparece en ningún momento referencia alguna a estos sucesos, ni de muchos otros.

- Otro episodio relacionado con las momias en *La herida de la Esfinge* y que tiene su origen en *Terenci del Nil* es el hecho de la momificación de los cadáveres de los familiares por algunos de los habitantes de Gurna para venderlos a los turistas como antigüedades durante el siglo XIX. Es una información que dijo el guía a Moix como contestación a su curiosidad sobre el pie de la momia que el adolescente le intentó vender “*Em vaig dirigir al guia, diplomat i excellent, i li vaig preguntar si era cert que com assegurava l’adolescent, aquell peu podia ser d’ una reina. – Pot ser-ho i pot no ser-ho. Però el més probable es que sigui de la seva àvia. –I per què de la seva àvia? – demanà, mig desmaiant-se, la ianqui. O de la seva tieta – contesta el guia, indiferent – o de sa mare. Es donen moltes casos de gent que embalsama els familiars, els talla a trossets i els ven com a mòmia antiga. [...] Jo vaig pensar que el fet que la mòmia fos reial o plebeia importava ben poc; però m’hauria molestat una mica tenir a casa una andròmina que només s’hagués mort l’any 1965 [...] Em venien ganes de plorar, porque la bellesa i la misèria d’altre són dos plats massa forts per a pair-los plegats. En un país i uns costums on l’erotism assoleix els cims més alts de la grolleria, del desagradable, jo acabava de descobrir que la cosa més bella del món pot ser entreveure un rostre fugisser sota la impecable blavor del cel que allotja la pau dels morts antics, fixeuvos-hi bé, que no parlo de sexe”³⁴⁹ Es una práctica que chocó bastante a Moix, y también le impactó saber que estos habitantes viven en las tumbas de los antiguos, de modo que*

³⁴⁹ Moix, Terenci: *Terenci del Nil*...pp.66-68

dice al respecto: “*La necrofíla evident del lloc xoca estreitosament amb la blavor del cel, que sembla la part d’una escenografia ja fixa ...*”³⁵⁰ Este choque se transmite de manera más esperpéntica en la novela mediante la actitud del copto³⁵¹ impotente practicando el amor con la momia de su presunto padre que él mismo había momificado hacia 15 años.

2- Vuelta moixana, una vez más, a sus orígenes esperpénticos de la fase catalana:

Terenci Moix, como hemos dicho en varias ocasiones, consiguió una entrada vigorosa en las letras catalanas gracias a *La torre de los vicios capitales* que, a pesar de la censura, consiguió estallar una polémica en el mundo cultural catalán por su insolencia, descaro, extravagancia y esperpento. Sin embargo consiguió un éxito considerable, logrando el premio Victor Catalá (1967) y Rafael Conte la calificó, en aquel entonces, como “el libro narrativo más importante de aquellos años”³⁵². En realidad, esta constante esperpéntica en Moix se venía formando desde años atrás – como cuenta en sus memorias – cuando le rechazaron, en un principio, la publicación de sus dos cuentos “Mártires” y “El Demonio”, por sus escenas escandalosas: llenas de blasfemia, con un fraile homosexual y otras escenas sexuales que se calificaron de enfermizas, aunque al final fueron publicadas entre las narraciones de su primer libro. De todos modos, Moix no dejará de practicar, en sus siguientes narraciones, una transgresión que le avaló el título del “*Enfant terrible de la Literatura catalana*”, una idea que, según reconoce, él mismo ayudó a difundir. De ahí encontraremos casi siempre una constante transgresora en sus obras en catalán y que a veces se convierte en esperpento como es el caso de *Mundo Macho* (1971) donde predomina un ambiente imaginario de los cultos insólitos, los sacrificios humanos, los ritos extravagantes, los hombres que se comen entre sí, el sadomasoquismo atroz y exagerado...etc. Es una novela que Pere Gimferrer calificó en su momento de una auténtica rareza dentro de las letras europeas. Cuando Moix decide escribir en castellano, traslada consigo la constante transgresora en todas sus novelas, pero no la esperpéntica que tan sólo aparece

³⁵⁰ Ibidem, p.202.

³⁵¹ Incluso el personaje del copto parece ser real según se sugiere en un artículo escrito por Nuria Esponella y publicado en *Diari El Punt* en 03-04-2003, p.6. En este artículo, Esponella habla de que Moix “*em va posar en contacte amb un amic egipci, un aristòcrata que parlava un francès perfecte i que em va acompanyar pels mercats i bars amb olor de menta fresca i d’haixix de la ciutat del Caire. Amb els anys, les trobades es van anar fent més...*”. Como está bien claro este personaje tiene el mismísimo perfil del personaje del copto en la novela. Lo único que no sabemos es si Moix lo conoció durante su primer viaje o en viajes posteriores.

³⁵² Conte, Rafael: “Terenci Moix, como un torrente” en *La noche no es hermosa, textos de Eros ...* p.13.

como contrapuntos de vez en cuando. Por lo tanto, según podríamos comprobar en *La herida de la Esfinge*, Moix intenta volver a los orígenes de su escritura catalana con la posibilidad de una novedad al respecto: trasladar este esperpento a un Egipto histórico.

Evidentemente *La herida de la Esfinge* es la novela egipcia más esperpéntica de Moix. Pero antes de empezar a tratar el esperpento de la novela o su objetivo en el pensamiento de Moix, tomaremos prestadas las palabras de Pedro Manuel Villora para entender la técnica del esperpento de nuestro autor:

“El primer parentesco que une “*El demonio*” con el teatro de Nieva³⁵³ es la voluntad de hacer verosímil una imposibilidad establecida en el extremo de una suerte irreal erigida sobre una base realista: el mismo límite del artificio. El contexto es reconocible, asimismo los personajes, las circunstancias y los conflictos, pero cada elemento procede de un ámbito diferente y su relación en el mismo plano es chocante y sugestiva. [...] Esa capacidad de Moix y Nieva, que tanto los aproxima al esperpento de Valle –Inclán, para alterar órdenes de la realidad, se une a una misma voluntad por respetar la lógica de las situaciones. En ningún momento se cede a la tentación del capricho o de la asociación casual, que sería tanto como dejarse vencer por la brillantez de una frase o por la emoción de una sorpresa. La máxima originalidad está obligada a ser coherente”³⁵⁴

Esta coherencia, verosimilitud o lógica es lo más característico del esperpento moixano en general y en *La herida de la Esfinge* en particular. Todo, aunque parezca imposible y surrealista tiene una lógica y una justificación que lo hace parecer aceptable, pero sólo dentro de su contexto, regido por la regla de la amoralidad. El objetivo de esta técnica o ideología moixana – según nuestro criterio – responde a la advertencia que el autor había dirigido al lector de su libro *La torre de los vicios capitales*, donde le propone ser un astuto zorro y adivinar qué vicio es vicio pero no lo parece, y cuáles lo parecen pero no lo son. O por decirlo de otra manera, Moix pretende demostrar la dualidad que caracteriza nuestra sociedad que tan sólo cree en las apariencias engañosas, ya que todos los personajes esperpénticos de *La herida de la*

³⁵³ Se refiere a la solicitud de Francisco Nieva a adaptar el cuento de “El demonio” de Moix cinematográficamente: algo poco normal en Nieva que tiene un mundo propio y exclusivo.

³⁵⁴ Villora, Pedro Manuel: “Eros y aprendizaje” en *La noche no es hermosa...*p.40

Esfinge pertenecen a la alta sociedad y son personas respetables. Ahora bien, podríamos comprobar en los episodios esperpénticos siguientes estas hipótesis:

- En la primera página de la narración vemos a la valenciana intentando abrir la bragueta al protagonista en el tren para saber qué poderes sexuales tiene para que Liberta, con la que ella mantenía una relación íntima, la dejase por él, todo ello teniendo en cuenta que dicha Liberta está casada. El acoso de la valenciana al protagonista está justificado por la curiosidad del saber y no por el morbo. También las relaciones extramatrimoniales de Liberta – tanto con hombres como con mujeres – se justifica por el abandono del marido que está explorando las tumbas del Alto Egipto.
- La madre del aristócrata inglés aconseja a su hijo tener relaciones sexuales durante su viaje a Oriente – igual que su padre lo hacía – con el fin de curar sus dolores sentimentales tras haber sido abandonado por el chico que quería, Segundo. Por otro lado la madre critica a su difunto esposo que no le permitió a ella tener relaciones interraciales, no porque son amorales – ya que él lo hacía – sino para mantener la imagen que la sociedad inglesa pide a una dama aristócrata. (*La herida de la Esfinge*: 12)
- El protagonista decide viajar a Egipto para entrevistarse con el marido de su amante con el fin de negociar con él sobre Liberta, que la tiene abandonada y de la cual él está enamorado. El protagonista justifica su posición con que “Un marido suele aburrir; un amante siempre divierte. Pero el amante, que además de ejercer su papel social, está sinceramente enamorado” (*La herida de la Esfinge*: 35)
- Aunque el protagonista emprende su viaje a Egipto con el fin de recuperar a Liberta, no oculta un deseo carnal hacia Petros, el copto. Pero este último le rechaza, no por principios morales o éticos, sino porque es impotente. (*La herida de la Esfinge*: 43) Cuando Geoferey le pide buscar a una mujer con quien acostase, Petros le ofrece a su madre. El copto justifica su actitud, ante el asombro del protagonista, con la modernidad y con que es lógico que él ayudase a su madre a satisfacer su necesidad, ya que ahora es viuda. (*La herida de la Esfinge*: 46) Incluso asiste a la reunión entre su madre y el protagonista.

- Durante la reunión de Geoferey con la dama Constantina el copto impotente se acuesta con una momia (*La herida de la Esfinge: 52,52*). El copto justifica su actitud diciendo que es la momia de su padre – padre adoptivo y no biológico – que él mismo momificó como reconocimiento hacia la figura de quien lo había criado y porque en ella siempre veía los rasgos de la historia que le había enseñado antes de su muerte (*La herida de la Esfinge: 58*). Incluso, la madre del copto explica esta relación como relación de amor y no de necrofilia, porque su hijo solamente hacía eso con la momia de quien lo crió y no con todas. Es decir, es la forma de expresar el agradecimiento de su hijo (*La herida de la Esfinge:74*)
- La dama Constantina le confiesa al protagonista que Petros es hijo de un viajero inglés con el que ella se acostó y no es hijo de quien lo crió. Pero su actitud tiene una justificación: ella hizo eso porque no podía hacer el amor con su marido, obsesionado por las antigüedades, de modo que le hacía representar en la cama a la vaca Hathor con sus dos cuernos. En este momento el protagonista expresa su alivio por esta información, porque él estaba asustado de que el hijo hiciera el amor con la momia de su padre, pero ahora que ha descubierto que no lo es, está más tranquilo. (*La herida de la Esfinge: 79*).
- La madre del copto no se muestra dolida cuando cuenta que el padre adoptivo de su hijo mantenía una relación matrimonial con él. Sólo muestra su dolor por la impotencia de su hijo, de modo que intenta curarlo ofreciéndole hombres, mujeres e incluso a un hombre inglés de 83 años al cual le gustaban los efebos, y hace una promesa a una santa para que sus intentos tengan efecto, pero todo en vano. La mujer no se muestra avergonzada de lo que ha hecho porque su objetivo era curar a su hijo y no le importa la manera. (*La herida de la Esfinge: 77,78*)
- La dama Constantina expresa su rechazo de acostarse con su hijo, no por moral ni incesto, sino porque es impotente (*La herida de la Esfinge: 80*)
- Tras la entrevista del protagonista con Mogador, esposo de Liberta, este último renuncia a su mujer con facilidad con la alegación de que “No hay amor que merezca la humillación de sentirse elegido en un mercado de esclavos.” (*La herida de la Esfinge: 140*). Es más, cuando califica Mogador a Liberta de vulgar meretriz, el protagonista – el amante que va a pedir la

mano de Liberta a su marido – se muestra enfadado porque está insultando a quien quiere (*La herida de la Esfinge*: 141-142). Para aumentar más el grado del esperpento, a raíz de dicha entrevista Mogador se entrega a una mujer de la que sabemos que es la dama Constantina y, además, es su madre por la relación con un diplomático francés que estaba en Egipto. Ante esto, Petros – hijo de Constantina y hermanastro de Mogador – se siente orgulloso de su madre porque está intentado, de esta manera, aliviar el dolor de su hermanastro, causado por otra hembra: “Afortunadamente donde nos hunde el amor de una hembra, nos eleva el amor de una madre. Cuando estaba a punto de destruirse en el fuego de tan infamante pasión, llegó *maman*, presta a consolarle...” (*La herida de la Esfinge*: 145) Y justifica su orgullo –según un código moral al revés – con que “El hijo que no guarda consideración a sus mayores será un maldito sobre la tierra” (*La herida de la Esfinge*: 144) El copto además expresa su deseo de tener un sobrino-hermano como fruto de esta relación(*La herida de la Esfinge*: 146)

- A medida que la novela se acerca hacia sus finales, sube el nivel de sorpresas esperpénticas. Ahora sabemos que Segundo, el primer novio del protagonista, se ha convertido en un monje de clausura dentro de un monasterio de la Tebaida egipcia. Es un cambio rotundo en su vida debido al secreto que le desveló quien pensaba que era su padre. Según este secreto nos enteramos que Segundo es el hermano del protagonista y también Liberta del mismo padre, Lord Simpon Mortimer. Aquel caballero inglés que emprendió un viaje a Oriente comenzando desde España, donde conoció a las tres hermanas valencianas, y tuvo una relación sexual con dos de ellas – las que estaban casadas en Granada y Galicia – ya que le habían dicho que eran solteras. Y como fruto de ello nació Liberta en Granada y Segundo en Galicia. De este modo entiende también el protagonista que la mezzosoprano valenciana que mantenía relación íntima con Liberta es su tía. Y para cerrar este círculo vicioso el copto reconoce también al protagonista que son hermanos del mismo padre, porque Lord Simpon tras su estancia en España se dirigió a Alejandría donde conoció a la dama Constantina (*La herida de la Esfinge*: 157-166)

Tal como hemos visto a través de los ejemplos esperpénticos que nos ofrece la novela, lo más destacado en ellos es crear una coherencia y verosimilitud dentro del esperpento. Nada es causal y las cosas no pasan porque sí, sino por motivos justificados, aunque esa justificación sea regida por la amoralidad. Para darse cuenta de dicha característica, hay que leer la novela según las reglas del juego que establece el autor: la indiferencia moral. Y como paso siguiente, el lector podrá notar el grado de la falsedad que pueden tener las apariencias de la sociedad: en *La herida de la Esfinge* todos los personajes esperpénticos pertenecen a la alta sociedad – aristócratas, condes, ricos, diplomáticos, científicos...etc. – y son respetados y muy bien valorados en sus entornos, aunque sean amorales.

Otra característica interesante en lo que se refiere al sexo o el erotismo en Moix, es que se trata – así los podríamos llamar – de escenas referenciales y no situacionales. Así es el caso de *La herida de la Esfinge*, el de todas las novelas egipcias y las novelas catalanas que hemos manejado en esta investigación. Es decir, Terenci Moix no tiende a hacer descripciones de las relaciones sexuales extravagantes o insólitas, pero al mismo tiempo existen, a través de la referencia a que ya había pasado tal suceso o está empezando a pasar, pero sin fijarse nunca en él como centro de atención del episodio. Se diferencia del Marqués de Sade en este sentido en que “Sade es, ante todo, un moralista (aunque sea un moralista *à l'envers*) [...] En Moix, en cambio, el propósito decorativo es central y los mismos elementos de erotismo o crueldad serán puestos de relieve ante todo como parte de un decorado”³⁵⁵. Para Moix no hace falta describir la situación y basta con la referencia. Moix provoca tan sólo con referirse a la situación sexual como decoración y no con la misma situación, la cual cada lector crea en su mente. Nosotros pensamos que la reflexión del protagonista de *Olas sobre una roca desierta* nos podría explicar con más precisión el concepto moixano del erotismo, es el principio de más vale insinuar que enseñar:

“Pero a pesar de que todos esos títulos [se refiere a los libros antiguos que resaltan algún tema erótico] y muchos más – entre los cuales los del Divino Marqués, claro – me han acostumbrado a una forma de moral o de amoralidad – para ser más exactos – que saben contemplar el sexo sin velos y sin asustarse, descubro en las formas modernas del erotismo toda una retahíla de provocaciones, más bien desesperadas, que me dan miedo no por lo que tienen

³⁵⁵ Gimferrer, Pere: “Terenci Moix y la novela de la crueldad” en *Mundo Macho*, Terenci Moix, Plaza & Janes, Barcelona, 1986, p.7.

de liberación, sino porque precisamente porque combaten una libertad real y posible. Quiero decir que, si bien todo el libertinaje del siglo XVIII ofrece una suntuosa apariencia de alegría, de tarea iniciada partiendo de dentro de hedonismo, en el que cada cuerpo está valorado y gozado contando con todas sus virtudes, ese erotismo de las *starlets* de Cannes y de los amigos de Jean-Claude, en Mandelieu, tiene algo de objeto puesto en evidencia sin la mínima voluntad por su parte. Como si se hubiera convertido en un objeto de consumo lo que yo más adoro: el cuerpo humano. Esas chicas al abrir la boca para mostrar la lengua en una metáfora realmente *dégoûtante*, al echar la cabeza hacia atrás, convulsionada por una carcajada que no sienten mientras con las manos aprietan los senos (...) parecen muñecos movidos por hilos ajenos a ellos mismos e incluso al público que los contempla”³⁵⁶

“Los cuerpos de esos chicos, como los de las *starlets* de la playa del Martínez, perderán inmediatamente su calidad de vida de la que uno puede gozar y reconvertirán en quietud de un objeto cualquiera, al que puedes acercarte sin ningún miedo porque sabes que lo dominas en una dimensión, que acaso no sería posible dominar si el cuerpo se te representa vivo y coleando, como una cosa con la que antes de poseerla, tienes que encararte...”³⁵⁷

Efectivamente, en *La herida de la Esfinge* la provocación o el esperpento sexual surgen del caos que rige en las relaciones sexuales entre las personas (madre con hijo, joven con momia, el mismo padre que engendra a todos los protagonistas, hijo que ofrece a su madre a su amigo, chica que mantiene relación íntima con su tía y con el protagonista...) y no de la descripción de las mismas, ya que prácticamente en la novela no detectamos la descripción de ninguna situación, todo queda en la simple referencia o como máximo en el principio o el fin de la relación. Por otro lado, se puede descubrir otra característica interesante en el erotismo moixano, a través de las novelas que manejamos en la investigación: las situaciones sexuales extravagantes, insólitas y esperpénticas no suceden en el mundo de los homosexuales, sino en el de los heterosexuales o como máximo en el mundo de los bisexuales. Es una posición que podemos entender como compromiso del autor con su condición homosexual.

³⁵⁶ Moix, Terenci: *Olas sobre una roca desierta...*p.160

³⁵⁷ Ibidem, p.166. Moix expresa este mismo punto de vista sobre el erotismo – fuera de su concepto tradicional de desnudarse – en un artículo suyo “Machitos en cuero” en *La Vanguardia*, 12-10-1997, p.37.

3- Reconstruir el mundo-enlace entre él y Egipto: el siglo XIX:

Es cierto que ningún aficionado o profesional del mundo de la egiptología o el orientalismo artístico o académico puede dar la espalda y no pararse a reflexionar sobre la importancia del siglo XIX: el siglo del redescubrimiento europeo de Egipto y el auge de la egiptología en los círculos culturales y académicos de Europa. Es ciertamente la ventana a través de la cual Europa empieza a asomarse a Egipto y muestra su interés por sus objetos y su cultura. Es la culminación de un interés que se venía formando desde hace muchos siglos atrás. Es un interés que comienza con los griegos cuyos relatos sobre el país del Nilo mantuvieron vivo el enigma sobre Egipto y asentaron las bases del orientalismo del siglo XIX. En el imperio romano también viajeros y emperadores – destacan entre ellos Trajano y Adriano – visitaron Egipto y contribuyeron a la visión misteriosa y oculta de los monumentos faraónicos que permanecerá hasta el siglo XIX. Con el triunfo del cristianismo, Egipto – a pesar de su progresivo aislamiento – recibe varias visitas de peregrinos europeos como paso obligatorio a los Santos Lugares, gracias a su relación con la historia bíblica. Entre los viajeros de esta época destaca la monja gallega Egeia que emprende su viaje a Oriente con la intención de identificar las ciudades mencionadas en la Biblia y se adentra en el país dejando sus impresiones en un manuscrito con el título *Peregrinatio ad loca sancta*. En la Edad Media los cristianos apenas cruzan por Egipto, y cuando lo hacen es sólo hacia la Tierra Santa y sin voluntad ninguna de adentrarse en el país. En dicho periodo el protagonismo lo tuvieron los viajeros árabes que desarrollaron el género literario de los viajes con la intención de que sirviera como guía para los peregrinos a la Meca. La mayoría de dichos viajeros procedían de Al-Andalus y, además de la peregrinación como fin de sus viajes, entraban en contacto con los centros culturales de El Cairo, Alejandría, Bagdad o Damasco. Destaca, entre muchos, Ibn Yubayr que ofrece una descripción de Egipto, Arabia y Siria con su obra *A través del Oriente*. Y aunque los escritos de dichos viajeros centraban su interés en los monumentos islámicos, también aportaban descripciones de monumentos, restos de templos o leyendas e historias antiguas. En el siglo XVII tenemos noticias de viajeros europeos ininteresantes como el italiano Prieto Della Valle y Jean de Thevenot que se abstuvieron de adentrarse en el país y se quedaron solamente en El Delta y El Cairo, sobre todo este último que ofrece una visión exótica sobre Oriente anticipando con ello la visión romántica. El espíritu colonialista europeo del siglo XVIII y el interés por lo oriental fomenta los viajes a Oriente y el establecimiento de embajadas y

delegaciones consulares en los distintos países. De ahí comenzamos a ver a viajeros como Richard Pocock que llegó hasta Asuán y dejó su obra *Travels in Egypt* (1743), o Frederick Norden que viajó desde El Cairo hasta Filé en 1737 y de su viaje surgió la idea de presentar a la sociedad europea mediante dibujos y grabados los monumentos del país. Pero de todos modos, el misterio de lo desconocido y los peligros inherentes a dichos viajes dominan la visión de Oriente. En este mismo siglo sabemos de europeos que vivieron en Egipto, como Savary, que dejó sus impresiones sobre Egipto moderno en *Cartas escritas desde Egipto*, o turistas importantes como James Bruce – que descubrió la tumba de Ramsés III – y el polaco Jean Potocki que nos dejó *Viaje a Turquía y Egipto* como fruto de su experiencia en Oriente. También durante este siglo llegan viajeros que tendrán especial influencia en determinar el gusto por lo egipcio que se desarrollará en Europa y en los objetivos científicos de la expedición francesa, y anticiparán con sus escritos lo que se llamará orientalismo durante el Romanticismo. Sin duda el más importante es Claude Sicard que recorre todo el país y es el primero en realizar un mapa completo y científico desde el Mediterráneo hasta Asuán, localizando en él los principales templos: mapa y obra que se convertirán en guía de posteriores viajeros. De ahí viene la expedición francesa 1798 para abrir a Oriente y a Egipto en particular, a los europeos, para que pudieran contemplar directamente todas las maravillas descritas por los clásicos. En el siglo XIX Egipto se convierte en una tierra que debe ser visitada y se desarrolla el orientalismo artístico dentro del romanticismo: Oriente viene a representar para los artistas una tierra misteriosa que escondía tantas riquezas, lujo, luminosidad, sensualidad, violencia y crueldad. En resumen, Oriente proporcionó a los artistas una nueva gama de ideas y sentimientos para expresar. De ahí vemos a artistas interesados en Egipto como los pintores Delacroix, Gautier o David Roberts. Literatos como Edward William Lane que vivió en Egipto unos tres años y dejó su obra *Manners and customs of the modern egyptians*, Gustave Flaubert que visita Egipto durante su viaje a Oriente y se siente atraído por la gente, de modo que el apellido del dueño del hotel donde se alojaba será el nombre de su obra maestra *Madame Bovary*. En fin, Egipto u Oriente representaban una obsesión para los artistas de modo que Víctor Hugo señala que en el siglo XIX todo el mundo era orientalista como fue helenista en tiempos de Luis XIV. Es más, el siglo XIX es la época, por excelencia, de los grandes hombres de la egiptología: Champollion, Rosellini, Palzoni, Ricardo Lepsius – enviado por el propio rey de Prusia, Guillermo II, enamorado, a su vez, del mundo egipcio – August Marriette, Maspero, etc. Por otro lado, Inglaterra se da

cuenta de la importancia estratégica de Egipto después de la expedición napoleónica, que pretendía cortar su camino a la India y aparecen nombres de viajeros ingleses destacados como Legh, Smelt y John Gardner Wilkinson e incluso se empieza a publicar guías turísticas sobre Egipto. En la segunda mitad del XIX aumenta el interés europeo por Egipto, sobre todo tras la apertura del Canal de Suez 1869³⁵⁸ que permite a los viajeros a la India detenerse en Egipto, y además en 1971 fue inaugurada la Ópera “Aida” de Verdi para conmemorar la apertura del canal. Egipto se convirtió progresivamente en un centro del turismo europeo, gracias también a la labor de Thomas Cook, la agencia turística pionera en Egipto. Oriente, o Egipto en particular, se transforman en un lugar al que acuden aquellas personas – sin ningún interés arqueológico o descriptivo – para recuperarse de sus enfermedades u olvidarse de ellas, volver con una colección de antigüedades y vivir el espíritu aventurero en Oriente³⁵⁹.

Ahora bien, si tratamos el caso de Terenci Moix encontraremos que es un escritor de autoformación y tendencia romántica por vocación. Lo es en su escritura, en general, en donde guarda muchas constantes románticas tanto a nivel temático como estilístico: el fracaso sentimental, el peso del tiempo, la fatalidad del destino del héroe, el culto a las ruinas, la belleza y la juventud truncada, la muerte, la inquietud psicológica del héroe, la soledad, los protagonistas derrotados, la admiración por las épocas históricas del ocaso o las caídas, etc. Incluso lo era en su forma de vida, anunciando de joven, por ejemplo, que quería morir a los treinta igual que Lord Byron, y, si no, se suicidaría³⁶⁰, así como representó el papel del poeta inglés – según menciona en sus memorias – en la escuela de actores y se identificó con él hasta tal límite que cojeaba en su vida diaria más que él. El protagonista de *Olas sobre una roca desierta* – evidentemente es Moix como hemos demostrado anteriormente – emprende un viaje por Europa como los románticos decimonónicos mostrando su admiración por su vida y cogiendo de ellos un modelo a seguir. De ahí, Moix reconoce, en distintas ocasiones, no

³⁵⁸ A este acto acudió Eugenia de Montijo y la fragata de combate la Berengüela en representación de la armada española

³⁵⁹ Para más información sobre la evolución de la historia de la egiptología o el interés por Egipto remitimos a:

- Gómez Espelósín, Francisco Javier. Pérez Largacha, Antonio: *Egiptomanía*, Alianza Editorial, Madrid, 1997. Sobre todo el capítulo X “El redescubrimiento de Egipto. Turistas y aventureros”, pp.188- 211.
- Sauneron, Serge: “Nacimiento y etapas de la la egiptología” en *La egiptología*, Oikus Tau ediciones, Barcelona, 1971, pp.5-30 [traducción: Alexandre Ferrer.
- Los DVD’S “En busca del antiguo Egipto, grandes hombres de la egiptología”; Volumen I “Aventureros y saqueadores” y Volumen II “Del saqueo a la conservación”, producción Tesouro, 2000.

³⁶⁰ Moret, Xavier: “Nunca sabré lo que es envejecer” en *El País*, 29-01-1992, p. 21.

solamente su admiración por el modelo romántico sino también la influencia romántica en su literatura como podremos ver en este artículo:

“No recuerdo en qué momento de mi vida empecé a considerar como pariente a los grandes artistas del romanticismo, mentes prendidas en una huida de las convenciones que el espíritu burgués empezaba a anunciar con fuerza amenazadora. Desacreditado aquel movimiento a causa de sus sucesores menos que dignos, banalizando el vocablo romántico al ser aplicado a los productos más execrables de la sociedad de consumo...”³⁶¹

Si tenemos en cuenta la vocación romántica moixana, en general, junto a lo que representaba Egipto para muchos románticos del siglo XIX, podríamos entender la voluntad de Moix de emprender literariamente – a través de una reconstrucción novelesca – un viaje decimonónico lleno de misterios, exotismo, aventuras y ensoñaciones características de los viajeros románticos. Es verdad que, en parte, el interés de Moix por Egipto tiene que ver con su fascinación por el modelo romántico, – aunque no por motivos evasivos, como hemos demostrado en el segundo capítulo en lo que se refiere a la vuelta a los tiempos pretéritos – así lo expresa María Aurèlia Campany :“...escuchando cómo hablaba de Egipto [...] comprendí que en las ruinas profundas de los dos imperios, Terenci Moix había ido a buscar a sus antepasados, es decir, la certeza de su existencia; y como Joyce, había reclamado con fe: *Old father, old artificer, stand me now ever in good stead*”³⁶². Moix – a nuestro modo de ver – está intentando con *La herida de la Esfinge* reconstruir el mundo a través del cual le llegó Egipto: el siglo XIX y las lecturas pertenecientes a este periodo. Si nos fijamos en los epígrafes con los que Moix adorna la primera página de sus novelas egipcias, nos daremos cuenta de que siempre encontramos los que pertenecen a alguna de las figuras románticas: a Lord Byron, Shelley, Kavafis o Bernard Shaw. Es más, dos títulos de las novelas egipcias de Moix pertenecen a un verso romántico: *No digas que fue un sueño* es de un verso del poema “El dios abandona a Antonio” de Cavafis y *El amargo don de la belleza* es un verso modificado del poema “*Childe Harold*” de Lord Byron. También el título de *La herida de la Esfinge* es claramente romántico, primero, por la figura de la Esfinge medio hundida en la arena que representaba para los viajeros románticos –

³⁶¹ Moix, Terenci: “El don fatal de la belleza” en *Sufrir de amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995. P.146

³⁶² Aurèlia Campany, María: “Prólogo a un escritor de 26 años. Ramón de Barcelona y Terenci del Nilo: Historia de una metamorfosis” en Terenci Moix *Terenci del Nilo*...p. 5.

incluso de los viajeros anteriores – un emblema del exotismo; segundo, porque el significado del título en relación con el argumento de la novela, se refiere a los viajes que efectuaban los románticos – o incluso gente normal del siglo XIX, pero con dinero – a Oriente para curarse de las heridas sentimentales³⁶³, incluso la misma portada del libro reproduce un cuadro del pintor decimonónico David Roberts. En cuanto a los tres títulos restantes de sus obras egipcias, dos de los cuales tienen también una connotación romántica: “sueño” y “sentimental”, *El sueño de Alejandría* y *Terenci del Nilo, viaje sentimental a Egipto*. Solamente *El arpista ciego* rompe con esta constante así como con el modelo tradicional de la novela histórica. En resumen, como el siglo XIX fue el siglo en el que Europa redescubrió y se asomó a Egipto, es también el siglo a través de cuyas fuentes Moix se asomó a Egipto. Esto es demostrable mediante la lectura de su libro de viajes, *Terenci del Nilo* donde aparecen como fuentes: escritores, artistas, viajeros, egiptólogos del siglo XIX: Durell, Forster, Cavafis, Lord Byron, Shelley, Kyats, Leigh Hunt, Flaubert, Nerval, Amelia Edwards, Lady Lucy Duff Gordon, David Roberts, Lienzo de Eliu Vedder, Wilkinson o el barcelonés Domingo Badía Lebllich más conocido como Ali bey Al Abasi. Incluso algunos de los retratos pertenecen a la *Description d'Égypte*. En definitiva, Moix intenta en esta novela hacer un viaje – él mismo como hemos visto en el punto número uno – por el Egipto decimonónico, de la misma manera que sus antepasados románticos. Dicho eso, no nos parece nada extraño la voluntad que había expresado Moix en distintas ocasiones de crear más obras históricas sobre el Egipto decimonónico a través de figuras históricas reales o incidentes importantes como la inauguración del Canal de Suez al que asistió la granadina y también emperatriz consorte de Francia por ser esposa de Napoleón III, Eugenia de Montijo³⁶⁴; Alejandría de Cavafis o de los aristócratas³⁶⁵; la vida de los cónsules españoles en Egipto, Eduardo Toda i Güell y Gabriel Alomar³⁶⁶, ambos curiosamente son de habla catalana. Todos son proyectos que quedaron en la simple intención del autor y no llegaron a ser realidad, pero nos indican, al mismo tiempo, otro periodo más

³⁶³ No somos partidarios de entender el título de *La herida de la Esfinge* solamente como referencia a la escena donde el protagonista ve al ladronzuelo saliendo del tocado de la Esfinge, como si fuera una herida (página, 53), ya que la consideramos una interpretación directa y superficial, también porque el autor da otras claves a lo largo de la novela para entender el título en su sentido romántico.

³⁶⁴ Un artículo en el que expresó esa voluntad es Antón, Jacinto: “Terenci Moix, he utilizado a Tutankamon como icono erótico” en *El País*, 16-01-2002, p.31. Es digno de destacar también que Moix había dedicado un par de artículos en *El País* sobre este personaje histórico: “Lorretta de Montijo”, 16-08-2000, en “Babelia”, p. 38. y “Eugenia en Egipto”, 18-08-2000, en “Babelia”, p. 38.

³⁶⁵ Antonio de Villena, Luis : “Terenci Moix, un cultísimo bolero” en *El Mundo*, 20-07-2001, p.51

³⁶⁶ Bonilla, Juan: “Entrevista con Terenci Moix. Si la crítica no fuera tan Pacata” en *ABC literario*...p.18.

que interesaba a Moix junto al del Egipto grecorromano o el amárnico de las siguientes dos novelas.

4- Una llamada al cosmopolitismo en contra del racismo colonialista:

Es verdad que el siglo XIX tiene mucha importancia en lo que se refiere a la egiptología o el aumento del interés por Egipto u Oriente, en general. Sin embargo, es también el siglo del imperialismo europeo y del orientalismo en su sentido negativo – según la tesis de Edward Saíd³⁶⁷ – como el modo de pensamiento europeo para hacer distinción entre nosotros “Occidente” y el otro “Oriente” – lo extraño – con el objetivo de demostrar la superioridad occidental y, por consiguiente, justificar su dominio sobre el otro incapaz de valerse por sí mismo y también para definirlo, ya que los orientales no pueden llevar a cabo esta labor. Es una tendencia de pensamiento llena de prejuicios, que – según Saíd – se basaba en textos literarios y con gran falta de minuciosidad científica. Incluso Napoleón cuando estaba preparándose para su Expedición se basaba en textos de viajeros, llenos de opiniones hostiles, las cuales él utilizó a su favor dando a su conquista la imagen de la salvación de los orientales de la barbarie en la que están sometidos como un deber del europeo. Incluso los viajeros del siglo XVIII a Oriente se centraban siempre en hacer comparaciones con Oriente como algo contrario para consolidar la identidad europea, en ello ayudará la pasión clasificatoria europea extendida en el momento gracias a las ideas de Linneo y Buffón, así como más tarde las teorías decimonónicas sobre la desigualdad biológica de las razas y clasificación – según Cuvier y Robert Knox – con cierto tipo de darwinismo, en indoeuropeos y afrosimitas para hablar de razas superiores e inferiores. Incluso en el campo de la lingüística se hicieron comparaciones entre las lenguas de origen indoeuropeo y de origen semítico mostrando como las primeras han seguido evolucionando mientras la evolución de las segundas fue interrumpida y, por lo tanto, estáticas e inferiores a las indoeuropeas – según Schlegel – lo cual fue traducido mediante el orientalismo de la manera siguiente: dado que el simético no es una lengua viva, por tanto los semitas no son seres vivos, demostrando una vez más la superioridad de Occidente y estableciendo el tipo de discurso sobre Oriente mediante afirmaciones generales, que se irán

³⁶⁷ Saíd, Edward W: *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990. [traducción: María Luisa Fuentes] En este estudio Saíd estudia históricamente – mediante la tradición anglosajona y francesa – cómo la filología, la historia, la lexicografía, la teoría económica y política se puso al servicio del imperialismo europeo y su traslado después de la II Guerra Mundial al imperialismo estadounidense bajo el nombre de los estudios de áreas culturales. El libro hace un estudio minucioso de este pensamiento pero nosotros sólo hacemos aquí un resumen de su idea general que nos sirve en nuestra investigación.

cambiando según las necesidades de cada época. También ayudaron a desarrollar este pensamiento las ideas de Kipling sobre “el hombre blanco” que ha de relimpiar el territorio, de manera que se concedió al color de la piel una superioridad: ser un hombre blanco es, sobre todo, una manera de estar en la realidad, una forma de conquistarla, de dominar el lenguaje y el pensamiento. Estas tesis fueron ampliamente apoyadas por la antropología, la historia y la lingüística, así como por el darwinismo y sus teorías sobre la selección natural. Por otro lado, Saíd señala que los viajeros, escritores o historiadores del siglo XIX que entraron en contacto directo con Oriente volvieron a escribir sobre Oriente pero con la misma visión de los estereotipos e ideas preconcebidas y arraigadas en la tradición orientalista. El autor de este libro sigue los pasos del orientalismo en el siglo XX y como se ha ido adaptando a las necesidades de cada momento, pero siempre al servicio del imperialismo y con muchas de las ideas de la tradición del siglo XIX.

Estas mismas ideas del lado oscuro del orientalismo imperialista del siglo XIX son llevadas a *La herida de la Esfinge* con un fin crítico por parte del autor. De la misma manera que Moix defendió la figura de la reina Cleopatra partiendo de la exposición de todo lo deformativo que se dijo sobre la reina para refutarlo desde dentro, lo mismo hace aquí frente a la imagen orientalista del europeo como raza superior y dominante y el oriental como raza inferior y dominada. Esto lo podemos comprobar a continuación en la actitud de los personajes y la construcción de la trama de la novela:

- La segunda línea principal de la novela y la cual forma su trama – la primera tal como hemos visto era la del descubrimiento del escondite de Deir El Bahari – es, según nuestra opinión, plagiada, con ciertas modificaciones, de la película cinematográfica “The Sheik”³⁶⁸. Es una película a la que hace referencia Terenci Moix en su ponencia en el Instituto Cervantes de El Cairo como ejemplo evidente del espíritu racista del occidental como raza superior en su tratamiento al oriental. La película cuenta la historia de un árabe refinado y sensual, Ahmed Ben Hasan, que rapta a una señorita inglesa no menos refinada. Una relación en la que la mujer, considerada superior por

³⁶⁸ “The Sheik” Del director George Melford, protagonizada por Rudolph Valentino y Agnes Ayres, Paramount, EE.UU, 1921. La misma visión racista o clasificatoria la podríamos encontrar en la famosa película “Lawrence de Arabia” del director David Lean y protagonizada por Peter O’Toole y Omar El Sherif, Columbia, Reino Unido, 1962. En ella también – aunque estemos en el siglo XX – sigue la misma mirada a los árabes u orientales como bárbaros y primitivos que necesitan la ayuda del hombre occidental para conseguir tirar adelante.

ser blanca y además británica, se esclaviza voluptuosamente al individuo de una raza considerada inferior. La película tiene un desenlace sorprendente cuando se descubre que Ahmed Ben Hasan es hijo de un lord inglés. Es muy curioso el grado de semejanza que podríamos comprobar entre ambos argumentos. En *La herida de la Esfinge* tenemos dos protagonistas parecidos, el copto – es decir oriental – y el otro, inglés – es decir occidental –; ambos protagonistas son refinados, el copto pertenece a la aristocracia alejandrina de Egipto y el inglés a la británica; en la relación que mantienen ambos protagonistas domina siempre la mirada de un raza superior y otra inferior “– En cuanto a la amenaza de ponerme en manos de la policía, [dice el protagonista inglés desafiando] le recuerdo que soy súbdito británico. En las actuales circunstancias, eso significa ser un dios en Egipto [...] – Lamentablemente, tiene usted razón. [Contesta el copto resignado] Y es muy posible que no la tenga yo” (*La herida de la Esfinge*: 64); el desenlace es igual de sorprendente, el copto es también hijo de un lord inglés, o, por decirlo, de otra manera es hijo del mismo padre del protagonista inglés. Como podríamos comprobar en la novela, Moix plagia de la trama de esa película emblemática del racismo occidental, y parte desde allí para transmitir un mensaje contrario mediante la modificación – en gran parte esperpéntica – de la misma trama. En primer lugar, Moix hace que la relación finalmente descubierta entre los dos protagonistas sea de fraternidad – con sentido simbólico de la palabra en los que se refiere a la relación entre Oriente y Occidente – y no como en la película donde Ahemd Ben Hasan sólo resulta un hijo de algún Lord anónimo que se había acostado con la madre árabe del protagonista. En segundo lugar, Moix amplía esta perspectiva de fraternidad y cosmopolitismo mediante el descubrimiento del protagonista, el cual también es hermano de sus dos amados: Liberta y Segundo, de España, un país que su madre calificó al principio de la novela – con también tono racista – de moro: “Los españoles [dice la madre del inglés] de alguna manera, también forman parte de la morería. Lo cuentan los autores” (*La herida de la Esfinge*: 12). Es más, Mogador – hijo de diplomático francés, o sea la segunda fuerza imperialista del siglo XIX – es hermano del copto egipcio. Y finalmente le dicen al protagonista inglés que tiene también hermanos en Turquía y Grecia. Como resultado final el

aristócrata inglés que había llegado a Oriente con la postura de un ser superior, descubre la falsedad del espíritu clasificatorio europeo, ya que al final todos resultan hermanos, independientemente del país de dónde proceden. Así que como mensaje final los personajes se tutean tras hablar de usted a lo largo de toda la novela “No siga tratándome de usted, querido Geoffery. El dolor, y aun la vergüenza nos autorizan a tutearnos sin demérito de la excelente urbanidad que, pese a tantas abominaciones quisieron inculcarnos nuestros padres” “Place al cielo que se tuteen ustedes – dijo Getsemaní – [...] Tutéense de una vez y acabe tanta plática” (*La herida de la Esfinge*: 168). Y luego todos se dan un beso entre hermanos acabando con las barreras insignificantes que los separaba en nombre de superioridad e inferioridad.

- Moix combate también la mirada limitadora de Occidente a Oriente, como solamente fuente de exotismo y pintorisquismo, a través de las palabras de los mismos orientales al respecto: “Pero aquella noche estaba de broma y me acusó [se refiere al copto] de esnob porque, en su opinión, yo imitaba a los viajeros europeos que, prendidos en las trampas del Nilo, optaron por recorrerlo disfrazados de nativos. Se rió entonces de los extranjeros que habían hablado de su país, empezando por los griegos y acabando por mis compatriotas. Acabó por afirmar que ninguno había llegado a comprender el verdadero sentido del alma egipcia” (*La herida de la Esfinge*: 107,8), “Comprendo que, como buen británico, le atraiga eso que han dado en llamar pintorisquismo [dice el drogmán al protagonista británico]. Todos ustedes se parecen, todos buscan lo mismo en nuestra tierra. Pero yo, que soy de aquí, nunca encontraría pintoresca a una gente que ha vivido en compañía de los muertos” (*La herida de la Esfinge*: 125), “Usted llegó a Egipto creyéndose protegido por sus seguridades. No es demasiado original [dice Petros, el copto]. He conocido a algunos como usted. Llegan de un mundo que se cree superior, sin considerar las trampas que que Egipto dispone para imponerle su propia superioridad. No me extraña que tengan que protegerse a cada instante” (*La herida de la Esfinge*:133)
- Otra manera de condenar esta mirada racista es mostrar la ingenuidad de la mirada simplista del occidental sobre Oriente, su cultura y sus objetos. La madre del protagonista británico acepta el viaje de su hijo a Oriente porque

“En fin de cuentas el viaje a Oriente es de lo más esnob. Además ¡queda tan artístico! Desde hace varias temporadas no hay exposición que no esté llena de cuadros con camellos, mezquitas, crepúsculos en el desierto...” (*La herida de la Esfinge*: 12). El protagonista británico desconoce el valor de las antigüedades y la simplifica a ser un accesorio de decoro o material caro: “Prefiero saber si la joya que le entregué ayer quedará de mi propiedad. Pienso ofrecérsela a mi madre. Esto seguro que sabrá encontrarle alguna a su vestido negro [...] también pensé en fundirla y hacerme unos gemelos” (*La herida de la Esfinge*: 39). La valenciana, ejemplo de la mujer ignorante, muestra claramente su visión racista: “Está tan loco que no vacila en trasladarse a esa porquería de país, sólo para entrevistarse con un marido que para colmo, es francés y aqueólogo”. En Cambio, el oriental – en este caso el copto – aparece como una persona culta, refinada que habla francés perfecto y está especializado en la arqueología y en la protección de los tesoros que los europeos vienen a robar para sus colecciones personales.

- La opinión de descrédito del protagonista copto a la Ópera Aida de Giuseppe Verdi responde en primer lugar a la opinión que Moix expone en la misma ponencia del Instituto Cervantes de El Cairo: “He oído ciertas historias sobre su famosa intervención en la ópera Aida. Se limitó a escribir el argumento y a interceder cerca del joven jedive Ibrahim para que el maestro Verdi escribiese una partitura adecuada para promocionar el espíritu egipcio, en el gran proceso de la modernización que rodeó la apertura del Canal de Suez. Seguramente no esperaba que la fama de una simple ópera le sobrepasase hasta tal punto. Comprenderá que si todas las cantantes del mundo se hubieran dejado llevar por la moda del exotismo, solicitando nuevos textos a Mariette Pacha, la egiptología habría perdido a un gran maestro y la ópera se limitaría a ganar un libretista mediocre” (*La herida de la Esfinge*: 31-32). En segundo lugar responde a la tesis de Edward Saíd³⁶⁹ de que Aida cumple con muchas necesidades de la cultura europea y desde dentro de ella, sobre todo la necesidad de confirmar que Oriente es un lugar esencialmente exótico, distante y antiguo en el cual los europeos pueden

³⁶⁹ Saíd, W Edward: *Cultura e imperialismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, pp 185-216. [traducción: Nora Catelli] Saíd explica de forma bastante detallada, en su libro, los indicios que le llevaron a esta tesis, que producimos, sobre “Aida”.

desplegar sus exhibiciones de fuerza. Verdi ignoraba prácticamente la historia de Egipto, y Mariette – que escribió el libreto – era un experto en egiptología y no en Egipto, además de ser, ante todo, un sucesor de la tradición imperialista francesa que encontró en la egiptología un camino para practicar su dominio. En definitiva, Aida no representa la identidad egipcia sino la de la modernización de una parte de El Cairo, la del jedive Ismael y la de imperialismo europeo que ayudó a Ismael a modernizar El Cairo islámico, como paso previo a la colonización.

Finalmente nos queda en este punto referirnos a que dichas opiniones de Terenci Moix sobre el orientalismo y el racismo no se tratan de unas ideas efímeras de una novela, sino que son una perspectiva que él había mostrado y la mostrará en varias ocasiones posteriores a esta novela: en las dos ediciones – la catalana y la castellana – de *Terenci del Nilo, viaje sentimental a Egipto*; en la ponencia que pronunció en El Cairo sobre la deformación de la historia egipcia mediante el arte; y en sus artículos periodísticos en *El País*; hablando o haciendo referencia a la historia de Egipto y la manipulación que sufrió en distintos momentos³⁷⁰

6.3 La historicidad de *La herida de la Esfinge*:

Ahora bien, nos toca explicar por qué incluimos *La herida de la Esfinge* dentro del conjunto de novelas históricas de Terenci Moix sobre Egipto, aunque no conste – en todo el material que manejamos sobre el autor en nuestra investigación – ninguna clasificación que incluya dicha novela dentro del género histórico de la obra del autor. Es cierto que se trata de una novela sobre la cual hubo muy poco interés crítico, tal vez por haber sido escrita, en un principio, en un periódico. En fin, *La herida de la Esfinge* siempre fue clasificada como una de las novelas moixanas sobre el mundo egipcio, pero en ningún momento como histórica. Es verdad que esta novela en cuestión no responde al prototipo tradicional de la novela histórica en general ni, por descontado, al tipo que venía cultivando el autor hasta el momento. Nos referimos con ello a la novela histórica compuesta de la fusión, por un lado, de un mundo histórico con sus personajes históricos activos, sucesos históricos documentados y ambientación correspondiente al

³⁷⁰ - Moix, Terenci: “La segunda muerte de los faraones” en *El País*, 07-06-1992, pp. 30-31.

- Moix, Terenci: “Una Voce poco fa...” en *El país*, en “Babelia”, 08-08-2000, p. 38.

- Moix, Terenci: “De lo bastardo” en *El País*...p. 30.

- Moix, Terenci: “El regreso íntegro y fantasma de Cleopatra” en *El País* 11-04-1993, p. 27.

momento contado y, por otro lado, con el mundo ficticio del autor que avala al texto el sustantivo novela y que debe respetar también las reglas del mundo histórico en el que está insertado. No obstante, la lectura atenta de *La herida de la Esfinge* nos indica, sin lugar a duda, un considerable esfuerzo historiográfico por parte del autor – en lo que se refiere a la ambientación y la construcción del fondo histórico – que le concede, por excelencia, el adjetivo “histórica”, aunque de corte especial debido a la falta absoluta de los personajes históricos dentro de la digégesis narrativa.

Joseph W. Turner³⁷¹ distingue, en un trabajo llamado “*The kinds of historical fiction: an essay in definition and methodology*”, entre tres tipos de novelas históricas: la novela histórica que inventa el pasado, la que disfraza un pasado documentado y la que lo recrea. El tipo que aquí nos interesa y que responde a la actitud de Moix en *La herida de la Esfinge* es el segundo, “*The disguised historical novel*”: en donde no consta ninguna marca temática o formal que conecte la novela con la historia, y sus convenciones son las de la novela realista. Su carácter de histórica viene de que lo representado en el texto es un disfraz bajo el cual se habla de referentes históricos concretos que el lector es llamado a identificar. En este tipo el difraz podría ser muy claro o muy oscuro de modo que el lector no puede reconocerlo. O, por explicarlo de otra manera, recurrimos a las palabras de Kurt Spang³⁷² al hablar de uno de los recursos de alineación de la novela histórica antiilusionista, la visión “desde abajo” tanto desde la perspectiva del autor/ narrador como de la cotidianidad evocada. Es decir, en este tipo antiilusionista, ya no son las hazañas de nobles y soberanos o destacados héroes las que provocan los cambios sociales ni se desarrollan en reales sitios y gloriosas batallas – visión “desde arriba” – sino que la intrahistoria hace su entrada a través del mundo cotidiano y las personas procedentes de estamentos bajos.

Ambas clasificaciones al género histórico nos explican perfectamente el caso de *La herida de la Esfinge* donde el autor narra sobre el pasado del Egipto decimonónico sin la presencia activa de ningún personaje histórico, – reyes, presidentes, políticos, caudillos, egiptólogos, músicos...etc. – todo es contado desde abajo, desde individuos normales y corrientes y históricamente no conocidos, porque son el fruto de la ficción del autor. Los personajes históricos quedan en la simple referencia como elementos decorativos que conceden carácter histórico a la narración y que contribuyen a crear un disfraz histórico muy claro. Por otro lado, la novela cumple con todas las funciones que

³⁷¹ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela*...pp.178- 180

³⁷² Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica”...pp.90-94.

le exige el género histórico tradicional en lo que se refiere a la fidelidad histórica en contar los sucesos reales y a la ambientación espacial, temporal y psicológica de los personajes ficticios, ya que “la realidad de la novela histórica no depende tanto de la exactitud histórica de los contenidos cuanto de las formas en las que esos contenidos se transmiten, es decir, de los procedimientos narrativos de modalización, temporalización y especialización que transforman la historia en discurso”³⁷³

El narrador de *La herida de la Esfinge* muestra desde la primera página un afán verdadero en recalcar la historicidad de la novela a través de determinar con exactitud el año en el que van a ocurrir los acontecimientos de la narración “Corría la primavera de 1881. El ferrocarril nos estaba acercando a la estación de El Cairo”. En caso contrario, el autor podría haber dicho: a finales del siglo XIX, hace muchos años, durante el auge del espíritu romántico...etc, pero el determinar el año de esta manera significa que el autor quiere hablar sobre sucesos históricos en concreto, relacionados con este año. Es el año en el que muere August Marriette, se traslada la dirección del Servicio de Antigüedades de Egipto a su sucesor Gastón Maspero, se descubre el escondite de las momias reales de Deir El Bahari y es todavía el tiempo del impacto que tuvo la representación de la prestigiosa ópera “Aida” de Verdi por primera vez en Egipto hace once años, 1970: temas que destacan en la novela y que pudimos comprobar históricamente. La novela mantiene también otro rasgo de la novela histórica tradicional en lo que se refiere a fundir la historia de los personajes ficticios con los históricos, aunque aquí eso sucede con los personajes históricos en referencia y no en actuación, lo cual concede también más historicidad a la novela, sobre todo debido a la fidelidad historiográfica en las informaciones sobre dichos personajes; la valenciana, por ejemplo, es un personaje ficticio que hace de mezzosoprano y que sueña con convertirse en una soprano y por lo tanto parte hacia Egipto para pedir un libreto a Gastón Maspero. A través de este personaje, y de la trama de la novela, el autor hace referencia historiográfica a Verdi, su mujer, su rivalidad con Wagner, la historia de la composición de “Aida”, la colaboración de August Marriette en escribir su libreto; el personaje ficticio de Petros esta relacionado con el famoso egiptólogo – siempre en referencia – Gastón Maspero. Petros trabaja en la misma entidad que preside el egiptólogo francés y a través del personaje ficticio vamos conociendo las labores egiptológicas que Maspero efectuaba, sus descubrimientos, su colaboración en la

³⁷³ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela...*p.188.

conservación de las antigüedades egipcias y su papel en el descubrimiento del escondite de las 40 momias reales. Conocemos también mediante Petros todo lo relacionado sobre la constitución del Servicio de Antigüedades de Egipto; finalmente el personaje ficticio del ladronzuelo, Mikene, procedente del pueblo de Gurna con todas las informaciones que no va llegando a través de él, se encarga de relacionar la historia ficticia de la novela – la del protagonista inglés que llega buscando al marido de su amada – con la historia real de dicho pueblo, cuyos habitantes se dedicaban a saquear las tumbas y vender sus objetos, así como la historia detallada de la Familia de Abdel Rassul que colaboraron en desvelar los secretos de la aparición de antigüedades en el mercado negro.

Lo que concede a la novela un carácter de verdadera historicidad, según nuestro criterio, es la peculiaridad moixana en averiguar los detalles más mínimos sobre la época en cuestión y “*documenterse historiquement* [dice Merlo al refiriéndose a la obra de Venus Bonaparte] *de la manière la plus précise et la plus fouillée qui sois, et cela afin de donner à son roman une toile de fond historique presque sans faille sur laquelle le romancier va pouvoir agencer les différents styles et genres littéraires, de même que les différentes caractéristiques de plusieurs arts qu’il nous présente sous la forme d’un collage*”³⁷⁴. De esta manera, muchos de los datos que podrían parecer al lector como una simple fantasía del autor o una invención histórica bien constituida, responden a una reliadad histórica documentada como podremos ver en los ejemplos a continuación:

- El episodio de la momificación de Petros al cadáver de su presunto padre guardándolo sin enterrar – aunque parezca una extravagancia moixana – coincide con una realidad histórica de aquel tiempo. Durante la Edad Media y hasta principios del siglo XX se adhería a las momias egipcias en Europa poderes curativos muy importantes, ya que ellas mismas están conservadas a lo largo de los siglos. De ahí hubo mucha demanda de momias en el siglo XIX con fines médicos y también para completar las colecciones egiptológicas que los museos europeos y estadounidenses que se estaban estableciendo. Incluso las momias eran demandadas en las cortes europeas debido a sus poderes curativos, de modo que tenemos noticias de que Francisco I de Francia (1515-1545) llevaba siempre un saquito con polvo de momia. Pero, ante esta enorme demanda los comerciantes de las momias

³⁷⁴ Merlo, Phillipe: “Terenci Moix: enfant terrible ou enfant prodige de la littérature postmoderne espagnole, à propos de *Venus Bonaparte*”... p170.

utilizaban cuerpos de personas fallecidas recientemente que, bañadas en natrón, secadas al sol y posteriormente vendadas, eran vendidas como auténticas. Eso explica también el descubrimiento de la existencia de muchas momias falsas en museos europeos y americanos que durante muchos años eran admiradas como auténticas, pero con la radiografía moderna se ha podido desvelar el engaño³⁷⁵.

- El crucero de lujo, Dahabeya, en el que el protagonista de la novela emprende el viaje hacia el sur con Petros es un barco de existencia real que fue construido aproximadamente en 1835 y fue utilizado por las familias reales y los personajes célebres del tiempo para hacer viajes nilóticos abordo.³⁷⁶ Nuestro autor se fija incluso en la marca del tabaco inglés que utiliza su protagonista, “King Edward’s”: una marca que efectivamente se producía durante aquellos años. Lo cual no resultaría extraño en una persona tan adicta al tabaco como Moix, quien falleció relativamente joven por culpa de este vicio. Moix tampoco descuida otros detalles, al hablar de los principios del turismo europeo a Egipto, como la importancia del hotel Shepard o la labor de la agencia turística pionera Thomas Cook y sus programas turísticos en efectuar viajes por el Nilo, lo cual se convertirá más tarde en los programas de cruceros que surcan el Nilo hoy en día haciendo casi el mismo recorrido clásico.
- La sexualidad oriental u Oriente como un lugar donde se puede disfrutar libremente de unas relaciones sexuales, es la idea por la que el protagonista de la novela emprende, en un principio, su viaje a Egipto. Así fue también el motivo del viaje de su padre y cuyo resultado final fue la fraternidad de casi todos los personajes de la novela. Esta perspectiva sobre Oriente, según Edward Saíd³⁷⁷, se ha extendido bastante gracias a la literatura del siglo XIX, ya que era una visión que atraía a los lectores de la cultura de masas dentro de una sociedad europea con muchas restricciones sexuales, porque el sexo se trataba de una práctica que se debía mantener dentro de un marco moral e institucionalizado. De ahí a partir de 1800 ningún escritor europeo

³⁷⁵ Gómez Espelosín, Francisco Javier. Pérez Largacha, Antonio: *Egiptomanía*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p173- 178.

³⁷⁶ Estas informaciones están sacadas de la página de la compañía propietaria del barco actualmente: Spring Tours. <http://springtours.com/dahabia.htm>

³⁷⁷ W. Saíd, Edward: *El orientalismo*...p. 232.

que viajara a Oriente o escribiera sobre él estuvo dispensado de esta búsqueda: Flaubert, Nerval, Burton y Lane son los más notables. Lo que buscaban estos escritores con frecuencia era una sexualidad distinta o acaso libertina y con menos pecado. Independientemente de que esa literatura sea o no una generalización o moda que siguieron los escritores románticos, como entendemos de la opinión de Saíd, la idea no deja de ser un dato histórico dentro de la mentalidad de siglo XIX al que pertenecen los personajes de la novela.

- La novela ofrece una visión sobre el estado económico, político y social de Egipto a finales del siglo XIX. Es cierto que no es una visión especialmente profunda, ya que el objetivo de la novela, como hemos visto anteriormente, se centra en otros puntos. Sin embargo, los datos mencionados en la novela indican un alto grado de documentación sobre la época, como por ejemplo; mencionar el estado del país bajo la monarquía y los brotes de la colonialización europea; describir geográficamente a través de los recorridos del protagonista las dos partes de El Cairo a finales del siglo XIX, El Cairo islámico, pobre, miserable y oscuro por un lado y El Cairo europeo, modernizado y iluminado del jedive Ismaíl por otro; averiguar el nombre del club que frecuentaba la aristocracia egipcia en aquellos años, “Sporting Club” y el tipo de educación que recibía esta clase; hablar de la rivalidad que predominaba en la relación entre musulmanes y cristianos en el siglo XIX; la descripción de distintos cuadros costumbristas sobre El Cairo decimonónico, las tradiciones y costumbres de la gente de la calle, la descripción de las antiguas puertas de El Cairo, cerca del mercado de cueros y el zoco de las especies – sitios que se pueden contemplar hasta hoy en día sin demasiados cambios – con la arquitectura de los edificios como mezcla del arte otomano y occidental; descripción de los vestimentos de los servidores de raza nubia, en los hoteles de lujo, a la manera turca; la decoración de los trenes egipcios; recorrer y hablar de los monasterios de Egipto Medio. En fin, lo que nos parece más curioso es que Moix intenta mencionar de una manera indirecta a través de sus protagonistas – en la medida posible – algunas de las fuentes de las que sacó sus informaciones como Amelia Edwards³⁷⁸, la guía de

³⁷⁸ Amelia B. Edwards es una mujer de nacionalidad inglesa que efectuó un viaje a Egipto entre (1873-1874) y tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la egiptología. Su libro *A thousand miles up the*

Essential Egypt, un libro llamado *Land of the memory*, así como hace referencias a libros – sin mencionar sus nombre – que hablan de los famosos viajeros James Bruce y Vivant Denon, también al imprescindible libro de la expedición francesa, *La Description d' Egypte*, También menciona como fuentes al pintor David Robert y a la poetisa Browning. Al hablar de la Tebaida³⁷⁹ y los monasterios en aquella región egipcia hace referencia a unas lecturas a los coronistas Paladio y Eusebio. Si a estas fuentes añadimos las que tenemos en *Terenci del Nilo* – en su mayoría pertenecientes al siglo XIX, como hemos visto anteriormente – podremos hacernos una idea de los posibles recursos informativos que manejaba nuestro autor en el proceso de crear la ambientación histórica minuciosa del Egipto decimonónico. Así como al referirse a la costumbre de los primeros turistas a Egipto, que se vestían como los autóctonos – costumbre que comienza en 1784 con el viajero polaco Jean Potocki – y cómo se va cambiando esta costumbre porque el pueblo egipcio la consideraba como agravio.

- La novela ofrece, por otro lado, datos históricos generales que a veces no sirven en el desarrollo de la trama ni para entenderla, pero sí para aportar informaciones históricas sobre el país como: la historia de la construcción de la avenida de las Pirámides, algunas teorías sobre las Pirámides y la Esfinge, la historia de la ciudad de Antinoé edificada en honor del amado joven del emperador Adriano, los distintos nombres que ha ido recibiendo el pueblo “Afti” desde la época faraónica, relatos sobre Set, el dios del mal en el Antiguo Egipto, etc
- En lo que se refiere a la historia del descubrimiento del escondite de las 40 momias reales de Deir el Bahari – historia real que forma parte de la trama de la novela – se puede notar que Moix no se limitó a la simple noticia comúnmente conocida de que fue gracias a la colaboración de algunos miembros de la familia de Andel Rasuul, sino que presentó una versión

Nile se convierte en lectura obligada para todo turista, no sólo para imbuirse en los templos y tumbas, sino en el paisaje y costumbres del país, pudiéndose considerar una versión moderna de la obra de Wilkinson . Amelia Edwards puso toda su fortuna a disposición de la investigación, fundó Egypt Exploration fund en 1882 y dotó la primera cátedra en egiptología, la del University College de Londres.

³⁷⁹ Este tema fue abordado antes por Moix de manera ficticia en su novela *Nuestro virgen de los mártires* (1983), pero durante la decadencia del Imperio Romano en el siglo IV.

completa de los acontecimientos como los cuenta la historia oficial³⁸⁰, incluso con más detalles que lo que había contado en el libro ensayístico de *Terenci de Nil*. Los episodios del descubrimiento del escondite, al que los sacerdotes habían llevado las momias de los grandes faraones hace muchos siglos, después de haber sido saqueadas sus tumbas, están insertados en el tejido narrativo a través del personaje ficticio de Mikene que pertenece al mismo pueblo de Gurna. Cuenta cómo Maspero, preocupado por la aparición de varias piezas de antigüedades en el mercado negro, decidió averiguar su procedencia y acabar con ella con la ayuda del gobernador de Qenna. Y como paso siguiente dicho gobernador detuvo a tres hermanos de la familia Anel Rassul, conocida por el tráfico de antigüedades y los sometió a torturas. Finalmente liberó a dos de ellos y mantuvo al tercero encerrado y de ahí confesó el secreto del escondite. Transcribe Moix, literariamente también, lo que contó Maspero sobre el acto del traslado de las momias en barco hacia el Museo de El Cairo; y la reacción de tristeza de los habitantes del pueblo y las mujeres vestidas de negro como signo de luto, gritando y llorando por el abandono de los reyes; y los hombres disparando en honor de la antigua realeza.

De este modo hemos podido comprobar a través de algunos ejemplos el grado de minuciosidad moixana en crear el fondo histórico sobre el cual constituye su capricho romántico. Por lo tanto, no podemos negar a la novela su carácter de historicidad a pesar de la falta de la actuación de personajes históricos. A este tipo de novelas históricas preferimos poner el nombre de novelas históricas social-realistas porque intenta crear fielmente el pasado mediante una historia ficticia sin pretensión de contar sobre la vida de los personajes históricos en primera fila. Este tipo de novelas históricas es muy parecido a las novelas realistas que se pueden escribir hoy en día y ser leídas dentro de 150 años, la única diferencia es que esta modalidad de la novela histórica se escribe de modo retrospectivo y no contemporáneo. Pensamos que ejemplos algo parecidos a esta modalidad histórica podría ser la novela de *La ciudad de los prodigios*

³⁸⁰ En la película “La momia” a la que hemos hecho anteriormente referencia, por ejemplo, se ofrece una versión personalizada del director sobre los acontecimientos y no la oficial con el fin de crear más dramatismo en los personajes: el miembro de la familia confesó voluntariamente para conservar el pasado de su país y no por torturas como viene en la historia oficial. Lo cual Moix no hace aquí comprometiéndose con lo contado en los libros de la historia, como lo hemos podido comprobar en las fuentes históricas que hemos manejado en este capítulo.

de Eduardo Mendoza o más aún la película “El laberinto del fauno”, del director Guillermo del Toro, que se basa en la Guerra Civil Española, ya que esta película comparte con *La herida de la Esfinge* la característica de tener algún episodio metafísico: la aparición del fauno y el mundo paralelo en la película, como pasa también en nuestra novela, en las últimas páginas, cuando el protagonista ve su propia momia dentro de una tumba faraónica. Ahora bien, nos queda responder a una última pregunta: ¿Qué ventaja podría tener esta modalidad de la novela histórica para el novelista? Para ello recurrimos a las palabras de Celia Fernández Prieto³⁸¹ de que la existencia de personajes históricos activos incorporados al mundo ficcional genera expectativas en el lector diferentes a las que puede generar un personaje imaginario, cuya existencia comienza en el instante en el que es nombrado en el texto. Eso porque el nombre propio pulsa resortes de la memoria, activa redes connotativas que integran la competencia cultural de los lectores e impone ciertas restricciones al escritor. El desarrollo y desenlace de unos acontecimientos así como la trayectoria biográfica de un personaje están trazados de antemano y los lectores esperan verlos confirmados en la novela. Es más, el mundo ficcional de la novela queda sometido a una serie de restricciones de carácter semántico-pragmático desde el momento en el que se elabora con entidades públicas y conocidas en la enciclopedia de los lectores. En resumen, escribir este tipo de novelas históricas busca un grado mayor de libertad novelística frente a las restricciones de la historiografía.

Por último, nos queda hacer referencia a un presunto error lingüístico, supuestamente no intencionado, que comete el novelista a la hora de utilizar los arabismos para ambientar la novela. Moix, en todas sus novelas históricas egipcias, evita la arcaización del habla mediante el uso de palabras jeroglíficas como es el caso de otros escritores como César Vidal³⁸², lo cual produce según George Lukacs un efecto de pastiche que rebaja la historicidad del relato y aumenta su estilización, además del distanciamiento que crea entre el lector y el texto. Sin embargo, Terenci Moix ofrece aquí un considerable número de extranjerismos (inglés, francés, catalán y árabe) para ambientar y dar autenticidad a los personajes que los utiliza. Tanto el inglés como el castellano o el catalán no resultan raros para el lector español, mientras sí lo son los arabismos utilizados ya que a veces no se pueden entender bien a través de contexto. Es

³⁸¹ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela...* pp.182-185.

³⁸² Dicho escritor insiste en utilizar muchas palabras jeroglíficas en su novela *El escriba del faraón* – ediciones Martínez Roca, Madrid, 2007 – creando incluso un glosario con los significados de las palabras al final del libro.

más, se nota que el autor se basó en la transcripción de lo que había oído supuestamente durante sus viajes al país del Nilo, lo cual ha causado errores lingüísticos como podríamos comprobar a través de algunos ejemplos. Moix utiliza *muladin* para referirse a los almacenes de las mezquitas (*al moazin* en árabe), pero esta palabra que él utilizó realmente significa los conversos al Islam durante la dominación árabe en España; el autor, el arabismo *Quadi* cuya transcripción correcta es *Wadi* y que probablemente lo escribió tal como lo escuchó, es el mismo caso del nombre la ciudad egipcia de Fayum que Moix transcribe como Fayun con la costumbre fonética española de convertir la “m” final en “n” en la pronunciación; Moix utiliza el arabismo *shurafa* que significa honrados en árabe cuando su intención según entendemos del contexto – era el arabismo *ashraf* que se refiere a los descendientes o el linaje del profeta; incluso el nombre que elige para su protagonista copto, Petros, no es una modificación del nombre árabe cristiano de Potros, probablemente Moix lo utilizó imitando el nombre del padre de Kavafis llamado Petros, y tampoco el nombre del ladronzuelo, Mikene, es un nombre árabe según nuestras informaciones.

7. Terenci Moix y el antiguo Egipto

7.1 El periodo amárnico en la novela histórica de Terenci Moix:

Podría resultar anecdótico e incluso raro saber que Terenci Moix –conocido públicamente como auténtico devoto de la antigua civilización de los faraones – dedicó tan sólo dos novelas a aquella antigüedad milenaria. Como hemos visto, las novelas anteriores del autor sí que pertenecían a la historia antigua de Egipto, pero estaban ambientadas en el periodo grecorromano o en el siglo XIX de nuestra era. Es decir, el Egipto que trata Moix en sus novelas hasta el momento se sitúa más de tres mil años después³⁸³ del comienzo de la antigua historia del país del Nilo en el caso de *No digas que fue un sueño* y *El sueño de Alejandría*, y casi cuatro mil años después en el caso de *La herida de la Esfinge*. Por eso se puede entender también las declaraciones del autor en los últimos diez años de su vida, con las que intentaba despegarse de ser considerado como un escritor básica y exclusivamente de temática faraónica:

“Sí, es curioso que me identifiquen siempre con Egipto, pero desde que hace diez años gané el Planeta he escrito doce o trece novelas urbanas o de memorias. No es cierta esa recurrencia de Egipto, aunque si lo fuese no me molestaría en absoluto porque me fascina”³⁸⁴

Las dos únicas y últimas novelas de temática egipcia del autor se centran en la antigüedad faraónica: el periodo amárnico³⁸⁵. Se trata de una época histórica largamente anunciada por el autor desde sus principios en la literatura catalana como habíamos comprobado en el tercer capítulo de esta investigación. En *Olas sobre una roca desierta* (1968) –una novela para nada egipcia – las poquísimas referencias que hace Moix a Egipto están dirigidas a la Ciudad del Sol y su personaje enigmático, Semenkaré. En *El sadismo de nuestra infancia* (1969), en la cual se discute sobre la educación que recibió la generación catalana de Moix, se hacen alusiones a la novela emblemática de los niños

³⁸³ Según la cronología de Maniñón, la Historia del Antiguo Egipto comienza en el año 3100 a. C.

³⁸⁴ Bejarano, José: “Entrevista a Terenci Moix: he pasado de buscar al padre a buscar al hijo” en *La Vanguardia*, 15-09-1996, p. 63. En este sentido nos gustaría aclarar que ha sido el autor quien ayudó a difundir y consolidar esta idea del vínculo con Egipto – ya que atrae a mucho público en España, lo cual significa muchas ventas – tal como lo había hecho antes con la idea del *enfant terrible* de la literatura catalana.

³⁸⁵ Amárnico es gentilicio de Amarna, el nombre con el que se conoce hoy en día La Ciudad del Sol o Aketatón – como se llamaba en la antigüedad – lo cual significa La Ciudad del Horizonte de Atón. Amarna es el nombre que se ha dado posteriormente a la ciudad, refiriéndose a la tribu árabe de Beni Amran que habitó mucho más tarde la llanura que ocupaba dicha ciudad faraónica. Por lo tanto, cuando nos referimos a la familia amárnica, incluimos a los individuos de la familia real que pertenecieron a ella: Akenatón, Nefertiti, Tii, Semenkaré, Tutankatón y las hijas de Akenatón.

y los jóvenes de la posguerra española, *Sinuhé, el egipcio* del novelista finlandés Mika Waltari, una novela que trata sobre el periodo amárnico. Además, cuando los personajes de la novela le piden a Terenci Moix –personaje intradieético – contar una historia, elige la del personaje olvidado en las páginas de la Historia, Semenkaré. En *Mundo Macho* (1969), aunque se trata de una novela del género puramente fantástico, el lugar de partida que elige Moix para su protagonista hacia ese mundo extravagantemente imaginario es la ciudad egipcia de Minia a la cual pertenece administrativamente también la Ciudad del Sol. Con ello Moix acaba creando un paralelismo entre el espacio real y el espacio ficticio, ya que ambos son lugares de la herejía y la rebeldía. Incluso el profesor con el que habla el protagonista suizo durante su estancia en el mundo real de Minia está especializado en la misma época amárnica. En la versión catalana del libro de viajes *Terenci del Nilo, viatge sentimental a Egipto* (1970), a pesar de estar formado de ideas y apuntes dispersos de algún diario que supuestamente el autor escribía durante sus dos primeros viajes al País del Nilo, la presencia de la Ciudad del Sol está muy clara tanto en las numerosas alusiones a sus personajes históricos – sobre todo Semenkaré – como al dedicar dos capítulos –“*Minia: un punt d’escala*” y “*La Ciutat del Sol*”– para hablar de Aketaton y la familia amárnica cuando no lo hace con las otras ciudades también de gran importancia, como Alejandría o Asuán. Igual interés lo podríamos ver en la versión castellana de *Terenci del Nilo, Viaje sentimental a Egipto* (1983) y sus distintas reediciones. A pesar del cambio radical que sufre esa edición castellana, convirtiéndose en un libro nuevo, las primeras impresiones del autor sobre la Ciudad del Sol y sus personajes permanecen presentes – evidentemente consolidados con datos históricos más profundos – y, además, se les conceden dos subcapítulos enteros: “Tal el Amarna en su tristeza” y “El final de la Ciudad del Sol”. Dicho esto, nos damos cuenta de que el interés moixano por aquel periodo histórico no es nada nuevo, ni es solamente el resultado del éxito de sus novelas egipcias anteriores, sino que se trata de una obsesión que le ha ido acompañando durante toda su carrera y tuvo que esperar hasta los años noventa para convertirse en una obra tangible.

En 1996 Moix publica su primera novela amárnica, *El amargo don de la belleza* –en un principio llamada *La suegra de Tutankamón*³⁸⁶ – que trata sobre los últimos años del reinado de Akenatón y la caída de su sueño monoteísta. La novela histórica adopta

³⁸⁶ Morenatti, Emilio: “Terenci Moix gana el I premio Lara con una novela recreada en Egipto”, en *Diario de Jerez*, 15-09-1996, p.33. Moix asegura haber cambiado el título para que la gente tome en serio la novela como obra histórica.

la perspectiva tradicional del género a la hora de mezclar la dimensión histórica de la familia real con la ficticia de un pintor cretense que vuelve a Egipto tras muchos años de ausencia para encontrarse con sus recuerdos del pasado, con su hijo que no había visto nunca y con sus amigos de la infancia: Akenatón y Nefertiti. El relato, además de su valor histórico minucioso, destaca por sus reflexiones, desde la madurez, sobre el paso del tiempo, la juventud truncada, la lucha entre generaciones, la prolongación de la juventud mediante la figura del hijo, la reacción del artista frente a la renovación y la religión como fuente de manipulación. La novela consigue el Premio Fernando Lara en su primera convocatoria en 1996, pero no sin estallar antes una polémica –que podría entenderse también dentro del plan de la publicidad editorial – de que Moix se había presentado fuera del plazo determinado³⁸⁷.

El arpista ciego, publicada en 2002, además de ser la última novela que redacta Moix antes de su muerte, es la segunda en lo que se refiere a la familia real amárnica. La novela, desarrollada en el reinado de Tutankamón puede ser leída perfectamente como segunda parte de *El amargo don de la belleza* tanto por cronología histórica como por temática. Es la misma actitud moixana que habíamos visto entre *No digas que fue un sueño* y *El Sueño de Alejandría*. Aquí el autor comienza la narración casi en el momento en el que acaba la novela anterior: la caída y el ocaso de la Ciudad del Sol y sigue con la historia de Tutankamón como sucesor del trono. *El arpista ciego* es una novela histórica que dista completamente del corte tradicional al que nos tiene acostumbrados Terenci Moix para acercarse más a la modalidad postmoderna del género. Se trata de una novela en la que se juntan la Historia, la fábula, el cine, los dibujos animados, la mitología, los anuncios televisivos y personajes que hablan con un lenguaje coloquial –y a veces vulgar – de un patio de vecinos del Barrio Chino barcelonés. Incluso no se presta suficiente atención a la Historia política de los cortesanos, que normalmente busca el lector para enriquecer o complementar sus informaciones históricas. En cambio es la historia del pueblo la que inunda la escena en la mayor parte de la novela, dibujando cuadros costumbristas del antiguo Egipto y en los que el lector moderno puede reconocerse a sí mismo perfectamente. Además, en lo que se refiere a los personajes históricos no son tratados como históricamente los conocemos, sino a través de en su vida privada y sentimental de la que prácticamente la

³⁸⁷ Agencias: “Terenci Moix gana el premio Fernando Lara con su novela *El amargo don de la belleza*” en *ABC*, sección cultura, 14-09-1996, p. 48. Nos gustaría añadir que Moix se presentó al premio bajo el seudónimo Norma Desmond, el nombre de la protagonista de “El crepúsculo de los dioses”, una película clave para el autor.

Historia no nos ha dejado casi nada. En fin, esa novela de Moix resulta ser tan especial que:

“Tendrá el beneplácito de quienes reconocen determinados méritos en sus obras y provocará el rechazo de los que no aceptan su escritura bromista y sin prejuicios ni estilísticos ni temáticos”³⁸⁸

Dicho eso, no nos resultaría contradictorio saber que la novela consiguió el Premio de la Fundación José Manuel Lara Hernández (2003) rompiendo récord de ventas con ochenta mil ejemplares vendidos en una semana, al mismo tiempo que fue atacada ferozmente por otros críticos habiendo incluso quien declaró que el premio no fue concedido a Moix porque la novela se lo merecía, sino por su grave estado de salud que lo mantuvo ingresado varios meses en el hospital.³⁸⁹

Por otro lado, nos parece interesante señalar que la intención moixana de redactar una obra sobre el personaje de Tutankamón –además de ser una satisfacción de una curiosidad desde la infancia – fue un encargo de la Editorial Planeta desde finales de los años ochenta, justo después del éxito de *El sueño de Alejandría*: “Planeta me dio a elegir entre algunos personajes, Carlos V, Juana de Arco (...) me identifiqué sobre todo con Tutankamón y sobre él voy a trabajar”³⁹⁰. Y en lo que se refiere a la figura ficticia del protagonista que da nombre a la obra, el arpista ciego, no es completamente nueva en la obra egipcia de Moix, sino que tiene algún antecedente como hemos podido comprobar en *No digas que fue un sueño*. Es uno de los servidores de la corte de Cleopatra VII que aparecía en varias ocasiones como elemento de decoración de fondo de algunas escenas de la novela y que tuvo una sola oportunidad de hablar para reflexionar sobre el amor con la voz de un sabio. Lo cual demuestra que esta figura egipcia – históricamente existente – atrajo la atención de Moix desde hacía tiempo atrás de modo que la convirtió posteriormente en protagonista de su última novela.

Ahora bien, para poder explicar analíticamente las dos obras y analizar la actitud que adopta el autor frente a la Historia que cuenta, hemos pensado que el mejor método sería, en un primer paso –como venimos haciendo desde el principio – plantear los posibles motivos que podían haber llevado a Moix a tratar en dos novelas consecutivas un mismo periodo histórico, aunque a estas alturas su conocimiento por la historia

³⁸⁸ Sanz Villanueva, Santos: “El arpista ciego” en *El Cultural*, ...p. 15

³⁸⁹ Alas, Leopoldo: “La situación de Terenci Moix pedía a gritos que ganara el premio José Manuel Lara a la mejor novela del año” en *El Mundo*, 15-03-2003, p. 32

³⁹⁰ Redacción: “Terenci Moix, un escritor catalán que ha ganado la gloria escribiendo en castellana y pasa de la política” en *Castellón Diario*... p. 08.

egipcia en general – sobradamente demostrado tanto en su libro de viajes como en los detalles minuciosos de sus anteriores novelas y artículos egipcios – le permitía abordar otros muchos temas que podrían atraer también la atención del público lector. Después, comparar la técnica que emplea el autor a la hora de construir cada una de las dos novelas, ya que la primera sigue el concepto tradicional ilusionista de la novela histórica y la segunda pertenece al concepto postmoderno o antiilusionista del género histórico. Pero, ante todo, nos parece importante exponer una sinopsis de ambas novelas.

7.2 En torno a las dos novelas amárnicas

*1- El amargo don de la belleza*³⁹¹

La novela, escrita en 503 páginas, trata sobre los últimos años del reinado de Amenhotp IV, más conocido como Akenatón, y su experiencia espiritual única y pionera en el mundo antiguo: el monoteísmo, promovido y consolidado gracias al apoyo de su esposa, Nefertiti. Además de eso, Moix nos lleva en un viaje a través del tiempo hacia constantes meditaciones sobre los movimientos del corazón humano y los grandes temas de la madurez, como la muerte, lo efímero, el amor y la trascendencia a través del arte. La novela accede a la Historia de la mano del narrador protagonista, Keftén, un pintor cretense que vuelve a Egipto donde había pasado su infancia junto a sus dos amigos: Amenhotep IV y Nefertiti. Su vuelta responde en primer lugar a la voluntad de Akenaton que lo mandó llamar para colaborar con su arte en la construcción de la Ciudad del Sol, pintando la tumba real, y, en segundo lugar, al afán de encontrarse con su propio hijo, Bercos, al que no había visto aún. El regreso de Keftén a la tierra de la infancia le guarda muchas sorpresas, ya que nada es igual: Tebas, la ciudad gloriosa esta sumergida en la decadencia y el caos tras la aparición de la religión monoteísta de Akenaton; el traslado de la corte a la Ciudad del Sol y la destrucción del culto a Amón; su hijo al que todavía no conoce es un sacerdote de la nueva religión absolutista y tirana de Atón; un ambiente de tensión entre la reina madre, Tii, y su nuera Nefertiti; el cambio de las pautas milenarias del arte tebano sustituidas por las nuevas formas grotescas del nuevo arte amárnico. Pero antes de partir desde Tebas hacia Aketatón, nuestro protagonista conoce durante una fiesta, en la casa de su amigo Senet, a una rica prostituta, Nellifer, que se enamora de él y lo persigue hasta Aketatón, aunque, al final, él la acabará rechazando porque su corazón está ocupado con el amor de Nefertiti. Una

³⁹¹ Moix, Terenci: *El Amargo don de la belleza*, Editorial Planeta, Barcelona, tercera edición en Colección Booket, 2004

vez en la Ciudad del Sol, Keftén se encuentra con su hijo, portador de las nuevas ideologías monoteístas, muy opuestas a las suyas propias que hallan en las religiones una fuente de manipulación. Por lo tanto el protagonista cretense se convertirá a lo largo de la novela en la voz crítica hacia las religiones. Sin embargo muestra una auténtica admiración por la belleza de la ciudad por la cual nos lleva en un recorrido exhaustivo.

Así, conforme va avanzando el narrador foráneo en la explicación de su propio testimonio sobre la época, vamos conociendo los distintos aspectos de la historia amárnica tanto a nivel político como artístico, administrativo, religioso y social, abarcando los episodios de la muerte de las hijas de Akenaton y Nefertiti. También a nivel de la historia ficticia, la relación de Keftén con su hijo al cual considera su prolongación en la vida y su principal objetivo – a pesar de los problemas que pueden surgir entre padres e hijos – se desarrolla de modo positivo. El impacto llega cuando el hijo reconoce a su padre que está enamorado de él como amante más que como padre, un amor que el padre rechaza rotundamente, no por amoral sino porque su corazón está ocupado, lo cual acaba creando un estado grave de angustia y la melancolía para Bercos rechazado. Sin embargo éste destaca como el único personaje – dentro de una novela con personajes planos – del relato cuya personalidad prueba un serio desarrollo, ya deja de creer ciegamente en la religión monoteísta y se acerca más al concepto de su padre en creer en la vida como maestra irrefutable. Mientras tanto, se van acelerando los acontecimientos históricos que conducen a la caída del monoteísmo: el aumento del poder de los sacerdotes de Amón; la visita de la reina madre a la Ciudad del Sol para convencer a su hijo a abandonar su ideología, la cual acabará con Egipto; la epidemia que se lleva a otras dos hijas de Akenatón y a la reina Tii; la hambruna que asola los territorios egipcios; el matrimonio de Akenatón con una de sus hijas; y la separación de Nefertiti después de que su marido permitiese a los sacerdotes de Amón volver a practicar sus ritos. De ahí, una vez fallecido el faraón el sol de Atón empieza a efectuar su ocaso definitivo. Semenkaré accede al trono, en el cual permanecerá pocos meses y es sucedido por Tutankamón que se encarga de restaurar todo el antiguo poder de Amón. Ante el inminente peligro de la destrucción de la Ciudad del Sol, en manos de los sacerdotes de Amón, Keften decide enviar a su hijo a Creta, donde empezará otra fase de aprendizaje sobre la vida, sin necesidad de religión. Mientras Keften permanece en la Ciudad del Sol para llevar a cabo el trabajo por el cual fue requerido en un principio, pintar las tumbas reales.

2- *El arpista ciego*³⁹²

La novela escrita en 425 páginas, como segunda parte de la novela anterior, retoma la misma época amárnica con el evidente fin de seguir la Historia todavía no acabada. Pero, ahora el pasado histórico ya no está contado a través de la presencia activa de personajes pretéritos como Akenatón, Nefertiti o Semenkaré, sino a través del pueblo tebano representado por los habitantes de la calle de las Acacias, donde nace en el mismo año el niño ciego, Ipi, y el niño flautista, Jonet. Se trata del mismo año en el que nace también el futuro faraón Nebjeperure Tutankamón en la ciudad de la herejía. Las vidas, inicialmente dispersas de los tres niños, acabarán uniéndose gracias a la trama novelesca, que bebe su esencia del mundo de la mitología griega y egipcia a la vez.

El relato, contado por el propio Moix como narrador, centra el núcleo de la narración en la casa de la dama Kippa. Una noble mujer reconocida en la calle de la Acacias por sus virtudes, casada y con dos hijas: Seshet, que opta por el conocimiento y la sabiduría como camino y objetivo a conseguir, y Merit que encuentra su meta en la búsqueda del placer carnal. El destino desfavorable condena a la dama Kippa a pasar unos acontecimientos indeseados: un marido mujeriego e infiel intenta acosar a su propia hija, por lo cual el tribunal egipcio decide deportarlo a una finca lejana; la dama de la casa se resigna en un momento de debilidad ante la soledad y la tentación promovida por su vecina, Nofret, y mantiene una relación amorosa con un vecino escriba; el marido fallece durante una de sus extravagancias sexuales; la relación extramatrimonial desemboca en un embarazo simultáneo al de la mujer del escriba y finalmente, nace de este adulterio nuestro protagonista, el arpista ciego, destinado a convivir con la oscuridad.

Sin embargo, como los dioses aprietan pero nunca ahogan, el cieguito consigue atraer el amor de todo el mundo con sus llantos melódicos, por los que le ponen el nombre del hijo de Hator, Ipi, el dios de la música. Allí, en el Océano Primordial, Ipi celeste, decide adoptar al cieguito que lleva su nombre concediéndole el don de la música. Paralelamente a este relato aparece Tutankamón, con su corta edad, sentado en el trono de un Egipto prácticamente opuesto a lo que él había conocido en la ciudad de la herejía. Ahora ya es el momento de la recuperación del poder de los sacerdotes de Amón y la asolación del culto atónico de la Ciudad del Sol. Es una situación que crea

³⁹² Moix, Terenci: *El arpista ciego*, Editorial Planeta, Barcelona, quinta edición en Colección Booket, 2003.

una lucha psicológica feroz dentro de la virgen alma del rey niño: ¿Cómo acostumbrarse y glorificar los conceptos religiosos que ayer consideraba enemigos despreciables? ¿Y cómo poder salvar la memoria y la eternidad de su familia, hoy considerada maldita por su herejía? La inquietud del faraón empezará a disminuir cuando pide al consejero Ay que traslade en secreto las momias de su familia a una de las tumbas de Tebas, lo cual será un deseo nunca cumplido.

Volviendo a la calle de las Acacias, nos encontramos con la sorpresa de la aparición del hijo del escriba, Jonet, ya mayor y con aspecto físico idéntico a su hermanastro, el ciego. De ahí, Ipi y Jonet se conocen y se toman un afecto inmenso, tanto por parentesco como por el amor a la música que los une. Pero esta felicidad efímera desaparece pronto cuando Jonet muestra su amor carnal a su hermano, ya que Ipi celeste no permite esa anomalía y echa su polvo mágico sobre Jonet para que se olvide del ciego y se enamora, del primero que vea. En este momento es cuando se juntan los dos hilos – el histórico y el ficticio – del relato, ya que esa persona será Tutankamón. Otra vez los dioses intervienen para proteger al faraón y deciden dar a Jonet una pócima que lo hace volar por las nubes eternamente hasta conseguir la flor azul que le hará conseguir a quien ama. Y allí en lo alto de las nubes Set, el dios del mal, viene a liquidar una antigua cuenta con Jonet debido a una relación homosexual que mantuvieron. En ese momento aparece el Tiempo – como personaje – para defender a Jonet y lo lleva a su palacio donde está el Ojo que Todo Lo Ve, a través del cual le enseña la Historia e incluso el futuro. Mientras tanto en la tierra se produce el encuentro entre Ipi y Tutankamón en la fiesta del dios Tot en la que tocaba el primero. En seguida, el faraón se enamora de su música, y lo lleva con él al palacio donde le pone todo a su servicio. Simultáneamente, el Tiempo decide acabar con la amenaza del dios del mal y el castigo de las demás divinidades contra Jonet llevando el asunto a la reunión de los dioses donde revela un secreto ancestral que hace que el Tiempo se proclame como único vencedor. De ahí, Jonet liberado vuelve a Tebas sobre la alfombra voladora con la flor azul que servirá para devolver la vista al hermano ciego, porque es a quien quiere realmente Jonet.

7.3 ¿Por qué el periodo amárnico?

Otra vez se nos vuelve a plantear la interrogación imprescindible sobre los motivos que pueden haber llevado a Terenci Moix en viaje narrativo hacia una época histórica más de la civilización egipcia sobre la que ha demostrado, con creces, un

conocimiento profundo. Pensamos que, en el caso de Moix, redactar una novela histórica va más allá de la razón que establece Rhona Martín para escribir una obra de este tipo:

“En realidad, sólo hay una razón válida que justifique ubicar una historia en un momento que no sea el actual: que dicha historia emerge de la época, que no pueda ocurrir en ningún otro momento. En caso contrario, tendrá ante sí una historia contemporánea disfrazada, carente de profundidad y más bien poco interesante”³⁹³

Nosotros nos mostramos más partidarios de la opinión de Carlos Mata³⁹⁴, que considera que la novela histórica no sólo debe ser mirada en su dimensión pretérita, sino también en el aspecto de los valores y sentimientos universales. En ella no sólo importan determinados hechos o circunstancias históricas, sino también los grandes temas (amor, honor, lucha, amistad, venganza, muerte, poder) humanos que son iguales en todas las épocas. Lo cual hace que el lector se emocione igualmente por una novela ambientada en el antiguo Egipto, en la Roma Imperial, en el Nuevo Mundo o en la Italia renacentista. Es más, muchas veces el mismo periodo histórico tratado en la novela tiene como objetivo discutir sobre motivos presentes – tanto privados como públicos – como podríamos ver, por ejemplo, en las muchas novelas históricas alemanas sobre los Reyes Católicos o Felipe II durante el gobierno nazi de los años 30 del siglo XX. Incluso el hecho de la manipulación, falsificación o deformación histórica, por parte de algunos países, a través de este subgénero narrativo, posee sus motivos en el presente, como por ejemplo para mantener sometidos a algunos pueblos o naciones. En definitiva, la novela histórica en general, y la de Moix en particular, tiene que ser leída en ambas dimensiones, pretéritas y presentes. Por otro lado, el lector atento debería leerla de manera trascendental, más allá de los elementos superficiales o de consumo que ofrece la novela, para sacar de ella su sentido real. De esta característica se dio cuenta también Sanz Villanueva y aconsejó al lector que:

“Habrà que estar vacunado contra los venenos de la fábula para no dejarse prender por los elementos, que parecerán posbásicos del libro a un lector superficial. En ellos está el tributo que paga Moix a una literatura de consumo, pero su voluntad de creador va bastante más lejos. Toda esa complicada

³⁹³ Martín, Rhona: *Escribir novela histórica*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003, p. 15.

³⁹⁴ Mata, Carlos: “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” en *La novela histórica*, teoría y comentario..., pp. 37-39

historia [...] no se acaba en su dimensión de jugosa arqueología histórica. Al contrario, desde el comienzo se apunta a motivos de mucha más enjundia. Primero el salto de la antigüedad al presente se da con facilidad y cierta transparencia. El fundamentalismo religioso, las trampas de la política, el desconcierto provocado por las grandes mudanzas no se circunscriben a situaciones de antaño. Aquella remota crisis aletea sobre las convulsiones de hoy porque, según leemos, hablar de los viejos tiempos es el recurso más sobrado cuando los nuevos asustan³⁹⁵.

Dicho esto, vamos a intentar a continuación exponer los posibles motivos que han hecho de la época amárnica una materia histórica sobre la que quiso trabajar Moix en dos novelas egipcias consecutivas.

1- El impacto de la historia y la identificación:

Nosotros pensamos que el primer hilo que nos podría conducir hacia el interés moixano por la época amárnica lo podemos encontrar en la primera frase introductiva del autor en *El amargo don de la belleza*: “Esta novela fue soñada en las ruinas de Tell El Amarna, un día de enero de 1968 d. J.C.” Por ello consideramos oportuno recurrir una vez más a *Terenci del Nil o del Nilo* donde tenemos escritas las primeras impresiones del autor sobre El Amarna y sus personajes históricos durante aquellos años. Según Moix, hasta haber llegado a Egipto por primera vez en 1968 desconocía completamente el enigma de Amarna y el eslabón perdido entre el reinado de Akenatón y el de Tutankamón. Eso lo podríamos interpretar nosotros como desconocimiento del panorama histórico de la época en profundidad y no de la historia amárnica en general, ya que es aquella la que le había conmovido e incluso marcado su devoción a la historia egipcia a través de la novela. También la película de *Sinuhé, el egipcio* que trataba sobre el mismo periodo histórico y con la que Moix se identificó:

“El Sinuhé de la novela y el cine tomó cuidadosamente cuantos detalles de ambientación podían proporcionar los grandes museos y vino a llenar mi imaginación con otro museo, ideal éste, en cuyas salas agónicas fue tomando forma toda mi concepción del Egipto faraónico centrado entonces en los splendores de la XVIII dinastía [...] el novelón de Waltari ejerció sobre mí

³⁹⁵ Sanz Villanueva, Santos: “El amargo don de la belleza” en *La Esfera*, 12 de Enero de 1996, p. 12.

algún hechizo indescifrable [...] el novelista vestía a su personaje personal con un pesimismo que encajaba perfectamente con las depresiones de mi adolescencia...”³⁹⁶

Sin embargo, el impacto verdadero tuvo que tardar hasta la llegada de Moix al museo de El Cairo donde yace dentro de un sarcófago – del cual fue arrancado el nombre – la presunta momia de Semankaré³⁹⁷. Aquel personaje histórico condenado al olvido dentro de una civilización consagrada a la eternidad, es el típico personaje martirizado, marginado e ignorado por la Historia con el que Moix suele identificarse: “...acaso delante del ataúd mutilado de El Cairo, olvidé alguna cosa de mi propio ser, sospechar que aquel joven desaparecido misteriosamente al poco de ocupar el trono [...] había vivido una tragedia que me concernía. Encerraba un miedo ancestral, un terror que siendo egipcio había trascendido a las edades y se instalaba en mi época, en mis propios miedos, en mi inseguridad permanente de que siquiera mi obra literaria consiga permanecer...”³⁹⁸ De ahí Moix afirma: “Él era como yo y como el lector, pobre criatura destinada al olvido”³⁹⁹. Frente a esa sensación de incapacidad delante de la pérdida de la memoria, Moix siente la necesidad de reconstruir la vida de este personaje histórico del que no conocemos casi nada, como manera de garantizarle el recuerdo, de modo parecido a lo que hizo con Cleopatra Selene en *El sueño de Alejandría*. Pero tal como habíamos explicado en distintas ocasiones, Moix nunca llegará a hacer una novela en la que Semenkaré ocupará más espacio o papel que lo que la Historia le ha permitido jugar. En *El amargo don de la belleza* Semenkaré sale como personaje activo en una sola ocasión: en un corto diálogo con Keftén, reflexionando sobre su inquietud por la responsabilidad del trono. En lo demás su nombre se menciona muy pocas veces pero con otro objetivo, más que simplemente hablar sobre él, como consolidar alguna que otra teoría que Moix quiere demostrar sobre Akenaton. Y finalmente cuando llega el momento de narrar sobre su corto reinado se hace de un modo rápido, en sólo 15 páginas de las que no aparece en ningún momento el personaje histórico, ni consigue

³⁹⁶ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo...*pp.234-235.

³⁹⁷ Es el personaje menos conocido de la familia amárnica y sucesor de Akantón en el trono en el que duró pocos meses. Según algunas teorías es hijo de Akentón y de acuerdo con otras es su hermano. Lo más cierto es que sí que se casó en una de las hijas de faraón hereje. Es un personaje del que penas la Historia ha dejado algunas noticias. El sarcófago al que probablemente pertenece fue hallado sin el nombre, que le fue arrancado. Lo cual, según la religión egipcia, significa una prohibición de pasar a la eternidad.

³⁹⁸ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo...*p.575.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 580.

recuperar vida como se supone debería hacerlo en una novela histórica. El caso de *El arpista ciego* no difiere tanto de la novela anterior, ya que, dentro de su trama, Semenkaré no aparece nunca, aunque alguna vez se mencione su nombre. De este modo el propio autor no tiene más remedio que reconocer no haber podido conseguir en sus relatos sus intenciones iniciales sobre Semenkaré: “Cuando leí *Sinuhé, El egipcio* [...] me obsesionó el personaje de Semenkaré [y] creí que iba a centrar la novela en él, y en cambio, tiene un papel corto”⁴⁰⁰. Lo cual nosotros interpretamos como resultado de la fama y relevancia históricas de las que disfrutaban los demás personajes amárnicos, entre el público lector en España, mucho más que Semenkaré. Sin embargo, no podemos olvidar que Moix le dedicó a aquel personaje olvidado – como no lo hizo con nadie – dos poemas en la segunda parte de la versión catalana de *Terenci del Nil*, llamada “*Terra de faraons*”. En ambos poemas bajo los títulos “*El ataüt de Semenkaré al museu del Caire*” y “*La mort de Semenkaré*” Moix plantea los impactos que le causaron conocer la historia de este personaje al que le fue prohibida la eternidad.

El segundo personaje amárnico con el que se identifica Moix es el joven faraón Tutankamón, cuya máscara y sarcófago dibujaba cuando era niño en el colegio. Es uno de los faraones egipcios más famosos en Occidente gracias al descubrimiento de su tumba intacta a principios del siglo pasado y los acontecimientos misteriosos que acompañaron dicho hallazgo. De ahí, Moix critica, en la versión catalana de su libro de viajes, a los medios de comunicación y a las agencias de viajes que convirtieron los monumentos y a los faraones en unos productos de *egipcería*:

*“Ni tan sols la fascinació que ens pot provocar el rostre realment atractiu del jovecell no té res que veure amb la llegenda que n’han forjat els postres contemporanis: un noieta de rostre dulcíssim va ser vist com una mena de bruixot terrible, que esverava el son de la cupletista amb rampells de basarda. Els diaris ja van fet tot allò que calia per convertir-lo en esquer fàcil de la tafaneria i l’egali menestral”*⁴⁰¹

Por lo tanto, nuestro novelista expresa su insatisfacción por el interés de la gente por lo superficial de la historia del personaje histórico y no prestan atención a su auténtica vida como realidad socio-política o como una importantísima etapa del arte egipcio. Eso es exactamente lo que intentó recuperar Moix en *El amargo don de la belleza*, donde pudo reconstruir minuciosamente la situación política, social,

⁴⁰⁰ Moix, Ana María: “Entrevista. Terenci en la Ciudad del Sol” en *Qué leer*, octubre 1996, p.40

⁴⁰¹ Moix, Terenci: *Terenci del Nil*...p.28

administrativa y religiosa de la primera infancia de Tutankamón, durante el reinado de su presunto padre, Akenatón, en la Ciudad del Sol. Sin embargo, la novela donde aparece la identificación de Terenci Moix con Tutankamón es *El arpista ciego*. Aquí el novelista, como hemos dicho antes, se distancia de la Historia conocida del personaje para centrarse en relatar cómo podía haber sentido y en qué podía haber pensado al subir al trono. Los dos temas que atormentan los sentimientos de Tutankamón en la novela –muy verosímiles dentro del perfil y datos que nos proporciona la Historia sobre él – son también los mismos que inquietan el pensamiento del novelista catalán: primero, el mestizaje, y segundo, el miedo al olvido. *El arpista ciego* trata, por un lado, sobre la posible perplejidad y lucha psicológica del joven mestizo Tutankamón que nació dentro de la ciudad de la herejía y fue criado según sus conceptos, pero más tarde fue destinado a vivir en otro mundo completamente opuesto, incluso enemigo al suyo anterior. Además tenía que aprender sus nuevos conceptos, creer en ellos y representarlos delante del pueblo. En fin, vivir repartido entre dos mundos. Este mismo mestizaje responde a Moix mestizo, como hemos explicado con detalle anteriormente al hablar de la identificación del autor con Cleopatra y después con su hija Selene y Juba II por el hibridismo. Por otro lado, el personaje de Tutankamón en la novela ofrece otra inquietud: la de intentar garantizar la eternidad a su familia y prohibir que su recuerdo sea borrado de la historia. Es decir, el miedo a los efectos del tiempo. Se trata de la misma inquietud del autor hacia el tiempo y sus poderes, destacado como la constante más recurrente de la obra moixana en general y, sobre todo, a la hora de la redacción de esas dos novelas con casi sesenta años y con su estado de salud bastante grave, como hemos podido comprobar en las noticias de prensa. Nuestro novelista reconoce un año antes de morir que su afición a coleccionar fotos de actores y actrices es para combatir el olvido en el que están actualmente estos personajes que probaron en el pasado una fama y un prestigio inmensos⁴⁰². Veamos esta frase de Terenci Moix para saber cuánto estaba preocupado por el olvido en esos años:

“El olvido me obsesiona porque vivo en Cataluña, que es país de olvidos. Pensando en las obras de grandes hombres me horroriza pensar que su trabajo caiga en el olvido. Pero es que en lo personal el olvido también me horroriza porque eso significa que de la vida sólo retenemos una cuarta parte. El olvido

⁴⁰² Sainz De Baranda, Inma: “Debo dejar de fumar ya... ¡hoy va!” en *La Vanguardia*, suplemento del dominical, 27-01-2002, p. 12

es una de las maldiciones del tiempo, que es el enemigo principal de la raza humana”⁴⁰³

El tercer personaje con el que se identifica Moix es Akenatón. Evidentemente no por compartir las mismas ideas religiosas monoteístas, como veremos más adelante, sino por compartir con él el estado de la rebeldía y romper todas las normas establecidas. Así lo fue Amenhotep IV con su nuevo culto al disco solar, acabando con todas las antiguas divinidades. Y así fue Moix al irrumpir en las letras catalanas con su estilo transgresor e inusual y es así como fue durante toda su vida, un rebelde e iconoclasta.

De esta manera fueron tres personajes amárnicos los que incitaron la imaginación del novelista y con los que se identificó “Akenatón, Semenkaré y Tutankamón [dice *Terenci del Nilo*] se funden en una imagen única que no me cansaría de invocar a través del único medio de exorcismo; la literatura”⁴⁰⁴. Y, por lo tanto, sus dos novelas sobre la época fueron su manera de intentar contestar a algunas de las preguntas que le han llamado la atención en esta historia como: ¿Qué catástrofe inesperada obligó al escultor Totmés a dejar inacabado el busto maravilloso de Nefertiti? ¿Cómo jugarían Semenkaré y Tutankamón en la Ciudad del Sol? ¿Cómo murieron los miembros de la casa real? etc.

Por último, podríamos encontrar una identificación más con el espacio. El espíritu romántico de Moix –del mismo modo que sus antecesores románticos, sobre todo Lord Byron – podría haber encontrado en las ruinas de Amarna un terreno abonado para lamentar el poder del tiempo. Porque al hablar de las ruinas, la destrucción del pasado o el fin de la belleza en Egipto, destaca por excelencia la Ciudad del Sol como la mejor protagonista, ya que es la ciudad que fue destruida prematuramente por la mano del hombre y no la del tiempo. Es la ciudad de la belleza que fue destinada al olvido como lo fueron quienes la habitaron: “Para convertir el vértigo del tiempo en sentimiento trágico no hay lugar ni personas más adecuadas que la Ciudad de Atón y la familia [...] pues llegó a serle negado el derecho fundamental en todo el sentido egipcio de la vida...”⁴⁰⁵

⁴⁰³ San Agustín, Arturo: “Entrevista con Terenci Moix” publicada en *El Mundo*, 23-04-1998, p.37.

⁴⁰⁴ Moix, Terenci: *Terenci del Nilo*...p.589

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 231.

De este modo hemos podido comprobar de dónde surge el sueño amárnico del que habla Terenci Moix en la primera página de *El amargo don de la belleza* “Esta novela fue soñada en las Ruinas de Tell El Amarna, un día de enero de 1968 d. J.C.”

2- La postura moixana sobre la “anti-religión”:

Es posible que el título que ponemos para este motivo parezca, en un primer momento, como una especie de contradicción porque lo más característico y esencial del periodo histórico de la familia amárnica es el mensaje religioso y monoteísta de Amenhotep IV, convertido después en una revolución social, arquitectónica, artística y administrativa, pero todo a base de la nueva religión. Lo mismo se puede decir del reinado de Tutankamón que abarca el momento de la vuelta a la antigua religión egipcia caracterizada por la diversidad de las divinidades, presididas por el culto a Amón-Ra. Entonces, como podemos ver, la religión es un aspecto presente y fundamental en ambos momentos históricos, aunque cada periodo la tuvo desde una perspectiva completamente opuesta al otro. ¿A qué ideología de las dos pertenecería Terenci Moix y por qué optó por este pasado en concreto? Nuestra respuesta es que a ninguna, sino que más bien sus dos novelas han venido a criticar, combatir y destruir tanto la ideología monoteísta como la de la pluralidad divina. Esta postura de “anti-religión” moixana es un claro reflejo de su presente –e incluso del nuestro – en el que la religión se ha convertido, a veces, en un fundamentalismo e intolerancia y otras veces en una fuente de manipulación de los pueblos para someterlos en nombre de la palabra de Dios. Kurt Spang explica bien esa postura del novelista histórico en contra de los fundamentos de la época que trata y de acuerdo con el presente de su creador:

“Si se escoge un tema o una situación histórica para plasmarla en un relato, normalmente no es la mera curiosidad por el pasado que incita al autor, sino porque en ella ve un paralelo o un contraste con la situación actual sobre la que pretende, de paso, abierta o veladamente, emitir un juicio y / o proponer remedios, apuntando así a la situación actual”⁴⁰⁶.

La oposición moixana a todas las ideologías religiosas, además de por su presente, pensamos que tendría mucho que ver con su infancia, adolescencia, su inclinación homosexual y el contexto socio-cultural de España en aquellos años. Y así lo hemos podido comprobar a través de sus memorias. Anecdótica y curiosamente el

⁴⁰⁶ Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica” en *La novela histórica. Teoría y comentario...*p.99.

niño Ramón Moix nace el mismo día que el niño Jesús, pero muchos siglos más tarde, durante la posguerra española y fue criado bajo la educación religiosa del franquismo. El novelista cuenta en sus memorias el impacto que le causaba, de niño, la figura de Jesús crucificado y sangrando o las imágenes de las torturas a los mártires. Pensamos que allí también podríamos encontrar algunos de los gérmenes del sadomasoquismo que caracteriza gran parte de su obra. Por otro lado explica el doble baremo y la falsedad que sintió en los curas del colegio, los cuales daban delante de la gente una imagen distinta a la suya verdadera: “recuerdo a todos los curas de mi vida con un aspecto marrano, de colilla en los labios, pañuelo lleno de mocos y escupidera a los pies de la mesa de despacho. Sólo cuando celebraban la Santa Misa aparecían más presentables.”⁴⁰⁷ La culminación de esta dualidad le llegó a Moix con la figura del padre David que lo había castigado por leer la obra de *Sinuhé, el egipcio* con el pretexto de que sus escenas le inducían a cometer actos impuros, mientras el propio padre David era un homosexual oculto e incluso acosó sexualmente al niño Moix en varias ocasiones. Además fue en nombre de la religión la prohibición y la censura de muchos medios de cultura, desde los libros hasta las películas, que llevaban ideas opuestas al Régimen franquista, de ahí: “Juraba que nunca perdonaría la iglesia y el Régimen que me hiciesen sentir culpable por alimentar la necesidad de la sabiduría”⁴⁰⁸. Por lo tanto, llegado a los veinte años decidió abandonar definitivamente la religión católica en la que vio el reflejo sincero de la hipocresía y la manipulación.

Por lo tanto, no nos resulta nada raro que con veintidós años apareciese dentro de uno de sus primeros cuentos, “El demonio”, el personaje de un fraile homosexual y muchas escenas de blasfemia. Un cuento que evidentemente no fue publicado en su día. Esa postura de “anti-religión” se convertirá en una constante muy recurrente en la obra de Moix. Si vemos, por ejemplo, el caso de *Nuestro virgen de los mártires* (1983), encontraremos que uno de los dos pilares sobre los cuales se funda la novela es el mostrar la irrupción del cristianismo en Egipto como un valor negativo y cuestionar la moral cristiana. En *Chulas y famosas* (1999) abundan las escenas de crítica dura a la religión católica y sus representantes: la novela acaba con una epidemia que se propaga por la alta jeraquía del Vaticano porque el Papa ha prohibido el uso de los preservativos; existe una escena en la que roban al Niño Jesús de Praga y lo esconden en la cisterna de un váter; otra escena se muestra a gente que va al mausoleo de Lady Diana para rezarle

⁴⁰⁷ Moix, Terenci: *El cine de los sábados...*p. 99

⁴⁰⁸ Moix, Terenci: *El beso de Peter Pan...*p. 239

el rosario porque la consideran santa; al final una mujer saca de la basura una foto del Papa con la que se limpia el trasero. Incluso cuando sus obras estallaban en críticas en contra suya por temas religiosos, él las mantenía vivas “Ellos [la derecha] nos los exhiben a cada momento y si yo les molesto porque me meto con el Papa, el Papa me molesta a mí cada vez que abre la boca y me tengo que aguantar cuando monseñor Yáñez hace declaraciones sobre los homosexuales”⁴⁰⁹

Terenci Moix mantenía también esa postura crítica contra la iglesia y la religión católica, en general, en sus artículos periodísticos, sobre todo para defender la causa homosexual. Destacamos, entre ellos, los dos artículos de “A su castidad, el Papa” y “El homosexual y la Iglesia”, incluso cuando escribía sobre un tema distinto y mencionaba el nombre de algún santo, se metía con él, como lo hizo con Santa Teresa de Calcuta⁴¹⁰.

Tampoco se salvaban sus novelas de temática egipcia –aunque sus temas no tenían nada que ver con la religión – de algún que otro ataque contra los dogmas religiosos, sus instituciones y representantes. Generalmente las críticas moixanas a la religión en esas novelas venían de modo indirecto, o a través de una conversación normal en la que se hace una reflexión y se enseñan actos de hipocresía por parte de los religiosos, o a través de escenas irónicas sarcásticas que el lector puede asociar fácilmente con el cristianismo. Por ejemplo, en *No digas que fue un sueño*, vemos que el sacerdote de Isis vomita sobre la estatua de Horus Niño – un reflejo o metáfora de la figura del Niño Jesús – y más tarde el mismo sacerdote rompe la figura de Isis madre, una metáfora de la figura de la Virgen María. En esta novela el sacerdote Totmés pierde la fe al final, cuando acude al templo para pedir ayuda a los sacerdotes contra Balkis, que está intentando seducirlo, pero los encuentra sumergidos en la bebida, desnudos y le aconsejan que se valla con ella, aunque delante de la gente aparenten la virtud. La muerte final de Totmés, que ha dejado de creer, es irónicamente la crucifixión. En *La herida de la Esfinge* podemos contemplar también una crítica a la religión cristiana en el episodio de la Tebaida, donde el protagonista inglés –dentro de un monasterio – reflexiona sobre las barbaridades de la religión cristiana católica y cómo ha conseguido manipular la voluntad de la gente, horrorizarlos con escenas de torturas, obligándolos, al

⁴⁰⁹ Mora, Rosa: “Terenci Moix publica un libro feroz sobre la España de fin de siglo” en *El País*, 20-10-1999, p. 43. En este sentido remetimos también a Ullé, Antonio: “Terenci Moix chulo y famoso” en *Qué leer*, octubre 1999, pp. 24-29

⁴¹⁰ Moix, Terenci: “A su castidad, el Papa” en *El País*, 03-07-1993, p. 15.

Moix, Terenci: “A su castidad, el Papa” en *El País*, 01-08-2000, en *Revista de Agosto*, p. 46.

Moix, Terenci: “El homosexual y la Iglesia” en *La Vanguardia*, 22-03-1998, p. 31.

Moix, Terenci: “¡Más petardas!” en *El País*, 30-08-2000, en “Babelia”, p. 42.

final, a vivir sin vida. El protagonista no se olvida de hacer una descripción del monasterio donde aparece su salvajismo y a los curas con un aspecto repugnante.

En lo que se refiere a la religión monoteísta de Akenatón, ha habido distintas opiniones por parte de los historiadores. Hay quienes la vieron como una revolución política y social a través de la cual pretendía Amenhotep IV independizarse del poder de los sacerdotes de Amón, mientras otros, como el egiptólogo Jims Henery Brested⁴¹¹ la vieron como un intento espiritual pionero en la historia. Este último grupo considera a Akenatón como el primer personaje en la historia que emprende un proyecto religioso de tal tamaño, rompiendo completamente con todas las tradiciones establecidas: prescindió totalmente de las leyendas anticuadas para demostrar su nueva ideología, como hacían algunos faraones anteriores –incluido su padre – basándose en las pruebas materiales; no dio a su dios una forma humana o animal como el resto de las divinidades egipcias, sino que consideró a su dios el creador del calor y la luz del sol: es la fuerza que reside dentro del disco solar y su luz sale para proteger a todos los animales, hombres y plantas sin diferencia; rechazó la manipulación de los sacerdotes de Amón al pueblo y proclamó la existencia de un único dios, convirtiéndose en el primer profeta monoteísta que conoció el mundo.

Sin embargo veremos que Moix rechaza completamente la religión monoteísta, ya que la ve como un reflejo precedente del catolicismo manipulador. Lo cual no significa tampoco que él prefiera la antigua pluralidad religiosa de los egipcios, porque en su segunda novela, *El arpista ciego*, se encargará de atacar a todos los dioses:

“Creo que una de las plagas de la humanidad han sido, y son, las luchas religiosas. En nombre de Dios se ha matado de modo atroz [...] Por otra parte el monoteísmo es una concepción aburridísima de lo divino [...] La pretensión de los cristianos y los marxistas que presenta a Akenatón como el artífice de una revolución social no concuerda con la realidad. El pueblo siguió descontento; la revolución de Akenatón fue una revolución de corte”⁴¹²

Ahora bien, vamos a ver qué método siguió Moix para atacar la religión o los dioses en sus dos novelas a través de la trama.

En primer lugar, *El amargo don de la belleza* se trata de una novela que ataca la religión respetando, en gran medida, los límites de la libertad novelesca y sirviéndose de

⁴¹¹ Aldred, Serel: *Akenaton*, El Hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1992, pp. 5-6 [Traducción: Dr. Ahmed Zoheir Amin]

⁴¹² Moix, Ana María: “Entrevista. Terenci en la Ciudad del sol. Tengo muy claro que estoy viviendo el final de un mundo” en *Qué leer*,...p.41.

la pluralidad de teorías con respecto al personaje histórico de Akeantón. La estrategia moixana en criticar la religión monoteísta puede resumirse en tres vías:

- a- Mediante los personajes tanto históricos como ficticios que aparecen como gente obediente a la religión sin voluntad propia, irracionales, intolerables, fanáticos y, a veces, una especie de drogados o derviches que hablan desde otro mundo. Así vemos a Nefertiti a lo largo de la novela como una predicadora de la religión de Atón e intolerante con cualquier otra: “Haz saber a mi hermano de sangre que, en el regocijo que ha de producirme la adoración al sol, no puedo olvidar las tinieblas en las que él se halla sumido. Dile que su ignorancia ha producido dolor en mi alma y no he podido conciliar el sueño pensando que la luz de Atón no saldrá hoy para él” (*El amargo don de la belleza*: 143). La servidora de Nefertiti acusa a Keftén de blasfemo por intentar razonar. Akenatón está presentado como un profeta trastornado que recibe inspiraciones divinas con convulsiones epilépticas cuyos tormentos son – como Jesús en el cristianismo – un sacrificio a dios : “Cuando cae víctima de sus ataques, en una agonía que siempre parece ser la última, ese pobre ser invoca a gritos a Atón como una res en el altar de los sacrificios” (*El amargo don de la belleza*: 343) Otras veces es una persona psicológicamente inestable y un pacifista místico e irracional que deja su país con el frente abierto delante de los enemigos en nombre de la religión, hablando como un iluminado “¡Oh todos los que todavía vivís engañados en la inmensa oscuridad! Debéis acompañarnos hacia la luz ¿A qué tantas indecisiones? ¿Vais a dejarme solo? ¿Acaso no he educado vuestras almas para que demuestren entereza en la adversidad? Es ahora cuando debéis recurrir a ella, no dejándoos enterrar en el profundo sepulcro de la violencia” (*El amargo don de la belleza*: 253) Ninguno de los que pertenecen a la nueva religión parece normal, incluso los artistas que sirven a este culto hablan con cierto delirio místico como la escultora real, Auta: “El tono de sus comentarios, así como el immaculado atavío de sus atavíos, otorgaban a aquella mujer el aspecto de una sacerdotisa más que una escultora” (*El amargo don de la belleza*: 229). También los jóvenes conducidos a esta nueva religión – entre los cuales está Bercos, el hijo de protagonista – son incapaces de razonar y son el producto de un lavado de cerebro: “Es un destino que eligieron para mí desde antes de que aprendiese a hablar. Luego no tengo elección [dice Bercos] Dios manda. Yo obedezco. Y el

mundo seguirá en marcha si así e hace y se hundirá si nos negamos a hacerlo”
(*El amargo don de la belleza*: 241)

- b- A través de la voz crítica del protagonista en la que podemos reconocer claramente la opinión del autor, incluso con su estilo irónico y sarcástico que hemos podido comprobar en los artículos de prensa. Keftén es la voz que cuestiona la fe y reflexiona sobre ella. Tal vez es uno de los motivos por los que el protagonista narrador fue elegido como extranjero, para poder opinar contra la religión abiertamente, lo cual resultaría difícil en el caso de un egipcio. Keftén lamenta el estado de Tebas sumergido en la decadencia y la destrucción tras siglos de gloria y esplendor por culpa de la religión monoteísta “Allí en aquella capilla inaccesible Amón justificaba su sobrenombre (El Oculto) y en el cuidado diario de su estatua, los sacerdotes adquirirían la consagración de sus privilegios [...] Por lo menos así había sido hasta que un loco llamado Akenatón profanó el recinto levantando un santuario a su dios único” (*El amargo don de la belleza*: 62). El novelista adopta la voz de su protagonista expresando su opinión en las religiones “De todos modos seguí sin comprender cómo los hombres pueden amar un dios y tenerle miedo al mismo tiempo. Cómo los dioses pueden fingirse amigos y protectores del hombre sin dejar de ser sus enemigos fundamentales” (*El amargo don de la belleza*: 260). Keftén muestra su poca fiabilidad en los representantes de cualquier dogma, cualquiera que sea su lugar “Porque en todas partes donde mandan sólo he visto la injusticia y el desatino. Porque sus servidores son los más canallas entre los hombres. Porque se dedican a explotar a los pueblos basándose en su credulidad. Y en última instancia porque los dioses me negaron la posibilidad de creer en ellos, luego no tengo que darles el placer de esforzarme...” (*El amargo don de la belleza*: 182). Y como es de costumbre en Moix, intenta poner algunas escenas religiosas del cristianismo – de modo irónico– que el lector puede identificar fácilmente, con el fin de demostrar el paralelismo entre las religiones y que todas son un reflejo del catolicismo. Así veremos en la página 482 un mimesis irónico de la escena de la última cena: Keftén cena con sus discípulos por última vez antes de la caída final del monoteísmo y el abandono a la Ciudad del Sol, él mismo es quien sirve a los discípulos, todos cenan juntos y beben vino, y finalmente Keftén les dice sus consejos. A través de esta vía Moix recalca también la idea de la hipocresía y la dualidad de los que se proclaman religiosos, como el caso de Senet que afirma

que “Puedo presumir de que he seguido los preceptos del Libro de los Muertos: nunca he fornicado con hombres ni jamás he orinado en los muros de los templos” (*El amargo don de la belleza*: 58), pero más tarde (página 131) descubrimos que está haciendo el amor con un hombre y acto seguido se dirige a orinar a los muros de los templos.

- c- Dentro de una novela cuyos personajes se caracterizan por ser planos y que no sufren desarrollos considerables, encontraremos que el único individuo ficticio cuya evolución es notable es Bercos, el hijo del protagonista Keftén, que estaba destinado, en un principio, a ser sacerdote de la nueva religión. El cambio que sufre la personalidad del joven será el de dejar de creer en los dioses. Su evolución pasa en un principio por la fase de la perplejidad, y cuestiona lo que es la fe a base de lo que escucha de su padre: “No; en vida no, porque no lo es en absoluto la que llevo. Puedo engañar a mis maestros, pero no a mí mismo. No consigo concentrarme en las meditaciones por más que es el propio Atón quien las inspira. Cuando los sacerdotes me hablan de la belleza veo que sólo se refieren a la suya; pero hay muchas cosas bellas fuera del templo e incluso fuera de dios” (*El amargo don de la belleza*: 291) De ahí comienza a no sólo despegarse de la religión sino a criticarla y profanarla como su padre: “Lo único importante [dice el servidor a Keftén] es que el joven amo no confunda la escritura sagrada y que cuando tenga que escribir el signo de la cerveza no ponga el del brazo extendido y cuando escriba Atón es justo no quede, para el que lo lea, me cago en dios” (*El amargo don de la belleza*: 352). Por otro lado Moix se basa en algunas teorías históricas las cuales hablan de que Akenatón dejó, a finales de su vida, de creer en su dios. Moix utiliza esa teoría para crear una evolución en su personaje histórico hacia el abandono de la fe. Ahora Akenatón, el primer monoteísta de la historia, cae desesperado tras la muerte de su primera hija y deja de creer, con lo cual Moix nos hace llegar la idea de que incluso para este profeta la fe no era sólida: “He sido un iluso, Keftén. Creí firmemente que en el paraíso que Atón me anunciaba no quedaría lugar para la muerte, y sin embargo ella ha venido a visitarme para demostrar que siempre es la más fuerte” (*El amargo don de la belleza*: 268)

En cuanto a *El arpista ciego*, los ataques de Moix no van dirigidos a la religión monoteísta –ya casi desaparecida – sino que van mucho más allá, hacia todos los dioses

y todas las demás religiones. La postura “anti-religiosa” o “anti-divina” de Moix se expresa a través de tres ejes: la incapacidad de los dioses, el afán de los dioses en distorsionar la vida de los humanos y la religión como fuente de manipulación e hipocresía. Las dos primeras perspectivas son comprensibles dentro del pacto de lectura que establece el novelista desde el principio, es un relato más parecido a la mitología griega y en el que todo es posible: dioses que actúan, hablan con los hombres, bajan a la tierra, protegen a algunos y abandonan a otros y se transforman en humanos si hace falta.

- a- la incapacidad de los dioses se muestra en primer lugar a través de la desconfianza de los mortales en ellos después de no haber podido actuar contra la herejía de Akenatón, quien los eliminó a todos a favor de su dios único. No consta en la novela un discurso de ningún personaje en el que reconocemos una mínima confianza en el poder de los dioses. Así podemos ver incluso en las palabras del médico que ayuda a la dama de la casa en el parto: “El desgraciado estaba muy lejos de calcular que los hijos no siempre nacen como quisieran los padres ni como quieren los dioses. Los hijos nacen como quiere la vida, que es ramera” (*El arpista ciego*: 45) Los dioses aparecen en la novela como simples espectadores que se divierten mirando la desgracia de los humanos desde el Océano Primordial – en lugar de Olimpos en la mitología griega –, son incapaces de intervenir para salvar a los hombres ni para ayudarlos: Ipi Celeste se muestra impotente ante el abuso sexual de Merit de su ahijado, el arpista ciego “– ¿A tal punto ha llegado esa ramera? [dice Ipi, celeste] ¡Con su propio hermano! [...] – No somos nadie para juzgar – dijo Hator.” (*El arpista ciego*:122) En cambio son ellos quienes necesitan a los hombres y son ellos quienes se benefician de los mortales y no como éstos creen. Aquí los dioses que no pudieron proteger sus propios puestos en la tierra están pendientes del poder de Tutankamón para devolvérselos: “Si cumple con nosotros, no habrá existido monarca máspreciado. Ni será protección lo que le falta” (*El arpista ciego*: 135). Es más, aquí los dioses no tienen la imagen tradicional de todopoderosos, en cambio son figuras que sufren problemas, igual que los hombres, y acuden a ellos en busca de la ayuda y no al revés. Así lo es Horus que se muestra confuso y en busca de su identidad real: “¿Y si me equivoco? ¿Y si me siento guerrero cuando me muestran pacífico y pacífico cuando me muestran guerrero? ¿Quién soy yo, hijo mío? ¿Quién soy?” (*El arpista ciego*: 192). Tampoco podrán hacer

nada los dioses ante la voluntad de Merit – la hermana libertina del ciego – cuando decide abusar sexualmente de la vecina Nofret y cuando la castigan engendrando un niño con cabeza de carnero, Merit sabe cómo aprovecharse de esta desgracia para ser rica difundiendo entre la gente que es hijo de Amón y se convierte en una mujer rica y venerada. Ante ello los dioses se proclaman impotentes ante ella: “Los dioses la perdonaron porque entendieron que era mejor tenerla a favor que en contra” (*El arpista ciego*: 360). Como último resultado de la trama de la novela en la que los dioses y el Tiempo – convertido en personaje – entran en duelo, sale el Tiempo como vencedor contra todos los dioses: “En mi transcurrir [dice el Tiempo] morirán los dioses de egipcios y los de todas las naciones. Nacerán otros dioses y también morirán. Sólo yo permaneceré” (*El arpista ciego*: 388)

- b- Aunque los dioses son los que necesitan a los hombres, su mirada hacia ellos es la del desprecio: “Verdaderamente [dice Hator] no es correcto que esas hormigas se otorguen nombres que pertenecen a los divinos. Lo vienen haciendo desde el principio de los tiempos sin pedir permiso” (*El arpista ciego*: 48). No son los seres compasivos como se imagina, más bien vengativos que sólo guardan rencor hacia los mortales, así que cuando Ipi celeste pide a su madre, que se está bañando en miel y leche, que ayude a los humanos en sus penas su respuesta será “Hormigas, eso es lo que son ¿Acaso no han dejado en el olvido a los dioses de siempre? ¡Hipócritas! ¡Ay si tuviera yo las agallas de otro tiempo! ¡Con cuánto placer castigaría su infidelidad como ya hice!” (*El arpista ciego*: 50). Son seres insensatos que pueden enfadarse fácilmente por las palabras de un niño e incluso pensar en vengarse de él, como es el caso de la diosa Bastet que se siente dolida porque el niño Ipi dice que sólo venera a su padrino, Ipi celeste. La maldad de los dioses se pone de manifiesto a través del desarrollo de la trama del relato en la que aparece su enemistad injustificada contra el niño flautista, Jonet. El flautista es un niño inocente que no tiene culpa de nada, sin embargo los dioses lo castigaron en todos los sitios donde estuvo: en Egipto la epidemia, En Creta un terremoto y en Biblos unas inundaciones. La figura de Jonet – víctima de los dioses – demuestra que los dioses incapaces de ayudar a la gente ni a ayudarse a sí mismos, cuando quieren hacer algo es hacer daño a los mortales y jugar con sus destinos de manera harto irresponsable. De ahí, vemos a Set, el dios del mal, persiguiendo a Jonet porque tuvo una relación homosexual

con él durante su infancia. Ahora quiere acabar con él y le manda al animal legendario de la mitología egipcia, Dam Dam, el cual se equivoca y mata a otro niño. Es más, el dios del mal lo condena a no poder acostarse con ningún otro mortal como castigo por algo en el que él no tuvo culpa. Jonet no es sólo víctima del dios del mal, sino de todos los dioses, pues cuando se enamora de su hermano cieguito y piensa hacer el amor con él, Ipi Celeste – que antes no pudo hacer nada para salvar a su ahijado de su hermana – manda su polvo mágico para que Jonet se olvide del ciego y se enamore del primero que ve: “Polvillo de estrellas para que te olvides de mi ahijado. Polvillo de estrellas para que tus ojos se fijen en otro. Más polvillo para que este otro se convierta en tu obsesión y dejes de marearnos” (*El arpista ciego*: 240) Y cuando resulta que ese primero es Tutankamón, los demás dioses se reúnen para castigarlo por un enamoramiento en el que tampoco tiene culpa y deciden darle una pócima que lo hará fugitivo para siempre por las nubes “El faraón no debe preocuparse – dijo Isis – tengo yo una pócima que convierte a los hombres en eternos fugitivos” (*El arpista ciego*: 260) De ahí Jonet se encuentra castigado sin siquiera saber el pecado que ha cometido “¡Ay de mí! Ya no sé cuántas medidas estoy colmando. ¿Quién me castiga ahora y por qué causa? ¿Por qué he osado admirar la belleza? Menudo villano el que me la hace pagar tan caro” (*El arpista ciego*: 306)

- c- El tercer eje se representa en la tendencia convencional de Moix en criticar la religión, sus instituciones y sus representantes a través de las opiniones de los personajes con fiabilidad, acompañadas de actos que las demuestran, estableciendo, al final de todo eso, un paralelismo con el cristianismo mediante frases que el lector pueda identificar. De ahí, ninguno de los personajes de la novela, sea cual sea su estamento social, cree en el monoteísmo – excepto Tutankamón y su esposa, sólo por ser la religión de sus padres. Las personas presentadas en la novela como más sabias y cultas como Seshet y Tot no sólo muestran su rechazo al monoteísmo sino a todas las religiones y las critican: “No soy de Atón, pero tampoco de Amón [...] lejos de mí los dioses que exigen la humillación de la inteligencia” (*El arpista ciego*: 92) El rechazo a la religión que predomina en el ambiente de la novela, en general, se ve también en el afán del novelista en crear distintas escenas de sexo dentro de los templos – supuestamente santos – junto a otras en las que queda de manifiesto la hipocresía de los sacerdotes que fingen lo que ellos no son. Así vemos a Seshet

y Tot hacer el amor dentro del recinto del templo de Amón con la autorización de los sacerdotes que se esconden detrás de las columnas para mirar: “No vería yo [dice uno de los sacerdotes] con malos ojos que viniesen todas las noches” (*El arpista ciego*: 97) Y hacia finales de la novela el sumo sacerdote de Amón se acuesta con Merit alegando que lo está haciendo en nombre de Amón. Por otro lado, Moix se empeña – como de costumbre – en intentar asociar en la mente del lector el paralelismo entre la religión en la novela y el cristianismo a través de las situaciones y frases identificables con la tradición católica. Así vemos el paralelismo entre la religión monoteísta de Akenatón y el cristianismo mediante la frase que dice Moix haber gritado Akenatón al caer su dogma, la cual evidentemente es la frase de Jesús crucificado: “¡Padre mío! ¿Por qué me has abandonado?” (*El arpista ciego*: 72) Otra frase que indica que para Moix todas las religiones son el reflejo del cristianismo es la de Tutankamón que es originariamente propio de Jesús: “Es cierto que los dioses no son tan generosos como para presentar la otra mejilla. Es cierto que cada dios sólo cuida a los suyos” (*El arpista ciego*: 294) Una tercera muestra de paralelismo es la actitud de la dama Nofret, tras cometer el pecado de acostarse con Merit, decide torturarse para llegar a la penitencia: “Se llenaba la entrepierna de ortigas que aplastaba al caminar, y se clavaba agujas en las uñas de los pies, porque decía que a través del dolor y la mortificación alcanzaría la penitencia” (*El arpista ciego*: 351) Es más, cuando se suicida en el templo, como paso final de la tortura, lo hace abriendo los brazos en forma de cruz. Todos son actos que indican el vínculo en el imaginario de Moix entre el cristianismo y cualquier dogma religioso.

De este modo hemos podido comprobar que la época amárnica representaba para Moix un terreno bastante fértil donde podía descargar su afán personal de combatir contra la religión como fuente de manipulación e injusticia y sus representantes, así como discutir sobre el fundamentalismo religioso del que ha sufrido el mundo y lo sigue haciendo. Aunque hay que reconocer que Moix lo hace siempre – como en toda su obra – con tono más exagerado.

3- Reclamar los derechos del artista:

Terenci Moix, como bien hemos comprobado anteriormente, había dedicado uno de los ejes principales de su novela *El sueño de Alejandría* a criticar el mundo cultural y político de Cataluña a través de su personaje ficticio, Fedro Antomano – el jardinero primitivo convertido en un poeta prestigioso – en relación con otros personajes históricos: Octavio Augusto, Mecenas, Virgilio y Horacio en una especie de mimesis histórico al mundo cultural catalán y sus instituciones presididas por la Generalitat y Jordi Pujol, los cuales tan sólo cuidan de los autores e intelectuales selectos que escriben a su orden. Es más, el novelista estableció en dicha novela un plano de consejos para los artistas que se encuentran en un ambiente parecido para no perder lo más apreciable que posee un intelectual: su libertad. La verdad es que no se trataba de una obsesión reciente, sino que la podemos detectar, con claridad, desde antes, en el mismo hecho de trasladarse del catalán a escribir en castellano desde 1983:

"No pienso considerarme un traidor, especialmente en un país como éste, que olvida con tanta facilidad a sus hombres. Ahí está Llorenç Vilallonga, que es el mejor novelista que se ha dado en esta tierra. Y se le ha olvidado. Como se ha olvidado a Sagarra. Todas las culturas olvidan, parece que sea una táctica del siglo – porque lo que le hacen a Borges de no darle el Premio Nobel y dárselo a Golding... –, pero en Cataluña mucho más. Es una cultura que se puede permitir el lujo de olvidar a su grandes hombres [...] Con la famosa ley de la recuperación están trayendo a toda la gente que se marchó y olvidándose de los que nos hemos quedado dentro. Y lo que yo digo: cuando quieran que me vengán a buscar. Cuando la Generalitat le da una medalla a Flotats, que ha hecho toda la vida teatro en francés, a mí nadie puede criticarme. A no ser que el francés sea diferente del castellano. Además, hay un hecho de supervivencia, si la Generalitat en lugar de gastarse el dinero en doblar a Paul Newman me pasa un tanto al mes para que yo escriba, pues escribo en catalán, pero ¿por qué voy a sacrificarme cuando resulta que la recompensa se la llevan los que no se han sacrificado?"⁴¹³

No obstante, parece que el autor catalán no consiguió nunca despegarse de su obsesión con la clase política catalana y su desinterés por los intelectuales a los cuales tiene siempre marginados. De esta manera, no nos resulta extraño la reiterada crítica del

⁴¹³ Arroyo, Francesc "Terenci Moix regresa a la novela de la mano de un romano onanista. Ha publicado dos libros tras siete años de silencio", en *El País*...p. 34.

autor contra los responsables, desde su punto de vista, de esa situación. Así, por ejemplo, la primera escena de *Chulas y Famosas* (1999) se trata del entierro de la momia de Jordi Pujol, donde los invitados no pueden aguantar el olor del cuerpo podrido del presidente de la Generalitat⁴¹⁴. Otro medio de crítica del autor eran los artículos periodísticos, de los cuales destacamos – por su fuerte tono – aquel que publicó en *El País*⁴¹⁵ para criticar el nacionalismo catalanista de Jordi Pujol, su política dictatorial y su manipulación al mundo cultural según sus gustos personales y su mala gestión de los fondos de la Generalitat en doblar las películas de Walt Disney al catalán. También aquel, a principios de los años noventa, en el que mostró su total resentimiento por el trato que recibía de las instituciones catalanas:

“Ahora vivo entre Madrid y Barcelona, lo que me permite ver las cosas de lejos. Al consejero de Cultura me lo cruzo por la calle y ni me saluda. Dio la Generalitat una fiesta para el milenario de Cataluña a la que invitaron a 2.000 personas y yo ni me enteré. Creo que en una lista de 2.000 puedo entrar[...] Para el numerito que montan por Sant Jordi nunca me han invitado, pero me da igual. Mientras yo firmo ejemplares por toda España, ellos están tomando su chocolate con churros en el Palau de la Generalitat”⁴¹⁶

Incluso cuando recibe el Premio del Ayuntamiento de Barcelona en el 2002 no deja de lanzar sus críticas contra la Generalitat “Es el primer premio oficial que recibo. He tenido muchos, pero todos se deben a la beneficencia privada. Me alegro de que éste me lo den de este lado de la plaza de Sant Jaume [el Ayuntamiento] y no del otro [la Generalitat]”⁴¹⁷. Por otro lado, parece que el novelista barcelonés no solamente estaba enfadado de la desvalorización de las instituciones catalanas hacia él, sino del ambiente cultural de España, en general, como bien lo demuestra su serie de artículos en *La Vanguardia*, “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade”⁴¹⁸. En dichos artículos el autor critica la crisis cultural que está viviendo el país: famosos incultos que salen en las televisiones y las revistas cobrando millones mientras los

⁴¹⁴ Salmón, Alex: “Terenci Moix entierra a Jordi Pujol en su última novela *Chulas y famosas*” en *El Mundo*, 24-09-1999, p. 69.

⁴¹⁵ Moix, Terenci: “La costosa dictablanda de Pujol” en *El País*, 12-10-1999, p. 13.

⁴¹⁶ Moret, Xavier: “Nunca sabré lo que es envejecer” en *El País*...p. 21.

⁴¹⁷ Mora, Rosa: “Tres señores de Barcelona” en *El País*, 22-10-2002, p.2.

⁴¹⁸ - Moix, Terenci: “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade III”, en *La Vanguardia*, 17-01-1999, p. 39.

- Moix, Terenci: “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade IV”, en *La Vanguardia*, 24-01-1999, p. 33.

- Moix, Terenci: “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade V”, en *La Vanguardia*, 31-01-1999, p. 34.

intelectuales siguen recibiendo una miseria. Para promocionar algún evento nadie se acuerda de los científicos o los intelectuales mientras todos se pelean por conseguir la asistencia de tal modelo o tal torero; una generación joven que ya presta más atención a la basura de la televisión y no sabe siquiera quien es Goethe y finalmente un gobierno con un presidente de gobierno que no presta la mínima atención a la cultura: “Creo que fue el presidente Aznar quien afirmó que el fútbol era un asunto de interés nacional, cosa que nunca se dijo de la literatura, el teatro, el cine u otras manifestaciones relacionadas con la sensibilidad y la inteligencia. Pero así es, si así les parece; y así lo consumen ustedes y así nos incordia a quienes no nos da la gana de consumirlo”⁴¹⁹.

Dicho todo eso, nos parece bastante lógico la presencia, una y otra vez, de la constante crítica contra la desvalorización al artista. De ese modo, en estas dos novelas amárnicas que estamos estudiando, Moix sigue esta misma línea crítica, pero al revés. Es decir, reclama los derechos del artista y condena la situación actual de desinterés por la labor del creador a través de un mundo pretérito en el que éste estaba sumamente valorado. Es verdad que en el antiguo Egipto la ciudad de los artesanos se llamaba “La sede de los servidores de la verdad” y los escultores “los que dan la vida”. Parece que Moix se dio cuenta de esta característica y la intentó utilizar en uno de sus artículos periodísticos de principios de los ochenta⁴²⁰, donde compara abiertamente entre la situación del artista contemporáneo – refiriéndose a sí mismo sobre todo – y su par en la civilización egipcia, el cual disfrutaba de mejor rango y consideración. De ahí, no resulta tampoco nada extraño que los dos protagonistas de ambas novelas sean artistas: Keftén de *El amargo don de la belleza* es pintor e Ipi de *El arpista ciego* es músico y que Moix pida que tras su muerte una parte de sus cenizas sean esparcidas en la ciudad de los obreros. Además, Moix no sólo opta por un período cualquiera de la historia antigua de Egipto para situar los sucesos de sus relatos, sino que por el periodo amárnico en el que el arte y los artistas eran un elemento esencial de la revolución porque son los encargados de transmitir la verdad. En este periodo – y por primera vez en la historia egipcia – el artista fue liberado de la tendencia artística del idealismo, ahora ya puede transmitir lo que ve tal como es. Es la época histórica en la que los artistas se convirtieron en una clase social en lugar de simples artesanos como antes.

En *El amargo don de la belleza* el propio faraón es quien manda llamar a Keftén el cretense para pintar con su arte la tumba real, es decir, la morada del más allá o el

⁴¹⁹ Moix, Terenci: “Brujos y brujas de la teleidiota” en *La Vanguardia*, 11-04-1999, p.37.

⁴²⁰ Moix, Terenci: “El artista como esclavo del político” en *El País*, 11-10-1982, p.07

lugar más importante para el egipcio antiguo, ya que es la residencia de la eternidad. Keftén elogia, desde el primer momento, el gran rango en el que los egipcios tienen los artistas y los consideran los guardianes de la memoria: “Si son armas, serán las que durante generaciones han servido para pintar la memoria de tus reyes; de manera que considéralas y no te atreves siquiera a tocarlas porque los muertos podrían castigarte” (*El amargo don de la belleza*: 16). Senet explica a su amigo, Keftén, cómo en Egipto se construyen casas especiales para los escribas, lejos del agua para proteger sus papiros: “También me dijeron que esta construcción es típica de las casas de los escribas debido a que ellos guardan en sus papiros las palabras sagradas de los hombres y podría borrarlas el agua, aliada así, con el olvido” (*El amargo don de la belleza*: 18). El escriba, Senet también expresa las ventajas de las que disfrutaban los de su gremio “Podría residir en la Ciudad del Sol disfrutando de la prerrogativas que corresponden a los altos dignatarios [...] Yo tengo todo lo que quiero, y más podría tener Tii es generosa conmigo y como no le falta inteligencia, sabe valorar los servicios de un escriba que, además de cometer faltas, embellece el estilo de las palabras que ella dicta” (*El amargo don de la belleza*: 29). Keftén narrador numera los honores y títulos que se conceden a los artistas como seres elegidos “A esos hombres elegidos por la inspiración la lengua egipcia les rindió tributo desde antiguo otorgándoles nombres que nadie más posee” (*El amargo don de la belleza*: 83). Además, esos seres selectos nunca pasaban necesidad ya que sus gastos iban a cargo de la casa real y a que eran los responsables de proteger los nombres de los reyes de caer en el olvido: “Vivir para salvar las palabras, vivir para asegurar, con las palabras, la eternidad de los seres que hemos conocido en este mundo. Era cierto que el consejo de Tii incluía un desesperado intento de ser recordada en el futuro, pero lo consideramos un deseo legítimo y una voluntad inherente a la raza de los humanos desde pusieron el pie en las tierras del Nilo” (*El amargo don de la belleza*: 395). Por otro lado, la misma trama de la novela en sí es el mejor homenaje y valoración a la labor del artista, porque aquí Keftén, el pintor, recibe un trato, caracterizado por la igualdad por parte de los faraones. Es más, se llaman hermanos, porque en algún momento se cruzaron la sangre, por lo cual son iguales y nadie es mejor que el otro. Keftén, no cree en absoluto en la nueva religión del faraón y sin embargo no recibe ningún castigo ni se le obliga a hacer lo que a él no le parece. En cambio, él no deja de criticar ese nuevo dogma e incluso se burla de él delante de los faraones: “No sé si tengo alma, mi rey. Y mucho menos si en ella cabe todo un disco solar. He venido a pintar, no a ejercer un sacerdocio. Tú me has dado órdenes; yo me limito a darte un

consejo: tómate como soy y no intentes cambiarme. La naturaleza entrará a raudales en tu palacio, pero será gracias a mi mano, no a las de tu dios” (*El amargo don de la belleza*: 206). Lo cual es respondido, por parte de Akenatón, por un palacio en la Ciudad de Sol junto a la casa real, dispuesto de todas las comodidades y un servicio completo. Y al final son los reyes quienes piden al artista – y también a los artistas que lo seguirán en el futuro – que los ayuden para que no sean olvidados: “Quién sabe [dice Nefertiti a Keftén] si a través de las edades, en naciones que todavía están por nacer, unas pinturas, unas letras, un suspiro joven rescatarán la memoria que ahora pretenden borrar para siempre. Por eso te pido que, aunque no creas en nada, cuentes a todos lo que has visto” (*El amargo don de la belleza*: 491).

En *El arpista ciego* Terenci Moix sigue con la misma reclamación por los derechos de los artistas en su relación tanto con el poder como con la sociedad en la que viven. La exigencia del autor llega a través de la figura del niño Ipi, el arpista de la calle de las Acacias, al que fue otorgado el don divino de la música. Este niño es querido y recompensado por parte de todos los que lo rodean: sus dos hermanas, la nodriza y las vecinas, gracias a su música que los enamora a todos. Incluso los dioses lo pretenden proteger y ayudar, aunque al final resultan ser incapaces. Además, su mérito artístico es reconocido por el mundo de los animales, representado en el gato cabriolo que a menudo elogia su música y se enorgullece de ella delante de los demás felinos. Por otra parte, Tutankamón al escuchar su música desde su palacio manda al más alto dignatario de la corte, Ay, para pedirle que acuda a ver al faraón. Y cuando el arpista lo rechaza, nadie le pone ningún castigo ni le obliga a hacer lo que no quiere. Pasado un tiempo, cuando coincide Ipi con el faraón en la fiesta del dios Tot, es el rey quien acude a él, y no al revés, para pedirle que lo acompañe al palacio. Una vez allí Tutankamón le dice: “–Pero tú la tienes. Andas sobrado de ella, y como yo no ando escaso de poder, quiero darte todo lo que necesitas para ser feliz” (*El arpista ciego*: 319) Por lo cual comenta el narrador “Cierto que en el pasado hubo músicos que habían disfrutado de la protección de algún poderoso, pero el caso se excedía todas las medidas” (*El arpista ciego*: 319) Pues, cuando el faraón se levantaba por la noche caminaba de puntillas para no despertarlo y cuando descubría que estaba destapado se apresuraba a cubrirle. Además cuando el músico se pone, en alguna ocasión, en desacuerdo con el faraón, discuten, se pelean y se insultan, lo hace el artista sin miedo al castigo o el desamparo del poderoso, ya que ambos son iguales: “Y así fue pues al cabo de un instante Ipi se echó a llorar desconsoladamente asegurando que había mentido, porque era incapaz de odiar a nadie,

y mucho menos a las personas que le ayudaban. No fue menos sincero el llanto del faraón a punto de arrodillarse y besar las sandalias de su músico, demostrando así ante la corte que le consideraba casi divino” (*El arpista ciego*: 376) Y por lo tanto el faraón no se cansaba de decirle, valorando su labor artística: “Te llevo cerca de mi corazón, cieguito. A pesar de vivir en un mundo oscuro, eres luminoso y consigues ponerle luz a la música. Deja que te nombre Príncipe de los Sonidos, porque nadie ha sabido acaudillarlos como tú, según mi gusto” (*El arpista ciego*: 17)

De esta manera, ha podido el novelista catalán avisar una vez más sobre el valor del artista en la sociedad y reclamar sus derechos que – según él – están desvalorizados en el presente, así como pedir una relación de igualdad y sin miedo con el poder, ya que ellos, los artistas, son los que dan la vida y guardan la memoria.

4- Una historia atractiva para el gusto comercial:

Es verdad que la novela histórica desarrollada en el antiguo Egipto representa una de las temáticas históricas de más éxito dentro del género en España, según señalan tanto los editores como las mismas estanterías de las librerías. Es la razón por la cual una editorial como RBA decide crear una colección de “Novela histórica de Egipto” en el 2006. Pero, si nos fijamos en las novelas escritas o publicadas sobre Egipto, nos daremos cuenta de que hay preferencia por algunos periodos en concreto, por parte de los autores, a lo mejor por ser más atractivas al gusto de los públicos o por la fama de sus protagonistas históricos. Si pasamos revista a las novelas históricas egipcias escritas últimamente por españoles – que hemos podido localizar aparte de las de Moix – encontraremos que están centradas generalmente en los periodos de Cleopatra VII, Moisés, Akenatón, Nefertiti, Tutankamón o José, el casto. Incluso las novelas egipcias de Terenci Moix pertenecen al periodo de alguno de esos personajes. Al abrir más el círculo a las novelas históricas sobre Egipto escritas por extranjeros, podríamos encontrar – sin descartar la presencia bastante considerable de los antes mencionados – más épocas y personajes como los Ramsés, Tútmosis II, Tutmosis III, Hatshepsut, Keops, Amos y la época de los hicsos o incluso, aunque en menor medida, algunos periodos poco conocidos para huir de la tiranía de los famosos como es el caso de *El heredero de Cleopatra* de Gillian Bradshaw sobre Cesarión o *La ciudad del deseo* de Antón Gill desarrollada durante el reinado del Faraón Ay de la dinastía XVIII. También podríamos encontrar novelas de corte policiaco, psicológico o dramático ambientadas en algún momento, normalmente desconocido, del antiguo Egipto como *El templo de*

las ilusiones de Pauline Gedge. En lo que se refiere a este tipo de novelas, en terreno español, destacamos el intento desacertado de Antonio Cabanas en *El ladrón de las tumbas*, ya que sus personajes, aunque estén disfrazados de faraones, son completamente contemporáneos tanto en su manera de pensar como de actuar. En fin, dentro del éxito general de la novela histórica ambientada en Egipto, hay épocas y personajes que resaltan, por excelencia, como más atractivos y solicitados por parte del público gracias a su fama en el imaginario colectivo. Y es aquí donde Terenci Moix encuentra a sus personajes históricos de éxito comercial, con los que al mismo tiempo se identifica o a través de los cuales transmite mensajes presentes, como es el caso de las dos novelas que estamos estudiando.

Entre todos los faraones egipcios, según señala Serel Aldred⁴²¹, destaca Akenatón como el personaje histórico que más pudo captar el interés de los egiptólogos, historiadores y novelistas occidentales después de Cleopatra. Se trata del primer faraón que hemos podido conocer como un ser humano y no divino. Todos los documentos e inscripciones que nos han llegado sobre faraones anteriores y posteriores los escondía siempre debajo de una capa de divinidad, pero Akenatón rompió con unas tradiciones de 1500 años y por primera vez podemos ver al faraón como un hombre normal y corriente, en su ámbito privado, con su familia, besando la mano de su mujer o sentándola en su regazo. Ya no es el faraón que sólo aparece como un titán que destruye a sus enemigos, sino un poeta que compone unos himnos religiosos, precedentes a los salmos de David, y un artista que emprende un nuevo estilo artístico más vital y conforme con sus nuevas ideologías. Además, es el primer profeta monoteísta que conoció la Historia, el que acaba con el culto a los dioses, que adoptan formas humanas o animales, y llama por el culto a un dios único al que establece una forma abstracta.

Por otro lado es el personaje histórico sobre el cual estallaron diversas polémicas desde el nacimiento de la egiptología en el siglo XIX. Pues hubo quienes lo consideraron el faraón de la persecución, otros lo vieron como la víctima de la misma y terceros que lo consideraron nieto de José el casto⁴²² o el maestro de Moisés, como viene en la famosa teoría de Sigmund Freud. También hubo quien intentó demostrar su homosexualidad, o mejor decir bisexualidad a través de una presunta y sospechosa relación con su yerno, Semenkaré. Pero, ante todo, lo que más llamó la atención de los

⁴²¹ Aldred, Serel: *Akenatón...*pp. 15-19

⁴²² Karim, Sayed: *Akenaton*, El Hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1997, pp. 5-33. El autor del libro explica basa su teoría en considerar al padre de la reina Tii, Yuya, como José el casto. E intenta consolidar su hipótesis mediante el estudio de la momia de este último.

historiadores y los novelistas sobre Akenatón ha sido su espíritu más cercano al contemporáneo que al antiguo. Así se vio su revolución contra los sacerdotes de Amón como un claro antecedente de la lucha que estalló en el siglo XVII en Europa entre la iglesia y el estado. Y en este sentido Akenatón resalta como el modelo del primer liberal reformista de la Historia que luchó contra la tendencia conservadora del régimen religioso corrupto del momento. Hasta los marxistas encontraron en él un evidente antecedente ideológico, ya que lo que hizo fue reunir al proletariado – los funcionarios y pequeños obreros – para acabar con la esclavitud y establecer los principios de igualdad y justicia. De ese modo, sabemos también que su culto sigue vivo hasta hoy en día en algunos países de Europa, Asia y EE.UU. a través de las asociaciones “Rose krushen”, en Europa, y “Rosen Nakranshi”, en EE.UU. con millones de devotos cuyo centro de peregrinación anual es Egipto⁴²³. En este mismo sentido, el propio Moix expresa su fascinación por la Ciudad del Sol como antecedente del movimiento *hippy*, y es así como lo intentó reflejar en su novela:

“Uno de los elementos que más me fascinaba es esa parte que podríamos llamar el hippismo de la Ciudad del Sol: el culto a la naturaleza, el pacifismo... todos esos elementos propios de los años 60. Entre los hippis de entonces se puso de moda llamarse Akenatón”⁴²⁴

Tampoco ha pasado desapercibida para los historiadores y los novelistas occidentales la esposa real del faraón hereje: Nefertiti, la Berlinese más bella, gracias a su famoso busto guardado en el museo egipcio de dicha ciudad. Es el modelo de la mujer fuerte que ha apoyado a su marido en su revolución e incluso lo ha excedido a veces. Es la reina liberal que ha roto también con la imagen tradicional de la mujer del faraón – siguiendo los pasos de su antecesora, la reina Hatshepust – conduciendo el carro por sí misma y ejerciendo los mismos papeles del propio faraón, sin dejar de ser la madre y la esposa ideal. Tampoco le ha faltado polémica al personaje, sobre todo en la fase final de su vida: ¿Es ella quien ha gobernado tras la muerte de Akenatón con el nombre de Semenkaré o no? ¿Cuál es su origen? ¿Cómo murió y cuándo? ¿Cuál es el motivo de su separación final de Akenatón?...etc.

El tercer personaje histórico sobre cuyo reinado se desarrolla la segunda novela amárnica de Moix tampoco es menos famoso ni menos atractivo para el público lector:

⁴²³ Ibidem, p.44.

⁴²⁴ Moix, Ana María: “Terenci Moix en la ciudad del Sol. tengo muy claro que estoy viviendo el final de un mundo” en *Qué leer...*p.41.

es Tutankamón. Es verdad que históricamente se trata de un rey de poco peso si se compara con otros como Ramsés II o Tutmosis III. Sin embargo el hallazgo de su tumba intacta por Howard Carter en 1928 y sus impresionantes tesoros lo convirtieron en el rey egipcio más famoso y emblemático en el imaginario occidental. Esta fama fue consolidada y aumentada en Occidente gracias a la prensa que intentó asociar – no con pocas invenciones – la apertura de su tumba y la maldición de los faraones con la muerte de Lord Carnvon, el jefe de Carter y de otros que participaron en el proyecto, a través de una trama más propia de una película de terror.

De ahí, y dado el interés por el éxito comercial conocido tanto de Terenci Moix como del Grupo Planeta – aparte, evidentemente, de la identificación del autor con los personajes históricos – resulta comprensible el motivo de optar por un periodo histórico que reúne a tres de los faraones egipcios más famosos y emblemáticos en el imaginario colectivo occidental.

Por otro lado, las dos novelas incluyen la historia de una crisis, la caída o el fin de un mundo: es la esencia de *El amargo don de la belleza* y sigue a través de los personajes de Tutankamón y su esposa en *El arpista ciego*. Lo cual hace de la historia por sí una atracción tanto para el autor como para el lector como bien señala Kurt Spang:

“No cabe duda de que las vivencias históricas, sobre todo en épocas de crisis y conmoción general, constituyen un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias que tematizan esta crisis”⁴²⁵

Joan Josep Isern interpreta esa actitud moixana de tratar la caída de periodo amárnico en relación con el momento de su redacción como “*una metàfora del final del mil·lenni. Un final amb aires crepusculars on, amb els darrers raigs de sol, encara es poden percebre petits indicis d'allò que en algun moment va poder ésser i no fou. Es també la primera novel·la de Moix on em sembla percebre d'una manera més clara l'assumpció del pas dels anys*”⁴²⁶. El propio Moix reafirma esa metáfora debida a su propia sensación de que estamos viviendo el fin de una época en lo que se refiere a la cultura y el lenguaje y que dará entrada a otra nueva:

⁴²⁵ Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica” en *La novela histórica. Teoría y comentario...* p.80.

⁴²⁶ Isern, Joan Josep: “El crepuscle i els faraons” en *Avui*, suplement cultural, 05-01-1997, p. 5.

“Yo creo que estamos inmersos en un fin de época clarísimo. Hace muy poco me he apasionado con la informática [...]. Pues, me he encontrado con gente que habla con otro lenguaje, con una cultura completamente diferente que seguramente es la que se acabará imponiendo porque es la que emerge: otro lenguaje en el que las palabras ya no son tan importantes, en el que, de hecho, se están muriendo a base de ser jibarizadas. Hablando en plata, yo creo que vivimos un momento en el que todo un pensamiento, una forma de humanismo se va al garete”⁴²⁷

Esa sensación o identificación con las épocas de ocaso – muy propia de los románticos – está bastante clara no sólo a través de los episodios históricos que tratan las dos novelas, sino también en el mismo título de *El amargo don de la belleza*. Se trata de un verso que pronuncia el héroe byrioniano en el poema “Chile Harold” cuando se encuentra delante de las ruinas de Roma. Según podemos ver, tanto para Byron como para Moix el verso viene a desempeñar el mismo papel: referirse a que la belleza siempre contiene en su interior los gérmenes de su propia destrucción: “Los astros han decretado desde antiguo [dice Nefertiti] que tuvieses tú razón cuando me hablabas de la fugacidad de la belleza. Es cierto que debe ser el más amargo de los dones porque conlleva la semilla de su propia destrucción y su ausencia mortifica más que ninguna otra” (*El amargo don de la belleza*: 315)⁴²⁸

Finalmente, nos gustaría señalar que Terenci Moix durante los años noventa estaba bastante cerca de la historia amárnica – tal vez porque se estaba documentando para sus dos novelas sobre la época – según nos indican varios indicios. En 1991, por ejemplo, redactó el prólogo de una traducción castellana de la novela emblemática de su infancia *Sinuhé, el egipcio*⁴²⁹, la cual se desarrolla sobre la época amárnica y que tuvo una clara influencia, a veces de plagio, en *El amargo don de la belleza*. En 1992 efectuó un viaje a Egipto – entre muchos – como enviado especial de *El País* para asistir al cierre de la tumba de Nefertari por restauración. Desde allí redactó dos artículos⁴³⁰ en los que podemos notar su afán de documentarse sobre la ciudad de los artesanos, las tumbas reales y el arte faraónico, en general, lo cual aparecerá después en sus dos

⁴²⁷ Bonilla, Juan: “Entrevista a Terenci Moix: Si la crítica no fuera pacata” en *ABC literario*...p.18.

⁴²⁸ Moix expresa también esa misma opinión sobre el ocaso de todo lo bonito en un artículo titulado “El don fatal de la belleza” en *Sufrir de amores*..., pp. 184-186.

⁴²⁹ Waltri, Mika: *Sinuhé, el egipcio*, Círculo de Lectores D.L, Barcelona, 1991. [Traducción: Manuel Bosch Barret]

⁴³⁰ - Moix, Terenci: “El triunfo de Nefertiti” en *El País*, 24-05-1992, pp. 24-25.

- Moix, Terenci: “La segunda muerte de los faraones” en *El País*, 07-06-1992, pp. 30-31.

novelas, sobre todo en la reconstrucción minuciosa al espacio que hace en *El amargo don de la belleza*. En 1993 escribe un artículo en el mismo periódico⁴³¹ sobre una exposición en Francia sobre Amenofis III, el padre de Akenatón y presunto padre o abuelo de Tutankamón. Todos son indicios de que Moix en esta época estaba centrado en recopilar informaciones sobre la época. También en 1999 declaró⁴³² que aprovecharía su visita a El Cairo, en la que impartió unas conferencias en el Instituto Cervantes, para recopilar documentación para su próxima novela *El arpista ciego*.

7.4 Dos novelas amárnicas y dos modelos de la novela histórica

El amargo don de la belleza y *El arpista ciego*, como ya sabemos, son dos novelas que toman de la historia de la familia real amárnica su fondo histórico sobre el cual se desarrolla la trama del relato. Sin embargo, se tratan de dos novelas que ofrecen dos modalidades completamente distintas del género histórico y con objetivos bastante diferentes en lo que se refiere a la Historia. Pensamos que para explicar esta diferencia técnica en tratar la materia histórica, sería oportuno recurrir a las palabras de dos teóricos del subgénero narrativo antes de establecer una comparación entre ambas novelas, a modo de aplicar la teoría e incluso de ampliar sus conceptos.

Según Celia Fernández Prieto⁴³³, la novela histórica, desde su resurgimiento a partir de la II Guerra mundial y su auge posterior a mediados de los años 70 hasta la actualidad en Europa y América Latina, se puede clasificar en dos líneas básicas. Primero, la línea que mantiene los rasgos esenciales del modelo genérico tradicional. Segundo, la línea que altera esos rasgos y cuyas novelas reciben el nombre de “la nueva novela histórica” o “la novela histórica postmoderna”

En cuanto a la primera modalidad, se continúa en ella el trayecto iniciado por Walter Scott en lo que se refiere al respeto a los datos de las versiones historiográficas, la verosimilitud en la configuración de la diégesis y la intención de enseñar historia al lector. Sin embargo, esa modalidad actualmente sufre algunas renovaciones en relación con la clásica como la subjetivización de la historia y la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación, de modo que se otorga a lo narrado una trascendencia mítica. Eso se puede ver a través del abandono del narrador omnisciente a favor de la perspectiva del narrador en primera persona,

⁴³¹ Moix, Terenci: “Un faraón reina en París” en *El País*, 30-05-1993, p. 37.

⁴³² Jiménez, Ana: “Desde jovencito me ha gustado provocar a los carcas. Entrevista con Terenci Moix” en *El Mundo*, 03-01-1999, p. 56.

⁴³³ Fernández Prieto, Celia: *Historia y novela...* pp.149- 165.

dedicando más espacio a detallar las relaciones personales y amorosas y se pretende no decir lo que ha hecho el personaje histórico, sino por qué lo ha hecho. En fin, los pequeños cambios de esa modalidad tradicional frente a la clásica tienden a que el lector no sienta la distancia de siglos que lo separa del narrador en el que reconoce ideas, actitudes y planteamientos contemporáneos.

En cuanto a la segunda modalidad postmoderna, se sigue en ella una de dos actitudes:

- c- La distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, a través de tres procedimientos básicos. Primero, mediante la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o sobre personajes de gran relevancia histórica. Segundo, la exhibición más o menos explícita de los procedimientos de la hipertextualidad (crónicas, manuscritos, documentos, leyendas...). La relación con esos discursos hipertextuales se expresa a través de la ironía, la parodia, el travestismo o la sátira. No se pretende ya crear la ilusión de historicidad ni de verosimilitud en la recreación del pasado, sino más bien evidenciar su carácter textual y narrativo. Tercero, la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden natural de la historiografía.
- d- La metaficción como eje formal y temático de la nueva novela histórica. O por decirlo de otra manera, utilizar la novela histórica como una manera para ejercer el revisionismo histórico, partiendo de la duda y la sospecha en la credibilidad del historiador, con lo cual todo lo que había sido contado es cuestionable. Este tipo no nos interesa aquí, porque no es el que usa Moix en su novela postmoderna.

Otro teórico que explica las dos modalidades actuales de la novela histórica – aunque con términos distintos, pero aplicables a las dos novelas de Moix – Es Kurt Spang⁴³⁴. Para dicho teórico, hay dos tipos fundamentales de novela histórica en la actualidad: La ilusionista y la antiilusionista. Dos términos inspirados en la dramaturgia y a través de los cuales se intenta distinguir entre el teatro cuyo interés es crear la ilusión de realidad y captar la atención del receptor de tal forma que pierda la conciencia de asistir a una representación, dejándose implicar por la problemática de la obra y de las figuras, por un lado, y por otro parte, el teatro que se empeña

⁴³⁴ Spang, Kurt: “Apuntes para una definición de la novela histórica” en *La novela histórica, teoría y comentario...* pp.38-94.

constantemente en mostrar el carácter ficticio del drama y de la representación, intentando despertar a los receptores a través de recursos de alineación.

a- La novela histórica ilusionista:

El carácter más destacado de este tipo es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en casi todos los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. En este tipo, normalmente se fija mucho en los personajes históricos conocidos o “la visión desde arriba”, es importante la psicologización de los personajes, el desenlace de la parte histórica es cerrado – es decir se llega a una solución – y hay descripciones exhaustivas de espacios y figuras históricas que intentan crear la ilusión de un mundo pretérito en el que el lector puede entrar y olvidarse del suyo.

b- La novela histórica antiilusionista:

El objetivo de este tipo es crear un mundo ficticio y paralelamente presentar la historia. Esta doble función no se oculta ante los receptores como ocurre en la novela ilusionista, sino que se insiste en ella con el fin de evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad del contenido presentado. Es más, velada o abiertamente el autor trata de despertar al lector, de sacarlo de una posible hipnosis y llamar su atención sobre el carácter ficticio del texto que está leyendo. Esa táctica se consigue a través del uso de distintos recursos de alineación como: la visión “desde abajo”, ya no son tanto las hazañas de nobles y soberanos las que provocan los cambios sociales, ni se desarrollan en sitios reales y gloriosas batallas, aquí la entrada a la historia se efectúa mediante el mundo cotidiano de las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta; aquí no todo tiene que resultar lógico; la intervención, normalmente por parte del narrador/autor en la linealidad del relato a través de comentarios, reflexiones metahistóricas sobre lo narrado o palabras y expresiones dialectales.

Ahora bien, vamos a establecer, a continuación, una comparación entre las dos novelas amárnicas de Terenci Moix como dos modelos distintos de la narración histórica contemporánea. De este modo podremos ver los recursos que el autor utilizó – tanto los mencionados por los teóricos como otros más – para crear la ilusión de autenticidad en su primera novela y la alineación en su segundo relato.

7.4.1 *El amargo don de la belleza* como modelo tradicional de la novela histórica:

1- La fusión entre la línea ficticia y la línea real (visión desde arriba)

La trama de la novela responde al modelo tradicional de la novela histórica en el que los personajes históricos son secundarios y los personajes imaginarios son los protagonistas. Sin embargo el objetivo de estos últimos – que entran en contacto directo con los históricos desde el principio – es contar y enseñar al lector la historia, la vida y los pensamientos de aquellos personajes famosos. Es decir, mirar la historia desde arriba.

El protagonismo de *El amargo don de la belleza* cae sobre los hombros del personaje ficticio, Keftén. Es el pintor cretense cuya vida se cruza desde sus albores con la de los personajes históricos, Akenatón y Nefertiti, ya que sus padres lo mandaron a Egipto tras la invasión de la isla y es en la casa real egipcia donde fue criado. Ahora, vuelve otra vez al país del Nilo a petición de Akenatón, su antiguo amigo y el actual faraón, para pintar la tumba real. Asimismo vuelve para encontrarse con su hijo que no había visto jamás; el que, a su vez, está cerca del faraón. De ahí, desde el primer momento la parte ficticia de la novela se funde con la real y a través de ambas vamos conociendo de primera mano – a través del narrador protagonista – el desarrollo del proyecto de Akenatón y Nefertiti, lo que supuestamente habían pensado, sentido o temido. Además conocemos más sobre sus relaciones con otros personajes históricos de segunda fila como Ay, Hormoheb, la reina madre Tii, Semenkaré, etc. Pero lo que más caracteriza la novela es, sin duda, la verosimilitud que ofrece la fusión homogénea entre la realidad y la ficción como si fueran un bloque único, respondiendo al concepto de que más vale una mentira verosímil que una verdad inverosímil. Así lo expresa Joaquín Marco en su crítica a la novela:

“Se trata de una novela histórica que se atiende a las reglas clásicas del género, aunque Terenci Moix la adorne con sus filias y fobias tradicionales, aquellos toques de provocación”⁴³⁵

2- El narrador

Es la segunda novela de temática egipcia en la que Terenci Moix opta por utilizar a un narrador en primera persona y extranjero. Según el autor, el motivo es:

⁴³⁵ Marco, Joaquín: “*El amargo don de la belleza*” en *ABC Literario*, 11-10-1996, p. 7.

“Quise actuar como Heródoto y ver Egipto con los ojos de un extranjero”⁴³⁶. Nosotros pensamos que el motivo de elegir a un narrador extranjero en primera persona supera este afán de la mirada foránea de un Heródoto a Egipto o incluso de un Lord Byron a Roma. En primer lugar, La elección del narrador en primera persona intradiegetico se debe a la ventaja de autenticidad que ofrece este tipo de narradores a la materia histórica narrada. Es evidente que unos acontecimientos contados por alguien que los había vivido en carne propia, es bastante más creíble que otro que los cuenta desde otro tiempo o según la versión de los demás. Es decir, el hecho de optar por un narrador en primera persona es para crear, en el lector, la ilusión de la veracidad de lo contado. En segundo lugar, el hecho de elegir a un narrador extranjero y más específicamente cretense responde a una minuciosidad histórica por parte del autor, porque podía haberlo elegido hitita, nubio, libio o de cualquier otra civilización que mantenía contacto con Egipto. Pero, según hemos podido comprobar⁴³⁷, Egipto mantenía con la civilización minoica unas fuertes relaciones culturales y comerciales a lo largo de la historia y, sobre todo, durante la dinastía XVIII egipcia que corresponde a la tercera fase del período neopalatino en Creta. Dicha relación estaba centrada básicamente en el comercio, según indican varios objetos hallados en ambos países, y no en la rivalidad y la guerra como lo estaba con los hititas o los nubios. Por lo cual, es más homogéneo y acertado con la trama de la novela que sea cretense el narrador. Incluso la profesión que elige Moix para su narrador protagonista, pintor, demuestra el afán histórico del novelista de cuidar hasta los más mínimos detalles. Porque, según la opinión de algunos investigadores de la época amárnica⁴³⁸, el arte egipcio de este periodo tuvo muchas influencias extranjeras sobre todo de la isla de Creta, especialmente en lo que se refiere al dibujo de las aves, las plantas y otorgarles un movimiento que hasta aquel momento el artista egipcio no había conocido aún. Por otro lado, estamos seguros de que esa elección moixana al pintor cretense no ha sido un resultado de una pura casualidad, porque en la edición catalana de *Terenci del Nil* (1970) nos habla del profesor griego que vio en Minia y que le habló de esa relación entre el arte egipcio y cretense:

⁴³⁶ Morenatti, Emilio: “Terenci Moix gana el I premio Lara con una novela recreada en Egipto” en *Diario de Jerez* ...p.33

⁴³⁷ Platón, Nicolás: *Creta*, Editorial Juventud, Barcelona, Colección Archaeologia Mundi [traducción: María Dolores Sánchez de Aleu]

⁴³⁸ Abu Bakr, Abd El Moneem: *Akenaton*, Dar El Kalam, El Cairo, 1961, p. 109.

*“La conversa girá tota a l’entorn d’Akenaton, que ell entroncava amb el mite d’Edip. De fet totes las seves opinions anaven cap aquest fi. Jo li vaig recordar l’assaig de Freud, on Akenaton entroncava amb Moisés, per la qüestió del monoteisme, i ell consolidá la pròpia opinió tot insinuant un procés d’interrelacions entre el realisme amàrnic i l’art cretenc”*⁴³⁹

De este modo, ya podemos ver que tanto el recurso de elegir al narrador como los rasgos que tiene se deben a la voluntad del autor de conceder su narración la máxima historicidad posible.

3- El uso de elementos peritextuales con fin ilusionista:

Los elementos peritextuales – según los términos de G. Genette – que nos ofrece *El amargo don de la belleza* tienen la clara finalidad de dar un carácter histórico o incluso historiográfico a la novela, como lo podremos comprobar a continuación. Moix escribe antes de empezar su novela, en lugar de un prólogo, una especie de presentación de los personajes de la novela, como se hace normalmente en las obras teatrales. El título de esa presentación “*Dramatis Personae*”, escrito en latín, viene a conceder a la novela los aires de la antigüedad, aunque sea un idioma históricamente posterior al egipcio antiguo. En ella, el novelista precisa con fechas los años en los que van a ocurrir los episodios de su narración y clasifica a los personajes según su papel en la novela y en la historia. En definitiva, el autor quiere decir al lector: “Lo que yo voy a contarte ahora es real y no es ficción”.

Otro elemento peritextual de la novela es el epílogo denominado “*Post Scriptum*”. En él, Moix admite haber tomado algunas libertades propias del novelista histórico ante una historia de la que poco se conoce, reconoce no haber hablado de algunos personajes históricos como la hija de la reina Tii o la esposa secundaria de Akenatón – personajes de muy poca importancia histórica – con lo cual el autor pretende demostrar al lector su minuciosidad. Especifica también los episodios históricos que él ha modificado, pide disculpas por los pocos anacronismo que tiene la novela, a pesar de su serio intento de llegar a un término medio en el lenguaje, para que no sea ni moderno ni arcaico y finalmente expone una parte de la bibliografía que ha manejado para la elaboración de su obra y para dar más carácter de historicidad, clasifica, por materia, su bibliografía en cinco grupos. De este modo, el lector entiende que, exceptuando las notas del autor,

⁴³⁹ Moix, Terenci: *Terenci del Nil...*p.213.

todo lo histórico de la novela es completamente fiel y corresponde a lo que podría encontrar en cualquier manual de historiografía.

Un tercer elemento son las notas eruditas de a pie de página que aparecen en la novela y sirven para dar más información sobre algún tema en concreto, al mismo tiempo que dan a la novela la forma de un libro de historia más que una novela. Finalmente encontramos los epígrafes sacados de documentos o monumentos pertenecientes a la época en cuestión como es el caso de los himnos de Akenatón (*El amargo don de la belleza*: 146,149, 127, 227) que, como hemos comprobado⁴⁴⁰, son una fiel reproducción de los reales, así como la lectura de una parte de la estela del norte de la Ciudad del Sol (*El amargo don de la belleza*: 151) y la de una parte de la Estela de la Restauración de Tutankamón (*El amargo don de la belleza*: 468), las cuales coinciden también con los documentos históricos.

En definitiva, el uso de los elementos peritextuales en la novela ha venido a colaborar de manera eficaz en crear la ilusión de la historicidad.

4-La minuciosidad histórica⁴⁴¹

El amargo don de la belleza se trata de una fiel reproducción del modelo scottiano o tradicional de la novela histórica que mantiene un máximo respeto a los datos de las versiones historiográficas en los que se basa. De ahí, Moix, como de costumbre, presta mucha atención en cuidar de los mínimos detalles históricos, a veces más que de los grandes, como podríamos ver a continuación en algunos de los muchos ejemplos que nos ofrece la novela:

- El mismo nombre del protagonista, Keftén, es una modificación del nombre que daban los egipcios antiguos a los cretenses, Keftiu, los cuales aparecen entre las figuras de muchas tumbas de los nobles de la

⁴⁴⁰ Hassan, Salim: *La literatura egipcia antigua. La literatura de los faraones*, segunda parte, Kitab El Yom, El Cairo, 1990, pp.109-127.

⁴⁴¹ En materia histórica sobre la época nos basamos en las siguientes referencias:

- Colins, Andro. Hiral, Cris Ogilvi: *Tutankamón , la trama del éxodo... la verdad del gran enigma histórico*, Dar El Elwm lel Nashr Wel Tawzie, El Cairo, 2005.[Traducción: Refeat El Sabet Ali]
- El Mahdy Christine: *Tutankhamon, vida y muerte de un rey niño*, Ediciones Península, Barcelona, 2002 [Traducción: Carme Camps]
- Holmes, Winifred: “Nefertiti, la belleza ha venido” en *Fue una reina de Egipto*, El hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1998, pp. 71-121.
- Abu Bakr, Abd El Moneem: *Akenatón...*
- Karim, Sayed: *Akenatón...*
- Aldred, Serel: *Akenatón...*
- Platón, Nicolás: *Creta...*

dinastía XVIII egipcia. Así como el aspecto físico, que describe el autor, de esta raza, su forma de vestir o de llevar el pelo con tirabuzones coincide con las estatuas y las pinturas minoicas que nos han llegado hoy en día. Aunque la novela se centra en la civilización egipcia, Moix transmite algunos datos sobre la civilización minoica, de la cual se conoce muy poco, como las catástrofes naturales que la asolaron en distintas ocasiones, los grandes palacios que construyeron y la historia del legendario rey cretense, Minos.

- Los datos sobre las costumbres cotidianas de los antiguos egipcios, como la colocación de grasa perfumada en las pelucas para que se derritiese por efecto del calor y perfumase el cuerpo entero. El cambio de la moda de vestir en Egipto al trasladarse la corte a la Ciudad del Sol. O la forma de parir en el antiguo Egipto, en cuclillas, y los tres años de lactancia recomendados para el niño⁴⁴². Además, Moix intenta crear, en su novela, unos cuadros de cómo era la vida social y administrativa en la Ciudad del Sol, estableciendo implícitamente un paralelismo entre ella y el comunismo.
- La explicación detallada del arte amárnico desde su aparición en Tebas y hasta su auge y desaparición en la Ciudad del Sol. Moix persigue el desarrollo de dicho arte – a través del recorrido del protagonista por los lugares que muestran el desarrollo del arte – desde su primera fase, rompedora con la tradición, con sus pinturas y esculturas caracterizadas por su aspecto grotesco, hasta llegar a la segunda fase conocida por su tendencia a representar la vida diaria de la familia real, la sencillez y recalcar los movimientos de los elementos de la naturaleza. El autor tampoco se olvida de que sus personajes hagan una reflexión sobre la ideología del arte amárnico como representación sincera de la realidad o lo que nosotros hoy podemos llamar realismo.
- Tratar la vida de personajes históricos de mínima importancia en el relato – aun que no en la historia en general –, como el caso de la vida de Amenhotep, hijo de Apu, el arquitecto de Amenhotep III, que según

⁴⁴²<http://www.egiptomania.com/vidacotidiana/infancia.htm> (“La infancia en el Antiguo Egipto”, escrita por Isabel Gil)

algunos investigadores es uno de los que ayudaron a difundir el culto al sol, incluso antes de Akenatón. También hace referencia a Tutmosis, el sucesor del trono de Amenhotep III y hermano mayor de Akenatón, fallecido prematuramente.

- La explicación de los conceptos amárnicos de la vida del más allá, a través del funeral de la hija de Akenatón y Nefertiti. El novelista reconstruye mediante este episodio histórico los pequeños cambios que el culto atónico supuso frente a la antigua tradición, como enterrar a los muertos en la misma orilla este del Nilo, no creer en los antiguos dioses protectores, ni en Osiris como dios del más allá que garantiza la eternidad, porque ahora importa más la vida que la muerte. Al novelista tampoco le pasa desapercibido hacer reflexionar a sus personajes – aunque no de modo exhaustivo – sobre el origen egipcio del culto al sol muchos siglos antes de que naciera el propio Akenatón.
- El afán histórico en intentar reconstruir la psicología de los personajes del tiempo narrado⁴⁴³, es decir, que hablan, piensan y reaccionan como lo debería haber hecho en su tiempo y no como lo harían en la época del autor. Esa característica la vemos en las escenas de las lluvias en Tebas a través del miedo de la gente de tal fenómeno anormal en su cultura e interpretarlo como ira de los dioses porque Nefetiti había roto con la tradición milenaria y salió conduciendo por sí misma el carro. Evidentemente es una interpretación psicológica muy apropiada para un pueblo creyente que siempre intentó encontrar en los dioses la interpretación de todo lo misterioso. Lo mismo se puede decir de la interpretación que da el pueblo, en la novela, a la muerte de la hija de Akenatón como castigo de los antiguos dioses contra la herejía de Akenatón.
- La novela está llena de otros datos informativos sobre la civilización egipcia en general y que no tienen nada que ver con el momento histórico en cuestión, pero indican minuciosidad por parte del autor al documentarse, como el mencionar los nombres de buena parte de las

⁴⁴³ Esto se trata de uno de los motivos por lo cuales G. Lukacs marca el nacimiento de la novela histórica con Walter Scott frente a los autores anteriores que dejaban a los personajes históricos hablar según la psicología y el pensamiento del periodo de su escritor.

divinidades egipcias con la función de cada una, hablar detalladamente del dios Tut, la reina Hatshepsut, la ceremonias de las fiesta de Karnak, los reyes cuyas tumbas fueron violadas tras su muerte y hasta el nombre onomatopéyico del gato en el antiguo Egipto, *Miau*⁴⁴⁴.

Es más, muchos de los datos o escenas extravagantes y raras, que uno podría pensar que es el resultado de una ficción desbocada del autor debido a su fama de provocador, responden a unas realidades históricas. Por lo cual la provocación extravagante del autor viene de su tendencia en buscar este tipo de informaciones históricas, como podríamos ver en los ejemplos siguientes:

- La dama Nofret insulta a Keftén por haber rechazado acostarse con ella durante la ausencia de su marido y le explica que su marido no se enfadará si descubre esta aventura siempre y cuando sepa que Keftén ha sido respetuoso con ella en la cama. Esta escena aunque parezca extravagante responde a una realidad histórica en el antiguo Egipto, según la cual el adulterio no se consideraba como tal en caso de no ofender a otro hombre.⁴⁴⁵
- El hecho de que Akenatón se case con su hija Meritatón, aunque parezca una anomalía, en el antiguo Egipto era algo bastante normal en la familia real, como representante de los dioses hermanos que se casaron entre sí para crear el mundo, según viene en la mitología egipcia.
- La descripción de las batallas en la antigua civilización faraónica y la costumbre de cortar las manos y los testículos a los soldados del ejército enemigo, se trata de una verdad histórica dibujada hasta hoy en día en los muros de distintos templos faraónicos.
- Es cierto también el hecho descrito en la novela de que las mujeres en Creta caminaban con los senos descubiertos. Así como lo es la existencia de la tauromaquia en la antigua Creta y las estatuas de unos acróbatas bailando por encima de los cuernos del toro.
- Aunque parezca mentira la conversación de dos personajes anónimos (*El amargo don de la belleza*: 34, 213) sobre el harén de la corte de

⁴⁴⁴<http://www.arqueoegipto.net/articulos/gatos.htm> (El gato en el antiguo Egipto)

⁴⁴⁵<http://www.egiptologia.com/content/view/366/42/1/3/> (La mujer en El antiguo Egipto)

Amenhotep III y el libertinaje que dominaba su ambiente, podemos decir que se trata de un dato confirmado por parte de los egiptólogos.

- Lo que Keftén cuenta de sus discípulos que pintaban imágenes burlescas sobre la relación de Akenatón con Smenkaré y luego la borraban, está inspirado en lo que varios egiptólogos encontraron en algunos monumentos donde parece que había algún dibujo y que fue borrado o abandonado sin concluir. También sus referencias a que el Nilo en Egipto tenía varios brazos, coincide con una información histórica que los calcula en siete brazos, y que han quedado hoy en día en tan sólo dos.

Pero, a pesar del vasto conocimiento que ha demostrado Moix sobre la época a través de cuidar sus datos históricos al máximo – como acabamos de comprobar mediante los pequeños detalles y no los grandes – podríamos encontrarnos con algunas críticas que lo acusan de inventar la historia de Egipto, a su antojo, como es el caso de Joaquín Marco: “Egipto más imaginado que fiel, más en línea de los guionistas de Hollywood que en la improbable fiabilidad histórica. Moix especula, inventa y construye su propia realidad egipcia, a su medida”⁴⁴⁶. Otra crítica desacertada en este sentido es la de Teófilo Aparicio López⁴⁴⁷ que acusa al novelista de la infidelidad histórica, al mismo tiempo que su propio artículo demuestra una total ignorancia con el periodo histórico en cuestión, confundiendo, por ejemplo, entre Nefertiti y Nefertari o Nefertitis – un nombre que no consta entre la lista de las reinas egipcias – o entre Amón Rá y Atón. Es más, critica al autor por no haber hecho un epílogo como Marguerite Yaoucenar en *Memorias de Adriano* donde señala los episodios históricos que había modificado, lo cual significa que dicho crítico ni siquiera ha leído la novela que incluye un “Post Scriptum”, como hemos visto anteriormente, sino que para formar su opinión se basó en artículos de otros críticos, como indica su estudio en general.

5- Los asuntos polémicos y la objetividad histórica:

Otro recurso que indica la fidelidad histórica del novelista es su actitud frente a los asuntos polémicos de la historia en cuestión. ¿Cuál de las versiones va a seguir? En el caso de *El amargo don de la belleza* veremos que Terenci Moix sigue con su misma

⁴⁴⁶ Marco, Joaquín: “*El amargo don de la belleza*” en *ABC literario*...p.7

⁴⁴⁷ Aparicio López, Teófilo: “Terenci Moix, novelista genial pero frívolo y desconcertante” en *Religión y Cultura* ... pp.450-453

estrategia de siempre en estas situaciones: bien contando todas las versiones acerca del caso, dando vistas indirectas que transmiten su propia teoría, o bien no dice nada en absoluto sobre el caso. Eso lo podemos comprobar en los casos polémicos siguientes y la posición de Moix hacia ellos:

a- El origen de Nefertiti:

Moix expone las distintas versiones que los egiptólogos habían planteado sobre el origen de la reina a través de la voces de sus distintos personajes: era concubina de Amenhotep III y luego se casó con Akenatón; era hija de una familia noble del sur y su nombre original era Taduhepa y fue después llamada Nefertiti, lo cual significa la belleza ha venido, refiriéndose a que ha venido desde otro lugar; era hija del consejero Ay. Sin embargo, Moix parece ser muy partidario de esa última teoría, aunque nunca lo dice abiertamente. Su predilección a esa teoría se manifiesta a través de las señales que va dejando al lector, conocedor de la historia, para que las interprete él. El autor, en distintas partes de la novela – (*El amargo don de la belleza*: 213, 283, 464) – hace referencia al matrimonio de Hormoheb con la hermana de Nefertiti, Mut Najmat, la cual – según conocemos de los manuales de la historia – es hija del consejero Ay. Lo cual quiere decir que Nefertiti también es hija del consejero Ay. Además, tras la muerte de la hija de Nefertiti en la novela (*El amargo don de la belleza*: 267), el autor dice que Ay consolaba a la reina como un familiar. Incluso, al final de la novela Moix hace una referencia clarísima a esa teoría, cuando Keftén le pregunta al consejero Ay si Nefertiti es su hija y este último le dice: “No sería imposible, pero caso sea improbable” (*El amargo don de la belleza*: 471).

b- El origen de Tutankamón y Semenkaré:

En lo que se refiere a estos dos personajes lo único que Moix menciona de forma tajante es lo históricamente confirmado sobre ellos: son yernos de Akenatón porque se casaron con dos de sus hijas y son hermanos. Pero en cuanto a la polémica hasta hoy en día estallada entre los investigadores sobre el origen de los dos príncipes, el novelista recurre a su otra estrategia de exponer todas las versiones disponibles sobre el caso, sin dejar señales que indiquen su propia opinión. De ahí, sabemos a través de lo que nos cuenta el protagonista que hay quien supone que son hijos de Akenatón de una esposa secundaria – Kiya – mientras otros suponen que son hijos de Amenhotep III y por consiguiente hermanos de Akenatón. De este modo cuando Keftén se lo pregunta a la reina Tii (*El amargo don de la belleza*: 344) ella no le contesta. Más tarde el propio Semenkaré al abrir el tema vuelve a asegurar que este asunto es un secreto que nadie

sabe: “Es uno de los grandes secretos que guardan los muros de la Casa Dorada. Como mi origen. Como el de Tutankatón. Como los lazos que nos unen a todos.” (*El amargo don de la belleza*: 343). Y finalmente cuando el consejero Ay dice que Tutankamón volverá a la casa de su padre (*El amargo don de la belleza*: 470) rechaza aclarar a qué padre se refiere ¿A Akenatón o a Amenhotep III)?

c- La muerte de Akenatón y las momias de la familia real:

Terenci Moix mantiene la objetividad histórica y no confirma, ni siquiera indirectamente, ninguna versión histórica sobre estos dos asuntos históricamente desconocidos. En lo que se refiere a la muerte de Akenatón, Moix expone la teoría más probable, desde el punto de vista de los egiptólogos: el asesinato. Pero no dice ni cómo ni quiénes son los responsables. Solamente Keftén hace referencia a las habladurías del vulgo de que su primera hija murió al beber, por error, una copa envenenada que estaba destinada a su padre. Es más, para dejar el enigma sin solucionar, la muerte de Akenatón coincide con la ausencia del protagonista narrador de la Ciudad del Sol, durante un viaje a Menfis. Con lo cual, el narrador en primera persona no puede opinar de primera mano sobre el asunto. Incluso cuando se lo pregunta a Nefertiti le contesta ambiguamente “Murió solo, sin que nadie le ayudase, sin que nadie pudiera consolarle. Es lo único que sé decirte” (*El amargo don de la belleza*: 449).

En cuanto al otro enigma amárnico ¿Dónde fueron enterrados los miembros de la familia real amárnica? Es un asunto sobre el cual los egiptólogos están divididos entre distintas teorías. Hasta el simple conocimiento de a quién pertenece la momia y el sarcófago hallados en la tumba K55 del Valle de los Reyes – hoy en día guardados en el Museo de El Cairo – representa un misterio con gran abanico de interpretaciones. Por lo tanto Moix se limita a exponernos las distintas teorías sin más: “Los ladrones se habían llevado los cadáveres de Akenatón y de las princesas [...] Pero los más avisados aseguraban que el sabio Ay se había ocupado del traslado de los cadáveres a un lugar seguro y que ahora estaba haciendo lo propio con Semenkaré. Otros aseguraban todo había sido obra de Nefertiti, quien desde su escondite, velaba por el eterno descanso de sus seres más queridos. Y unos terceros consideraban que Tutankamón, fiel a sus más bellos recuerdos, habría hecho nuevas e importantes concesiones al clero de Amón a cambio de que le permitiesen trasladar los cadáveres a Tebas, donde reposarían eternamente en el Valle de los Reyes” (*El amargo don de la belleza*: 476). Y como veremos en la novela siguiente, *El arpista ciego*, esta polémica se convertirá en una parte principal de la trama.

De este modo podemos decir que el novelista ha demostrado un manejo bastante profesional al tratar la materia histórica fielmente, y sobre todo a la hora de inculcarla dentro del tejido narrativo de la trama sin esforzarla en ningún momento. No obstante, cayó en ciertos errores históricos, a veces de modo consciente e intencionado, como podríamos ver a continuación:

- Terenci Moix vuelve a cometer el mismo error histórico que había cometido antes en *No digas que fue un sueño* al hablar de “la leyenda de la destrucción de la humanidad”. Según la mitología egipcia, los dioses hastiados de los pecados de los hombres mandan a la diosa Sejemet para acabar con ellos, pero luego se compadecen y ordenan a la diosa Hator que vierta vino para que Sejemet piense que es sangre humana. Y de este modo se acaba emborrachando y salva a la humanidad. Moix explica la leyenda de manera deformada diciendo que Hator bebió la sangre de los hombres (*El amargo don de la belleza*: 44)
- El narrador de la novela menciona que la mujer del consejero Ay se llama Tuya “Los otros dos personajes influyentes eran el sabio Ay y su mujer Tuya a quienes distinguía una larga lista de servicios prestados al trono en la época del gran Amenhotep” (*El amargo don de la belleza*: 214). Según nuestras fuentes históricas la mujer del consejero Ay se llama Teye, mientras su madre es quien se llamaba Tuya: presunta esposa de José el casto, según la teoría de Sayed Karim. Dada la semejanza entre los dos nombres, pensamos que el novelista podría haberse confundido.
- A pesar de la fidelidad y la objetividad que ha mostrado el autor frente a los casos polémicos, como hemos visto anteriormente, abandona esta característica al hablar de la polémica sobre la tendencia sexual de Akenatón. Ya que algunas teorías – basadas en la estela inacabada de Berlín en la que aparece Akenatón en una posición íntima con Semenkaré – hablan de su bisexualidad y una relación íntima con su yerno. Según la mayor parte de las teorías contemporáneas – incluso a la hora de la redacción de la novela – se ha demostrado la falsedad de la bisexualidad de Akenatón poniendo de manifiesto que quien aparece en

la estela es Nefertiti que gobernó como corregente en los últimos años de la vida del faraón bajo el nombre de Semenkaré⁴⁴⁸. Sin embargo, Terenci Moix, desde el principio de la novela, hace retiradas referencias a que los cortesanos de Akenatón son afeminados, refiriéndose con ello a la bisexualidad del faraón. Más tarde desarrolla esta teoría a lo largo de la novela a través de escenas en las que Akenatón muestra interés especial por Semenkaré hasta llegar a hablar abiertamente de una relación casi matrimonial entre los dos "...llegó un día pregonando que el príncipe había ocupado el lugar de Nefertiti en las ceremonias del templo y que apareció maquillado como ella y con el mismo tocado áulico [...] Así fue como Semenkaré asumió por primera vez la función de mujer en el ritual solar" (*El amargo don de la belleza*: 257). Como resultado inevitable de la adopción de esta teoría, Moix se ve obligado a disminuir repentinamente el papel de Nefertiti y envolverlo en una ambigüedad, con lo cual no sabremos nada de su destino. Moix interpreta, en el "Post Scriptum", su actitud de no haber mencionado la tesis de Julia Simón, sobre la identificación de Nefertiti y Semenkaré como una misma persona, en las limitaciones que le impone el género. Lo cual nosotros vemos incierto, porque el novelista había actuado de manera distinta en los demás casos polémicos de la historia. Consideramos que la actitud del autor se trata de un compromiso con su condición de homosexual.

6- El lenguaje:

El uso del lenguaje en la novela histórica se considera uno de los recursos más importantes en crear o no la ilusión de veracidad y autenticidad de lo narrado. Es evidente que el autor no pueda recurrir a utilizar el jeroglífico, por ejemplo, al hablar de los antiguos egipcios, por lo cual se le permite el anacronismo inevitable que entra en el pacto genérico de la novela histórica. Es decir, los lectores aceptan que los personajes hablen un lenguaje que sólo se diferencia del suyo en la aparición aislada de arcaísmos

⁴⁴⁸ Para mayor información con respecto a esta teoría mirar la opinión de la egiptóloga Joan Flecher en "Nefertiti al descubierto: El Mayor hallazgo desde la tumba de Tutankamón", Producción Discovery Communications, Inc. 2003.

o en el uso de determinadas frases que connotan modos y costumbres de la época recreada.

A pesar de las críticas que han ido en contra de la novela, parece ser que la mayoría de los críticos se han puesto de acuerdo en lo que se refiere al tratamiento concedido al lenguaje. Tomemos, por ejemplo, las palabras de Luis de la Peña:

“Uno de los aciertos de la escritura de Terenci Moix es no haber caído en la tentación de reproducir un estilo de lenguaje arcaizante que sitúe la acción en un tiempo histórico antiguo. Indudablemente a esto el hecho de que la mayoría de los personajes de la novela pertenezcan a la aristocracia egipcia, lo que posibilita el uso de una lengua cuidada propia de la nobleza, pero al mismo tiempo ágil y muy dinámica”⁴⁴⁹

Ahora bien nos tendríamos que preguntar que táctica lingüística ha seguido el autor – además del uso de frases de estructura más culta y formal – para llegar a reproducir un punto medio entre un mundo arcaizante y nuestro mundo contemporáneo. Lo cual podríamos resumir en las siguientes actitudes del novelista:

- El novelista, tal como menciona en su “Post Scriptum” o como hemos podido comprobar a lo largo de la novela, sigue utilizando el nombre helenista al nombrar los topónimos de ciudades egipcias, famosas para el lector occidental, con el nombre griego como Tebas o Menfis. Lo cual podría resultar un anacronismo para los ortodoxos de la novela histórica, debido a que la civilización griega es posterior a la egipcia, en cambio nosotros lo vemos más factible porque ayuda al lector a identificarlas con más facilidad. En cambio, los demás topónimos que igualmente son desconocidos por el lector o su helenismo es demasiado evidente, los puso en su nombre egipcio antiguo como es el caso Hemnú que los griegos la llamaron más tarde Hermópolis, refiriéndose a Hermes. Incluso, al hablar de la Esfinge, no la llama como tal, ni siquiera utiliza la traducción del nombre que le dieron más tarde los árabes, el padre del terror, sino que la llamó “la Vieja Dama del Nilo”.
- Moix evita los claros anacronismos en llamar a los reyes clasificándolos como hacemos ahora, por lo cual en lugar de decir Amenhotep III para distinguirlo de su hijo Amenhotep IV, dice Amenhotep el grande (*El*

⁴⁴⁹ De la Peña, Luis: “Terenci Moix vuelve al Nilo” en *El País*, 19-10-1996, p.13.

amargo don de la belleza: 13). Además, el uso de metáforas a lo largo de la novela responde a su momento histórico y no al nuestro. Por ejemplo en página 54 el novelista para decir que su hijo quiere mantener relación matrimonial con él, lo metaforiza en “el amor de Isis por Osiris y el de éste hacia ella”. Otro ejemplo es decir que Nut ha cubierto el cielo con su manto para referirse a la llegada de la noche o incluso cuando Bercos insulta a la servidora la llama Tueris, refiriéndose con ello a que es muy gorda, ya que Tueris es la diosa hipopótoma.

- Una tercera táctica muy útil, sobre todo para los que conocen la historia de antemano, es reconstruir el lenguaje de cada personaje según lo que se conoce históricamente de él. Por ejemplo, la reina Tii, tanto según la opinión de los egiptólogos como de acuerdo con sus facciones que nos han llegado a través de las estatuas, parece haber sido una mujer muy fuerte y autoritaria durante su vida y así lo ha sido su modo de hablar en la novela: “–No me empieces a recitar títulos porque sé que este cretense no tiene ninguno, salvo los que le otorga mi afecto” (*El amargo don de la belleza*: 104). Lo mismo podemos decir de Nefertiti de la que se ha llegado a decir que era más fanática al nuevo culto que el propio Akenatón, y de ahí su manera de hablar lo corrobora “...por eso confío en que un día verás la luz de Atón, que es el más hermoso de los sueños” (*El amargo don de la belleza*: 167). El lenguaje de Hormoheb está reconstruido en base a su personalidad como militar áspero y severo: “Sea cual sea el resultado, la guerra es la única experiencia humana que se levanta sobre la muerte. Así pues, sólo debemos pensar en la próxima batalla...” (*El amargo don de la belleza*: 200). En cambio, Akenatón conocido históricamente como el profeta del pacifismo y la igualdad, adopta un tono que confirma esta imagen: “– ¿Servir dices? ¡Qué palabra tan basta en todos sus sentidos! Refínate, cretense, y di que estás dispuesto a que Dios entre en tu alma y dirija tus pinceles” (*El amargo don de la belleza*: 206)

Sin embargo podemos encontrar pocos anacronismos como “calzonas”, “hipocampo” o “vasos canopes” que se trata de un nombre relativamente moderno dado a los vasos donde se guardaban las entrañas del difunto y fueron llamados así porque la primera vez que se han encontrado estaban al lado del brazo Canope del Nilo.

7- la influencia cinematográfica no declarada:

Aunque Terenci Moix confirma haber luchado durante la construcción de su novela contra el recuerdo de *Sinuhé, el egipcio*, tanto novela como película⁴⁵⁰: “He tenido que luchar con el recuerdo de la novela, Sinuhé, el egipcio que sucede en la misma época y para toda una generación es emblemática”⁴⁵¹, podemos asegurar que el novelista no lo ha podido conseguir del todo, como nos indican los distintos paralelismos entre ambas obras, ya que ambas se desarrollan en el mismo momento histórico:

- En la película el narrador es el protagonista Sinuhé que cuenta la historia desde su destierro. En la novela el narrador es el protagonista Keftén que relata la historia desde su Isla, Creta, una vez acabada la época amárnica.
- Ambos protagonistas, Sinuhé y Keftén, son genios en sus oficios, el primero en la medicina y el segundo en la pintura. Ambos protagonistas tuvieron que abandonar en un momento dado la tierra del Nilo – Keftén por ser extranjero y Sinuhé por cometer una infracción – y más tarde los dos serán llamados por el propio Akenatón para trabajar a su servicio en la Ciudad del Sol.
- Los dos protagonistas se enamoran de una mujer cortesana: Nefertiti en el caso de Keftén y Nefer en el caso de Sinuhé. Pero ambos no pueden conseguir su amor al final y encuentran el regocijo en el seno de otra mujer más normal: Nellifer para Keftén y Merit para Sinuhé. Es más, ambas mujeres conocen a los protagonistas en un ambiente parecido, pues Nellifer ve a Keftén en una fiesta y Merita a Sinuhé en una taberna. La diferencia entre ambas mujeres cortesanas es que Nefertiti nunca ha prometido amor a Keftén, mientras Nefer – medio prostituta – se aprovechaba de Sinuhé haciendo ver que le ama. En este sentido sí que se parece esta última a la primera mujer de Keftén que ha actuado con él de la misma manera.
- Tanto Sinuhé como Keftén apoyan la tesis del sofismo de Akenatón y lo muestran como un derviche iluminado que sufre ataques epilépticos a la

⁴⁵⁰ “Sinuhé, el egipcio” Del director Michel Curtiz, protagonizada por Edmund Purdom, Jean Simmons y Víctor Mature, Twentieth Century Fox cinemascope production, 1954.

⁴⁵¹ Moix, Ana María: “Terenci Moix en la Ciudad del Sol. Tengo muy claro que estoy viviendo el final de un mundo” en *Qué leer* ...p.42

hora de la revelación. Además, las escenas de oración en el templo de Atón son muy parecidas en ambas obras.

- La relación padre-hijo que abunda en *El amargo don de la belleza* encuentra su parecido en *Sinuhé, el egipcio* a través de la relación que mantiene este último con el hijo adoptado de Merit. Es más, tanto Keftén como Sinuhé dan, al final de la novela, un dinero a su ayudante para llevar al hijo en un barco y alejarlo del peligro de la revolución que va a acabar con el monoteísmo.
- Ambas obras ofrecen implícitamente una imagen de Hormoheb como involucrado en la conspiración de los sacerdotes de Amón para acabar con Akenatón.

Lo que más nos importa en esta influencia es recalcar que Terenci Moix no intentó en ningún momento – tanto en el prólogo como en “Post Scriptum” – hacer ninguna referencia al parecido con la película con el fin de crear la ilusión de veracidad y autonomía de su obra. Algo completamente distinto a lo que hará en su siguiente novela *El arpista ciego*. Sin embargo, parece que Pere Gimferrer se dio cuenta de este parecido, según indica la noticia periodística sobre la presentación del libro:

“Gimferrer, que es también amante de las culturas sobre las que se erige la cultura de Moix, no tuvo empacho en referirse a la novela egipcia por antonomasia que marcó a la generación de Moix - Sinuhé el Egipcio, de Mika Waltari- y a la película de Howard Hawks Tierra de faraones como claros precedentes de la novela presentada”⁴⁵²

8- El espacio y el tiempo

Como últimos dos recursos que la novela emplea para crear la ilusión – más que histórica – historiográfica encontramos el espacio y el tiempo. La lectura de *El amargo don de la belleza* podría ser un equivalente al hecho de recorrer un museo abierto de Tebas y la Ciudad del Sol. Si Moix había adoptado en las novelas anteriores el papel de un guía turístico, aquí vuelve a asumirlo de nuevo, pero de una manera mucho más intensiva. Es evidente que no se trata de un mérito literario, ya que el autor, o está reconstruyendo los lugares y monumentos donde él había estado varias veces, o simplemente está construyendo los lugares que no existen desde los manuales de la

⁴⁵² Agencias: “Terenci Moix recuerda de Fernando Lara al presentar *El amargo don de la belleza*” en *El País*, 11-10-1996, p. 44.

historia, como es el caso de la Ciudad del Sol. De ahí si calculamos los lugares descritos y su significado, encontraremos lo siguiente: la casa de Senet (página 18) como modelo de la casa de los ricos en el Antiguo Egipto, reconstrucción panorámica de las calles de Tebas y su cosmopolitismo durante aquellos años (páginas 59-60), reconstrucción panorámica del templo de Luxor y el de Amón, hoy en día llamado Karnak, además recorre este último por dentro (páginas 60-63). Luego deja la orilla oriental de Tebas y se traslada a la occidental, empezando con lo que era el Templo de Amenhotep III y los Colosos de Memnón (páginas 27-73), mirando desde allí al Templo de Hatshepsut, y el Valle de los Reyes. Después se dirige a las tumbas de los nobles (página 82) desde donde nos habla del Valle de las Reinas. Desde allí va a la ciudad de los artesanos y nos lo describe a través de la casa de Ptahotep (página 83). Y finalmente llega a lo que era la Casa Dorada que nos la reconstruye según viene en los libros de la historia (páginas 97, 101-103). De este modo terminan las visitas que cualquier turista contemporáneo podría realizar en Egipto.

Al trasladarse el protagonista a la Ciudad del Sol, sigue con su plan reconstructivo. Incluso lo hace antes de llegar a través de la voz de Nefertiti (páginas 144). Una vez allí vemos con él el puerto, las doce estelas que marcan los límites de la ciudad (páginas 172- 174), hacemos un recorrido por dentro de lo que supuestamente era la ciudad viendo el palacio real, los jardines de Maru Atun, el Templo sin techo de Atón, el palacio del norte de Nefertiti (páginas 190-210). Luego el narrador nos lleva a los barrios de los talleres y los artistas, situados a las afueras de la ciudad (páginas 227-228) y cuando muere la princesa Meketatón nos lleva a su funeral describiendo las tumbas de Amarna y sus características (páginas 273-275). De esta manera acaba lo que supuestamente podía haber sido el recorrido por Amarna si no hubiese sido destruida por los fanáticos de Amón.

Esa descripción minuciosa del espacio, con el claro objetivo didáctico hacia el lector, es la que hará arrepentirse a Moix, años más tarde, y cambiar completamente de estrategia para su próxima novela:

“En El amargo don de la belleza entras en el templo de Karnak y hay seis páginas describiendo cómo es todo el templo. Y ahora me parece que toda esa descripción arquitectónica no es necesaria [...] cuando ya hay CD-Roms que se lo pueden enseñar divinamente [al lector] en realidad virtual”⁴⁵³

⁴⁵³ Iborra, Juan: *Detrás del arco iris...*p. 167

En lo que concierne al tiempo, además de determinar al principio de la novela los años en los que van a transcurrir los acontecimientos, el novelista, de vez en cuando, pone señales temporales para indicar en qué momento exactamente estamos y cuanto falta para el fin y la caída de la Ciudad del Sol. Imitando en ello el papel del historiador y convenciendo al lector de la veracidad y precisión de lo narrado.

Así hemos podido comprobar que Moix ha agotado en *El amargo don de la belleza*, todos los recursos novelescos posibles para crear una novela histórica de corte tradicional, es decir ilusionista. Ahora bien, vamos a ver una posición totalmente opuesta en *El arpista ciego*.

7.4.2 *El arpista ciego* como modelo de la novela histórica postmoderna

1- La fusión entre la línea ficticia y la línea real (visión desde abajo):

El arpista ciego se muestra como una novela postmoderna o antiilusionista – según los conceptos teóricos que hemos visto anteriormente – antes incluso de leer la primera frase, es decir desde la portada. Ya no se trata de una imagen clásica ni romántica, como nos acostumbró el novelista, sino una ilustración postmoderna de un faraón con rostro de Johnny Depp al que se le escapa una lágrima. La ilustración está firmada por Pierre et Pilles⁴⁵⁴ y fue elegida por el propio Moix: “Las portadas las elijo yo porque provengo de un mundo de artesanos y el libro, para mí, es una artesanía”⁴⁵⁵. Enrique Murillo muestra su opinión en por qué Moix elegía sus portadas:

“Porque creía que no había nadie capaz de entender sus libros, porque sabía que en las editoriales era difícil encontrar a alguien que las leyera. Porque es verdad, bastante trabajo tenemos en las editoriales para leer libros...”⁴⁵⁶

En cuanto a la trama de la novela y la distribución de los papeles entre los personajes ficticios e históricos, esta novela responde perfectamente al modelo antiilusionista en el que la historia es contada básicamente a través de los bajos estamentos o la gente de la calle, mientras los personajes que realmente existieron se retiran al quinto plano del relato y su efecto en el curso de la narración es menos palpable que en el modelo tradicional del género. Lo cual significa contar desde abajo.

⁴⁵⁴ Merino, Juan Carlos: “Terenci Moix hace de Tutankamón un fetiche erótico en *El arpista ciego*” en *La Vanguardia* ...p. 30

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 149.

⁴⁵⁶ Iborra, Juan: *Detrás del arco*...p.373.

El protagonismo de la novela cae sobre los hombros de los habitantes de la calle de las Acacias a través de cuyas conversaciones sobre las azoteas de las casas nos van llegando tanto las informaciones sobre la vida cotidiana en el antiguo Egipto como las de la familia real y el cambio que está sufriendo el país durante los últimos años del reinado de Akenatón y los de Tutankamón. Conocemos, mediante las vecinas de la calle, lo que podría haber sido la opinión del pueblo tebano frente a la herejía de Akenatón, la destrucción de los antiguos templos y hasta una simulación de lo que era el sistema administrativo del país. Así lo expresa Isabel Gómez Melenchón: “las encargadas de transmitir la historia al narrador [...] las alegres comadres de Windsor metamorfoseadas en tebanas...”⁴⁵⁷. Por otro lado, están también los animales y los pájaros que nos tienen informados de lo que incluso los humanos no pudieron llegar a conocer, ya que pueden infiltrarse inadvertidos dentro del palacio real. De modo simultáneo vemos desarrollándose distintas historias individuales en las que podemos reconocer escenas idénticas a nuestro presente, aunque la gente este vestida de forma distinta: las relaciones amistosas o rivales entre las vecinas con sus habladurías y rumores; el padre que intenta acosar sexualmente a su hija y el juez dicta un orden de alejamiento mientras la madre no quiere divorciarse para evitar la separación de bienes; la escena del funeral de Penufer dentro del templo, como una mimesis de la iglesia; la contradicción en la personalidad de las dos hermanas del ciego, siendo una devota a la ciencia y la otra a los goces carnales; planteamiento del problema de la desigualdad laboral entre hombres y mujeres a través de Seshet que intenta ser escriba; las relaciones comerciales en el mercado tebano más parecido al Rastro madrileño; las relaciones familiares, el matrimonio de los hijos, la responsabilidad de los padres y el comportamiento irresponsable de la hermana traviesa tras la muerte de la madre...etc.

En lo que se refiere a los personajes históricos, la primera vez que aparece Tutankamón en la novela es en la página 136 y su presencia, según hemos calculado, es de 56 páginas dentro de una novela de 425 páginas. Es más, el papel histórico que básicamente desempeña no es el de contar o mostrar hechos pretéritos que nos dejaron los manuales de historia, sino es el de reflexionar sobre dos asuntos que supuestamente podrían haber atormentado la mente y el alma del joven faraón: primero, la lucha entre su mundo pasado el cual ama y el presente al que está obligado “¡Cuidad mía! —exclamó Tutankamón – Tu muerte es paralela a mi resurrección en Tebas. Mientras yo me iba

⁴⁵⁷ Gómez Melenchón, Isabel: “Tutankamón y el tiempo perdido” en suplemento cultural de *La Vanguardia*, 18-01-2002, p.11.

abriendo a la vida, tú te derrumbabas. Mientras yo crecía tú te ibas menguando [...] Verdaderamente, yo no soy tu faraón. Y empiezo a dudar que en alguna ocasión fuese tu hijo” (*El arpista ciego*: 292), y segundo, el afán de defender la memoria y la eternidad de su familia “Quiero ir a la tumba de Akenatón y pronunciar su nombre en voz alta, el de mis hermanas, el de Nefertiti...Intuyo que nadie lo habrá hecho en muchos años. Necesitan que alguien los invoque para que puedan permanecer en la inmortalidad. Mira tú si es sencilla mi pretensión. No tiene ningún alcance político ni religioso” (*El arpista ciego*: 189).

Con respecto al punto de encuentro entre la línea ficticia y la histórica de la novela, vemos que cada una se ha ido desarrollando de forma independiente, como hemos explicado anteriormente, y cuando llegan a juntarse, al principio en la página 254 – cuando los dioses condenan a Jonet a enamorarse del primero que viese y este será Tutankamón – y después en la página 302 – cuando Tutankamón escucha la música de Ipi en la fiesta del dios Tut y se dirige hacia él – el objetivo del autor no ha sido contar Historia, sino crear un tercer nivel completamente ficticio. Es decir, otro relato más bien fabuloso, como los demás de la novela, pero compuesto de personajes históricos y ficticios. El encuentro de las dos líneas forma tan sólo 14 páginas del total de la narración.

2- Los elementos peritextuales, el tiempo y el espacio

Si Terenci Moix recurrió en *El amargo don de la belleza* a estos recursos para crear una ilusión histórica a su relato, pues aquí vuelve a los mismos, pero con objetivo completamente contrario: crear el antiilusionismo. De ahí la novela carece de cualquier nota al pie de página o un “post scriptum” donde el novelista advierte al lector de alguna modificación histórica que se ha permitido hacer o para colocar alguna bibliografía que de a la novela un carácter más científico. Lo que sí que queda es el prólogo – páginas 13-16 – donde el autor declara abiertamente sus propósitos de la novela: “despojar la novela histórica de su habitual solemnidad para recobrar el tono de las fábulas y las fantasías”. El motivo de cambiar la modalidad histórica que siempre ha cultivado está claro tanto en el prólogo, como en esta frase en la que se refiere a un medio extraliterario: “Responden a las nuevas exigencias de mi vida. Piense que en los últimos años he desarrollado una pasión obsesiva por el diseño web, con posibilidades que la literatura no me ofrece ni de lejos. Adobe

Photoshop es mi Kempis, y su aprendizaje me hace sentir que estoy cumpliendo 14 años en pleno siglo XXI [...] Es que al mismo tiempo pretendo dinamitar las convenciones de la novela histórica como género. En este sentido, es una novela completamente transgresora, que me ha permitido recuperar la frescura de mis primeros textos [...] Cuando resultó que Adobe Photoshop me producía más placer que mi novela, decidí actuar a rajatabla y empezar de cero, imponiendo mi mundo. Así, pues, le agradezco cuando dice que me escapo de la norma que rige la novela histórica. Va con mi carácter”⁴⁵⁸.

En el prólogo Moix desvela abiertamente la película de la que ha plagiado algunas escenas completas, “El ladrón de Bagdad”. Las cuales serán tratadas en la narración de modo irónico y paródico, como hemos podido comprobar. Es una actitud contraria a la novela anterior en donde no declaró ninguna influencia cinematográfica. Sin embargo, reconoce, en el prólogo, que en lo histórico intentó respetar los límites del novelista, incluso confiesa el cambio que realizó sobre el nombre faraónico del protagonista Ihy a Ipi, por su parecido con hijo, con lo cual los españoles lo podrían confundir y llamar el Hiji de la dama de la casa.

El interés por el espacio tampoco sigue igual, la novela se fija más en los lugares y ambientes cotidianos como los mercados, barrios populares y calles tebanas e intenta imaginar cómo podían haber sido. En cuanto a los monumentos y lugares históricos, casi no encontramos ninguna reconstrucción especial, salvo los pequeños pasajes sobre la destrucción de la Ciudad del Sol (*El arpista ciego*: 291-294).

Precisar el tiempo exterior, o mejor decir histórico, con fechas, ya no tiene importancia. Y aunque, de muy vez en cuando, el narrador nos deja alguna señal temporal para situarnos – para lo cual hace falta saber la historia de antemano – la falta de linealidad de la narración, debido a la manipulación del narrador presente al tiempo “Yo que soy el narrador; yo que cuento, ordeno, manipulo...” (*El arpista ciego*: 235), crea una confusión en determinar exactamente el momento histórico. En general y siguiendo la pista de la edad del faraón Tutankamón, la novela abarca desde su nacimiento, hasta la edad de 18 años.

⁴⁵⁸ Vidal-Floch, Ignacio: “Terenci Moix: debo más a la Metro que al Quijote”, en suplemento literario de *El País*, 06-04-2002, pp.6-7.

3- La fantasía y la fábula:

“En *El arpista ciego* su adorado Egipto es una película de dibujos animados para adultos en la que todo cabe: dioses deslenguados, relatos inverosímiles, saltos entre géneros. Esta broma prodigiosa llena la escena egipcia de dioses con mantón y peineta, preocupadas por su cutis, y dioses con problemas de identidad o con miedo de quedarse en el paro [...] el mundo fantástico que crea está concebido simplemente para hacer feliz al que se acerque a él Y en gran medida lo consigue”⁴⁵⁹.

Es así como define, con razón, Laura León Vázquez la actitud moixana en su novela. Este es el recurso principal que utiliza el novelista para acabar con la ilusión del lector, aspirante a leer una novela de la que aprender historia, así como para establecer la metaficción como eje principal de la narración. La novela, así la podríamos llamar, podría ser perfectamente una metamorfosis de *la Odisea* o las antiguas fábulas griegas en el mundo egipcio. Moix convierte su relato en un auténtico pastiche literario que se sirve de todos los medios: fábulas, películas cine, dibujos animados, anuncios de televisión, animales que hablan con los hombres como podremos ver en algunos ejemplos a continuación:

- Los dioses egipcios se reúnen en el Océano Primordial del mismo modo que los griegos sobre el monte Olimpo, para intercambiar opiniones y comentar sobre los humanos, así como lo hace Isis por ejemplo: “No soy ni sombra de lo que fui. Yo bajé a la tierra para enseñar a los hombres las ciencias de la vida y ahora me veo sin cargos, arrinconada como una vieja, huérfana del cariño de mis párvulos. Y ese dios único persiste. Y su poder dura y dura y no deja de durar” (*El arpista ciego*: 20). Algunos dioses adoptan a unos ahijados, como hizo Ipi celeste con el arpista ciego, mientras otros se enemistan con algunos humanos, como Set y el consejo de los dioses contra Jonet. Las divinidades no reparan en bajar a la tierra para conversar con los humanos, así hace Ipi con su ahijado y Horus con Tutankamón. El mismo castigo de Ipi celeste a Jonet, de enamorarse de otro, está claramente inspirado en el mito de Eros, que enfadado de Apolo al haber bromeado éste sobre sus habilidades como arquero, hizo que éste se enamorase de la ninfa Dafne, hija de Ladón, y

⁴⁵⁹ León Vázquez, Laura: “Viaje iniciático-faraónico. *El arpista ciego*” en *Qué leer*, Mayo 2002, p. 88.

disparó una flecha con punta de plomo a ésta, que pasó a odiar a Apolo. Finalmente vemos un castigo de los dioses a Merit, por haber mantenido una relación lésbica, condenándola a tener un niño con cabeza de carnero. Por otro lado, el Tiempo se convierte en ser animado de carne y hueso, “Yo soy el que está más allá de los dioses. Soy el Tiempo” (*El arpista ciego*: 246), se acuesta con Jonet y hasta le habla de personajes del futuro que, en realidad, son los ídolos del novelista: “Te llamaré Dante y al mismo tiempo Elvis Presley. Te llamaré María Callas y te trataré de Gatopardo. El día que nazcan James Dean y Sal Minneo culminaremos un coito que tendrás las estrellas como vástago...” (*El arpista ciego*: 248).

- La novela está llena con muchas frases de películas de dibujos animados y cuentos infantiles que el lector puede identificar fácilmente, con lo cual sirven para conseguir el objetivo del autor en desviar la mente del lector lejos de la ilusión de la historicidad de la novela. De ahí vemos a la elefanta al principio de la novela diciendo al mundo animal “Niñas: traigo la tropa llena de noticias” (*El arpista ciego*: 19) o la diosa Nut que desaparece como en las películas de Walt Disney: “Nut hizo un gracioso además que fue dejando a su alrededor una niebla perfumada...” (*El arpista ciego*: 138). Las aventuras que cuenta Jonet a su hermanastro, cuando lucha contra gigantes para salvar a la princesa durmiente con un beso de amor (*El arpista ciego*: 178), son también propias de los cuentos infantiles. El castigo de los dioses contra Jonet se lleva a cabo de la misma manera que el cuento de la bruja y Blancanieves, ya que Isis en la novela se convierte en una mujer anciana y ofrece a Jonet una manzana que le ayudará a conseguir su objetivo (*El arpista ciego*: 268-269) Pero el castigo es distinto, es volar por las nubes como Peter Pan y cuando el Tiempo lo rescata lo lleva consigo a la tierra donde nunca crecerá, es decir al país de Nunca Jamás. Es presente también el cuento de “Alí Babá y los 40 ladrones”, de *Las mil y una noches* cuando Jonet llega al palacio del Tiempo, éste dice a la puerta “Ábrete, Sésamo” (*El arpista ciego*: 380). Por otro lado, están los animales que hablan con los hombres y mantienen sus propias historias personales, como es el caso del gato bailarín del arpista ciego, Cabriolo. Además de ser un gato

especial que odia el pescado y le gustan los dátiles, es sabio, aconseja a su dueño y disfruta de alto rango entre la comunidad gatuna de Tebas: “Debemos sentirnos orgullosos [dicen los gatos tebanos, refiriéndose Cabriolo], porque un miembro de nuestra comunidad ha hecho fortuna demostrando que el gato que sale emprendedor no encuentra barreras en el mundo”(El arpista ciego: 304). La figura de Cabriolo también está sacada del cuento infantil el gato con botas.

- Como es normal en Moix, el cine tiene que tener presencia, la cual aparece aquí mediante la película “El ladrón de Bagdad” con las escenas evidentes e idénticas de la alfombra voladora, el Ojo que todo lo ve por el cual ve Luxor del siglo XX, volar por el cielo colgado del cuerpo del Tiempo, la búsqueda de la rosa azul y el ciego que recupera la vista al final de los acontecimientos. También podemos detectar un referencia a la canción infantil de “La vaca lechera” al hablar de la diosa Hator que se representa en forma de vaca: “Por eso entendieron que Hator acaba de bajar a la tierra y se arrodillaron piadosamente mientras entonaban el salmo *La vaca lechera*, que siempre complació a la diosa” (El arpista ciego: 227)

Después de toda la fantasía que supone el uso de este recurso de alineación, resulta bastante lógico que tenga la certeza de lo que está leyendo no se trata de historia de la que aprender, y si algo tiene de historia, hay que saber la historia bien de antemano para poder distinguirlo de entre tanta fantasía. La novela es una aplicación al concepto postmodernista, según Umberto Eco⁴⁶⁰, en volver a visitar lo anteriormente tratado a través de la ironía y la parodia. Pere Gimferrer también apoya esta idea en su prólogo a la novela:

“¿Se propone narrarnos *Las mil y una noches* o *La belle Hélène* de Offenbach, el *Libro de los Reyes* de Firdusi o *Amazonas negras* de Don Weis, [...] o más bien *La tumba india* de Fritz Lang? Todos ellos a un tiempo, sin duda, en una salmodia en la que el énfasis se desliza hacia el falaste y coexiste con la parodia y el habla coloquial.”⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Eco, Umberto: *A postillas del nombre de la Rosa*...pp.71-82.

⁴⁶¹ Gimferrer, Pere: “Frontis” en Terenci Moix *El arpista ciego*...p. 9.

4- El narrador:

Si Terenci Moix, como hemos visto, se había esforzado mucho en escoger la perspectiva intradiegética del narrador de *El amargo don de la belleza* y seleccionar su identidad extranjera, o mejor decir cretense, para crear la ilusión de la veracidad de lo narrado, el caso de *El arpista ciego* es completamente lo contrario. Porque el objetivo del narrador aquí es afirmar su alineación de la historia y el tiempo contado. Y aunque hubo críticos que situaron al narrador en la misma época histórica de Tutankamón⁴⁶², mientras otros lo intentaron asociar con el tipo de narradores de los zocos árabes, nosotros vemos que el narrador, tanto por el lenguaje como el estilo irónico que lo caracteriza, no es nadie más que el propio autor, contando desde su presente, aunque recurra, a veces, a la manera de *Las mil y una noches*. Así Moix lo reconoce en una entrevista:

“- A nadie escapa que el narrador callejero de «El arpista ciego» tiene mucho de usted, que es su trasunto...

-Totalmente. A mí me gusta que el lector sienta que yo no me veo ajeno a la historia, ni me siento en un plano superior al suyo. Me había dicho alguna vez que querría ser como un narrador que cuenta sus cosas en las calles y aquí pues me dije que, ¿por qué no?, iba a ser ese narrador que cuentas sus cosas. Es tan trasunto hasta el punto que lo que cuenta sobre el paso del tiempo, sobre el amor y sobre la muerte son los mismos problemas a los que yo me he enfrentado este año. Eso da fe de que no me he querido esconder en absoluto, porque esas son mis reflexiones”⁴⁶³

Ahora bien, vamos a ver los métodos que utilizó el narrador extradiegético para recalcar su alineación tanto del tiempo como de la historia que narra:

- Utilizando a lo largo de la novela unos vocablos que lo sitúan fuera del relato y del espacio (dicen, cuentan, como aseguran, la nieve que nadie conoció en Tebas...). Además usa frases que lo sitúan más cerca de nuestro tiempo que el del relato como: “Jonet fue penetrado setecientas mil veces siete, de manera que, al terminar, Napoleón Bonaparte estaba entrando en las Tullerías” (*El arpista ciego*: 310) o “Debo ser más

⁴⁶² Aranáiz, Joaquín: “Un canto a la alegría de vivir” en *La Razón*, 25- 01-2002, p.34

⁴⁶³ Rodríguez, Juan Carlos: “Escribo sobre la muerte y el tiempo por primera vez” en *La Razón*, 16-01-2002, p. 23.

Hormoheb que Hormoheb mismo sin la ayuda de admirada diosa Cinemascopea, que en otro día fue paradigma del colosalismo” (*El arpista ciego*: 413).

- Entrando continuamente en un diálogo con el lector como si lo estuviera escuchando “Soñadores del Nilo, ¿Qué historia os contaré que sea amena y además bonita? La que permite remontarme a un tiempo perdido en la inmensa noche en la que los dioses hablaban con los hombre...”(*El arpista ciego*: 17). A veces incluso cuenta los acontecimientos como si fuera un narrador de cuentos infantiles: “Pero todavía era más respetada la dueña de la mansión, la dama Kippa, cuyo vientre privilegiaron los dioses al convertirla en residencia temporal de nuestro arpista favorito” (*El arpista ciego*: 25)
- Interviniendo en la narración de vez en cuando recalando abiertamente el papel del narrador frente a las historias y marcando la distancia con el historiador: “Yo soy el narrador, yo, manipulador supremo, me siento impotente ante la Historia, cuando los hombres la escriben en mayúscula” (*El arpista ciego*: 127), “¡Demasiadas cosas no toleran los dioses! Yo que soy el narrador; yo que cuento, ordeno, manipulo, nada sé de manipulaciones comparado con ellos” (*El arpista ciego*: 235). Incluso detiene, a veces, el curso de la narración para criticar a alguien o algún episodio que acaba de contar: “Yo me estoy ruborizando y siento algo parecido a la vergüenza. ¿Qué pensaréis los que me escucháis? ¿Son los dioses tan malignos? ¿Tan grande es su poder o sólo triunfan gracias a la inconsciencia del alma humana? ¿Ese enamorado que ayer suspiraba por el ciego de Tebas muere hoy por el divino adolescente que reina sobre Tebas y Menfis?...” (*El arpista ciego*: 260)

5- El lenguaje:

Es el segundo recurso más destacado de la novela, que se encarga de hacer desvanecerse la ilusión histórica que pretendía crear el modelo clásico o tradicional. Y si los críticos se pusieron de acuerdo con el uso lingüístico de *El amargo don de la belleza* porque respetaba los tradicionales cánones del género, pues ahora ya no lo están. Según éstos, señalados por G. Lukacs, el lenguaje no debería apelarse a la arcaización ni tampoco a la modernización absoluta con anacronismos tanto intertextuales como

diegéticos. Sin embargo una variante de la novela histórica contemporánea, como bien señala Celia Prieto⁴⁶⁴, decidió encarar sin ingenuidad y con ironía la incongruencia entre personajes de habla moderna y la diégesis histórica, y como ejemplo de esta tendencia destaca, Celia Prieto, la narrativa del autor argentino Manuel Mujica Láinez. A esta última opción recurrió Terenci Moix en el uso de lenguaje de *El arpista ciego*, del que Sanz Villanueva comenta:

“Lo más notable es el tratamiento lingüístico, inteligente y eficaz, mezcla de la expresión culta y la tabernaria, la clásica y la recientísima. Cuando dice, por poner un ejemplo entre un millón, que el sacerdote de Nepumer alternaba la fidelidad al ojo de Amón con la fe en el ojo del culo, se nos da la clave verbal para el sucederse de sexo loco, desparpajo moral, irreverencias sin cuento y disparates sin tasa”⁴⁶⁵

El propio novelista explica a través de la voz del narrador el motivo de la excesiva modernización de su lenguaje: “¡Benditas sean las diosas de Egipto, que hablan como las vecinas de mi calle! Benditas sean porque se entiende lo que dicen cuando a sus sacerdotes no los entiende ni el propio Amón; del mismo modo que nunca fueron entendidos los letrados y sí el campesino que contempla los juegos de la naturaleza” (*El arpista ciego*: 22). Esa tendencia de sustituir el lenguaje literario por el coloquial responde, según parece a la inquietud del autor de que “cada día pongo más en duda la función de la narrativa literaria. Para narrar, el cine y la televisión tienen tan tremenda eficacia...”⁴⁶⁶. Es más, unos años antes de la publicación de la novela, Moix escribió un artículo sobre *La Divina Comedia* en el que dijo lo siguiente:

“El trasvase idiomático nos hace olvidar a menudo que la preeminencia de Dante en la cultura italiana excede a sus valores literarios para ocupar un lugar de excepción entre los creadores de idioma y, dado el contexto temporal en que se produce, sus fundadores absolutos. En el *trecento*, la pugna entre el latín y el *volgare* como lengua literaria está en pleno auge, y Dante se introduce a menudo en la polémica, aportando una de las obras más representativas de su sentido crítico: *De vulgar elocuencia*”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Ferández Prieto, Celia: *Historia y novela...*p. 197.

⁴⁶⁵ Sanz Villanueva, Santos: “El arpista ciego” en *El Cultural...*p. 15.

⁴⁶⁶ Sainz De Baranda, Inma: “Debo dejar de fumar... ya: ¡hoy, va!” en suplemento dominical de *La Vanguardia...*12.

⁴⁶⁷ Moix, Terenci: “Los milagros de un clásico” en *El Mundo*, 10-11-1999, p. 72.

En la novela podemos detectar distintos tipos de anacronismos, además de la propia estructura coloquial de la frase, como por ejemplo:

- a- anacronismos verbales (Mira bonita, no está tan negra como la pintan los cenizos / esperma / útero/ te veo pajarraco de mal agujero / ¿Eso hizo la bicha? / la válvula del corazón de Nefruten / la despedida de soltera de una amiga/ librería / gamberrito / petardas / república / niña loca-carioca ...)
- b- anacronismo intertextuales representados en refranes de épocas muy posteriores (Dime de lo que presumes y te diré qué te carece / Los dioses no ahogan, pero aprietan / De la palmera caída hacen leña los satíricos / Cada hijo trae un pan debajo del sobaco...). También lo son las escenas de las películas o cuando el Tiempo habla de James Dean, María Callas, Elvis Brisley o enseña a Jonet una parte de la película “Lo que el viento se llevó”.
- c- La vulgaridad del lenguaje al mismo tiempo que habla de asuntos cultos o históricos. En la novela todos los personajes, sea como sea su rango – dioses, cortesanos, cultos, sacerdotes – hablan como si fueran vecinas de un barrio bajo conversando en un patio. De los muchísimos ejemplos destacamos los siguientes: una diosa dice “Encontradme cualquier cosa que me sirva de mandil, tenéis esos libros perdidos de polvo y yo no puedo volver al Océano Primordial hecha un pingo”, página 79/ el narrador dice “el sacerdote de Nepumer [...] alternaba la fidelidad al ojo de Amón con la fe en el ojo del culo”, página 87) / un escriba pregunta a otro: “¿Y en qué eres tú rey bocazas?”, página 88 / Hormoheb piensa al faraón “tu padre ha dejado Egipto hecha una mierda y se necesitarán un par de cojones para sacarlo adelante”, página 141 / el faraón averigua: “¿Qué dices rata de la noche? ¿He de caer en el mismo pozo de oscuridad que amenaza a mi familia”, página 138 / El gran arpista de Tebas dice a los de la casa por no haberle ofrecido algo a beber: “¡Hijos de puta! ¡Tacaños! ¡Mal nacidos!” , página 283, etc.

De este modo, el lenguaje ha servido como recurso eficaz en arraigar el sentido del antiilusionismo histórico.

6- Asuntos históricamente polémicos:

Si Terenci Moix ha mantenido una postura objetiva al tratar los temas históricamente polémicos, como hemos visto a lo largo de nuestra investigación, en *El*

arpista ciego rompe rotundamente con esta constante mostrándose abiertamente partidario a una versión en concreto. Lo cual podríamos ver en los casos siguientes:

a – El origen de Tutankamón:

El novelista muestra a lo largo de la novela su predilección a la teoría de que el joven faraón es hijo de Akenatón y de su esposa secundaria Kiya. Por lo cual, Moix nos hace llegar esa misma información a través de distintas personas, tanto ficticias como históricas, y de diferentes clases sociales. Así que encontramos a una de las vecinas diciendo: “Quedan las dos únicas hijas que no murieron con la aciaga peste. Una está casada con Semenkaré, la otra con un niño de ocho años, según dicen, nació de la favorita Kiya” (*El arpista ciego*: 73), luego otra vecina lo confirma “Se reconsidera hijo de Akenatón y de su favorita, la esposa real Kiya. Ésta murió de un parto hará más o menos doce años” (*El arpista ciego*: 130), así también lo reconfirmó el narrador, aunque de otra manera: “Tutankatón se quedaba a solas en las estancias de la Casa Dorada, ocupando el lecho que había sido de su abuelo, el Gran Amenhotep” (*El arpista ciego*: 136). El propio faraón dice que su hermana es Asenjaepaton: “Desde que murió Semenkaré no paráis de decirme que soy divino. Y mi hermana Asenjaepaton también lo es...” (*El arpista ciego*: 140), incluso el dios Horus lo reafirma en su discurso con el faraón: “Tienes razón. Es un axioma que debería haber aprendido después de la herejía de tu padre...” (*El arpista ciego*: 192.)

b- La muerte de Semenkaré:

Mientras Terenci Moix dejó al lector de *El amargo don de la belleza* sin saber el motivo de la muerte de Semenkaré, ya que efectivamente nadie lo sabe de modo científico, aquí sí que ofrece la teoría de la conspiración como razón por la cual Semenkaré fue asesinado: “En los últimos tiempo se comentó que había intentado un acercamiento al clero de Amón, pero nadie podía decir si se debía a una decisión propia o de los consejos del Gran Padre Ay cuya influencia se había visto robustecida con los últimos acontecimientos. Tal vez ellos se ocupaban de pactar con el clero de Amón mientras Semenkaré seguía quemando incienso en los altares del dios herético” (*El arpista ciego*: 128)

c- A diferencia de lo que señaló Moix en el “post scriptum” de *El amargo don de la belleza*, de que los episodios de la epidemia que castigó a Egipto a finales del reinado de Akenatón se tratan de una teoría de algunos egiptólogos, aquí hace referencia a esos

episodios como realidad histórica: “-Mi madre murió, Dama de la Casa. Sabrás sin duda que en el Delta tuvimos una epidemia muy rastrera” (*El arpista ciego*: 170)

d- Mientras algunos egiptólogos señalan al padre Ay como presunto miembro involucrado en la conspiración que acabó con Akenatón, otro rechazan esta teoría y lo consideran un hombre fiel a todos los faraones. Moix adopta abiertamente esta teoría cuando da la palabra al mismo personaje para defenderse: “- Recuerda siempre eso: sobrevivir no es lo mismo que vivir. Además muchos piensan que el hecho de haber sido fiel a tres causas distintas me convierte en un traidor a las tres [...] cualesquiera que fuesen los motivos que nos guían a todos, el único que merece la pena es el bienestar de Egipto...” (*El arpista ciego*: 329)

7- La minuciosidad histórica:

La novela, como hemos visto hasta ahora, ofrece en su mayor parte, un relato fantástico desarrollado en un espacio histórico. Y aunque haya presencia de personajes históricos actuando, su objetivo no es enseñar historia, sino los sentimientos que el momento histórico les impuso vivir a éstos. Sin embargo, si nos concentramos en los episodios de la novela, nos daremos cuenta de que toda la fantasía y la realidad son el resultado de una minuciosa documentación e investigación por parte del autor. Daremos a continuación algunos ejemplos que demuestran esta hipótesis:

- La solución final de la trama de la parte ficticia de la novela está basada e inspirada en la famosa leyenda de Isis y Osiris. Al final de la narración el Tiempo consigue, gracias a esta leyenda, salvar a Jonet de la perversión del dios Set y los demás dioses que castigan al joven flautista y quieren vengarse de él por su inclinación homosexual, tan odiada por ellos. Es entonces cuando el Tiempo decide revelar, en la reunión de los dioses, el desconocido tramo final de la lucha entre Horus y su tío Set, según el cual los dos mantuvieron una relación sexual. Es cierto que de acuerdo con alguna de las versiones⁴⁶⁸ de la leyenda Set intentó deshonorar a Horus penetrándolo sexualmente, pero Horus, siguiendo el consejo de su madre, recogió el semen de Set en su mano y se lo llevó a la madre quien lo puso sobre una lechuga, comida favorita de Set, que

⁴⁶⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Homosexualidad_en_el_antiguo_Egipto (La homosexualidad en el antiguo Egipto)

éste comió sin advertir el engaño. Set, pensando que su semen estaba dentro de Horus llamó a los jueces y les pidió que determinaran quién había sido fecundado. Para su gran sorpresa cuando los jueces llamaron al semen éste respondió desde el interior de su propio estómago deshonorando a Set y exonerando de Horus.

- Una parte de la trama histórica está también basada en una versión histórica sobre la localización de la tumba de la familia real amárnica. En la novela, como hemos explicado antes, la segunda inquietud que sufre Tutankamón es llegar a garantizar la inmortalidad de sus familiares. Por lo cual pide al Padre Ay trasladarlos a una tumba en Tebas. De este modo se desarrolla esa parte de la trama histórica de la novela hasta el final, cuando conocemos que la tumba ha sido atacada y que lo que se salvó de ella ha sido llevado a Tebas. Es cierto que según varios egiptólogos, como Serel Aldred, las momias de la familia real amárnica fueron enterradas en el Valle de los Reyes a petición de Tutankamón para salvarlos de la destrucción que empezó a dejar sus huellas en la Ciudad del Sol. Sin embargo pasado el reinado del faraón y durante la siguiente dinastía de los Ramsés la tumba fue atacada. En definitiva lo que hace Moix es reconstruir la teoría histórica, aprovechándola como parte de su trama.
- La novela ofrece una amplia galería de divinidades egipcias, mostrando, a través del desarrollo de la narración, las funciones de la que se responsabilizaba cada uno en la mitología egipcia. Además nos da a conocer a otros dioses de poca relevancia como: Ihy, hijo de Hator y Horus; Seshet, la diosa bibliotecaria o Neith, la diosa de la guerra y la caza. Por otro lado, los episodios de los dioses que podrían parecer desbocadamente fantásticos, han sido construidos de acuerdo con lo conocido de la mitología egipcia. Por ejemplo: la conversación sobre las dos diosas Isis y Hator, que intercambian plumas, es una realidad histórica tal como salen en las figuras murales, siendo Hator quien, a veces, se pone plumas sobre la cabeza tal y como se suele peinar Isis; la conversación sobre Horus tuerto y Set sin testículo, responde al resultado de los episodios de la lucha entre ambos dioses en el pantano, aunque después el dios Tut devolvió a cada uno lo que había perdido en

el combate; el problema de identidad que sufre Horus y por el cual se queja delante de Tutankamón, se trata de una realidad histórica, ya que los antiguos egipcios le llamaban con distintos nombres y lo representaban con distintas formas; el hecho de que aparezca Anubis llamando a Horus porque tiene trabajo en el inframundo, se trata del cuadro de El juicio final, sacado del Libro de los Muertos que normalmente se enterraba con los difuntos; todo los elementos utilizados en el episodio imaginario de Set y Sekmet persiguiendo a Jonet e incluso el animal legendario Dam Dam, son sacados también de la mitología egipcia antigua.

- La misma figura del arpista ciego aparece en algunas tumbas egipcias como la de Ramés III del Imperio Moderno, o la de Antef en el primer período intermedio. El novelista nos ofrece la lectura copiada de una parte de la Estela de la Restauración del templo del Opet, hoy en día guardada en el Museo de El Cairo (*El arpista ciego*: 150,1). Así como utiliza algunos objetos emblemáticos de Tutankamón como su famoso trono dorado para demostrar a través de él que todavía seguía la antigua religión amárnica, lo cual es completamente correcto según indican los dibujos del trono. Incluso, Moix corrige su reiterado error en contar la leyenda de “La destrucción de la humanidad” (*El arpista ciego*: 50)
- Hablar sobre las costumbres y tradiciones cotidianas de los antiguos egipcios además de datos históricos en general, como: las normas de las relaciones matrimoniales, la edad del casamiento, las distribución de las tareas en la casa, las obligaciones del divorcio ⁴⁶⁹; el papel de la mujer en la sociedad, cómo son ellas quienes eligen el nombre del recién nacido; la homosexualidad en el antiguo Egipto, como práctica mal vista porque no tiene fruto, aunque no estaba prohibida; un resumen sobre la actitud de Akenatón contra la antigua religión de Amón borrándolo hasta de los sufijos de los nombres; las inscripciones dentro de la tumba de Ay y Hormoheb; los logros médicos en aquella antigüedad; un ligero análisis sobre el arte tebano, las herramientas completas del escriba; las

⁴⁶⁹ <http://www.egiptologia.com/content/view/618/45/> (El matrimonio en el antiguo Egipto)

costumbres en los funerales; las teorías de la creación del mundo; el significado de la palabra faraón en la antigüedad⁴⁷⁰, etc.

No obstante, al incluir dichas informaciones dentro de un marco de fantasía mitológica y extravagancia, además de consolidar todo ello con los distintos recursos de alineación con finalidad antiilusionista – como hemos visto anteriormente – hace que el lector no especializado no tenga más remedio que tomarlo todo como fruto de la imaginación del autor y como una novela de mera diversión desarrollada en un espacio y tiempo lejanos, que es Egipto.

7.5 Algunas constantes moixanas en las dos novelas:

Finalmente nos gustaría pasar revista, de modo resumido, a la continuidad de unas tres constantes que hemos visto anteriormente en el autor. Aunque en ello partiremos siempre de la hipótesis de una evidente metamorfosis que culminará en lenguaje de las vecinas de *El arpista ciego* de las que Ana María Moix⁴⁷¹ dice haber reconocido a las vecinas del Barrio Chino barcelonés y a su tía – y la de Moix – Florencia. A continuación veremos esas constantes más destacadas:

1- La búsqueda del doble y la cadena del fracaso sentimental:

En *El amargo don de la belleza* el protagonista es cincuentón, según señala Emilio Morenatti⁴⁷², es decir la misma edad de Moix a la hora de redactar la novela. Por lo cual, dicho protagonista – muy parecido al también al carácter del autor – trata el tema de la búsqueda del doble y el fracaso sentimental desde la madurez, pero sin señalar a casos en concretos metamorfoseados. En la novela casi todos los personajes intentan encontrar el amor de la pareja, pero ésa se lo rechaza causando la inevitable decepción sentimental que se convierte en una cadena que estrangula a todos: Keftén ha sido engañado no sólo por la madre de su hijo, sino por todas las mujeres que conoció en sus viajes por el mundo “En toda la geografía que tu sapiencia pueda conocer no hay hembra divina que no haya ensañando con mi alma y ninguna que no haya contribuida a dejarla seca” (*El amargo don de la belleza*: 69), no obstante, sigue enamorado de una

⁴⁷⁰ En informaciones generales sobre el antiguo Egipto nos basamos en Nur El Din, Abd El Halim: *Monumentos y Civilización del Antiguo Egipto*, primera parte, El Kahalig El Arabi, El Cairo, 2004.

⁴⁷¹ Antón, Jacinto: “Terenci Moix: he usado a Tutankamón como icono erótico” en *El País*, 16-01-2002, p.31.

⁴⁷² Morenatti, Emilio: “Terenci Moix gana el I premio Lara con una novela recreada en Egipto” en *Diario de Jerez* ...p.33

sola mujer, Nefertiti; La reina de Egipto rechaza el amor de Keftén porque ella está enamorado de Akenatón, pero éste ya ha mandado traer a una princesa para casarse con ella – hecho históricamente incorrecto y es perteneciente a la época de Tutankamón, como bien ha reconocido el autor en el epílogo – con el fin de engendrarle a un varón; Nellifer ama a Keftén pero él la rechaza porque su corazón está en manos de Nefertiti “No puedo darte más que lo que te he dado y así es lícito que no te pida más que lo que ya he obtenido” (*El amargo don de la belleza*: 47); incluso cuando Nellifer consigue liberarse del amor de Keftén y enamorarse de otro hombre, el destino acaba con este amor porque la epidemia lo afecta y acaba muriéndose; Senet, el escriba, no ha sido engañado por nadie, pero desde el principio de su vida está buscando al doble sin encontrarlo “Y son tantas noche que he intentado llenar este vacío que ya no puedo más. Así puedo decirte que vivo en la nostalgia por alguien a quien no he llegado a tener” (*El amargo don de la belleza*: 300); hasta Atonet, el homosexual, no puede conseguir el amor de Bercos que está enamorado de su padre.

El caso moixana más metamorfoseado, en este sentido, es el de Bercos y el amor homosexual a la figura del padre o al hombre mayor como maestro. No es la primera vez que veamos esta constante en la obra de Moix, ya que así apreció también en *La increada conciencia de la raza* (1972). En términos psicológicos podríamos interpretar este fenómeno moixano como representación de la “novela familiar” de la que nos habla Freud⁴⁷³. Tal vez podríamos encontrar el origen de este amor no conseguido a la figura del hombre mayor culto en Néstor Almendros del que se enamoró Moix en su juventud y no lo pudo obtener: “Al fin y al cabo [le dice un amigo a Moix] Néstor no ha hecho más que introducir en la realidad los dominios del sueño. Todo en él corresponde a lo que has venido soñando y nunca encontrarás en un bar de ligue: el hombre internacional, cultivado, inteligente y sobre todo creador. Es lógico que te fascine”⁴⁷⁴. Es más, si comparamos los pasajes del sufrimiento de Bercos por estar al lado de su padre en la misma cama sin poder tocarlo, y los de Moix, en las memorias, en la misma situación con Néstor Almendros, encontraremos una identificación completa “Todos los propósitos de Serenidad que me había forjado en Barcelona desaparecieron al verme obligado a compartir con él la misma cama. Y es cierto que no hay sensación más

⁴⁷³ Paraíso, Isabel: *Literatura psicología*...pp. 98-100. Según Freud los niños en un principio miran a los padres de forma ideal, pero llegado un momento ven a otros padres como superiores a los suyos propios, y de ahí - junto al complejo de Edipo, el niño se muestra rebelde contra su padre. Y hay niños que superan este problema y otros que no.

⁴⁷⁴ Moix, Terenci: *Extraño en el paraíso*...p. 54.

angustiosa que la proximidad de un cuerpo que nunca conseguirás”⁴⁷⁵. El propio autor reconoce el parecido en la entrevista que le hace su hermana Ana María Moix:

“Tenía Almendros 31 años exactamente los que yo habría deseado para mi padre ideal; un padre que además de hacer el amor, me enseñase a leer la gran literatura y ver el cine con mirada distinta”⁴⁷⁶

El caso del doble metamorfoseado más destacado de *El arpista ciego* es el de Jonet e Ipi. Los dos nacieron el mismo día, y aunque fueron engendrados en vientres distintas, son físicamente iguales. Uno de ellos, Ipi, es un ser solitario que queda esperando la llegada del doble y el otro, Jonet, es un alma traviesa. Cuando el destino los junta a los dos Jonet se enamora de su hermanastro, pero éste no le puede conceder el amor. Esa misma trama se trata un episodio claro de la vida del autor, aunque con algunos cambios. Moix relata, en *Extraño en el paraíso*, haber conocido en Francia a un chico llamado Carlito, que anecdóticamente nació en el mismo día que él y se parecían los dos físicamente como gemelos de modo que se llamaban hermanos, sin embargo eran distintos en el carácter: Moix busca la cultura y Carlito el goce de la carne. Y finalmente el resultado de la relación es el fracaso sentimental para Moix, como lo fue para Jonet en la novela. Nos gustaría referir también que la idea del gemelo ha aparecido dos veces antes en la obra de Moix: en el cuento de “la gala” a través de los dos gemelos Oleg y Nils y en *Olas sobre roca desierta* mediante las figuras de Narcís Llaudó y Manolitu con los que el protagonista traba amistad.

2- El compromiso con la causa homosexual:

En ambas novelas Moix intenta seguir con su misma filosofía, de la que hemos hablado en el capítulo anterior, en lo que se refiere a las escenas eróticas o sexuales: no prestar atención a describir actos sexuales en sí, sino basta con chocar al lector con escenas extravagantes por sí, como lo que hizo Bercos con el amante de su madre colgando un cordón en su pene y en la puerta, de modo que cuando la servidora abrió la puerta le arrancó el miembro. También lo vemos, en *El arpista ciego*, en la historia del hombre que, de tanto amar a su novia, pidió a los dioses convertirse en su regla.

En cuanto a los individuos homosexuales siguen siendo los más respetuosos y menos esperpénticos. En *El amargo don de la belleza* Atonet se dirige al protagonista

⁴⁷⁵ Ibidem...p.73

⁴⁷⁶ Moix, Ana María: “Entrevista. Terenci en la Ciudad del Sol. Tengo muy claro que estoy viviendo el final de un mundo” en *Qué leer...*p. 43.

Keftén para pedirle la mano de su hijo, porque así tiene que ser la relación dentro de un marco legal. El padre, cretense, reconoce haber tenido también relaciones homosexuales y se muestra tolerante en que su hijo elija con quien quiere juntarse, aunque se burla de que sea el chico tan comprometido que viene a pedirle la mano. Es más, el propio faraón está mostrado como bisexual, así también lo es Semenkaré.

El arpista ciego podría ser uno de los textos más evidentes donde Moix defiende la causa homosexual, y lo hace a través de la figura de Jonet, partiendo en su defensa de las críticas de la gente a esa práctica. En un primer momento, tanto el narrador como los dioses explican que la homosexualidad estaba mal vista en el antiguo Egipto no por motivos morales, sino porque no tiene fruto reproductivo. Además, tanto Merit como Totmés al enterarse de la homosexualidad de Jonet lo atacan ferozmente y lo consideran como ser maldito. Sin embargo, el personaje de Jonet está construido como víctima de tal manera que capte la compasión del lector: es un joven condenado a vivir desgracias y ser castigado por los dioses, sin cometer más error que amar sinceramente a su hermano ciego. Mientras tanto hay otros, como Merit, que comete más pecados que él, acostándose sin amor con todo el mundo sin ser castigada en ningún momento, en cambio, es recompensada al final con un niño con cabeza de carneros que será su medio a acceder a la riqueza. Es decir Moix utiliza su otra constante – el doble baremo de la sociedad y la creencia en las falsas apariencias – para defender a su personaje homosexual.

Otra recurso de defensa, pero simbólico, es la relación homosexual que mantendrá Jonet con el Tiempo, la cual podríamos interpretar como una manera del autor para decir que será el tiempo quien devolverá a los homosexuales sus derechos. Esa insinuación del novelista queda evidente cuando el Tiempo se convierte en el defensor de Jonet frente a Set, el dios del mal, y contra los demás dioses que lo quieren castigar por haber amado a su hermano. Acto seguido, el tiempo desvela el secreto de la existencia de la práctica homosexual incluso entre los dioses y logra salvar a Jonet: “¡Tamaña hipocresía! – exclamó el Tiempo –. Todo esto saben los hombres, en efecto, pero les falta saber que condenáis en los demás lo que celebráis entre vosotros...” (*El arpista ciego*: 390)

3- El tiempo

Si la obsesión más destacada en la obra de Moix ha sido la preocupación por el tiempo y sus atributos: la vejez, la muerte, la fugacidad del tiempo, la soledad, la

pérdida de la belleza o la juventud marchitada, resulta bastante lógico que se acentúe la intensidad de esta inquietud en medida que van pasando los años. Estas dos novelas están redactadas cuando Moix tenía más de cincuenta años, por lo cual hablar de los distintos aspectos del tiempo será inevitable. En *El amargo don de la belleza*, desde su nombre como hemos explicado anteriormente, podríamos percibir los efectos del tiempo, hasta el momento histórico del que habla el autor – la caída de la Ciudad del Sol – es un reflejo del final de todo por culpa del tiempo. La misma trama de la novela está ligada con el paso del tiempo: un pintor cretense maduro que vuelve a la tierra de la infancia evocando los días de la juventud y probando el efecto del tiempo en cambiar tanto a la gente como los espacios. Moix habla de la Juventud marchitada a través de las figuras de la reina Tii y Ptahotep, reflexiona sobre la idea de la continuidad a través de la figura del hijo⁴⁷⁷, medita sobre la muerte prematura mediante los episodios de fallecimiento de las hijas de Akenatón y Semenkaré, ofrece una lista larga de muertes de gente mayor como final inevitable, e incluso plantea la idea de la sensación de impotencia del artista ante la renovación de las nuevas generaciones y su obligación a adaptarse a ellas.

Según las noticias periodísticas, la última novela de Moix, *El arpista ciego*, ha sido redactada entre los distintos ingresos del novelista al hospital en estado grave que lo dejó al final casi paralítico. De ahí, es comprensible que la inquietud por el tiempo y reflexionar sobre él llega al máximo en el relato. La mayoría de los personajes de *El arpista ciego* están preocupados por el paso del tiempo y la vejez, como por ejemplo la dama Kipa: “Porque, aunque vosotros no los sepáis, el Tiempo se lleva nuestro instantes [...] llegará un momento en el que iremos faltando de uno en uno, celebraréis fiestas como ésta y os preguntaréis dónde estoy yo, dónde está mi comadre Nofret [...] Veréis que no va quedando nadie. Y desearéis hallarnos en el reino de los muertos, porque será la única manera para volver a estar todos juntos” (*El arpista ciego*: 119). Los personajes sienten el peso del tiempo y sus efectos sobre sus hombros, incluido el narrador mirando a los dos jóvenes protagonistas: “Me haría daño evocar la lisura de esas pieles, cuando la mía ya se torna amarillenta y revela pliegues comprometedores. Así me coinciden, en una misma historia, el desencanto de lo que fuimos contra el ímpetu de los que empiezan a ser. Con el sexo derrumbado, si sexo tuve, reencuentro en el mito el sexo que palpita y se pone enhiesto ante la vida. Pero ya es de otros, porque el tiempo pasó y

⁴⁷⁷ Según la hermana del autor la última relación que tuvo Moix era con un chico joven llamado Pablito y la interpreta como de tipo paternal más que de pareja. En Iborra, Juan: *Detrás del arco iris*...p. 233.

esos astros rutilantes, cuyo fluir comienza ahora, marcan mi descenso para ascender ellos” (*El arpista ciego*: 180). Incluso los dioses están preocupados por el tiempo y sus vicisitudes. Y como Moix durante este tiempo tenía mucho miedo a morir – según señalan sus amigos – de modo que prefería vivir paralítico que morir, eso lo vemos aquí en la escena en la que la dama Kipa llama a su hijo desde el otro mundo para que se suicidara para poder ir con ella al Más allá, pero el joven arpista lo rechaza rotundamente. Y como otro aspecto vemos al Tiempo, como bien sabemos, convertido en la novela en una persona de carne y hueso, que muestra a través de la trama sus distintas características: más fuerte que los dioses, voluble, siempre joven, sólo aparece a la gente para amenazar cuando son mayores, promueve el olvido, enseña a la gente dejar de querer, ya que es traidor y es el peor amigo del hombre. Y finalmente el Tiempo proclama no sólo su poder sobre los mortales sino también sobre los dioses: “En mi transcurrir morirán los dioses de egipcios y los de todas las naciones. Nacerán otros dioses y también morirán. Sólo yo permaneceré” (*El arpista ciego*: 388)

CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES:

Capítulo primero

- Resulta complicado llegar a una definición concreta y precisa de la novela histórica ya que ésta ha ido desarrollando distintas modalidades a lo largo de su evolución desde la antigüedad aristotélica y hasta el postmodernismo. Por lo tanto, la novela histórica debe ser definida diacrónicamente como subgénero narrativo y sincrónicamente de acuerdo con el concepto de la época.

- La novela histórica, según George Lukács, nace con el Romanticismo a principios del XIX, a manos de Walter Scott, como resultado de circunstancias histórico-sociales. Posteriormente su influencia se fue propagando por todo el mundo, modelándose a las circunstancias particulares y específicas de cada país, las cuales contribuyeron al auge del género.

- Partiendo de la idea del dinamismo de los géneros literarios, los investigadores buscaron en la antigüedad los presuntos antecedentes de la novela histórica y obtuvieron un gran abanico de distintas conclusiones, como por ejemplo: en la época grecorromana, en el neoclasicismo del siglo XVIII, en el drama, en el teatro shakesperiano, en la enciclopedia francesa de la Ilustración, en el Siglo de Oro español, en el corpus de la literatura española donde se mezclaban los elementos de historia y ficción, como es el caso de la épica, las crónicas, las obras cultas del mester de clerecía y la novela de caballería, etc.

- El recorrido que Celia Fernández Prieto hace por la evolución de la novela histórica demuestra que no es un género nuevo, sino una forma de actualización de la larga tradición de intercambios entre la Historia y la literatura. Es decir, se trata de un producto relacionado, como todo género, con tres ejes: la tradición y las formas literarias del pasado, las formas literarias del momento histórico, y el contexto socio-político y los sistemas culturales e ideológicos vigentes en el horizonte de la recepción. A lo largo de esta evolución podemos ir viendo cómo la relación entre la Historia y la literatura fue cambiando notablemente, partiendo desde una postura donde el historiador y el poeta se confundían, pasando por la violación completa a la fidelidad histórica, el máximo respeto a la opinión de los historiadores creando historias novelizadas y llegando al revisionismo histórico mediante la novela y la distorsión del material

histórico. Como conclusión, vemos necesario que la novela histórica debiera ser estudiada según el concepto de su tiempo y según la mirada del momento hacia la Historia.

- La novela o el cine históricos representaron, y siguen representando, un arma de doble filo, ya que, además del papel que juega enseñando Historia, puede ser también un instrumento para manipular o deformar la misma, respondiendo con ello a intereses ideológicos, políticos o hasta colonialistas.

- El “boom” actual de la novela histórica tiene motivos generales, como son: el interés por el conocimiento histórico, los valores universales que el género incluye, el exotismo y el escapismo que ofrece al lector contemporáneo, las técnicas comerciales, etc; y motivos particulares y exclusivos de cada país, como serían, por ejemplo en América Latina, la búsqueda de la identidad y soluciones para el presente en el pasado o en Europa la búsqueda de una fuente amena para aprender historia.

- En cuanto a los distintos esquemas tipológicos que nos ofrecen los investigadores de la novela histórica, nos damos cuenta de que, a pesar de su diferencia, no representan ninguna contradicción entre sí, ya que cada uno establece su propia clasificación partiendo de una postura diferente: Noé Jitrik, por ejemplo, hace una división ideológica, según la decisión del autor a la hora de escribir su obra, en genérica y circunscripta; otra tipología del mismo teórico, con la cual coincide Juan Ignacio Ferreras, se basa en la distancia temporal entre el referente y el contexto referido como elemento clasificatorio; Umberto Eco propone una clasificación a base del grado de relación de la historia ficticia con la Historia; Darío Villanueva sugiere una tipología, también genérica, basada, tanto en la relación con la Historia, como en la relación entre la Historia y el pasado; Enrique Ángel Ramos, Enrique Montero Cartelle y María Cruz Herrero establecen una división a la novela histórica a base de su temática; Carlos García Gual propone dos tipologías, una basada en el protagonista como elemento divisorio y la otra en la temática de la obra; Kurt Spang efectúa su tipología a base de la actitud del autor hacia el lector; y, finalmente, encontramos a Celia Prieto cuya clasificación se establece a partir de la actitud del novelista hacia la historia, desde el respeto tradicional hasta la distorsión posmodernista al material histórico, o el revisionismo.

Capítulo segundo

- La carrera literaria de Ramón Moix i Massaguer –más tarde conocido con el nombre de Terenci Moix– se puede dividir claramente en dos grandes fases: la catalana, que abarca desde su irrupción en la literatura con *La torre dels vicis capitals* (1968) y hasta 1983 cuando cambia de idioma, comenzando con ello su segunda fase, la castellana, con la publicación de *Nuestro virgen de los mártires*. En la primera fase podemos incluir también sus adaptaciones al catalán de las obras teatrales inglesas.

- La literatura de Terenci Moix no puede ser estudiada sin tener en cuenta ciertos factores indispensables: su vida personal y la de su familia, su homosexualidad, habiendo nacido en una sociedad reprimida durante el franquismo, y las circunstancias históricas, sociales y políticas de la España de la posguerra. Los tres tomos de las memorias del novelista, los testimonios de sus amigos y colaboradores – los cuales coinciden con las noticias periodísticas sobre el autor – son un indicio evidente de que toda la literatura de Terenci Moix nace y encarna su vida personal, de modo que Carlos Castilla del Pino consideraba al novelista en su vida diaria como un personaje literario.

- Otros elementos e influencias que se deben tomar en consideración a la hora de estudiar la obra del novelista son: el cine, la ópera, los *comics*, el arte popular, el Romanticismo, como movimiento y forma de vivir, y la Historia antigua en general y la egipcia, griega y romana en particular.

- No estamos completamente de acuerdo con clasificar y encasillar la obra de cualquier artista en unos moldes fijos, sin embargo, podemos clasificar el total de la obra de Terenci Moix en cuatro mundos, no sin tomar muy en cuenta que son mundos interrelacionados, es decir, que en cada mundo encontraremos la presencia de los demás, aunque en menor proporción. Estos cuatro mundos son: el mundo de compromiso generacional, político y social, el mundo del cine y los espectáculos, el mundo histórico o del pasado, y el mundo de los viajes.

- Terenci Moix pertenece, según Ramón Bukley, a la generación rebelde de la literatura catalana que intentó romper con la generación de sus padres, el sistema franquista y todos los valores que la sociedad les había impuesto. De ahí, califican a Moix del primer escritor transgresor de aquella generación catalana y aunque sus primeras obras fueron consideradas, en un principio, como el escándalo de la literatura catalana, más tarde se llegó a hablar de literatura pre y postmoixana y su novela *El día que va morir Marilyn* (1969), Premio de La Crítica Serra d'Or en 1970, fue considerada una de las mejores

obras de la época. Además, casi todas las demás obras catalanas del autor fueron premiadas con los galardones más prestigiosos de la literatura catalana. Sin embargo, al trasladarse a escribir en castellano, la situación fue completamente distinta, porque fue más criticado que alabado por parte de los críticos que en general lo consideraron un escritor popular, de consumo o incluso productor de subliteratura. No obstante, si nos fijamos en el esquema de constantes que estableció el investigador Gene Steven Forrest, de la Southern Methodist University en 1977, para la obra catalana de Terenci Moix, vamos a encontrar que son las mismas que siguen con él en su obra castellana en general, y sobre todo en las novelas egipcias que son nuestro tema de investigación. Dicho esquema se basa en cuatro ejes principales: el hombre, el tiempo, la sociedad y el arte, todo ello dentro de un marco general presidido por el mundo antagónico, es decir, la combinación entre el caos y el orden.

- Pensamos que el propio novelista contribuyó activamente, durante su fase castellana, en consolidar esta imagen de popular, mediático y a veces frívolo, con un objetivo puramente comercial. Es más, a menudo adornaba sus novelas –nos referimos sobre todo a las de temática egipcia– con elementos que normalmente atraen a los lectores de consumo, también con un objetivo comercial y económico, por lo cual el autor decidió cambiar del catalán al castellano y ampliar así su público lector. Consideramos también que el descrédito por parte de los críticos castellanos a la obra egipcia de Moix puede ser, en primer lugar, y a pesar del éxito comercial de la novela histórica, por la predilección de los críticos por el género fantástico. Por otro lado, dicho descrédito puede ser el resultado de una lectura deficiente a la obra del novelista, ya que, como hemos visto, la mayoría de los críticos intentan vincular el mundo egipcio de Terenci Moix como plagio de las películas de cine, sin prestar ninguna atención al tratamiento histórico del autor, lo cual nosotros consideramos el punto más importante a la hora de estudiar la novela histórica, ya que ello nos muestra la ideología del autor y sus objetivos, a través de sus decisiones trabajando con el material histórico que tiene entre las manos. Fueron pocos los críticos que prestaron atención a las similitudes que ofrecen sus novelas egipcias con la vida personal del autor, de modo que pueden llegar a ser novelas autobiográficas, así como el planteamiento a problemáticas contemporáneas a través del pasado. Volveremos a mencionar la muy acertada frase de Santos Sanz Villanueva con referencia a *El arpista ciego*, y que nos puede servir como regla para el total de la obra de Moix, como obra de autor de índole peculiar: “El texto reclama una proximidad de lectura a este peculiar mundo del autor, a sus tics y caprichos, todo lo

cual está calculado para provocar una complicidad (un alejamiento sin paliativos)”⁴⁷⁸, por lo cual tendrá el beneplácito de quienes reconocen determinados méritos en sus obras y provocará el rechazo de los que no aceptan su escritura.

Capítulo tercero

- La primera pregunta que consideramos oportuno plantear es ¿Por qué un escritor catalán como Terenci Moix se dirige a escribir sobre Egipto y su civilización antigua hasta convertirse en uno de sus máximos representantes en la literatura española contemporánea? En primer lugar, hemos descartado la posibilidad de que Egipto sea para Moix un cierto modo de escapismo romántico, por falta de conformismo con su presente, hacia tiempos lejanos, porque Moix, desde sus principios – es decir bajo la censura franquista–, se mostró muy crítico y transgresor con la realidad circundante y acabó siendo “*l’infant terrible de la literatura catalana*”, con lo cual es evidente que la temática egipcia en su narrativa –que comienza de forma independiente en los años ochenta, es decir bajo la democracia– no puede ser justificada por el escapismo inconformista. De ahí, determinamos cinco motivos principales por los que Moix optó por la temática egipcia como parte considerable del total de su obra, teniendo en cuenta que son motivos interrelacionados, es decir ninguno puede funcionar de forma independiente, sino en relación con los demás:

- La atracción por la supervivencia y la eternidad de la civilización egipcia frente al paso del tiempo y la muerte, que horrorizaban al novelista como se podría comprobar tanto en su vida como en el total de su obra.
- El interés y la admiración del novelista durante su infancia por el mundo exótico de los antiguos egipcios, la historia y la egiptología posteriormente. También como reacción artística frente a la egiptomanía deformatoria.
- La creación de un mundo donde puede reflejar libremente su propia vida personal de un modo disfrazado, cumpliendo así con el carácter autobiográfico que caracteriza el total su obra.
- La evasión comprometida o responsabilizada, es decir, la traslación de los problemas e inquietudes del presente a otros espacios y tiempos, para discutir sobre ellos y finalmente plantear posibles soluciones.

^{478 478} Villanueva, Santos Sanz: “El arpista ciego”, en *El Cultural*...p. 15.

- La avidez por la singularidad, llamar la atención y el éxito comercial. Es decir, tal como Moix buscó durante su fase catalana el terreno de la transgresión y la extravagancia para resaltar entre sus contemporáneos, al trasladarse al castellano –entre otros motivos por el interés económico y comercial– optó por la temática de Egipto, hasta el momento muy poco tratada por los novelistas españoles, a pesar del interés creciente de los lectores por este mundo.

Capítulo cuarto

- La segunda pregunta que nos planteamos es ¿Cuándo empezó la temática de Egipto en la narrativa de Terenci Moix? ¿Egipto fue, para el novelista, simplemente un tema sin raíces a través del cual quiso participar en el “boom” de la novela histórica de los años ochenta?

- En primer lugar, nos gustaría recalcar que la narrativa moixana, en general y desde sus principios, se caracteriza por su corte histórico, tanto a través de los relatos históricos que incluyen las novelas ficticias de temática contemporánea o de compromiso generacional, como mediante los libros de viajes que abordan asuntos históricos, además de sus memorias, cuyo valor no reside solamente, según los críticos, en el conocimiento de la vida del autor, sino también como un testimonio y reflejo bastante elaborado de la Barcelona de la posguerra, incluso un buen número de los artículos periodísticos del novelista trataban temas de carácter histórico. Con lo cual podemos decir que la tendencia histórica está arraigada en Moix desde el principio y no es en absoluto el resultado del éxito que probó la novela histórica en los años ochenta, aunque tampoco negamos que el autor aprovechó su inclinación y predilección al género histórico para sacar partido comercial a sus novelas desarrolladas en la antigüedad.

- A través de la persecución de los antecedentes de la temática egipcia en la obra de Terenci Moix, descubrimos que se encuentran dos décadas antes de la publicación de *No digas que fue un sueño* (1986), la primera novela exclusivamente dedicada a la historia egipcia. Los primeros antecedentes egipcios en la obra de Moix se sitúan entre los años 1964 y enero de 1968 – fecha de su primer viaje a Egipto – en los que Ramón Moix mandaba artículos, como colaborador, a algunos diarios del momento, como *El Correo Catalán* y *Tele/Expres*. Durante aquella temporada pensamos en dos directrices que predominaban los artículos: primera, los artículos de crítica sobre películas que trataron la historia de Egipto, como fue el caso de su primer artículo publicado sin

seudónimos en una revista importante, *Film Ideal* (1964), bajo el título “Cleopatra”, en el que hablaba de la película del director cinematográfico L. Mankiewicz, un artículo que algo nos podría decir del parecido entre dicha película y la posterior novela del autor que trata al mismo personaje histórico. La segunda directriz es la que siguen sus artículos de impresiones de un “fan” de la cultura egipcia, la cual descubrió durante su estancia en París y Londres. A raíz de su primer viaje al país del Nilo, Moix redacta, también como colaborador, algunos artículos periodísticos sobre su viaje, los cuales más tarde serán recopilados, ordenados, ampliados y publicados en el libro de viajes *Terenci del Nil, Viatge sentimental a Egipte* (1970).

- Ahora bien, si perseguimos cronológicamente la presencia de antecedentes egipcios en las novelas de Terenci Moix, encontramos lo siguiente:

- *Olas sobre una roca deserta*, escrita en 1968, donde aparecen referencias a Egipto a veces sin importancia, como al referirse al nombre de una ciudad o un personaje de aquel país, y otra veces de modo significativo al intentar, el protagonista, utilizar algunos componentes o personajes de la civilización egipcia – sobre todo de la época amárnica y el personaje clave para el novelista, Semenkaré – para reflexionar, simbólicamente, sobre temas presentes.
- *El sadismo de nuestra infancia*, escrita en 1969. En esta novela Egipto vuelve a tener presencia a través del mismo personaje amárnico, Semenkaré, a cuya historia Moix dedica el último tramo de la tercera noche de reunión de los personajes de la novela, bajo el título “Florecilla octava: Semenkaré y Tutankamón”, contando la historia del personaje histórico y la identificación de los jóvenes de la generación del autor con él.
- *Mundo Macho*, escrita en 1968, al mismo tiempo que *Terenci del Nil*, por lo cual resulta comprensible el grado de similitudes entre ambos libros –que llega a veces a ser autoplagios – aunque el primero es un libro de carácter ficticio y el segundo de carácter ensayístico o memorístico. A pesar de que una parte de la novela se desarrolla en Egipto, la novela no la podemos incluir dentro de las novelas históricas del autor, porque cuenta acontecimientos presentes y no pretéritos, por ser una novela desbocadamente fantástica, que sería más fácil incluirla en el subgénero de la ciencia ficción que en el de la novela histórica, y finalmente porque el espacio elegido es simplemente un escenario donde podrían actuar los personajes y no consta ningún interés, por parte del autor, de contar la Historia del país. En definitiva, Egipto presente y antiguo, con sus espacios y

objetos, aquí ha servido a Moix doblemente: primero para que el protagonista cuente sus crónicas presentes sobre el país del Nilo, en forma de un viajero o turista durante su estancia en Minia; segundo para teñir de más exotismo el mundo raro y ficticio en el que se introduce el protagonista, el Mundo Macho. De modo que podemos decir que el imaginario de Moix a la hora de redactar la novela estaba lleno de imágenes egipcias y que no pudo evitar el hecho de introducirlas dentro del tejido novelístico, como elementos carentes de su sentido histórico real pero no de su exotismo.

- Tanto *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte*, escrita en 1969, como *Terenci del Nilo, viaje sentimental a Egipto*, escrita en 1983 – con una versión definitiva en 1999 –, representan la base referencial a través de la cual se puede interpretar la perspectiva moixana sobre Egipto en sus posteriores novelas. Estos libros de viajes son también la mejor fuente mediante la cual podemos observar la evolución de la perspectiva moixana y sus conocimientos con respecto al país del Nilo, a lo largo de tres décadas. Aunque los dos libros llevan el mismo título – como si fuera el segundo tan sólo una traducción y/o reedición del primero – en realidad son dos libros de contenido y perspectiva bastante distintos, como nos lo puede demostrar una comparación detallada. *Terenci del Nil* está teñido por la visión del viajero, sus impresiones, sus diarios, mayor interés por el presente que el pasado, anécdotas y situaciones que le habían pasado. Mientras el segundo nos ofrece más bien una visión objetiva con mucha más autoridad, la de un historiador viajero, donde el libro sigue una estructura metódica y en el que el autor no se limita al papel del escriba, sino que va más allá, ofreciendo teorías distintas sobre un mismo tema, comentarios, críticas e incluso rectificaciones de algunos errores comunes, apartándose lo máximo posible del carácter memorístico personal. En fin, debemos la reescritura continua del libro – además del crecimiento de los conocimientos del autor sobre la materia – al afán de llegar a una versión lo más científica u objetiva posible, con el fin de que el libro resista el paso del tiempo y que sea leído durante muchos años, como si fuera un libro contemporáneo y no como en la primera versión catalana que sólo puede ser leída como impresiones sobre Egipto de finales de los años sesenta.
- *Nuestro virgen de los mártires*, escrita en 1983, no sólo es la novela con la que Moix rompe su ausencia durante muchos años del escenario de la narrativa

catalana, sino también es la novela que marca su cambio idiomático, del catalán al castellano. Egipto, aquí será, al igual que en *Mundo Macho*, un escenario donde se desarrollan los acontecimientos ficticios, no es una novela histórica, tampoco la historia del país o su cultura ocupa – a través de la Tebaida y Alejandría – un papel principal en la narración. Esta novela, además, es la última en la que Egipto aparecerá tan sólo como escenario, objeto de exotismo o fuente de simbolismos, para convertirse tanto su historia, como sus personajes históricos, en protagonistas de primera fila en la narración.

- En definitiva, podemos darnos cuenta de que Egipto no ha sido para Moix una novedad cuando publicó *No digas que fue un sueño* (1986), sino que estaba muy presente –aunque en menor escala – a lo largo de la primera fase de su carrera literaria.

- Las cinco novelas que nosotros consideramos exclusivamente de temática egipcia, y que podríamos clasificar o dividir en tres grupos, según la época que tratan, son: Egipto grecorromano, *No digas que fue un sueño* (1986), *El sueño de Alejandría* (1988); Egipto romántico del siglo XIX, *La herida de la Esfinge* (1991); y Egipto amárnico, *El amargo don de la belleza* (1995), *El arpista ciego* (2002). Dichos periodos tampoco podemos considerarlos nuevos en la narrativa del autor, sino que encuentran sus raíces entre los intereses del novelista, como comprobamos en sus anteriores obras.

Capítulo quinto

- Es cierto que Terenci Moix había tratado la historia expansionista del Imperio Romano en relación con la historia de Egipto en *Nuestro virgen de los mártires* (1983) y tenía pensado crear otra obra sobre la misma historia, en relación con el reino de Judea y la vida del rey Herodes, bajo el título *Salomé*, no obstante, en este periodo, son dos las novelas de temática exclusivamente egipcia a las que podemos añadir el adjetivo históricas: *No digas que fue un sueño* (1986) y *El sueño de Alejandría* (1988). La primera se centra en la famosa historia del amor trágico de Cleopatra VII y Marco Antonio, mientras la segunda –escrita como segunda parte – en la desconocida vida de Cleopatra Selene, hija de la gran Cleopatra, que acabó siendo la reina de Mauritania.

- La primera pregunta a la que nos vemos obligados a contestar es porqué un novelista como Terenci Moix, a pesar de sus vastos conocimientos por la historia general del antiguo Egipto, opta por estas dos historias en concreto y no otras. Según nuestro estudio a las dos novelas, las razones que lo podían haber llevado a abordar estas dos

historias tienen mucho que ver con su biografía en general y con algunas circunstancias personales en el momento de la redacción. En lo que se refiere a *No diga que fue un sueño* pensamos que la elección de la historia de los últimos años de la vida de la soberana egipcia puede ser por los siguientes motivos:

- El afán de reconstruir literariamente un mundo que apasionó al novelista desde su infancia, además del éxito comercial, garantizado casi de antemano, que ofrece el tema de la vida del personaje egipcio más famoso de todos los tiempos, sobre todo en el imaginario occidental, Cleopatra VII. Es más, el momento en el que desarrolla Moix la novela es un momento clave para la historia egipcia: el ocaso del imperio griego en Egipto – prolongado mediante los tolomeos – y el nacimiento de la presencia del Imperio Romano en el mismo país. Se trata de dos épocas que han sido y siguen siendo – junto a la Edad Media – las más importantes y más solicitadas por el público del género histórico en España, ya que forman parte del origen de su cultura.
- La influencia cinematográfica de las películas que abordaron la vida de la reina egipcia sobre el imaginario cinéfilo del novelista, aunque él le concedió un tratamiento desde una perspectiva distinta.
- La admiración por la superioridad, fuerza e inteligencia de la mujer que consiguió amenazar, en más que una ocasión, la estabilidad del Imperio Romano, anteponiendo el interés de su país y su independencia.
- La influencia shakesperiana en el novelista. Durante los años anteriores de la publicación de su novela, Moix traducía al dramaturgo inglés que había tratado la misma historia de la reina. La influencia tiene mucho más que ver con la forma y el estilo que con el contenido y la perspectiva.
- Una reacción defensiva contra las deformaciones que ha sufrido la figura histórica de la reina egipcia, mostrando los lados menos tratados de su personalidad, defendiendo y justificando lo que históricamente fue interpretado en su contra.
- La identificación del Moix con la reina egipcia por su origen híbrido.
- La identificación sentimental del novelista en este momento de su vida personal con Cleopatra ante el abandono del amado, la soledad y el paso del tiempo.
- En cuanto a *El sueño de Alejandría*, nuestro estudio comprueba que el novelista no conocía la relación entre la historia mauritana y la egipcia, a través del personaje de Cleopatra Selene, hasta que efectuó su viaje a Marruecos en 1985. Fue allí donde

descubrió que la hija de la gran Cleopatra y Marco Antonio gobernó junto a su marido Cayo Julio Juba II como reyes clientes de Roma. Nosotros consideramos *El sueño de Alejandría* una segunda parte de la novela anterior, no solamente por la continuidad temática, sino también por la continuidad de una parte de los motivos de su redacción, como podemos resumir en los puntos a continuación:

- Si el novelista llegó a sentir una identificación con Cleopatra VII por su hibridismo, aquí ésta alcanza su culminación a través de la figura de Cleopatra Selene que pertenecía a tres espacios y culturas distintas al mismo tiempo. Así también lo fue el otro protagonista histórico, Juba II, que vaga entre sus orígenes mauritanos y su formación romana.
- La recuperación de la memoria de estos dos personajes, bastante desconocidos u olvidados por la Historia, o, al menos, eclipsados por otros más famosos, como reacción moixana contra el poder del tiempo estimulante del olvido, lo cual consideramos una constante recurrente en la narrativa histórica de Terenci Moix en general.
- El aprovechamiento de los grandes huecos que ofrece la Historia sobre los personajes históricos en cuestión para poder soltar con más libertad la imaginación literaria, tanto para llenar los vacíos como para crear y encajar paralelamente la historia ficticia, donde refleja y disfraza su propia vida, como si fuera un personaje histórico más.
- Aprovechar el éxito comercial, tan resonante, que consiguió la primera parte
- Si Terenci Moix había sentido identificación sentimental con la soberana egipcia, en lo que se refiere al desamor, aquí parece que la herida siguió sin curar e incluso se volvió más profunda. El novelista, respetando y aprovechando lo poco conocido del personaje de Selene refleja su autobiografía sentimental a través del protagonista ficticio Fedro Antomano, el jardinero salvaje de Octavia que se convierte en un poeta de reconocido prestigio.
- Una crítica disfrazada al mundo cultural y político de la Cataluña contemporánea del escritor, a través de la identificación y el paralelismo que crea entre la Roma de Augusto y la Cataluña de Jordi Pujol.
- La admiración por los paisajes del Atlas durante la estancia del autor en Marruecos.

- La lectura atenta a ambas novelas nos ha llevado a considerar que en cada una se ha perseguido uno o más objetivos principales, y que para alcanzarlo han intervenido todos los elementos de la obra.

- Según esta perspectiva, si quisiéramos poner otro título a *No digas que fue un sueño* la mejor opción sería “la defensa de la imagen deformada de una reina”, teniendo en cuenta que Moix no pretendió cambiar la imagen que se tiene en el imaginario occidental sino que partió de ella para desmentirla.

- *El sueño de Alejandría* ofrece dos objetivos principales, uno histórico y otro ficticio. El objetivo histórico está representado en el afán de recuperar la memoria perdida de Cleopatra Selene y en la defensa de Egipto y su historia, mientras el objetivo ficticio se centra básicamente en crear una metamorfosis autobiográfica del novelista, por un lado, y ofrecer su perspectiva sobre la creación literaria, por otro.

- Ambas novelas ofrecen algunas constantes: sus títulos tienen una función simbólica; la localización del tiempo histórico en ellas se consigue a través de los sucesos de forma implícita; el tiempo se caracteriza en ambas por su linealidad, para lo cual el novelista recurre a varios recursos y mecanismos literarios, con el fin de recuperar las informaciones necesarias para la completa comprensión de la historia; las dos novelas ofrecen inquietudes del autor relacionadas con el tiempo y sus poderes, como el paso del tiempo y su fugacidad, la fatalidad del destino, la muerte prematura, la juventud truncada, la vejez, etc.; el fracaso sentimental predomina el ambiente en ambas novelas donde ningún personaje tanto ficticio como histórico consigue a su amado; las dos narraciones mantienen el tipo convencional del narrador de la novela histórica decimonónica, es decir, el narrador omnisciente en tercera persona, aunque en cada una, dicha elección tiene mucho que ver con la perspectiva del autor frente al material histórico utilizado; la utilización del lenguaje retórico más propio del teatro; y finalmente encontramos que el autor presta en ambas novelas mayor atención al lado psicológico de los personajes.

- En lo que se refiere a la postura del novelista frente a la Historia del periodo en cuestión, nos damos cuenta que se caracteriza por un alto grado de minuciosidad, incluso obsesiva, en la búsqueda de los mínimos detalles históricos, que a veces el lector podría pensar que son imaginarios. La fidelidad histórica destaca también a través de la postura que adopta frente a los temas históricamente polémicos, el autor siempre mantuvo una de estas dos posiciones: bien contando todas las distintas versiones que se han dicho del caso, dando vistas indirectas que transmiten su propia teoría o bien no

diciendo nada en absoluto sobre el caso. Algunos de los errores históricos, que hemos podido detectar son intencionados, sirviendo al objetivo general de la novela o la línea dramática.

Capítulo sexto

- El segundo periodo que aborda la novela histórica de temática egipcia de Terenci Moix es la época romántica del siglo XIX. Tratamos sobre *La herida de la Esfinge, Capriccio romántico* (1991) que en un primer momento fue publicada en forma de novela de entregas en *La Vanguardia*, aunque en el mismo año el autor, insatisfecho con el resultado, decidió reelaborar su narración, ampliarla y darle la forma y el espacio que su tema exigía desde un principio y que no fue conseguido debido a las limitaciones de la publicación periodística.

- La lectura comparada entre ambas versiones de la novela nos lleva a considerar que la versión periodística se trata simplemente de un resumen ajustado o como un borrador de la novela, carente todavía de las explicaciones, suficientemente necesarias, que exige el tema del relato. Sufre además la omisión de algunos sucesos y descripciones, que culminan, por ejemplo, en el descubrimiento de la relación familiar entre los personajes de la novela, lo cual aumenta considerablemente el grado de esperpento que ofrece la misma.

- En el estudio analítico de *La herida de la Esfinge*, a diferencia de lo que hemos visto en las dos novelas anteriores, resulta más práctico e interpretativo explicar conjuntamente los motivos y los objetivos principales de la narración, ya que son los mismos:

- Plasmar en un viaje literario o novelesco la experiencia de *Terenci del Nil, viatge sentimental a Egipte*. O por decirlo de otra manera, Moix pretende rescribir de forma literaria su propia experiencia durante sus primeros viajes, de modo que podríamos llamar la novela “*Terenci del Nil a la novelesca*”.
- Vuelta moixana, una vez más, a sus orígenes esperpénticos de la fase catalana, trasladándolo a un Egipto histórico. Es decir, Moix quiso con esta novela, no solamente mantener el carácter trasgresor de su narrativa en general, sino volver a practicar el esperpento gracias al cual tuvo la fuerte irrupción en las letras catalanas con *La torre dels vicis capitals* (1968). Se trata de un esperpento especial, aunque regido por la amoralidad, se distingue por su coherencia, verosimilitud y lógica. En él nada pasa porque sí, sino por una razón aceptable

dentro del mundo del autor. El objetivo principal de esta técnica o ideología del autor es demostrar la dualidad de la sociedad humana en la que los mortales sólo creen en las apariencias engañosas y no se detienen a pensar en la esencia de las cosas que califican de malas, y que podrían ser buenas y viceversa. Por otro lado, las escenas extravagantes o insólitas de erotismo o de sexo en general, y en esta novela particularmente, distan de ser un objetivo en sí para convertirse en una decoración chocante para el lector. Es decir, Moix no pretende, en ningún momento hacer una descripción detallada de una escena erótica, sino que se limita a crear el marco esperpéntico de la situación chocando con ello al lector y dejando a su imaginación la responsabilidad de reconstruir la escena en cuestión. De ahí el esperpento sexual surge en la novela del caos que se rige en las relaciones sexuales y no de la descripción de las mismas. Finalmente, nos damos cuenta que dentro del erotismo moixano, también en general, las situaciones sexuales extravagantes, insólitas y esperpénticas no suceden en el mundo de los homosexuales, sino en el de los heterosexuales o como máximo en el mundo de los bisexuales. Es una posición que podemos entender como compromiso del autor con su condición homosexual.

- Reconstruir literariamente el mundo-enlace entre él y Egipto, o por decirlo de otra manera, el mundo a través del cual le llegó Egipto: el siglo XIX. Es éste el siglo del redescubrimiento europeo a Egipto y el auge de la egiptología, además de ser el siglo clave de los escritores románticos sobre el país del Nilo, que alimentaron el imaginario del novelista catalán de autoformación básicamente romántica.
 - Una llamada al cosmopolitismo y la igualdad en contra del orientalismo racista como movimiento acompañante del colonialismo o el imperialismo decimonónico.
- *La herida de la Esfinge* se ha considerado, tanto por parte del propio autor como por parte de la poca crítica escrita sobre ella, sólo un juego literario desarrollado en Egipto, debido a la ausencia de cualquier personaje histórico conocido y a la trama esperpéntica desbocadamente ficticia y característica del mundo personal del autor. Sin embargo la lectura atenta de la narración, en relación con la Historia, nos obliga a incluirla dentro del conjunto de novelas históricas del autor –aunque no responda al prototipo convencional del subgénero narrativo que venía cultivando el novelista – ya que cumple con todas las funciones que le exige el subgénero histórico y gracias a la minuciosidad

y esfuerzo historiográfico que muestra el autor a la hora de reconstruir el fondo histórico de la novela, con los mínimos detalles, envueltos en un discurso ficticio que distrae al lector de su historicidad.

- *La herida de la Esfinge* pertenece a “*The disguised historical novel*”, según la clasificación topológica del género elaborada por Joseph W. Turner, en donde no consta ninguna marca temática o formal que conecte la novela con la historia, y sus convenciones son las de la novela realista. Su carácter de histórica se debe a que lo representado en el texto es un disfraz bajo el cual se habla de referentes históricos concretos que el lector es llamado a identificar, o por decir en palabras de Kurt Spang, es una novela histórica con mirada desde abajo.

- La trama de la novela está inspirada en el descubrimiento histórico del escondite de Deir El Bahari y en la película “*The Sheik*” de Rudolph Valentino.

- La novela sufre la existencia de varios arabismos para ambientar y dar sensación de autenticidad al discurso de los personajes, sin embargo algunas veces dichos arabismos resultan difíciles de entender sin explicación a pie de página para el lector occidental. Otras veces dichos arabismos son lingüísticamente incorrectos ya que el autor se basó al transcribirlos en la fonética, con lo cual a veces las palabras tienen un sentido distinto a lo que él pretendía transmitir.

Capítulo séptimo

- Anecdóticamente *El amargo don de la belleza* (1995) y *El arpista ciego* (2002) son las dos únicas novelas históricas de Terenci Moix que abordan la historia faraónica de Egipto. El propio Moix hacia finales de su vida intentaba desligarse de ser considerado un escritor básica y exclusivamente de temática egipcia, aunque fue él mismo quien, en un principio, se empeñó en crear esa imagen con fines comerciales. La época amárnica, bajo la cual se incluyen dichas dos novelas, es un periodo largamente anunciado, ya que representa uno de los intereses del autor desde los principios de su carrera. Las dos novelas tratan de dos secuencias, o dos partes, sobre una misma época histórica. Los episodios de *El amargo don de la belleza* transcurren durante los últimos años del reinado de Akenatón y Nefertiti antes de la caída definitiva de la Ciudad del Sol, mientras *El arpista ciego* comienza desde la caída de dicho reinado y durante el de Tutankamón. Esta última novela, además de pertenecer a los intereses de su creador, fue un encargo de la editorial Planeta.

- La elección del periodo amárnico, como escenario de las dos últimas novelas de Moix, supera el simple hecho de la admiración por la época o el afán didáctico de transmitir una clase de historia, sino que debe ser leído en relación con el autor, su vida, sus intereses y su ideología. De ahí los motivos que lo llevaron a abordar esta época son:

- La identificación del autor con los tres personajes históricos protagonistas de la época amárnica: Semenkaré, por ser un personaje histórico condenado al olvido dentro de una civilización consagrada a la eternidad y el afán del novelista de recuperar su memoria; Tutankamón, por la identificación con el joven faraón que tuvo que pertenecer a dos mundos completamente opuestos, y que tuvo que luchar por la supervivencia de la memoria de su familia contra el olvido, además para intentar dar una nueva imagen de uno de los faraones egipcios más famosos en Occidente y combatir su figura trivializada, a veces convertida en un producto de *egipciería* o consumo turístico; Akenatón, por la identificación con este personaje en su rebeldía y la ruptura con las normas establecidas.
 - La identificación del espíritu romántico del novelista con el espacio, es decir con las ruinas de Tell El Amarna como terreno abonado para lamentar los efectos del tiempo.
 - La oposición moixana a las ideologías religiosas tanto monoteísta como politeísta, así como a sus representantes como fuente de manipulación y miseria para la humanidad.
 - Reclamar los derechos del artista contemporáneo a través de crear un paralelismo entre éste y el artista en el antiguo Egipto.
 - La identificación del novelista con este periodo, como época de ocaso relacionándola con el que su mundo está viviendo culturalmente.
 - Una historia atractiva para el gusto comercial tanto por la fama de sus personajes como por ser portadora de valores e ideologías de la sociedad contemporánea.
- Las dos novelas, aunque tratan sobre una misma época, nos ofrecen un excelente ejemplo de dos modalidades de la novela histórica: la tradicional y la postmoderna. O por decirlo de otra manera, en palabras de Kurt Spang, la ilusionista y la antiilusionista. *El amargo don de la belleza* representa el primer modelo, en el que el autor aprovecha todos los mecanismos posibles para dar al lector la sensación de autenticidad de lo narrado, respetando en gran medida las versiones historiográficas. En cambio, *El arpista ciego* es una novela que responde al modelo postmoderno en el que el autor utiliza los mismos recursos con un objetivo completamente distinto: despertar al lector,

y sacarlo de una posible hipnosis, llamando su atención sobre el carácter ficticio del texto que está leyendo.

- Ambas novelas ofrecen un gran esfuerzo de documentación historiográfica por parte del autor, aunque en la segunda el discurso antiilusionista que domina la narración hace que los datos históricos dejen de desempeñar su papel didáctico y se conviertan en una parte del tejido novelístico.

- Moix, al contrario de su objetiva postura frente a los asuntos históricamente polémicos, manipula aquí por primera vez la historia a través de la ocultación de perspectivas al abordar el tema de la bisexualidad de Akhanatón, olvidándose de las opiniones que desmienten esta teoría. Consideramos que la actitud del autor se debe al compromiso con su condición de homosexual.

- Ambas novelas ofrecen las mismas constantes de la narrativa moixana en general, y la egipcia en particular, sobre todo las de inquietud por tiempo y sus atributos, el fracaso sentimental y la metamorfosis de la vida del novelista a través de sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA:

OBRAS DE TERENCE MOIX:

- *El Amargo don de la belleza*, Editorial Planeta, Barcelona, tercera edición en Colección Booket, 2004.
- *El arpista ciego*, Editorial Planeta, Barcelona, quinta edición en Colección Booket, 2003.
- *El beso de Peter Pan*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en Colección Booket, 2003.
- *El cine de los sábados*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en Colección Booket, 2003.
- *El sueño de Alejandría*, Editorial Planeta, Barcelona, cuarta edición en Colección Booket, 2003.
- *El Sadismo de nuestra infancia*, Editorial Kairós, Barcelona, tercera Edición, 1974.
- *Extraño en el paraíso*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en Colección Booket, 2003.
- *La herida de la Esfinge*, Editorial Planeta, Barcelona, 1991.
- *La noche no es hermosa. Textos de Eros*, Edición de Pedro Manuel Vállora; prólogo de Rafael Conte, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- *Mundo Macho*, Plaza & Janes, Barcelona, 1986.
- *No digas que fue un sueño*, Editorial Planeta, Barcelona, 2003.
- *Nuestro Virgen de los mártires*, Plaza & Janes, Barcelona, 1983.
- *Olas sobre una roca desierta*, Editorial Destinos, Barcelona, 1998. [traducción: José Miguel Velleoso]
- *Preguntar no és ofendre*, Ediciones Proa, Barcelona, primera edición, Març 1975.
- *Sufrir de amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.
- *Terenci del Nil, Viatge sentimental a Egipto*, Biblioteca Selecta, primera edición, 1971.
- *Terenci del Nilo, Viaje sentimental a Egipto*, Editorial Planeta, Barcelona 2003.

NOVELAS DE TEMÁTICA EGIPCIA ESCRITAS POR OTROS AUTORES:

- Boullosa, Carmen: *De un salto descabalgó la reina*, Debate, Madrid, 2002.
- Cabanas, Antonio: *El ladrón de tumbas*, Ediciones B, Barcelona, 2006.
- Mahfuz, Naguib: *La batalla de Tebas*, decimoprimer edición, Maktabet Misr, El Cairo, 1985.
- Potti, Rafael: *Moisés, en busca del dios único*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2004.
- Vázquez Alonoso, Mariano José: *Nefertiti, dios es mi herejía*, Exadra de Ediciones, Madrid, 1989.
- Vidal Manzanares, César: *La esclava de Cleopatra*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 1997.
- Vidal Manzanares, César: *El escriba del faraón*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2007.

OTRAS OBRAS HISTÓRICAS:

- Ashwr, Radwa: *La trilogía de Granada*, quinta edición, Dar el Sheruk, 2005.
- Antonio: *El manuscrito Carmesí*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en colección booket, 2006.
- Shakespeare, Willimam; “Antonio y Cleopatra” en *Obras completas de William Shakespeare*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2003, pp. 371- 422 [traducción: Luis Astrana Marín]
- Yourcenar, Marquerite: *Memorias de Adriano*, Edhasa, Barcelona, 1982. [traducción: Julio Cortázar]

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE TERCENI MOIX:

A- La Vanguardia:

- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /1” en “Revista de Agosto”, 18-08-1991, pp. 6-7
- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /2” en “Revista de Agosto”, 19-08-1991, pp.6-7.
- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /3”, en “Revista de Agosto”, 20-08-1991, pp. 12-13.
- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /4”, en “Revista de Agosto”, 21-08-1991, pp.12-13.

- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /5”, en “Revista de Agosto”, 22-08-1991, pp. 12-13.
- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /6”, en “Revista de Agosto”, 23-08-1991, pp.12-13.
- “Una novela en 7 días: La herida de la Esfinge /7”, en “Revista de Agosto”, 24-08-1991, pp.12-13.
- “El pilar y la infanta”, 28-09-1997, p.37.
- “Machitos en cueros”, 12-10-1997, p.37.
- “El flagelo de Dios”, 09-11-1997, p. 33.
- “El homosexual y la iglesia”, 22-03-1998, p. 31.
- Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade II”, 10 -01-1999, p. 33.
- “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade III”, 17 -01-1999, p.39
- “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade IV”, 24 -01-1999, p.33.
- “Crónicas personales. Los famosos: la idiotez que nos invade V”, 31-01- 1999, p.34.
- “Crónicas personales. Un lujo egipcio: Winter Palace”, 21 -02- 1999, p.37.
- “Crónicas personales. Poética de Gabin en el barrio chino”, 21 -03- 1999, p.33.
- “Crónicas personales. Memorias del dios sabio”, 28 -03- 1999, p.31
- “Crónicas personales. Viernes Santo con santa Esther Williams” 04-04-1999, p.21.
- “Crónicas personales. Brujos y brujas en la teleidiota” 11-04- 1999, p. 37.
- “Crónicas personales. Ritorna Cornutissimo” 18- 04-1999, p.35.
- “Crónicas personales. Maruja gana su guerra” 25-04-1999, p.35.
- “Crónicas personales. El lujoso cuerpo del conde Lequio” 02-05-1999, p. 31.
- “Crónicas personales. Si Pla levantase la cabeza” 09-05-1999, p.39.
- “Crónicas personales. Horteras y futboleros” 30-05-1999, p. 37.
- “Crónicas personales. Adriano y el vicio nefando” 06-06-1999, p. 34.
- “Crónicas personales. El pintor de las ruinas” 20-06-1999, p.36.
- “Crónicas personales. Los fantasmas del cine Astoria” 27-06-1999, p.37.
- “Crónicas personales. El espíritu de Olimpia” 04-07- 1999, p. 41.
- “Crónicas personales. Centenario de Charles Laughton” 18-07-1999, p. 31.

- “Crónicas personales. Luz y milagro de Grecia” 01-08-1999, p. 29.
- “Crónicas personales. La muerte de Hormoheb” 15-08-1999, p.25.
- “Crónicas personales. Volver al Liceu” 03-10-1999, p. 43.
- “Crónicas personales. Memorias de una sirena” 10-10-1999, p. 41.
- “Crónicas personales. El alma Romana de Alberti y María Teresa” 21-11-1999, p. 29.
- “Crónicas personales. Sevillanas en el Palau” 28-11-1999, p.35.
- “Crónicas personales. Chapuza en los cielos de España” 12-12-1999, p. 27.
- “Crónicas personales. Caravaggio: Pintor del drama humano” 19-12-1999, p. 31.
- “Crónicas personales. El siglo de los olvidos” 16-01-2000, p.29.
- “Crónicas personales. Las divinas potestades de Hedy Lamarr” 23-01-2000, p. 29.
- “Crónicas personales. Las ruinas de Via Veneto” 31-08-2000, p. 21.

B- El País:

- “La caballé recupera su cetro en Barcelona”, 27-06-1982, p. 09.
- “El artista como esclavo del político”, 11-10-1982, p. 07.
- “La Esther catalana”, 20-11-1982, p. 23.
- “Una cierta sensualidad”, 29-04-1984, p. 22.
- “Los caprichos del artista” 13- 01-1985, p. 31.
- “Cultura y menopausia” 11-05-1985, p.09
- “Morocco” 26-06-1985, p. 11.
- “Adhesiones a Antonio Gala” 27-06-1985, p. 33.
- “No te saludo, Marie” 20-07-1985, p. 09.
- “Terenci del Atlas /1” 20-08-1985. pp.08-09.
- “Terenci del Atlas /2” 29-08-1985, pp. 09-10.
- “La repugnante voz” 29-02-1992, p. 11.
- “Mi Néstor Almendros” 07-03-1992, p.11.
- “El arte de ser Marelene” 10-05-1992, p.11.
- “El triunfo de Nefertiti” 24-05-1992, pp. 24-25.
- “La segunda muerte de los faraones” 07-06-1992, pp. 30-31.
- “La antorcha de los éxitos” 20-06-1992, p.11.
- “Románticas ruinas de los juegos. Recorrido por las cuatro ciudades del atletismo pan-helénico de la antigüedad clásica” 12-07-1992, pp. 32-33.

- “Del amor homosexual”, 26-07-1992, p. 33.
- “Basura para el espíritu” 30-01-1993, 09.
- “Las hogueras para las banalidades” 01-04-1993, p.15.
- “La victoria póstuma de una película. El regreso íntegro y fantasma de Cleopatra” 11-04-1993.p. 27.
- “Peor que los nazis” 28-05-1993, p.16.
- “Un faraón reina en París. Termina en El Grand Palais de la capital francesa una gran exposición sobre Amenofis III” 30-05-1993, p. 37.
- “La extraña reputación de un montaje” 15-06-1993, p. 40.
- “Su castidad el Papa” 03-07-1993, p. 15.
- “Con el espectro de Rock Hudson revoleteando” 01-08-1993, p.14.
- “La mirada del tiempo” 02-08-1993, pp. 12-13.
- “El otoño del gladiador” 03-08-1993, pp.12-13.
- “Indiscreciones de una dama” 05-08-1993, pp.12-13
- “Ley de picaresca” 06-08-1993, pp. 12-13.
- “El prestigio británico” 07-08-1993, pp. 12-13.
- “Lo que la tele salvó” 08-08-1993, pp. 12-13.
- “La belleza del neorrealismo” 10-08-1993, pp. 12-13.
- “La diosa del amor” 11-08-1993, pp. 12-13.
- “Sade no es únicamente sádico” 01-09-1993, p. 11.
- “Manga Callas” 16-09-1993, p. 13.
- “Fellini, la Masina y Petronio Árbitro” 01-11-1993, p. 13.
- “De lo bastardo”, 26-01-1994, p. 30.
- “Ruanda Films presenta”, 28-07-1994, 09.
- “La eternidad del gatopardo”, 22-10-1994, 31.
- “El Nobel en la letrina”, 15-06-1998, p. 17.
- “La costosa dictablanda de Pujol”, 12-10-1999, p.13.
- “Yo fui esclavo del tabaco”, 04-06-2000, p. 32.
- “A su castidad el Papa, Terenci Moix”, 01-08-2000, en “Revista de Agosto”, p. 46.
- “Orwel- sex” 05-08-2000, en “Babelia”, p. 38.
- “Nostalgia de Alejandría” 06-08-2000, en “Babelia”, p. 36.
- “Una voce, poca fa...” 08-08-2000, en “Babelia”, p. 38.
- “Ella Terenci Moix” 10-08-2000, en “Babelia”, p. 46.

- “La sardá de Terenci Moix” 12-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “Adolescente fatal” 13-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “Loretto de Montijo” 16-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “El DVD soy yo Terenci Moix” 17-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “Eugenia en Egipto”, 18-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “Reinotas” 20-08-2000, en “*Babelia*”, p. 38.
- “Estupidario Obregón Terenci Moix”, 26-08-2000, en “*Babelia*”, p. 42.
- “Bichas” 28-08-2000, en “*Babelia*”, p. 40.
- “¡Más petardas!, 30-08-2000, en “*Babelia*”, p. 42.
- “Multi-Maruja” 16-10-2000, p. 50.
- “Los muslos del PP” en suplemento literario de *El País*, 30-03-2002, p.03

C- Otros periódicos, revistas o publicaciones:

- Moix, Ramón: “Reflexiones en torno a un autor”, en *Film Ideal*, Nº 135, 1 de enero de 1964, pp. 07- 15
- “Reivindicación de la pérfida Cleopatra” en *ABC*, 15-11-1986, p. 42.
- “Introducción” en Mika Waltri *Sinuhé, El Egipto*, Círculo de Lectores D.L, Barcelona, 1991, pp. 5-10. [traducción: Manuel Bosch Barret]
- “Los milagros de un clásico” en *El Mundo*, 10-11-1999, p. 72.
- Moix, Terenci “Yo fui esclavo del tabaco” en Moix, Terenci. Tomeo, Javier. Benedetti, Mario y Marías, Javier *Tabaco y enfermedad respiratoria, Estudio histórico, relatos y sentimientos del paciente ante la enfermedad*, Fundación Coll Colomé, MRA, Barcelona, 2003, pp. 19-24.

ENTREVISTAS Y CRÍTICAS PERIODÍSTICAS SOBRE LA OBRA DE TERENCE MOIX:

El País:

- Arroyo, Francisco: “Terenci Moix vuelve a la novela de la mano de un romano onanista. Ha publicado dos libros tras siete años de silencio”, 09-10-1983, p. 34.
- Carrasco, Bel: “La ópera, el cine y la literatura confluyen en la última novela de Terenci Moix”, 13-12-1984, p. 24.
- De Sagarra, Joan “Un regalo desaprovechado”, 14-08-1985, p. 21.
- Moret, Xavier: “Nunca sabré lo que es envejecer”, 29-01-1992, p. 21

- Agencias: “Terenci Moix recuerda a Fernando Lara al presentar *El amargo don de la belleza*”, 11-10-1996, p.44.
- De la Peña, Luis: “Terenci Moix vuelve al Nilo” en suplemento de *El País*, *Babelia*, 19-10-1996, p.13.
- De España, Ramón: “Terenci del Eixample”, 22-06-1997, p.08.
- Buscarlo: “Alegrías del fin de milenio”, 18-08-1997, p.40.
- Antón, Jacinto: “Tutankamoix, señor de Egipto”, 09-04-1999, p. 41.
- Mora, Rosa: “Terenci Moix publica un libro feroz sobre la España de fin de siglo”, 20-10-1999, p. 43.
- Moret, Xavier: “La crónica: Terenci y el siglo XXI”, Edición Barcelona, sección cultural, 26-2-2001, p. 42.
- Ferández Santos, Ángel: “El escritor, cinéfilo y mitólogo de Hollywood Terenci Moix presenta la tercera entrega de su particular galería de estrellas de cine de los años cincuenta”, suplemento de *El País*, “Babelia”, 29-09-2001, p. 22.
- Antón, Jacinto: “Terenci Moix: he usado a Tutankamón como icono erótico”, 16-01-2002, p. 31.
- Vidal-Floch, Ignacio: “Terenci Moix: debo más a la Metro que al Quijote”, en suplemento literario de *El País*, “Babelia”, 06-04-2002, pp.6-7.
- Mora, Rosa: “Tres señores de Barcelona”, en suplemento, 22-10-2002, p.02.
- Antón, Jacinto: “Luto en Tebas”, sección cultura, 03-04-2003, p.39
- Torres, Maruja: “No fuiste un sueño”, sección cultura, 03-04-2003, p.39.
- Mora, Rosa: “Adiós a Terenci, el escritor más querido”, sección cultura, 03-04-2003, p.38.
- Puigdevall, Ponç: “Fe en el futur”, edición local, 12-06-2003, p.05.
- Conte, Rafael: “Crítica y humor del primer Terenci”, suplemento de *El País*, “Babelia”, 06-12-2003, p. 07.

La Vanguardia:

- Frontin, José Luis Giménez: “Los datos no son postmodernos”, sección cultura, 20-01-1987, p. 34.
- Floch, Ignacio Vidal “Mi musa sólo acude a hoteles de cinco estrellas. Me sale más cara que una querida”, sección cultura, 18-08-1991. P.33.
- Rivière, Margarita: “De carne y hueso” 25-05-1996, p.42.

- Barba, Carles: “El Egipto vivo de Terenci Moix”, sección cultura, 18-10-1996, p.43.
- Melenchón, Isabel Gómez: “Tutankamón y el tiempo perdido”, suplemento cultural, 18-01-2002, p.11.
- Massot, Joseph: “Entrevista a Terenci Moix, escritor: Los novelistas catalanes tendrían que reescribir lo que publicaron hace 25 años” en *La Vanguardia*, 16-04-1996, p. 44.
- Bejarano, José: “El Fernando Lara para Terenci Moix por otra obra sobre Egipto”, 14-09-1996, p.43.
- Bejarano, José: “Entrevista a Terenci Moix, escritor: He pasado de buscar al padre a buscar al hijo”, 15-09-1996, p. 63.
- Miró i Ardoval, Josep: “La moral de la mortadela”, 26-09-1996, p. 21.
- Sanchis, Ima: “Entrevista con Terenci Moix”, 28-08-1997, p. 52.
- Guillamon, Julá: “Terenci Moix y el espejo deformante”, en suplemento cultural, 29-10-1999, p.03.
- Merino, Juan Carlos: “Terenci Moix hace de Tutankamón un fetiche erótico en *El arpista ciego*”, 16-01-2002, p.30.
- Gómez Melenchón, Isabel: “Tutankamón y el tiempo perdido”, 18-01-2002, p.11.
- Sáinz de Baranda, Inma: “Debo dejar de fumar... ya: ¡hoy, va!” en suplemento dominical de *La Vanguardia*, 27-01-2002, p. 12.
- Vila San Juan, Sergio: “El impacto de un inclasificable”, 03-04-2003, p. 42.
- Sandoval, Antoni F: “Decir que fue como un sueño” 18-12-2003, p. 36.

El Mundo:

- San Agustín, Arturo: “Entrevista con Terenci Moix” publicada en, 23-04-1998, p.37
- Jiménez, Ana: “Desde jovencito me ha gustado provocar a los carcas. Entrevista con Terenci Moix” en *El Mundo*, 03-01-1999, p. 56.
- Tejada, Chema: “Entrevista con Terenci Moix: Presento una serie de gran calidad”, 31-01-1999, p.68.
- Alas, Leopoldo: “La «grandeur» ficha a Terenci”, 01-02-1999, p. 60.
- Salmón, Alex: “Terenci Moix entierra a Jordi Pujol en su última novela *Chulas y famosas*”, 24-09-1999, p. 69.

- Conesa, Chema: “El retablo de lo absurdo”, 17- 10-1999, pp. 10-11.
- Salmón, Alex: “La última travesura de Terenci Moix. Su última novela *Chulas y famosas* recupera al personaje de Miranda Boronat”, 24-10-1999, p. 64.
- Bargueño, Pilar Ortega: “Cleopatra asumió el mestizaje y sacó provecho del mismo” 25-02-2001, p.53.
- Regas, Rosa: “El incontestable talento del narrador”, sección cultura 26-02-2001, pp.46,47
- Racionero, Luis: “Los siete mundos de Terenci”, 26-02-2001, p. 47.
- Alas, Leopoldo: “Las 100 mejores novela, *El día que murió Marilyn*. El desazón en el ocaso adolescente”, 20-07-2001, p. 50.
- Antonio de Villena, Luis: “Las 100 mejores novela, *El día que murió Marilyn*. Terenci Moix un cultísimo bolero”, 20-07-2001, p.51.
- Miralles, Carlos: “Terenci Moix, autor de *El arpista ciego*: He recuperado la osadía de mis 20 años”, 16-01-2002, p. 46.
- Ribas, José: “Niños malos, Terenci Moix” en *El Mundo* “Catalunya”, 23-02-2002, p. 02.
- Lucas, Antonio: “Terenci Moix «No hay duda, el infierno está en la Tierra»”, 03-08-2002, p. 55.
- Alas, Leopoldo: “La situación de Terenci Moix pedía a gritos que ganara el premio José Manuel Lara a la mejor novela del año”, 15-03-2003, p. 32.
- Bonilla, Juan: “Las afueras. Terenci”, 17-03-2003, p.45.
- Gubern, Ruman: “El palacio de los sueños”, 03-04-2003, p. 53.
- Mendicutti, Eduardo: “El talento adorable”, 03-04-2003, p. 53.
- Ferrero, Jesús: “Terenci del Nilo”, 03-04-2003, p. 55.
- Sanz Villanueva, Santos: “En la muerte de Terenci Moix, impresiones sobre un autor inclasificable. De novísimo a posmoderno”, 03-04-2003, p. 55.
- Peri Rossi, Cristina: “Las dos viudas del faraón”, 06-04-2003, pp. 17-18.

El periódico de Cataluña:

- Marco, Joaquín: “La novela como ópera”, sección cultura, 23- 12-1986, p. 30.
- Marco Joaquín: “Un egipcio de adopción”, sección cultura, 18-06-1988, p. 42.
- Izaguirre, Boris: “Tot adornat Terry, sentre les Torres Bessones i Sal Mineo. Passeig pel món de Terenci Moix de la mà del seu amic Boris Izaguirre”, “Divendres & llibres”, 25-01-2002, p. 22.

- Ventura, Ramón: “La màgia de un Egipte de pati de vecins”, “Divendres & llibres”, 25-01-2002, p. 22.
- Navarro, Nuria: “Entrevista. Le han prohibido fumar un solo pitillo. Pero nadie le censura su adicción a las películas”, 19-07-2001, p. 08.
- Hevia, Elena: “L'eterna fascinació de Peter Pan” en *El Periódico de Catalunya*, 03-04-2003, p. 82.
- Salmón, Alex: “La muerte de Peter Pan”, 06-04-2003, p. 06.

ABC:

- Nieto, José García: “El libro de la semana. No digas que fue un sueño”, 15-11-1986, p. 39.
- Burgos, Antonio: “Terenci”, sección opinión, 24-11-1986, p. 17
- Marco, Joaquín: “El sueño de Alejandría”, en *ABC literario*, 04-06-1988, p. 03
- Hevia, Elena: “Terenci Moix: anoche soñé que regresaba a Alejandría”, sección cultura, 23-04-1988, 40.
- Machuca, J. Félix: “Terenci Moix: la política triunfalista de Augusto se parece mucho a la de Jordi Pujol”, sección cultura, 13-05-1988, p. 42.
- Bonilla, Juan: “Entrevista a Terenci Moix, Si la crítica no fuera tan pacata...” en *ABC literario*, 24-01-1996, pp.16-18.
- Fernández, Nuria: “La literatura española tiene hoy más enemigos que nunca”, 21-07-1996, p. 39.
- Agencias: “Terenci Moix gana el premio Fernando Lara con su novela «El amargo don de la belleza», 14-09-1996, 48.
- Luis Pavón, Juan: “Terenci Moix: Quisiera ser como el narrador que cuenta historias a las puertas de los templos”, 15-09-1996, 69.
- Marco, Joaquín: “*El amargo don de la belleza*” en *ABC Literario*, 11-10-1996, p. 07.
- Massot, Dolores: “José Manuel Lara se inclina por un muchacho muy joven como ganador del Premio Planeta”, sección cultura, 15-10-1997, p. 39.
- Madrid ABC: “Terenci Moix: En *El arpista ciego* me tomo licencias novelísticas, pero reconstruyo fielmente la vida de Egipto”, 16-01-2002, p. 42.
- Pujol, Carlos: “Terenci Moix parte hacia el Nilo”, sección cultura, 03-04-2003, pp.58-59.
- Doria, Sergi: “El día que murió Terenci”, sección cultura, 03-04-2003, p.60.

- Doria, Sergi: “Una ceremonia civil de voces amigas despide a Terenci Moix en su viaje al reino de Osiris”, sección cultural, 04 – 04 – 2003, p.45
- Rodríguez Marchante, E: “Cigarrillos y Películas, aspirar y suspirar”, sección cultura, 03-04-2003, p. 61.
- Castelo, Santiago: “Terenci y ABC”, sección opinión, 03-04-2003, p. 17.

Otros periódicos y revistas:

- Blanch, Antonio: “*Olas sobre una roca desierta*, Terenci Moix” en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, N° 39, Madrid, Noviembre 1970, pp.535-537.
- Pi de Cabanyes, Oriol. Craelles, Guillem-Jordi: “De la requesta que fou a Terenci Moix” en *Serra d’Or*, N° 137, Barcelona, Febrer 1971, pp. 27-29.
- Sull, Enric: “Terenci Moix, *Sadístic, esperpèntic i àd huc metafísic* y *La caiguda de l’imperi sodomita I alters històries herètiques*” en *Els Magres*, N° 9, Barcelona, Gener 1977, pp.123-125.
- Pont, Jaume: “Terenci Moix y experiencia obsesiva” en *Ínsula, Revista bibliográfica de ciencias y letras*, N° 370, Madrid, Septiembre 1977, pp.11-15.
- Alcover Ibáñez, Norberto: “*Nuestro virgen de los mártires*, el fin de una época” en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, N° 150, Madrid, Mayo- Junio 1984, p.13.
- Echazarreta, Jose: “Terenci Moix, *No digas que fue un sueño*” en *Mundair*, Julio- Diciembre 1986, pp.266-267.
- Nieto, José García: “No digas que fue un sueño”, en *El Diario Vasco* 15-11-1986, p. 60.
- Vila, Luis Blanco: “El sueño difuso de Terenci Moix” en *Ya*, 19-11-1986, año 52, N° 15205, p.29.
- Aizarna, Santiago: “Cleopatra y Egipto, según Terenci Moix” en *El Diario Vasco*, 23- 11-1986, p. 82.
- Guindal, Mariano: “Terenci Moix: Cleopatra soy yo y Shakespeare es mi dios” en *El Diario Vasco*, 23- 11-1986, p. 83.
- Sarrias, Cristóbal: “El exotismo fácil de un planeta abigarrado” en *Vida Nueva*, 29-11-1986, p. 47.
- De Blas, Juan Antonio: “No digas que fue un sueño”, en *Hoja del lunes*, 15-12-1986, p. 45.

- P.E “Bastaba con un cuento. No digas que fue un sueño” en *El Orugallo, revista literaria y cultural*, Nº 9-19, Madrid, Enero/ Febrero 1987, p.89.
- Castro, Roberto: “No digas que fue un sueño, de Terenci Moix”, en *Jano* Nº 768, De 27 de Marzo al 02 de Abril de 1987, p. 107.
- Morrerres i Boix, Josep María: “No digas que fue un sueño” en *Historia y Vida*, Nº 229, Abril 1987, p.129.
- Navarro, María José: “No digas que fue un sueño. El Pacto con la mediocridad” en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, Nº 173, Madrid, Abril 1987, pp.31-32.
- Lid, Fernando Lussón: “Terenci Moix: lo único que me importa es alcanzar un poco de perfección en mi oficio” en *La Región*, Orense, 01-05-1988, p. 33.
- Corbalán, Pablo: “El sueño de Alejandría” en *Cinco Días*, 04-05-1988, p. 38.
- Lussón, Fernando: “Pujol exige pureza de sangre, pero Barcelona es mestiza” en *Levante*, 07-05-1988, 07-05-1988, p. 34.
- Marí, Rafa: “Mi última novela es un relato de amor, soledad y derrota” en *Las Provincias*, 07-05-1988, p. 24.
- Mora, Marimont: “Las memorias que escribo son mi propia masturbación” en *Tiempo*, de 16 a 22 de mayo de 1988, pp.180-182.
- Arnaiz, Joaquín: “Terenci Moix anuncia en su última obra el triunfo de Cleopatra y Marco Antonio” en *Diario 16*, 29- 05-1988, p. 56.
- Cardin, Alberto:”Terentiana Narratio” en *La Nueva España*, Oviedo, 29-05-1988, p.39. [inv169]
- Fernández, Lluís: “Terentiana narratio, de la necesidad virtud” en *Las Provincias*, 07-06- 1988, p.31.
- Redacción: “Las hermanas siniestras” en *El Diario Montañés*, Santander, 21-07-1988, p. 43.
- Gomeza, Juan Tomás: “La quimera del actium” en *El correo español*, Bilibao, 22- 07-1988, p. 28.
- Sarriás, Cristóbal: “El sueño de Alejandría, Fantasías paganas” en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, Nº 168, Madrid, Julio- Agosto 1988, p.40.
- Cantavella, Juan: “Terenci Moix: más que barroco soy rococó” en *Diario de Navarra*, 04-08-1988, p. 17
- Cantavella, Juan: “Terenci Moix: me considero un escritor híbrido, mestizo y ambiguo” en *El Correo Español*, Bilbao, 13-08-1988, p.29.

- Ribas, José: “Terenci Moix” en *Ajoblanco*, Montero Ediciones, N° 25, Barcelona, Junio 1990, pp.36-43.
- Bonada, Lluís: “Una història catalana” en *El Temps*, N° 434, 12 de Octubre 1992, pp. 54-57.
- Vila San Juan, Sergio: “Las faxtrevistas de Sergio Vila San Juan” en *Ajoblanco*, Montero Ediciones, N° 46, Barcelona, Noviembre 1992, pp.14-15.
- Ollé, Manel: “¿Terenci Perillós?” en *El Temps*, N° 438, 9 de Noviembre 1992, p.91.
- Torres, Neus: “Terenci Moix, El sexe dels àngels” en “Revista de Catalunya”, N° 72, Barcelona, Març 1993, pp.16-17.
- Campuzano, Antonio: “Faraón, Faraón” en *Diario 16*, 16-04-1996, p.53.
- Cónsul, Isidor: “Quan tot començava a canviar” en suplemento de *Avui*, 06-06-1996, p.13.
- Morenetti, Emilio: “Terenci Moix gana el I premio Lara con una novela recreada en Egipto” en *Diario de Jerez*, 15-09-1996, p.33.
- Mendicutti, Eduardo: “No quiero vivir como una momia” en *La Esfera*, 12 -10-1996, p.13.
- Villanueva, Santos Sanz: “Terenci Moix, *El amargo don de la belleza*” en *La Esfera*, 12 -10-1996, p.12.
- Moix, Ana María: “Terenci Moix en la ciudad del sol, tengo muy claro que estoy viviendo el final de un mundo” en *Qué leer*, Octubre 1996, pp.38-43.
- Ripoll, Josep María: “Tria personal” en *Serra d’Or*, N°443, Barcelona, Noviembre 1996, p. 64.
- Isern, Joan Josep: “El crepuscle i els faraons” en suplemento de *Avui*, 02-01-1997, p.05
- Piquer, Eva: “El noticiari” en suplemento de *Avui*, 13-02-1997, p.02.
- Isern, Joan Josep: “Terenci i la dècada prodigiosa” en suplemento de *Avui*, 28-05-1998, p.12.
- Navarro, María José: “Extraño en el paraíso, la memoria como testimonio” en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, N° 300, Diciembre 1998, p.32.
- Ulled, Antonio: “Terenci Moix, chulo y famoso” en *Qué leer*, Octubre 1999, pp.25-29, p. 32.
- Rahola, Pilar: “A Terenci Moix, perquè em ve de gust” en *Avui*, 19-04-2001, p. 17.

- Trasobares, Ana: “Terenci Moix recuerda en un libro el esplendor de Hollywood” en *Diario 16*, 05-06-2001, p. 47.
- Rodríguez, Juan Carlos: “«Escribo sobre la muerte y el tiempo por primera vez». Terenci Moix publica «*El arpista ciego*», una fábula «que tiene mucho de mí»” en *La Razón*, 16-01-2002, p. 23.
- Fernández, Juan: “Moix fabula en su nueva novela con la derrota del monoteísmo” en *La Voz de Asturias*, 16-01-2002, p. 38.
- Paniagua, Antonio: “Terenci Moix vuelve al Egipto de los faraones con una obra llena de humor y erotismo” en *El Correo*, 16-01-2002, p. 79.
- Villanueva, Santos Sanz: “*El arpista ciego*”, en *El Cultural*, 23-01-2002, p.15.
- Arnáiz, Joaquín: “Un canto a la alegría de vivir” en *La Razón*, 25-01-2002, p.34.
- Isern, Joan Josep: “La divertida maduresa de Terenci” en suplemento de *Avui*, 18-04-2002, p. 13.
- Arnaiz, Joaquín: “Un canto a la alegría de vivir” en *La Razón*, 25-02-2002, p.30.
- Díaz, Jaime: “El arpista ciego” en *Shanguide*, Nº 181, 11- 24 de Febrero 2002, p.31.
- Riambau, Esteve: “cinefilia inmortal”, en *Avui*, 03-04-2003, p.52.
- Cuyás, Manuel: “El «nostre» Ramon Terenci Moix” en *El Diari El Punt*, 03-04-2003, p.32.
- Isern, Joan Josep: “El meu Terenci” en *Avui*, 03-04-2003, p.48.
- Róala, Pilar: “Des de Puerto Rico, a en Terenci”, en *Avui*, 03-04-2003, p. 30.
- Faulí, Josep: “Terenci o la provocació” en *Avui*, 06-04-2003, p. 38.
- Bardot, Brigitte: “Mis inmortales del cine. Años 60” en *Qué leer*, Mayo 2003, pp.36-41.
- Benet i Jornt, Josep María: “Terenci Moix, el llegat polèmic” en *Serra d’Or*, Nº 525, Barcelona, Setembre 2003, pp.19-22.
- Redacción: “Los «Cuentos completos» recuperan el universo literario catalán de Terenci Moix” en *La Razón*, 13-10-2003, p.24.

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y CRÍTICAS MÁS ESPECIALIZADAS SOBRE LA OBRA DE TERCENCI MOIX:

- Alberti, Rafael: “Así como suena” en Terenci Moix *El sadismo de nuestra infancia*, Editorial Kairós, Barcelona, Tercera Edición, 1974, pp. 9-11.

- Aparicio López, Teófilo: “Terenci Moix, novelista genial, pero frívolo y desconcertante” en *Religión y cultura*, Volumen L, Madrid, Abril-Junio 2004, pp. 421-463.
- Bartomeus, Antoni: *Els autors de teatre català, testimoni d' una marginació*, Crucial, Barcelona, 1976, pp. 250-265.
- Bou, Enric: “Tres narradores: Baltasar Porcel, Terenci Moix i Montserrat Roig” en Glòria Bordons i Jaume Subirana (Coords.) *Literatura Catalana Contemporànea*, Biblioteca Oberta Àgora, Ediciones de la Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, Abril 1999, pp. 353- 357.
- Buckley, Ramón: “La generación rebelde en la literatura catalana” en *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca I*, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Española, 1991, pp. 11-14.
- Castilla del Pino, Carlos: “La vida como literatura” en *Terenci Moix Sufrir de Amores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, pp.05- 16.
- Carrero Eras, Pedro: “Los premios literarios y la novela histórica. Novela histórica y narración cinematográfica: Terenci Moix” en *Espanoles y extranjeros: última narrativa, estudios de crítica literaria*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990, pp. 105-108.
- Castillo, José Romera: “Anacronismos lingüísticos con clara intencionalidad literaria en *Nuestro virgen de los mártires* de Terenci Moix” en *Estudios de lingüística*, Nº 3, Departamento de Lengua Española, Universidad de Alicante, 1985-1986, pp.313- 321.
- Conte, Rafael: “Terenci Moix, como un torrente” en *Terenci Moix, La noche no es hermosa, textos de Eros*, Editorial Espasa Calpe D.L, Madrid, 1994, pp.11-18.
- Creuheras, José. Moix, Ana María y Pessarrodona, Martra (editores): *Univers Terenci Moix (1942-2003)*, Editorial Planeta, Barcelona, 2005. (una publicación realizada con el motivo de la exposición “Universos de Terenci Moix en la Residencia de Investigadores CESIC)
- De Riquer, Martí y Comas, Antonio y Molas, Joaquim (dirs): *Historia de la literatura catalana, parte moderna* volumen XI, Editorial Ariel, Barcelona, primera edición 1988, pp. 394-405.
- Forrest, Gene Steven, “El mundo antagónico de Terenci Moix” en *Hispania*, Nº1, The american asociation of teachers of spanish and portuguese, California, March 1977,pp. 927- 935.

- García García, Alicia: “Realidad y ficción en la moderna novela histórica: *El sueño de Alejandría* de Terenci Moix” en *Fortunatae, revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, Universidad de Lengua, Nº 10, 1998, pp. 309-317.
- Gimferrer, Pere: “Terenci Moix y la novedad de la crueldad” en Terenci Moix *Mundo Macho*, Plaza & Janes, Barcelona, 1986, pp. 5-8.
- Gimferrer, Pere: “Prólogo” en Terenci Moix *El cine de los sábados*, Editorial Planeta, Barcelona, primera edición en Colección Booket, 2003, pp. 13-17.
- Gimferrer, Pere: “Frontis” en Terenci Moix *El arpista ciego*, Editorial Planeta, Barcelona, quinta edición en Colección Booket, 2003, pp. 9-11.
- Iborra, Juan Ramón: *Detrás del arco iris, en busca de Terenci Moix*, Planeta, Barcelona, 2003.
- Hughes, Arthur: “Demestification and sacrificial thinking: Violence in Terenci Moix’s *Mòn Masclé*” en *The modern Language Review*, Leeds, Volumen 99, part 4, Octubre 2004, pp.954-967.
- Manuel Vállora, Pedro: “Terenci o la increada conciencia del deseo” en *Qué leer*, septiembre 2003, pp. 30-32.
- Manuel Vállora, Pedro: “Eros y aprendizaje” en Terenci Moix *La noche no es hermosa. Textos de Eros*, Editorial Espasa Calpe D.L, Madrid, 1994, pp.21- 42.
- Marco, Joaquín: “Tras los pasos de Terenci Moix” en *Nueva literatura en España y América*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972, pp.244-264.
- Marí, Jorge: “La astronomía de la pasión: espectadores y estrellas en El día que murió Marlyn de Terenci Moix” en *Modern Language Notes*, Hispanic Issue, Baltimore, Maryland, Volumen 115, Nº2, March 2000, pp.224-247.
- McGovern, Timothy: “Terenci Moix and queer idintities: the insertation between nacional and sexual identificaction and carácter” en *Letras Peninsulares*, Department of Spanish Davidson Collage, Davidson, Volumen V15-2, Nº 2, fall 2002, pp.359-376.
- Merlo, Philippe: “La memoria de las pirámides” en Eliane Lavaud (dir) *Hispanistica XX, Memoria/Memorias en el siglo XX*, Centre d’etudes et de recheres hispaniques du XXº siècle, Universite de Bourgogne, Dijon, 1993, pp. 117-131.

- Merlo, Philippe: “Titrologie de l’oeuvre de Terenci Moix: révélations ou occultations?” en Eliane Lavaud (dir) *Hispanica XX, Notre Fin de Siècle*, Centre d’ Etudes et recherches hispaniques du XX^e siècle, Dijon, 1995, pp. 277-299.
- Merlo, Philippe: “À la recherche de la ville mythique dans l’oeuvre de Terenci Moix, à travers l’analyse du roman *El sueño de Alejandría*” en *La Licorne, La ville dans le monde ibérique et ibéro- américain*, N^o 34, UFR Langues Littératures, Poitiers, 1995, pp.223-241.
- Merlo, Philippe: “Terenci Moix: enfant terrible ou enfant prodige de la littérature postmoderne espagnole, à propos de *Venus Bonaparte*” en Georges Tyras (ed) *Postmodernité et écriture narrative dans l’ Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international , Centre d’études et de recherches hispaniques, Université Stendhal, Grenoble, 1996, pp.169-181.
- Merlo, Philippe: “Terenci Moix: un projet autobiographique au service d’ une identité kalédioscopique” en *Textures, Chaiers du CEMIA*, Centre d’études méditerranéennes ibériques et ibéro-américaines, Département des langues romanes, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 1996, pp. 73-107.
- Merlo, Philippe: “Moix fait la publicité de Moix” en Eliane Lavaud (dir) *Hispanica, Publicité/ Propagande*, Centre d’études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, Dijon, 1998, pp. 81-96.
- Merlo, Philippe: “Le roman historique de Terenci Moix: de l’Histoire au mythe” en *Cahiers du Grias. Le gesta et sa représentation*, N^o 6, Publications de l’Université de Saint- Étienne, Saint- Étienne, 1998, pp.193-199.
- Merlo, Philippe: “Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix” en *Les Langues Néo-Latines*, Tirés a Part, Paris, [SA], pp.61- 94.
- Merlo, Philippe: “Mythes et voyages dans *Melodrama o La increada conciencia de la raza* de Terenci Moix” en *Textures, Chaiers du CEMIA, Voyages mythiques et mythes voyageurs*, Centre de Recherches Langues et Cultures Européennes, Université Lumière Lyon 2, Lyon, [SA], pp.141-163.
- Molas, Joaquín: “La novel·la oberta de Terenci Moix” en *Lectures critiques*, Edicions 62, llibres a l’abast, N^o 121, Barcelona 1975, pp. 214-218.
- Pi de Cabanyes, Oriol y Craelles, Guillem-Jordi: *La generació literària dels 70*, Editorial Pòrtic, Col·leció Llibre de Butxaca, Barcelona, N^o.38, 1971, pp.113-124.

- Richmond Ellis, Robert: “Looking queer in El beso de Meter Pan of Terenci Moix” en *España Contemporánea Revista de literatura y Cultura*, Tomo IX, Nº2, Ohio, otoño 1996, pp. 07-24.
- Roig, Montserrat: “La increada consciència de la raça”, en *Tele-Expres*, Barcelona, 15-3-72, 1972, p.15.
- Rosi Song, H: “Behind the female stereotype: Terenci Moix and the tactics of subversive cultural representations” en *Romance Notes*, Volumen XLIII, Nº I, Valencia, Fall 2002, pp.13- 22.
- Rosino, César Vázquez: “No dejes que te corten las alas. Vida, cine y literatura en las memorias de Terenci Moix” en *La nueva literatura hispánica*, Nº 1, Universitas Castellae, Valladolid, 1997, pp.105-114.

NOTICIAS GENERALES Y COMPLEMENTARIAS SOBRE LA OBRA DE TERCENCI MOIX:

El País:

- Agencias: “Oposición de intelectuales catalanes al proceso judicial contra Terenci Moix”, sección sociedad, 08-01-1980, p.38.
- Carrasco, Bel “Presentación en Madrid de la versión catalana de Hamlet”, 13-06-1980, p. 35.
- Tecglen, Eduardo Haro: “Sobriedad y acierto”, sección cultura, 20-06-1980, p. 38
- Agencias: “*La tempestad* de William Shakespeare en el Teatro Español de Madrid”, 01-10-1983, p. 08.
- Tecglen, Eduardo Haro: “Algunos prejuicios”, sección cultura, 08-10-1983, p. 23.
- Ángeles García: “Rutinas y manías del escritor”, opinión, 12-08-1984, p. 20
- Agencias: “Nuria Espert interpretará una nueva versión de Salomé”, sección cultura, 13-03-1985, p. 31.
- Agencias: “Terenci Moix ingresado en una clínica a causa de una crisis nerviosa”, sección cultura, 18-05-1985, p.28.
- De Sagarra, Joan: “¡Ah, Iokanaan, Iokanaan!”, sección cultura, 17-06-1985, p. 35.
- Torres, Rosana: “La Saolmé de Oscar Wilde abre mañana el festival del teatro romano en Mérida”, sección cultura, 27-06-1985, p. 33.

- Fietta, Jarque: “La versión castellana de Salomé desconcertó al público en la primera noche de 31 ° Festival de Teatro de Mérida”, sección cultura, 30-06-1985, p.31.
- Agencias: “La favorita del Planeta es una novela atribuida a Terenci Moix”, sección opinión, 15-10-1985, p. 32.
- Sorela, Pedro: “La cota de 100.000. Las cifras del éxito editorial en España son más pequeñas que en otros países”, sección cultura, 20-01-1988, p. 32.
- M.R “Castilla del Pino: Terenci Moix es en vida un personaje literario”, 20-05-1994, p. 44.
- G.B: “Terenci Moix ve la herencia de los 60 en la novela de Ramón de España”, 22-04-1997, p. 38.
- Company, Enric: “Manifiesto de un centenar de intelectuales no nacionalistas a favor del bilingüismo”, 30-04-1997, p.04.
- De España, Ramón: “Los recuerdos del profesor”, 09-05-1997, p.16.
- Mora, Rosa: “El escritor recibe un homenaje por su aportación a la feria”, 14-06-1997, p.36.
- Vidal, Pau: “El corrector es la comadrona del escritor”, 04-08-1997, p.02.
- Fernández Santos, Elsa: “Terenci Moix destaca la búsqueda del maestro que encierra la última novela de Maruja Torres *Mientras vivimos*”, 14-11-2000, p. 45.
- C.T: “Terenci Moix abre en La 2 la nueva etapa de ‘Ésta es mi tierra’”, 19-01-2001, p. 69.
- Agencias: “Terenci Moix gana el Premio Fundación Lara por su novela *El arpista ciego*”, 14-03- 2003, p. 42.
- Antón, Jacinto: “Luto en Tebas”, sección cultura, 03-04-2003, p.39.
- Gubern Román: “Terenci de los ángeles”, sección cultura, 03-04-2003, p.41.
- Molas, Joaquim: “Los mitos de la infancia”, sección cultura, 03-04-2003, p.42.
- Obiols, Isabel: “Miles de personas despiden al escritor, sección cultura, 03-04-2003, p.40.
- Torres, Maruja: “No fuiste un sueño”, sección cultura, 03-04-2003, p.39.
- Vázquez Montalbán, Manuel: “Ni siquiera se llamaba Terenci”, sección cultura, 03-04-2003, p.42
- De Sagarra, Joan: “El Show”, 06-04-2003, p.02.
- Gibson, Ian: “Terenci”, en suplemento, 08-04-2003, p. 02.

Otros periódicos y revistas:

- Efe: “Terenci Moix anuncia que celebrará su milenario en Alejandría”, en *Diario de Ibiza*, 26-04-1988, p. 43.
- Redacción: “Terenci Moix un escritor catalán que ha ganado gloria escribiendo en castellana y pasa de la política” en *Castellón Diario*, 08-05-1988, p. 08.
- Agencias: “El sueño de Alejandría” en *Diario de León*, 19-06-1988, p. 37.
- Redacción: “El sueño de Alejandría” en *Man*, Nº 8, Junio 1988, p.32.
- Manzano, Emilio: “Barceloneses. El otro mediterráneo” en *La Vanguardia*, “Revista”, 11-01-1996, p. 04.
- Agencias: “Terenci Moix reescribe *El día que va morir Marilyn*, la obra que cimentó su prestigio”, en *La Vanguardia*, 16-01-1996, p. 34.
- Fernández de Castillejo: “José Manuel Lara: Quiero que el Premio Fernando Lara sea mayor al Planeta si eso es posible. El editor dijo que su favorita esta noche es El amargo don de la belleza” en *ABC*, 13-09-1996, p. 47.
- G.S, Lalia: “Terenci Moix, casi seguro ganador del I premio Lara” en *Diario de Cádiz*, 13-09-1996, p. 26.
- Agencias: “Emotivo homenaje a Fernando Lara en la presentación del nuevo libro de Terenci Moix” en *ABC*, 11-10-1996, p.57.
- De León-Sotelo, Trinidad: “Brillante discurso de Pere Gimferrer en la presentación del nuevo libro de Terenci Moix” en *ABC*, 11-10-1996, p. 59.
- Piquer, Eva: “De cap manera” en suplemento de *Avui*, 13-02-1997, p. 03.
- Giralt Server, Josep: “Dirigir el Teatre Nacional és com un regal”, en *Avui*, 31-03-1997, p.33.
- Pulido, Natividad: “Terenci Moix: El nacionalismo radical niega la riqueza cosmopolita y el mestizaje de Barcelona”, en *ABC*, 09- 04-1997, p.66.
- Umbral, Francisco “Diario con guantes...Y Sevilla”, en *El Mundo*, 14-09-1997, p.64.
- Astorga, Antonio: “Terenci Moix presenta la novela con la que Umbral ganó el Fernando Lara” en *ABC*, 09-10-1997, p. 44.
- Piñol, Rosa María: “Terenci del Nilo a la universidad” en *La Vanguardia*, 29-11-1997, p. 44.
- Tio, Pere: “Llibres, roses i mongetes del ganxet” en *Avui*, 05-04-1998, p. 52.
- Porta Tallada, Oriol: “Cartas de los lectores” en *La Vanguardia*, 17-04-1998, p. 18.

- Agencias: “«Los grandes egiptólogos», Premio del Público en la Muestra Internacional Audiovisual del Patrimonio Cultural” en *El Mundo*, 14-11-1998, p.67.
- Agencias: “Es publica una versió reescrita del llibre ' Terenci del Nilo” en *Avui*, 09-04-1999, p. 44.
- Navarro, J: “Mi voto en blanco Los que votamos en blanco...” en *La Vanguardia*, 22-06-1999, p. 34.
- Ramírez, Martín: “Kansas expulsa a Darwin de la escuela Me...” en *La Vanguardia*, 18-08-1999, p. 12.
- Eugenio, Alsina: “¿Mezquitas? Sí, pero...” en *La Vanguardia*, 19-08-1999, p. 16.
- Bonnin, Jaume Flo: “Vidal-Quadras y Maragall Me he enterado de que,...” en *La Vanguardia*, 21-08-1999, p. 14.
- Villanueva, Jaime: “La sonrisa de Luis Racionero” en *El Mundo*, 07-10-1999, p.67.
- Agencias: “Terenci Moix sale de la clínica y promete que dejará de fumar” en *El Periódico de Catalunya*, 23-03-2000, p. 26.
- Agencias: “Esta es mi tierra comienza el rodaje del capítulo dedicado a Terenci Moix” en *ABC*, 05-04-2000, p. 87.
- Fausti, Lluçia: “El carnaval de los escritores Diez destacados autores se disfrazan de su personaje literario favorito para el especial de Sant Jordi de Libros” en *La Vanguardia*, 13-04-2000, p. 40.
- Agencias: “«La noche que gané el Planeta» El premio fundado por José Manuel Lara, que se fallará el jueves, marca un antes y un después para los autores galardonados” en *El Mundo*, 16-10-2001, p.54.
- De la Torre, Iosu. Merino, Olga: “Hay que dejar de fumar” en suplemento de *El Periódico de Catalunya*, 19-10-2001, p.03.
- Vila San Juan, Sergio: “Latidos de la industria cultural” en suplemento de *La Vanguardia*, 16-11-2001, p.05.
- Efe: “El arpista ciego, última novela de Terenci Moix” en *Mediterráneo*, 16-01-2002, p.65.
- Vázquez, Laura León: “Viaje iniciático-faraónico, *El arpista ciego*” en *Qué leer*, Mayo 2002, p.88.
- Esponellá, Nuria: “Terenci Moix i Ventalló” en *Diari El Punt*, 03-04-2003, p. 06.

- Frisach, Montse: “L' últim faraó rebel” en *Avui*, 03-04-2003, p.46.
- Vall, Toni: “Llàgrimes fins al Nil” en *Avui*, 03-04-2003, p.47.
- Corts Salou, Joan: “A Terenci Moix” en *Diari de Tarragona*, 11-04-2003, p. 03.
- Puigpelat, Francesac: “L' hora del tallat” en *Avui*, secció opinió, 21-04-2003, p.02.
- Ayén, Xavi: “Publicados por primera vez en todos los cuentos de Terenci Moix” en *La Vanguardia*, 28-10-2003, p. 38.
- Chacón, Francisco: “Terenci y aquellos años 60 tan 'kitsch' Siete meses después de la muerte del escritor, se publica la cuarta entrega de 'Mis inmortales del cine’”, en *El Mundo*, 11-11-2003, p. 47.
- Pena, Federico: “La obra póstuma de Terenci Moix ve la luz en Planeta”, en *El Periódico de Cataluña*, 11-11-2003, p. 70.
- Amorós, Kim: “L' últim viatge” en dominical de *El Periódico de Catalunya*, 23-04-2006, pp. 22-32.

PÁGINAS DE INTERNET:

http://www.sincolumna.com/columna_vertebral/especiales/moix/entrevistas.html

(“Cleopatra asumió el mestizaje y sacó provecho”, una entrevista de Pilar Ortega Pargueño con Terenci Moix sobre su obra *No digas que fue un sueño*)

<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/06/246/> (Página que ofrece una entrevista general del Terenci Moix con los lectores de *El Mundo*)

<http://www.mujeractual.com/entrevistas/moix/> (“El escritor Terenci Moix habla de su obra *El arpista ciego*”, una entrevista de Josefina Aguilar con Terenci Moix a raíz de la publicación de *El arpista ciego*)

<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/16/anticuario/1011102990.html>

(“He recuperado la osadía de mis 20 años”, una entrevista de Miralles, Carlos del diario *El Mundo* con Terenci Moix a raíz de la publicación de *El arpista ciego*)

<http://www.elmundo.es/magazine/2002/120/1010745882.html>

(“*El arpista ciego*”, una entrevista de Nuria Cuadrado de *El Mundo magazine* con Terenci Moix a raíz de la publicación de *El arpista ciego*)

http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=6802 (“Terenci Moix desde el Valle de los Reyes. Quienes no se reían conmigo ¿Para qué me van a llorarme?”Una entrevista general de Juan Bonilla con Terenci Moix en *El Cultural*)

<http://www.el-mundo.es/larevista/num130/textos/presi.html>(“El escritor acaba de publicar la tercera parte de sus memorias *Extraño en el paraíso*”, Una entrevista de Camino Brasa con Terenci Moix)

http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=2918 (“El único paraíso que siento como propio es Internet, el nuevo onanismo”, Una entrevista general de Nuria Azancot con Terenci Moix)

<http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix.html> (“Corpus literari, Terenci Moix, una página en catalán sobre el escritor y incluye una biografía suya, sus obras, trozos de artículos escritos sobre él en distintos periódicos y revistas)

<http://www.elmundo.es/documentos/2003/03/cultura/moix/> (“El último faraón” una página en castellano sobre el escritor que incluye su biografía, un álbum de fotos, palabras escritas por el propio autor, entrevistas con el autor, párrafos de sus obras y enlaces suyos de Internet)

<http://www.bibliotecaregional.carm.es/literatura/especiales/moix.html#social> (Una página sintética sobre la biografía y la obra de Terenci Moix)

<http://www.ruark.org/coins/Mauretania/> (“King Juba II of Numidia and Queen Cleopatra Selene of Mauretania”)

http://es.wikipedia.org/wiki/Juba_II (“Juba II”, página sobre la vida y la obra del monarca)

http://www.geocities.com/christopherjbennett/ptolemies/selene_ii.htm (“Cleopatra Selene”, página sobre la vida de la reina)

http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Augusto (“César Augusto” la página trata la vida de Augusto, incluidos su relación con Terencia, esposa de Mecenas)

<http://springtours.com/dahabia.htm> (página de la agencia de turismo propietaria del barco Dahabeya)

<http://www.egiptomania.com/vidacotidiana/infancia.htm> (“La infancia en el Antiguo Egipto”, escrita por Isabel Gil)

<http://www.arqueoegipto.net/articulos/gatos.htm> (El gato en el antiguo Egipto)

<http://www.egiptologia.com/content/view/366/42/1/3/> (“La mujer en El antiguo Egipto”)

http://www.historia-antigua.com/egipto/eduard_toda.php (“Eduard Toda i Güell”, cónsul de España en Egipto a finales del siglo XIX)

http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenia_de_Montijo (“Eugenia de Montijo”)

<http://www.egiptologia.com/content/view/366/42/1/3/> (“La mujer en el antiguo Egipto”, página de informaciones sobre las relaciones matrimoniales en la civilización antigua del Nilo)

http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/amarna_ciudad.htm (“El Amarna, la ciudad mágica de Atón” escrito por Teresa Bedman y publicado en *Historia 16*, nº 313, Madrid, 2002)

http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/bedman_tutanjamon_rey.htm (“Tutanjamón, el último rey legítimo de la dinastía XVIII”, escrito por Teresa Bedman y publicado en *la Aventura de la Historia*, Noviembre, 2002.)

http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/martin_bedman_conjura.htm (“La conjura que hizo posible la revolución Amárnica”, escrito por Teresa Bedman y Francisco Martín Valentín y publicado en *la Aventura de la Historia*, Noviembre, 2002.)

http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/arte_amarniense.htm (“El arte amarniense”, escrito por Ursula Dorsch y publicado en *RESME*, Tomo I, vol 2. México, 1996)

http://es.wikipedia.org/wiki/Homosexualidad_en_el_antiguo_Egipto (“Homosexualidad en Antiguo Egipto”)

<http://www.egiptologia.com/content/view/618/45/> (El matrimonio en el antiguo Egipto)

<http://www.egiptologia.com/content/view/202/72/> (Jugar en el antiguo Egipto)

MATERIAL AUDIOVISUAL:

- “Arqueología de Creta” de la colección Museos del Mundo, Producción Metro Vídeo Española, [SA].
- “César y Cleopatra” del director Gabriel Pascal, producción británica en technicolor, 1945, basada en la obra de teatro de *Caeser and Cleopatra* de George Bernard Show.
- “Cleopatra” del director y guionista Josep L. Mankiewicz, 20th Century Fox, EE.UU, 1963.
- “En busca del antiguo Egipto, grandes hombre de la egiptología”, Volumen I “Aventureros y saqueadores” y Volumen II “Del saqueo a la conservación”, Producción Tesauro, 2000.
- “La tierra del ensueño. Terenci Moix” en el programa de TVE “Ésta es mi tierra” del director Juan Manuel Martín de Blas, Edirama, Barcelona, 2001.
- “Grandes personajes a fondo”, programa de TVE filmado el 17 de Noviembre de 1980.
- Izaguirre, Boris. Nierga, Gemma: “Entrevista con Juan Ramón Iborra” en el programa La ventana, Cadena Ser, 23 de marzo 2004.

- “Lawrence de Arabia” del director David Lean, protagonizada por Petro O’tollo y Omar El Sherif, Columbia, Reino Unido, 1962.
- Ortego, Julia: “Entrevista 'Fuera de contexto a Terenci Moix' con motivo de la publicación de *Extraño en el paraíso*” en el programa La Radio de Julia, Onda Cero, 27 de mayo de 1998.
- “Tierra de faraones” Del director Howard Hawks, protagonizada por Jack Hawkins, Joan Collins y Dewey Martin, Warner Bros.Pictures, 1955.
- “Nefertiti al descubierto: El Mayor hallazgo desde la tumba de Tutankamón”, Producción Discovery Communications, Inc. 2003.
- “Sinuhé, el egipcio” Del director Michel Curtiz, protagonizada por Edmund Purdom, Jean Simmons y Víctor Mature, Twentieth Century Fox cinemascope production, 1954.
- “The Sheik” del director George Melford, protagonizada por Rudolph Valentino y Agnes Ayres, Paramount, EE.UU, 1921.

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA:

- Abu Bakr, Abd El Moneem: *Akenaton*, Dar El Kalam, El Cairo, 1961.
- Abu El Enein, Saíd: *El faraón perseguido por los judíos entre la Tora y el Corán*, Akhbar El Yom, El Cairo, mayo 1977.
- Aldred, Serel: *Akenaton*, El hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1992. [Traducción: Dr. Ahmed Zoheir Amin]
- Ali, Zaki: *Cleopatra, su biografía y la opinión histórica al respecto*, Lagnet El Bayan El Arabi, El Cairo, [SA]
- Colins, Andro. Hiral, Cris Ogilvi: *Tutankamó , la trama del éxodo... la verdad del gran enigma histórico*, Dar El Elwm lel Nashr Wel Tawzie, El Cairo, 2005.[Traducción: Refeat El Sayed Ali]
- De Castro y Pedrera, Rafael Fernández: *Melilla Prehispanica. Apuntes para una Historia del Septentrión Africano en las Edades Antigua y Media*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945, pp.155- 173.
- El Mahdy Christine: *Tutankhamon, vida y muerte de un rey niño*, Ediciones Península, Barcelona, 2002 [Traducción: Carme Camps]
- Espelósín, Francisco Javier Gómez. Largacha, Antonio Pérez: *Egiptomanía*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

- Flamarion, Edith; *Cleopatra. El Mito y la realidad*, Ediciones B, Barcelona, 1998. [Traducción; Carlos Gómez Gonzalo]
- Hacquard, George. Dautry y J. Maisani. O: *Guía de la Roma antigua*, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA, Madrid, 3ª edición, 2003, p. 55. [Traducción Matilde Rovira Soler]
- Hassan, Salim: *La literatura egipcia antigua. La literatura de los faraones*, segunda parte, Kitab El Yom, El Cairo, 1990, pp.109-127.
- Holmes, Winifred: *Fue una reina de Egipto*, El hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1998, pp. 71-121 y 123- 184 [Traducción: Saed Ahmed Husein]
- Karim, Sayed: *Akentaon*, El Hayea El Masrella El Ama lel Ketab, El Cairo, 1997.
- Manniche, Lise: *La vida sexual en el antiguo Egipto*, [SN], El Cairo, 1995. [Traducción: Mustafa El Raz]
- Martín Valentín, Francisco J: “Notas para una historia de la egiptología en España I” en *Baede* N° 4-5, 1992-1994, Madrid, pp. 173- 195.
- Martín Valentín, Francisco J: “Notas para una historia de la egiptología en España II” en *Baede* N° 8, 1998, Madrid, pp. 245-272.
- Nosehy, Ibrahim: *La historia de Egipto en el periodo ptolemaico, primera parte*, séptima edición, Maktabet Al anglo Al Miseria, El Cairo, 1998, pp. 292-384.
- Nur El Din, Abd El Halim: *Monumentos y Civilización del Antiguo Egipto*, primera parte, El Khalig El Arabi, El Cairo, 2004.
- Platón, Nicolás: *Creta*, Editorial Juventud, Barcelona, Colección Archaeologia Mundi [traducción: María Dolores Sánchez de Aleu]
- Sauneron, Serge: “Nacimiento y etapas de la egiptología” en *La egiptología*, Oikus Tau ediciones, Barcelona, 1971, pp.05-30 [traducción: Alexandre Ferrer].
- Suetonio, Cayo: *Los doce Césares*, editorial Sarpe, Madrid, 1985, pp. 65-111. [traducción Jaime Arnal]
- Roller, Duane W: *The World of Juba II and Kleopatra Selene*, Routledge, New York, 2003.
- Vanoyeke, Violaine: *Los ptolomeos. Últimos faraones de Egipto desde Alejandro hasta Cleopatra*, Alderabán, Madrid, 2000 [traducción: José Miguel Parra Ortiz]

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Arciniega, Alberto Prieto: “Cleopatra en la ficción: el cine”, en *Studia Historica, Historia Antigua*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, volumen 18, 2000, pp.143-176.
- Asensi, Manuel: *Teoría de la literatura y literatura comparada, literatura y Filosofía*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995, pp.185-199.
- Caro Baroja, Julio: *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1992.
- Cid López, Rosa María: “Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina”, en *Studia Historica, Historia Antigua*, Ediciones Univesidad de Salamanca, Salamanca, volumen 18, 2000, pp.119-141.
- De Asís Garrote, María Dolores: *Última hora de la novela en España*, Ediciones Eudema, Madrid, 1992, pp. 138-471.
- Eco, Umberto: *A postillas del nombre de la rosa*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984.
- Fadl, Salah: *Métodos de crítica contemporánea*, Afrikia El Shark, Beirut, 2002, pp. 23- 28.
- Ferández Prieto, Celia: *Historia y novela: poética de la novela histórica*, segunda edición, Eunsa, Navarra, 2003.
- Freud, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 326-344 [traducción, Luis López- Ballesteros y de Torres].
- Freud, Sigmund: *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Editorial, Madrid, 1970 [traducción, Luis López- Ballesteros y de Torres].
- García Gual, Carlos: *Apología de la novela histórica*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- García Gual, Carlos: *La Antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Anagrama, Barcelona, 1995,
- Giuffré, Mercedes: *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004.
- Jiménez Lozano, José: *Apología de cuentos*, Edición de Amparo Medina Cacos, Cátedra, Madrid, 2005, p.316.
- Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. La posibilidad de un género*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995.

- Julian Smith, Paul: *Las leyes del deseo, la homosexualidad en la literatura española y el cine español 1960-1990*, la Tempestad, Barcelona, 1998, pp. 01-12 y 40-50 [Traducción: Teresa Baldé]
- Kavafis, Constantino: *Poesías completas I-II*, Ediciones Hiparión, Madrid, cuarta edición, pp.40, 50 y 91. [Traducción y notas: José María Álvarez]
- Kohurt, Kart (ed): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos, Frankfurt-Madrid, 1997.
- López, Óscar: “Episodios nacionales. Los siete magníficos de la novela histórica en España” en *Qué leer*, Barcelona, Septiembre 2002, pp. 38-41.
- Lukacs, George, *La novela histórica*, Consejo Superior de Cultura, El Cairo, 2005, pp.11-29 [traducción: Saleh Guad El Kazem]
- Martí, Octavi: “Christian Jacq, Faraón de las letras” en *Qué leer*, Barcelona, Octubre 1997, pp. 57-60.
- Martín, Rhona: *Escribir novela histórica*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
- Montero Cartell, Enrique y Herrero Ingelmo, M^a Cruz: *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Ediciones del Otro, Madrid, 1994.
- Paraíso, Isabel: *Literatura y psicología*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995.
- Pujol, Carlos: “Prólogo” en *Premios Planeta 1985-1987*, Editorial Planeta, Barcelona, 1987, pp. V-VIII.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel: *Cuatro estudios sobre la tradición clásica en la literatura española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001.
- Romero Castillo, José. Gutiérrez Carbajo, Francisco y García-Page, Mario (Eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX* Visor Madrid, Madrid, 1996.
- Saíd, Edward W: *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990. [Traducción: María Luisa Fuentes]
- Saíd, Edward W: *Cultura e imperialismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 185-216. [traducción: Nora Catelli]
- Solanas, Juan V: “Terenci Moix, o la destrucción del mito” en *Historia de la literatura Catalana*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1980, pp.281-283.
- Sanpons, José Ribas: *Kavafis, el autor y su obra*, Editorial Barcanova, Barcelona, 1982.

- Sanz Villanueva, Santos: “La novela” en Francisco Rico (dir) *Historia y crítica de la literatura española, los nuevos nombres 1975-1990*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992, pp.249-280.
- Soldevilla Durante, Ignacio: “La novelización de la historia ¿Evasión o compromiso?” en Teresa Gómez Turbera y Carmen Morán Rodríguez (coords.) *La aventura de contar; la última narrativa en lengua española 1990-2000*, Centro de Buendía Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, pp. 42-56.
- Soldevila Durante, Ignacio. Piglia, Ricardo. Martín Garzo, Gustavo. Marco, Alfredo. Salamanca, Pilar (Participantes) y Gómez Turbera, Teresa (moderadora): “La novelización de la historia: Evasión y compromiso” en Teresa Gómez Turbera, Carmen Morán Rodríguez (coords.) *La aventura de contar; la última narrativa en lengua española 1990-2000*, Centro de Buendía Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, pp. 109-134.
- Spang Kurt. Arellano, Ignacio y Mata, Carlos: *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Eunsa, Navarra, 1995.
- Villanueva, Darío: “La nueva narrativa española” en Francisco Rico (dir) *Historia y crítica de la literatura española, los nuevos nombres 1975-1990*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992, pp. 285-292.