

EDAT MITJANA I EROTISME A *LA TORRE DELS VICIS CAPITALS* DE TERCENCI MOIX¹

Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ
Universitat de Lleida

La narrativa breu no fou el gènere literari més conreat per Terenci Moix (Barcelona, 1942-2003), ni tampoc aquell que li proporcionà més popularitat, tant en la seva trajectòria en llengua catalana —concentrada majoritàriament al llarg de les dècades dels anys 60 i 70— com castellana: en relació amb la primera, els seus contes han estat menys celebrats que les seves novel·les, des d'*Onades sobre una roca deserta* (1969, premi Josep Pla) i *El dia que va morir Marilyn* (1969, premi Serra d'Or) fins a arribar a *El sexe dels àngels* (2002, premi Ramon Llull). Tanmateix, paga la pena recordar que va ser amb un volum de contes que va debutar al món literari, amb el qual guanyà el premi Víctor Català l'any 1968: *La torre dels vicis capitals*. Amb aquest títol, Moix s'estrenava i inaugurava un univers literari singular en el panorama de la cultura catalana que, com ha sabut apreciar el seu amic Pere Gimferrer (2003: 9-10), va suposar un doble repte per a les nostres lletres:

d'una banda, per la irrupció cabalosa d'un devesall de motius que n'eren absents i que semblaven contradir-ne la tradició (i el fet que Salvador Espriu i Joan Oliver hi sintonitzessin tot d'una els honora); d'altra banda, per la voluntat, difícil a voltes, de maldar per obtenir un català literari del tot creatiu i del tot inventiu: fer, si és que això era possible (i, en el projecte de llavors, calia que ho fos), amb el català una cosa semblant a la que, aquells anys, feia Lezama Lima amb el castellà.

Aquesta contextualització resulta molt eloqüent perquè expressa nítidament l'originalitat temàtica i lingüística d'un jove creador que encara no havia arribat a la trentena i els seus desafiaments —ahora que el situa en la més indiscutible genealogia literària en llengua catalana. Hom podria valorar, tot d'una, el trencament amb certa tradició de la narrativa catalana de postguerra vinculada a l'estètica realista, com destacà Joan Triadú.²

1. Aquest treball és part del projecte FEM2015-69863-P MINECO-FEDER i ha estat desenvolupat dins el GRC 2014 SGR 44.

2. «La història de la novel·la catalana de postguerra emprèn el darrer tombant amb l'aparició de Terenci Moix, entre 1968 i 1971. Per primera vegada en les seves narracions llargues o novel·les breus

Implícitament, Gimferrer emplaça Moix dins l'òrbita de l'avantguarda hispànica amb la remissió a l'escriptor cubà José Lezama Lima (1910-1976), l'autor de *Paradiso* (1966), novel·la coetània dels primers contes de Terenci Moix.³ Una avantguarda narrativa que suposava el trencament de moltes llicències formals i de tantes altres culturals, tot començant o acabant per les homoeròtiques.⁴

El jurat que atorgà el Premi Víctor Català de 1967 a Ramon-Terenci Moix, nom amb el qual signava *La torre dels vicis capitals* a l'editorial Selecta, probablement constataria amb sorpresa que el jove autor havia canviat part del seu contingut. Com indicava a l'«Aclariment» inicial, «el llibre presenta alteracions certament notables pel que fa a com fou presentat, i les dues *nouvelles* esmentades, “Màrius Byron” i “La Gala”, compensen en extensió les quatre narracions que hem foragitat» (Moix 2003: 17). Moix operava amb una frescor insòlita, la mateixa de qui ha advertit els seus lectors prèviament que «l'autor aplega un pomell de plaers no gens ortodoxos explicats per la germana petita de la mare història —ergo, la tieta anècdota— i que han estat escrits per cantar sobre la tomba del diví marquès, una nit de lluna plena, posats, com es veurà, sota l'advocació de gent que l'autor admira i estima» (Moix 2003: 16). Aquesta «gent» són les persones a qui van endreçats els contes, i cal copiar-ne la nòmina: Arnau Oliva («Pauet»); Pere Gimferrer («Els màrtirs»); Salvador Espriu («Eixample»); Maria Aurèlia Capmany («El dimoni»); Enric Lahosa i Pere Ignasi Fages («Lilí Barcelona»); Ricard i Núria Salvat («Màrius Byron»); Joan Oliver / Pere Quart («Somniatruites Le-Fay»); Jaume Vidal Alcover («Pastitx d'estiu»); Gemma Cuervo i Ferran Guillén («La Gala»).

L'al·lusió nocturna al Marquès de Sade, d'altra banda, apuntava una de les significacions del títol del recull i albira el sentit de la nota d'autor que encapçala el volum: «Cada conte explica un vici que no és el que sembla ser. Esdevingui el lector bona guineu i encerti quin vici és vici i no ho sembla, i quins altres ho semblen i no ho són» (Moix 2003: 15). Predisposar els lectors a una participació activa sembla, als nostres ulls, menys interessant que activar-los a la recerca dels vicis de *La torre...*, dels seus «plaers no gens ortodoxos». O, si ho preferim, d'esbrinar on para la classificació teològica dels set pecats o vicis de l'amor mal dirigit (supèrbia, enveja, ira, avarícia, peresa, gola i luxúria). Tanmateix, recordarem que la lectura de Giuseppe Grilli (1988: 197) aclaria el sentit del conjunt de narracions:

reunides en el volum *La torre dels vicis capitals*, no sols s'obre una esquerra sinó un gran esvoranc en la construcció del realisme predominant en la novel·la catalana fins aleshores. Moix podia coincidir en aquesta acció esclatant amb Janer Manila i la poesia de Pere Gimferrer» (Triadú 1982: 221).

3. Tal vegada, convindria valorar fins a quin punt aquesta ubicació de Moix (i de Lezama Lima) funciona a la manera d'un mirall de la poesia en castellà del propi Gimferrer durant aquells anys, tot tenint en compte la connexió suggerida per Joan Triadú *supra*. Aquestes planes no són, però, l'espai adient per desenvolupar un exercici comparatiu d'aquesta natura.

4. A l'alçada de 1975, Enric Sullà descrivia aquesta irrupció en els termes següents: «El llibre va moure fressa quan es va publicar. Era molt diferent del que es feia per aquests topants, potser massa i tot: sadisme, masoquisme, perversitat, obscenitat, crueltat i tot el que vulgueu, un interès real per la cultura *pop* i una imaginació contemporània i vivaç; però també un llenguatge encara dur i una tècnica insegura. Inquietava, i era molt a prop» (Sullà 1975: 108).

El tema que els textos elaboren, amb una variació de motius força controlada, hi és reiterat fins el paroxisme i, dit sense paranys, es resol en un de sol: l'homosexualitat. A partir d'aquesta dada, comunicada amb una evidència aclaparadora, l'autor construeix l'horitzó d'expectatives del lector, car aquest és situat davant d'un *mythos* compacte i sense dispersió.

La torre del vicis capitals ofereix un ventall d'històries ambientades no només en el present més immediat del jove escriptor («Eixample», p. 37-44; «Lilí Barcelona», p. 96-114; «Màrius Byron», p. 115-154 i «La Gala», 165-258), sinó combinades amb contes a mig camí entre la realitat i la fantasia (casos de «Pauet», 19-21, «Somniatruites Le-Fay», p. 155-156 i «Pastitx d'estiu», p. 157-164) i un «pomell de plaers no gens ortodoxos» que remet a un passat remot («Els màrtirs», p. 22-36, a l'antiga Roma; «El dimoni», p. 45-95, a l'època medieval). Diverses constants van forjant el tarannà de l'obrador de Terenci Moix, que hom advertirà en la narrativa breu posterior: crítica contra la hipocresia dels poderosos, manipulació de temes i tècniques del cinema i de la cultura de masses, presència de l'erotisme i de la sexualitat, subtilesa lingüística i preocupació per l'estil.⁵

Aquests trets els trobarem a «El dimoni», l'únic conte *medieval* en sentit estricte de tota la producció moixiana, car el joc intertextual reflectit a «Tot glorificant l'onanisme europeu» (publicat a *La caiguda de l'imperi sodomita i altres històries herètiques*, l'any 1976) cercaria, en primera instància, caricaturitzar la desigual relació entre la parella homosexual protagonista a partir del correlat del *Blanquerna* de Ramon Llull i, en concret, del seu «Llibre d'amic i amat» (Fernàndez 2000: 112-122). En efecte, la manca de denominació de tots dos personatges serveix com a contrapunt, alhora nefand i verbalitzador, d'una relació invertida no ja, evidentment, pel seu erotisme com per la constatació de qui esdevé objecte i subjecte de la passió amorosa que ironitza sobre certa cultura gai catalana. Així s'inicia, explícitament, «Tot glorificant l'onanisme europeu»:

Anomenaré els personatges centrals d'aquesta narració l'Amic i l'Amat, tal com a un dels dos li hauria agradat que els bategés, bo i seguint una predestinació lul·liana. (I, això, enquadrat dins del marc, més vast, d'una predestinació cultural. Una obsessió cultural, diria.)

La carta bàsica està mostrada pel que fa a Amic i, ensem, per a la petita societat que formàvem, uns quants somniadors exquisits, l'any abans que una decisió contracultural del sexe d'Amat revelés la vulnerabilitat bàsica de les vitamines que ens nodrien. (Moix 2003: 419)

5. Dins el volum *Tots els contes*, que va veure la llum el 2003, setmanes després del seu traspàs, Terenci Moix aplegà els relats que considerava encara vigents. A més dels citats de *La torre dels vicis capitals*, no rebutjà ni «Assassinar amb l'amor» (265-276), la versió definitiva del qual havia aparegut en un volum homònim l'any 1979, i els següents contes de *La caiguda de l'imperi sodomita i altres històries herètiques* (publicat el 1976): «Minifac Steimann, novel·lista d'orgasmes fallits» (289-297), «Joc del qui mira i del genet de la mort romana» (298-306), «Marcovaldo Tarsile de Latour Montigny *ovvero* Xuclar i fer ampolles» (307-315), «Mutter Vietnam und ihre Kinder» (316-329), «Olimpia puzzle» (330-332), «Body Beautiful» (333-336), «Una senyorassa de tota la vida» (337-349), «Patufets verges: no us passegeu, de nits, pels cementiris» (350-353), «L'últim d'una raça vella *ovvero* Una història romàntica» (354-390), «La caiguda de l'imperi sodomita» (391-413), «Adrià» (414-418) i «Tot glorificant l'onanisme europeu» (419-440). Menys a «La caiguda...» i «Adrià», el marc temporal de la resta de contes és coetani del temps de l'autor empíric.

Des d'aquesta perspectiva, hom acceptaria la proposta de Josep M. Castellet (2003: 282), al pròleg de *La caiguda de l'imperi sodomita...*, quan afirmava que, al seu parer, l'estil d'aquest volum «està travessat per l'humor i per un concepte enjogassat del sexe. Distanciat pels anys d'una concepció tràgica de la vida i del *pathos* cristià de la sexualitat». En tot cas, caldria subratllar que el retrat punyent dels cercles gais barcelonins ja apareixia ben definit dins «Lilí Barcelona», un dels contes de *La torre...* més coneguts de Moix.

Abans, però, de comentar «El dimoni», cal apuntar que, d'acord amb el testimoni del propi Moix a *Extraño en el paraíso* (1998), tercer volum de la seva autobiografia,⁶ la primera versió d'aquest conte hauria estat redactada en llengua anglesa, durant la seva estada a Londres entre 1964 i 1965, original perdut —i dubtós— segons Juan Bonilla (2012: 195), a partir del qual faria una versió castellana a Madrid (el 1965 o el 1966). A la seva autobiografia, Moix (1998: 401) narrava les circumstàncies de la seva gènesi: «Antes de enfrentarme al proyecto que, en sus distintas etapas, ocuparía seis años de mi vida, terminé de corregir a toda prisa una primera versión del cuento *The Demon*, con la esperanza de que Lettie consiguiese colocarlo». Més endavant, torna a indicar que els relats de *La torre...* escrits inicialment en anglès els va fondre a l'espanyol a Madrid abans de la seva publicació en català (ibíd.: 518). Amb aquests dos textos, si acceptem la seva existència, reescriuria la versió catalana presentada al premi Víctor Català.⁷

Resulta sorprenent constatar, en qualsevol cas, que el jove Moix ja hauria especulat a la capital britànica sobre el projecte d'una novel·la ambientada a l'època medieval:

No había mentido a Carlitos al manifestarle mi intención de convertir las historietas del Guerrero del Antifaz en una saga novelística de proporciones gigantescas. [...] Como todos los «envenenados», excusé la pasión inicial, que pudiera parecer *naive*, prometiéndome a mí mismo que solo tomaría al Guerrero como pretexto para construir un gigantesco retablo de la España medieval, con análisis sociológico incluido. Le echaría en principio unas dos mil páginas, calculadas con la misma falta de humildad que, dos años antes, me habían llevado a llenar más de doscientas páginas como prólogo a una saga sobre la burguesía catalana. (Moix 1998: 318)

Evidentment, les memòries de Moix projecten una mirada ben peculiar sobre el seu passat, com van analitzar Ellis (1997) i Vilaseca (2010). L'autor confessa poc més endavant que fou com a conseqüència de la manca de materials a la biblioteca del seu barri a Londres que abandonà el projecte.⁸ Ningú no dubtarà, però, del seu interès pels *tebeos*

6. Els tres volums autobiogràfics de Terenci Moix van aparèixer sota el títol general *El Peso de la Paja*. El primer era *El cine de los sábados* i el segon *El beso de Peter Pan*. L'autor va interrompre la seva redacció després del tercer volum, de manera que les seves memòries arriben fins a l'any 1966.

7. Al final del text editat a *Tots els contes*, s'indica el següent període de redacció: «Platxol - Londres, estiu, 1964 / Barcelona, X-1967» (Moix 2003: 95).

8. «Ni siquiera el más sesudo de los chelsianos habría ido a interesarse por la España visigótica, las gestas de Almanzor, el urbanismo de las ciudades de al-Andalus y la vida y costumbres de los villanos en el reino de León» (Moix 1998: 319).

medievals, com hom pot constatar al seu estudi de 1968 titulat *Los cómics. Arte para el consumo y formas pop*, amb una magnífica aproximació al «Guerrero» dins el capítol «La mística de la masculinidad».⁹ Com sabem, l'univers medieval no va esdevenir el temps de ficció preferit pel creador de novel·les històriques d'èxit en llengua castellana (l'antic Egipte va ocupar aquest espai); tanmateix, l'excel·lent cinèfil que era Moix recomanava, dins una nota inicial, que per comprendre la plasticitat d'«El dimoni», llegíssim el conte tot recurrent «al “Medioevo” vist per Ingmar Bergman en *El Setè Segell*» (Moix 2003: 45).¹⁰

La referència a la cinta sueca de 1957 (*Det sjunde inseglet*) s'interrelaciona amb el subtítol del relat, «Una història de depravació medieval», i amb la resta de la nota inicial, gràcies a la qual advertim que el text es presenta com una «traducció» d'un «manuscrit anònim del segle XII, originàriament escrit en llatí», conservat dins un inversemblant «Museu d'Història de Phyongy-Hang» (í.d.). La remissió a aquest tòpic, que té arrels cervantines, si volem, però també vinculades a l'Edat Mitjana, ens ofereix una altra pista sobre el pastix: l'autor l'assegura, a més, agraint «al professor Wilhelm Ernst Sternberg el seu ajut en la traducció» i intercalant en el text uns números que «corresponen als folis del manuscrit original» (í.d.).¹¹ Moix amuntega informacions en aquesta plana inicial com en cap altre dels seus contes. Més endavant, l'autor/traductor anirà inserint diversos comentaris que pretenen enfortir la versemblança de la seva tasca històrica i filològica: notes sobre il·lustracions als fulls n. 15 i 33 del manuscrit (ibíd.: 51 i 66-67) i un extens excurs final (92-95) que obre noves vies d'interpretació del relat.

«El dimoni. Una història de depravació medieval» ofereix un dels «plaers no gens ortodoxos» de *La torre...*, mitjançant la falsa versió catalana d'un fals text llatí medieval batejat «Llibre d'hores escrit sota la divina inspiració de la Mare de Déu de la Vall» (45).¹² Des de l'inici sabem que l'antagonista del narrador va ser cremat i que el protagonista escriu el text que llegim com un «exvot en penediment dels meus pecats i els d'aquell ésser maleït que em condemnà» (45). Aquesta prolepsi, lluny de l'anti-clímax, afavoreix el nostre interès, ja que el personatge es presenta com un monjo que relatarà una «època feliç» que enyora, quan «encara era innocent» (45), des d'un present ple de «culpabilitat», envoltat per «la païra de la Pesta i les desfetes dels altres Genets» (46) de l'Apocalipsi. El passat llunyà, «benaurat, de pregària i clausura, d'abstinència en el monestir de la Ribera del Roine», a prop de la cort imperial, es contraposa al seu «enviliment» actual (46).

9. Reeditat el 2007 amb el títol *Historia social del cómic* (Moix 2007: 171-182).

10. Resulta interessant la següent adscripció del protagonista d'*Onades sobre una roca deserta* (1969) que ofereix Joaquim Molas (1975: 215): «Incapaç d'assumir el present, vacil·lant entre un passat llibresc i un futur que no arriba a interessar-li, Oliveri acaba tancant-se i, per tant, anul·lant-se en un paradís fals i subjectivista que és, en realitat, una versió esvaïda del vell món pre-rafaelita feta a través del *Camelot* de la Vanessa.»

11. Al nostre parer, el nom de l'acadèmic remetria a un dels directors cinematogràfics més estimats del nostre autor: Josef von Sternberg.

12. Cal recordar que *La torre...* es presentava com un recull «per cantar sobre la tomba del diví marquès» (Moix 2003: 16), de manera que el diàleg implícit entre divinitats resulta ja força heterodox des dels paratextos inicials.

Un senyal diví li imposa convertir-se en pelegrí i de camí a Compostel·la, al nord de la Península Ibèrica, comença a contemplar les conseqüències de la Pesta, físiques i morals («burgesos i burgeses assajaven de guanyar el meu cos per a llurs costums luxuriosos» [48]). De tornada, arriba fins a terres catalanes i, després d'un període d'abstinències i mortificacions, tria ingressar en un monestir envoltat de «muntanyes tenebroses (algunes amb formes humanes)» (49), on és informat per un frare que aquell territori pertany al comte Edolf.¹³ Temps més tard, el prior li demanarà que vagi a viure al palau comtal com a tutor intel·lectual i espiritual del seu hereu. El retrat inicial que ofereix de qui serà el seu deixeble no pot ser més definitori:

Vestia un gipó roig, mitges i xarpa verdencs. De sota la caputxa apareixia una testa rossa, encara adolescent. Així fou com em vaig trobar acarat al rostre ver de la juvenesa: de la juvenesa en tota la seva bàrbara resplendor. [...] En plena exultació, se li tenyia el rostre d'un color diferent, com ara sang, i tot al llarg d'un instant o potser de molts segles deixà de ser un nen i esdevingué un dimoni —més endavant de segur que ho sabia!— que no era del cel ni tampoc de la terra: que era el meu dimoni pregon. (51-52)

Aquest esbós diabòlic del jove comte Ugo ve acompanyat, tanmateix, d'una lloança del pare, que, havent de partir a la guerra contra els sarraïns, el presenta «fornit d'indestimables virtuts i coneixements científics, lingüístics i filosòfics» (53), adquirits gràcies als seus viatges per terres franceses i italianes.

Al pròleg de l'antologia de contes de Moix titulada *Lili Barcelona i altres travestís*, publicada l'any 1978, on s'incorporava «El dimoni», Maria Aurèlia Capmany (1978: 24-25) destacava dos aspectes formals que caracteritzarien aquest relat: el desdoblament del narrador i el frenètic ritme de la trama. I, efectivament, aquest conte avença amb aquests dos recursos. Sabem que el monjo francès va ser «un poeta molt celebrat» (Moix 2003: 53) a la cort francesa, i de seguida advertim com tots dos joves inicien una relació «depravada», basada en el que, *avant la lettre*, hom qualificaria com un vincle sadomasoquista.

La bellesa del jove comte no deixa mai de ser diabòlica, com suggereix, per exemple, aquest altre retrat: «Ugo em semblà com una mena d'enviat del Senyor, un àngel damnat que s'hagués penedit per sempre més d'una antiga revolta i que Déu, per tal de provar-lo, hagués enviat a la terra. Tot ell era bellesa i innocència; però alhora implicava el turment d'algun vertigen indesxifrabl» (60). L'homoerotisme, al costat del sadisme, va creixent al ritme de la trama («em destruïes, i malgrat tot desitjava trobar-te en qualsevol indret o en qualsevol racó del meu pensament sacsejat» [67]), ni que convingui apuntar la diferència d'edat: el monjo té 26 anys i el comte en té 16. Si bé en cap moment de la trama es fa explícita una relació sexual entre els protagonistes, l'homoerotisme és implícit al llarg del conte. Probablement, l'autocensura hi tingui molt a veure. A l'alçada de 1976, Moix va escriure un pròleg per a un volum de còmics de Nazario, on explicitava allò que abans de la mort del dictador era nefand:

13. La referència implícita al monestir de Montserrat és un tipus de picada d'ull força freqüent al llarg d'aquest primer volum de relats de Terenci Moix.

Cuando, en 1968, publiqué mi libro sobre los cómics, ciertos puritanos —usuales ayer como hoy— se metieron conmigo porque osé insinuar que, entre El Guerrero del Antifaz y Fernando existía una relación erótica, capaz de sorprender a todos los cides de la Cristiandad. Aunque nos hemos hecho diez años más viejos, nos hemos hecho, también, diez años más descarados para la mentalidad de aquella gente. Hoy afirmaré sin pudor que, de hecho, el Guerrero del Antifaz estaba dando por culo a Fernando en los acantilados de Fez. (Moix 2001: 15)

El desig de l'un per l'altre es filtra a través del dimoni: el religiós no concep els seus sentiments sinó com a prova d'una temptació diabòlica, encara que en realitat, des d'un bon inici, sabem del plaer que li provoquen els turments que es prodiga, com quan el jove comte el descobreix flagel·lant-se:

Vaig intensificar pregàries i mortificacions fins al límit de la meva resistència física per tal de retrobar una perduda set de Déu, de sentir novament en els meus dintres el paradís perdut de la seva fe. Em vaig cremar els dits dels peus, em colpia el pit amb una pedra punxada, àdhuc em tallava la pell [...]. Jo m'arrossegava per terra, udolava amb planys de gosset, un xiscle agut i trencadís, un plany que portava molt ben arraulit en els meus dintres. I ell anava rebotent els seus insults, no solament contra meu, sinó contra el món i tot l'ordre sagrat de l'univers. I aleshores digué que m'ajudaria i garfí el fuet i em flagel·là fins que vaig caure sense sentits. [...] I ell exclamà: «Cal reconèixer que et saps divertir, gos!».

(Moix 2003: 70-71)

Aquest mutu reconeixement, paral·lel al desdoblament del narrador del què parlava Maria Aurèlia Capmany, constitueix el gran clímax central del conte. De fet, temàticament i tècnica, ens trobem davant d'un dels motors narratius més comuns de l'obra de Terenci Moix.¹⁴

Alhora, convidria observar la modalitat de protagonista masculí antiheroic emprada. Jaume Pont (1977: 15), en el seu estudi sobre la novel·la de Moix titulada *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic*, publicada l'any 1976, ja indicava que la seva estructura remetia tant a *Onades sobre una roca deserta* com a «El dimoni»:

Todas ellas responden a un desplazamiento voluntario de la estructura épica en favor de la estructura lírica. Frente a la realidad exterior predominante y característica de la estructura épico-objetiva, el proceso narrativo moixiano viene a originarse a través de la realidad interior de la estructura lírico-subjetiva. En este espacio lo más usual es el desenvolvimien-

14. Juan Bonilla (2012: 53), per exemple, interpreta *Món mascle* (*Mundo macho*), novel·la moixiana apareguda l'any 1971, amb una sèrie de motius que poden relacionar-se amb «El dimoni»: «El delirio relatado en *Mundo Macho* no pasa de ser la fantasmagórica fruta que diseña una mente enferma que necesita de la humillación de un dios poderoso y bello al que precisa rendir pleitesía para borrar las fronteras del yo, y convertirse él mismo en ese dios. Esa mente enferma es, por lo demás, muy hija de su tiempo, de una infancia en la que el sadismo, como explicita el propio título de un muy interesante libro de Moix, lo tenía todo. En *El sadismo de nuestra infancia* se reproducen unas páginas de un libro infantil titulado *El San Gerardo de los niños*, en las que el protagonista, anhelando copiar a Jesucristo en su pasión dolorosa, obtiene espléndidos placeres en las torturas a las que se ve obligado con tal de alcanzar el éxtasis y la liberación.»

to de la acció mediante un personaje-símbolo —o dos personajes-símbolos [...]— que funcionan a modo de aglutinantes de las acciones del resto de personajes. Lo sintomático de ese personaje-símbolo es su constante búsqueda de una realidad ajena al contexto próximo, de «otra realidad» sujeta al mito de otro tiempo y otro espacio.

Moix desenvolupa aquest joc d'alteritats amb l'objectiu de potenciar un correlat amb el present, on igualment conflueixen els set pecats capitals de la seva torre. Com afirma el jove comte al monjo, després de violar la seva germana: «l'eternitat només pot ésser la nostra conveniència d'ara, i jo crec que cap conveniència no pot ser tan gran com la de l'home en ell mateix, vull dir de l'home que no espera el cel i s'acull al present sense altre» (Moix 2003: 76). Es així com podem arribar a entendre la dimensió metafòrica del mestre àrab de matemàtiques, Amid de Bagdad (80), o la gran orgia que s'hi narra (82-84), a mig camí entre un pandemòni de Hieronymus Bosch i un aquelarre de Goya, o a la manera d'una càutica dansa de la mort, en la qual el comte Ugo representa el doble paper de Déu i de Satanàs (83).

Mitjançant aquest mateix joc, el monjo acusa el jove, de manera que, després d'un judici, «l'inquisidor major comandà que l'acusat fos sotmès a turment i, després, a mort per foguera, fins que les flames purifiquessin el seu cos i el comtat es veiés alliberat d'una influència malèfica» (88). És el propi monjo qui clavarà «unes tenalles roents» (89) sobre el cos d'Ugo en mig del turment, quan el jove l'acusa de ser ell el diable i d'inventar bona part de les seves acusacions. El final del relat acabarà invertint, però, el sentit de tota la trama, ja que llegirem amb sorpresa que el jove comte serà ulteriorment beatificat i santificat. Segons el parer de Forrest (1977: 931), Moix «consigue minar las apariencias literales borrando cualquier separación entre lo perverso y lo normal, lo moral y lo immoral y lo soñado y lo real».

Les raons d'un *tour de force* tan intens com aquest també les explicava l'autor (Moix 1998: 407-408) a les seves memòries:

las posibilidades corrosivas de *El demonio* estaban en la pirueta final: la perversión está en la mente del fraile, todo es un montaje de su sexualidad reprimida; en cambio, mientras el cuerpo del joven conde arde en la pira, se descubre que era bondadoso y, encima, milagrero. En consecuencia, es elevado a los altares... pese a que el lector tiene todos los motivos para seguir creyéndole un canalla redomado. El valor de la santidad quedaba tan en ridículo que me sentí orgulloso.

Terenci Moix dedicava «El dimoni» a «Maria Aurèlia Capmany, que ens ha donat, amb Jeroni de Campdepadrós, un alienat inoblidable» (Moix 2003: 45). Aquest nom correspon al protagonista d'*Un lloc entre els morts* (1967), novel·la on Capmany traçava la biografia inventada d'un poeta burgès de principis del segle XIX, a través de la veu narrativa d'un historiador i de fragments de l'obra —falsa, és clar— de Campdepadrós. Qualsevol persona al dia de les novetats literàries catalanes pels volts de 1968 entendria l'homenatge i els equívocs. Si, d'acord amb Barbara Dale May (2000: 94), «lo que caracteriza las novelas de Capmany es la manipulación astuta de la novela histórica para expresarse pese a la censura», i, en concret, en aquesta obra, per desenvolupar una refle-

xió sobre la llengua i la identitat catalanes mitjançant un personatge antiheroic, tal vegada no errarem si valorem «El dimoni» com una via evasiva per reflectir el pes de la religió més retrògrada i sàdica sobre la societat espanyola i catalana al llarg de la dictadura franquista, a través d'uns antiherois alienats que qüestionarien, igual que el de la novel·la de Capmany, «la realidad vivida y la historia oficial» (ibíd.: 95). Ni que en el cas de Moix, com he suggerit, ho faci a través d'un discurs indirecte on conflueixen sexualitat en els marges i atac contra un catolicisme castrador i hipòcrita.¹⁵

A l'inici d'aquestes planes citava un comentari de Pere Gimferrer sobre la irrupció literària de Terenci Moix en el món cultural hispànic als anys 60. Resta ara clar que el fet que no expliciti noms d'escriptors espanyols d'aquella dècada posa de relleu, en definitiva, un dels trets distintius del nostre autor, que va ser el d'esdevenir un rebel quasi solitari a l'Espanya dels darrers anys de la dictadura franquista amb la valentia de presentar en la seva obra, la qual va gosar presentar a un premi i va aconseguir de publicar malgrat la censura, realitats tan poc transitades literàriament —per inefables i punibles— com la de les experiències de personatges ubicats en els marges de l'ortodòxia eròtica, a l'Edat Mitjana i a la dècada dels 60, que aleshores eren els marges de llei.

BIBLIOGRAFIA

- BONILLA, Juan (2012): *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*. Barcelona: RBA.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1978): «Els contes de Terenci Moix», dins MOIX, Terenci: *Lilí Barcelona i altres travestis. Tots els contes, I*. Barcelona: Edicions 62, p. 23-26.
- CASTELLET, Josep M. (2003): «Pròleg», dins MOIX, Terenci: *Tots els contes*. Barcelona: Columna, p. 279-283.
- ELLIS, Robert Richmond (1997): «Terenci Moix: Looking Queer», in *The Hispanic Homograph. Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, p. 90-105.
- FERNÀNDEZ, Josep-Anton (2000): *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. London: Maney-Modern Humanities Research Association.
- FORREST, Gene Steven (1977): «El mundo antagónico de Terenci Moix», *Hispania*, 60.4, p. 927-935.
- GIMFERRER, Pere (2003): «Pròleg», dins MOIX, Terenci: *Tots els contes*. Barcelona: Columna, p. 9-11.
- GRILLI, Giuseppe (1988): «Retorn a *La torre dels vicis capitals*», dins D. A.: *Estudis de llengua i literatura catalanes, XVI. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 8. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 181-198.

15. A l'entrevista que Joaquín Soler Serrano va fer a Terenci Moix el 17 de novembre de 1980 per al programa *A fondo*, de TVE, el nostre autor afirmava que el seu volum de relats havia nascut com una «descarga». Jo m'atreviria a dir que també com un atac gens innocent.

- MAY, Barbara Dale (2000): «Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético», dins ZAVALA, Iris M. (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI. Barcelona: Anthropos, p. 92-99.
- MOIX, Terenci (1998): *Extraño en el paraíso. Memorias: El Peso de la Paja*, 3. Barcelona: Planeta.
- MOIX, Terenci (2001): «Presentación para los recién llegados al cómic», dins NAZARIO: *San Nazario y las pirañas incorruptas. Obra completa de 1970 a 1980*. Barcelona: La Cúpula, p. 14-15.
- MOIX, Terenci (2003): *Tots els contes*. Barcelona: Columna.
- MOIX, Terenci (2007): *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- MOLAS, Joaquim (1975): «La novel·la oberta de Terenci Moix», dins *Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions 62, p. 214-218.
- PONT, Jaume (1977): «Terenci Moix: escritura y experiencia obsesiva», *Ínsula*, 370, p. 1 i 15.
- SULLÀ, Enric (1975): «El viatge a Ítaca: Reflexió entorn de la novel·lística més recent», *Els Marges*, 3, p. 108-115.
- TRIADÚ, Joan (1982): *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.
- VILASECA, David (2010): «How Does One Escape One's Own Simulacrum? Time, Repetition and the 'Asceticism' of Being in Terenci Moix's Autobiography», dins *Queer Events. Post-Deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film, 1960 to 1990s*. Liverpool: Liverpool University Press, p. 91-131.