Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas Comparadas
(CeLyLC)

TESIS DE MAESTRÍA EN LITERATURAS COMPARADAS

TÍTULO

La narrativa extensa de Manuel Vicent: novelas
(ficciones, autoficciones, biografías).

Una hipótesis de lectura

Maestranda

Prof. Margarita María Ferrer

Directora

Dra. Raquel Macciuci

Fecha de presentación: septiembre de 2020

ÍNDICE

ÍNDICE	Páginas
PRELIMINARES.....	3
Abreviaturas y convenciones	
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
Manuel Vicent, escritor.....	12
1. Aproximación a un recorrido literario	
2. Trama y distribución de la materia narrativa	19
CAPÍTULO II	
Autoficciones. Paisajes de la memoria	24
1. <i>Contra Paraíso</i> (1993)	26
2. <i>Tranvía a la Malvarrosa</i> (1994)	31
3. <i>León de ojos verdes</i> (2008)	35
4. <i>Jardín de Villa Valeria</i> (1996)	39
5. <i>Verás el cielo abierto</i> (2005)	43
6. <i>Comer y beber a mi manera</i> (2006)	47
CAPÍTULO III	
Vidas narradas. Literaturización	51
de biografía e historia	
1. <i>García Lorca</i> (1969)	54
2. <i>Aguirre, el magnífico</i> (2011)	62
3. <i>El azar de la mujer rubia</i> (2013)	67
CAPÍTULO IV	
Ficciones de Amor y Muerte	78
1. Eros y Thánatos	79
2. Lectura del tópico Amor/Muerte en cuatro novelas	86
2.1. <i>El resuello</i> (1966)	88
2.2. <i>Balada de Caín</i> (1986)	92
2.3. <i>La novia de Matisse</i> (2000)	101
2.4. <i>Cuerpos sucesivos</i> (2003)	106

CAPÍTULO V	
La configuración del espacio mediterráneo	111
1. Un antecedente lejano: <i>Pascua y naranjas</i>	112
2. <i>El mar. La mar. El mar ¡Solo la mar!</i>	119
3. El mismo mar, otro verano, otra travesía: <i>La regata</i>	122
4. El Mediterráneo recuperado: <i>Del Café Gijón a Ítaca</i>	124
 CAPÍTULO VI	
<i>Son de mar</i> (1999). Síntesis y convergencias	131
1. Distribución de la materia narrativa	132
2. Puntos de vista, narradores y voces en el texto	134
3. Travesías por los territorios de la imaginación y los sentidos	137
4. El poder de las fábulas	143
 CONCLUSIONES	148
 BIBLIOGRAFÍA	
I. Obras estudiadas	150
II. Artículos y columnas	150
III. Fuentes audiovisuales: conferencias, entrevistas.....	152
IV. Otros textos citados	154
V. Bibliografía teórica	155
VI. Bibliografía crítica.....	158

PRELIMINARES

Mi primer contacto directo con la obra de Manuel Vicent fue a finales del año 2000 cuando cursé el seminario de Literatura Española que dictaba la profesora Raquel Macciuci, en el marco de una capacitación para profesores de Literatura de Institutos Terciarios no universitarios. Esa fue la circunstancia -el punto de partida, podría afirmar- del encuentro con los textos de un escritor cuya lectura no ha cesado.

Años después, la Maestría en Literaturas Comparadas se constituye en una posibilidad cierta de organizar y estudiar un material de lectura diverso- novelas, crónicas, relatos, reportajes, entrevistas, columnas que había seguido leyendo por mi cuenta, de manera desordenada y, por lo general, en momentos de distensión y de ocio. Estas lecturas se fueron convirtiendo casi sin darme cuenta en una suerte de obsesión por querer aprehender ese cuño distintivo, esa señal de identidad que se percibe en los textos de los grandes escritores. Esta investigación es el producto de aquella inquietud inicial.

En la travesía lectora por los textos vicentinos no he estado sola. Mi agradecimiento especial a dos personas que facilitaron este encuentro con el escritor valenciano: a María Minellono, directora del Posgrado en esa ocasión y, sobretudo, a Raquel Macciuci, motor y sostén del trabajo que, con su lectura minuciosa y sus exigencias críticas, me permitió reorientar y encaminar una investigación que se prolongó en el tiempo.

Del otro lado del mar, en la Vilavella natal de Manuel Vicent, están las personas que me abrieron las puertas de sus casas y me recibieron en ellas: Joan Antoni Vicent, gracias a quien obtuve los libros que necesitaba y tuve el privilegio de escuchar algunas anécdotas familiares que ya había leído tamizadas por la memoria literaria de su hermano; y Joan Antoni Vicent Cavaller, director de Museos, con quien recorrí, en tres oportunidades, los lugares emblemáticos del pueblo, espacios que han dejado una huella gozosa en la experiencia del escritor y por los que yo había transitado ya varias veces en mis lecturas.

Finalmente, quiero manifestar que esta investigación es para mí un punto de llegada. En la partida están las literaturas española y francesa, textos de la literatura clásica, la teoría literaria, los mitos, como así también la lectura entusiasta de muchos escritores inclasificables. La confluencia de todos esos caminos recorridos durante más de treinta años de docencia en el nivel de enseñanza superior se dan cita en este estudio.

ABREVIATURAS Y CONVENCIONES BIBLIOGRÁFICAS

Las citas de las obras de Manuel Vicent se indicarán con las siguientes abreviaturas y remiten a las ediciones consignadas en el apartado Bibliografía.

Las referencias a pie de página de los trabajos críticos mencionados en el desarrollo de la tesis solo ofrecen los datos básicos del texto utilizado, el cual se cita completo en el mencionado apartado final.

Arsenal de balas perdidas: ABP

Balada de Caín: BC

Comer y beber a mi manera: CBM

Contra Paraíso: CP

Cuerpos sucesivos: CS

Del Café Gijón a Ítaca: CGI

Desfile de Ciervos: DC

El azar de la mujer rubia: AMR

El cuerpo y las olas: C y O

El resuello: R

Jardín de Villa Valeria: JVV

Las horas paganas: HP

La novia de Matisse: NM

La muerte bebe en vaso largo: MBVL

Lecturas con daiquiri: LD

León de ojos verdes: LOV

Nadie muere la víspera: NMV

Pascua y naranjas: PN

Radical libre: RL

Son de mar: SM

Tranvía a la Malvarrosa: TM

Verás el cielo abierto: VCA

INTRODUCCIÓN

El interés por el estudio de la narrativa de Manuel Vicent proviene de motivaciones en las que confluyen lo estrictamente personal como lectora y la eventual relevancia académica de la investigación. El primer contacto con los textos del escritor valenciano fueron sus novelas. Luego vendría la lectura de las columnas en *El País*, un trayecto contrario tal vez al camino recorrido por la mayor parte de los lectores españoles. Esas novelas me pusieron en contacto con la vitalidad luminosa que recorre la trama de sus historias en las que el narrador recupera, a través del relato, el carácter aurático de ciertas vivencias; me interesó la potencia creadora de su lenguaje, muy próxima a la de la poesía, ese decir y expresar las experiencias que se resisten a ser puestas en palabras. Y, desde el punto de vista académico, la razón principal de la elección de la narrativa de Vicent radica en que, a pesar de que el escritor valenciano ya había publicado más de treinta libros al momento de iniciar esta investigación, eran notablemente escasas las publicaciones de estudios críticos acerca de sus novelas y, los existentes, en su gran mayoría, focalizan el articulismo periodístico, algunas ficciones en particular o ciertos tópicos recurrentes en su narrativa.

Manuel Vicent es uno de los escritores que ocupan un lugar reconocido e indiscutible en el campo del periodismo literario y de la literatura española contemporánea. Su actividad como cronista ha merecido premios y comentarios elogiosos en la prensa nacional e internacional, pero sus novelas, aunque también premiadas, no han sido objeto, como decíamos, de una actividad crítica acorde con una producción narrativa consolidada. Al momento de la redacción final de este trabajo he localizado dos tesis doctorales: una de ellas realizada desde el campo de las Ciencias Sociales y el Periodismo¹. Su autora, María del Mar Arias Aisa, de la Universidad Complutense de Madrid, realiza un abordaje integral del pensamiento y de la escritura vicentinas (formas de expresión, neologismos, recursos estilísticos, vocabulario, temas, etc.) presentes en el columnismo periodístico hasta aproximadamente 1992. Cabe señalar que dicho trabajo

¹ Arias Aisa, María del Mar., 1994. "El estilo en la obra de Manuel Vicent: la obra en prensa de Manuel Vicent".

está publicado en la web. La otra tesis pertenece a Inmaculada Rodríguez Escudero de la Universidad de Oviedo, “Vida en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent” (2007) -inédita-² quien también es autora de otros artículos referidos a la obra del escritor valenciano que hemos citado en el cuerpo de este estudio.

En Argentina, desde el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP-CONICET, a través de las publicaciones *Orbis Tertius* y *Olivar. Revista de literatura y cultura española*, Raquel Macchiuci ha construido una masa crítica relevante en relación a la escritura de Manuel Vicent, no solamente sobre su actividad como articulista y columnista de periódicos sino también como autor de novelas. Asimismo ha realizado una extensa y productiva entrevista al escritor valenciano y publicaciones de diferentes trabajos: panorama de su producción literaria en forma articulada con temas teóricos y críticos como la intermedialidad, la hibridez genérica, la diversidad del soporte y las transformaciones en la cultura escrita. Se le ha dedicado un número monográfico al escritor valenciano, (Macchiuci: 2009) en donde se incluyen indagaciones sobre la literatura periódica, la autoficción, la subjetividad y la gravitación de las sensaciones en su escritura. Hay también estudios y comentarios críticos a textos puntuales que han sido publicados en las revistas arriba mencionadas³ y que iremos integrando al diálogo crítico con la narrativa vicentina en el transcurso de esta investigación.⁴

² Solamente he podido acceder al resumen del trabajo en donde la autora afirma que estudia los mecanismos de construcción y los rasgos de estilo de la narrativa de Manuel Vicent. Aborda la significación poética del naufragio y del náufrago como antihéroe como así también “tipos de lenguaje: sensorial, marítimo, carnavalizado”.

³ Jordi Gracia 2008. “Prólogo. La constancia de la felicidad”, pp. 9-11. R. Macchiuci, 2008. “A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent.” A. Cervera, 2008. “La distancia entre la mesa del Café Gijón y los retretes”, pp. 53-58. F. Gerhardt, 2008. “Huellas de una escritura escatológica: el proceso creativo de *Lavabos* de Manuel Vicent”. J. Ennis, 2008, “Crónicas del fin de la historia. En torno a *Espectros* de Manuel Vicent”, pp.143-163. I. Rodríguez Escudero, 2008 “La mirada literaria de *León de ojos verdes*”, pp. 293-308. M. Steenmeijer, 2008. “La recepción europea de la obra de Manuel Vicent”, pp. 165-180. Alberca, M., 2008. “Autoficción de un gozador de placeres efímeros”, pp. 199-216. F. Schouten, 2008. “Un acto más de la agricultura. Nostalgia y crítica del pasado franquista en *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent”, pp. 217-231. G. Balverde, 2008. “La educación por los sentidos: memoria y formación en *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent”, pp. 233-247. J.A. Ríos Carratalá, 2008. “La exagerada vida de Vicentico Bola en *Tranvía a la Malvarrosa*” pp. 249-262. M.A. Moran, 2008, “El mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent: *Contraparaíso*, *Tranvía a la Malvarrosa*, *Del café Gijón a Ítaca* y *Son de Mar*, pp. 275-292. Con fecha de publicación posterior, encontramos: S. Bonino, 2014 “*Daguerrotipos, Inventario de otoño y Póquer de Ases*” y *El azar de la mujer rubia* de Manuel Vicent: memorias de la transición entre la ficción, la prensa y la historia”, pp. 171-191. Ma. Alma Morán, 2014. “Prácticas literarias en la prensa periódica: los casos de Vicent y Saer desde una lectura benjaminiana”. G. Balverde, 2014. “Nuevo regreso a un pasado ya visitado. “*Verás el cielo abierto* de Manuel Vicent, o de la ambigüedad en el pacto autobiográfico”. M. Ferrer, 2014. *Son de mar*. Aproximación al universo narrativo de Manuel Vicent”. La lista no es exhaustiva aunque sí muy representativa.

⁴ Por otra parte, en el marco del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Manuel Vicent fue investido como Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de La Plata, en donde pronunció una clase magistral, *Travesía Literaria*, en la que el escritor realiza un

Las novelas del escritor valenciano desarrollan configuraciones poético-narrativas novedosas. Como objetivo central me propuse realizar la aproximación a un abordaje amplio e integrador de la narrativa extensa de Manuel Vicent, focalizando el análisis en sus novelas: estrategias narrativas en la construcción de las tramas que son los dispositivos retóricos de la ficción, las configuraciones temporales, los motivos que se reiteran. Todo lo que traduce la *poiesis*, esa operación configurante y mediadora entre el referente y la ficción. Entendemos por ficción⁵ no un discurso falso, carente de verdad, sino la actividad de la imaginación para transformar las experiencias en la proyección de un mundo creado en cada novela, en cada texto y que, analizados en su conjunto, nos permiten percibir el sello de identidad, la “marca distintiva” en la narrativa del escritor español.

Este trabajo se inscribe en el campo clásico de la investigación literaria⁶. He priorizado el estudio de los textos ficcionales dirigiendo el interés hacia la poética como tema específico y dejando en un segundo plano las convenciones clasificatorias, si bien he establecido grupos de textos para abordarlos desde el marco referencial de un género, como puntos de apoyo, sin que ello signifique un encasillamiento. Sabemos que los géneros son representaciones formales “que generan el contexto propio en que toda obra literaria ficcional debe ser entendida” (Pozuelo Yvancos, 1994). ‘Literatura’ es un término cuyo estatus no depende sólo de un uso específico del lenguaje sino de un nuevo sistema de relaciones entre prácticas, entre lo prosaico y lo poético, entre lo privado y lo público. Más aún, en el caso particular de Manuel Vicent, sus textos transitan por

recorrido por sus novelas que pueden leerse dentro de la autoficción: *Contra Paraíso, Tranvía a la Malvarrosa, Jardín de Villa Valeria, Verás el cielo abierto y León de ojos verdes*. M. Vicent, 2017. *Travesía literaria* y R. Macciuci, 2017. *Iconografía*. (Prólogos de Miguel Corella y Silvia Cárcamo respectivamente).

⁵ La ficción afecta a diferentes fenómenos: los géneros, la retórica, la organización interna de los textos; cuestiones pragmáticas de la comunicación literaria: la producción y la recepción. José María Pozuelo Yvancos, 1994, realiza una síntesis de las tres líneas de fuerza de la teoría de la ficcionalidad contemporánea: 1) las de la pragmática, las teorías representacionales o miméticas y la de los mundos posibles. Nuestra investigación es compatible con la segunda línea fuerza que señala el teórico y crítico literario español. Asimismo ha publicado otros estudios acerca del discurso narrativo, 1994 y la autoficción, 2010.

⁶“El campo clásico de los estudios literarios incluye, entre sus recorridos más intensos, el estudio de la ficción, la ficcionalidad, la fictividad, porque ese es un conjunto de problemas que presenta característicamente la literatura; no obstante, como sabemos, no se trata de un tema “específico” (en el sentido de un rasgo de “literaturidad”), porque las ficciones y -más todavía- la ficcionalidad atraviesan muchas y muy diferentes prácticas culturales. Lo mismo puede decirse de problemas como la narratividad e incluso la poeticidad [...] La expresión *campo clásico* (el énfasis es nuestro) no remite a una tradición académica ni a unos métodos establecidos y probados hace más o menos cierto tiempo; es más bien un modo de identificación y de construcción de temas-problema (antes que un sumario de temas) y un modo de vinculación de la investigación literaria con las teorías y con los saberes en general. M. Dalmaroni, 2009, pp. 68-69.

territorios atravesados por prácticas culturales diferentes, como las artes plásticas o el cine, por ejemplo, o por el hibridismo genérico o por la contaminación de discursos que constituyen una parte de las estrategias discursivas del escritor.

La aproximación comparatista nos permite comprender mejor la complejidad de los textos vicentinos, entretejidos por escrituras múltiples que dialogan entre sí, multiplicidad inscripta también en el espacio del lector como categoría receptora (Barthes: 1968). En este sentido George Steiner (2001) [1994] distingue tres centros de gravedad en los estudios comparados de los cuales nos interesan particularmente dos: a) la diseminación y recepción de los textos en el tiempo y en el espacio y b) la transversalidad de los temas que recorren diferentes tipos de narraciones⁷. De los aportes que Dowel Wessel Fokkema (1998) [1982] realiza a las literaturas comparadas destacamos, sobre todo, la vinculación que establece entre la teoría literaria y el comparatismo. Dentro de la misma corriente de pensamiento se ubica Susan Bassnett⁸ (1998) [1993], quien define la literatura comparada como “el estudio de textos a través de diferentes culturas”. El comparatismo comprende un ámbito interdisciplinario y considera que el estudio comparativo es un campo de llegada en el que confluyen varias lecturas que tuvieron distintos puntos de partida. Una visión que le otorga al receptor un espacio relevante como lo hiciera también Barthes y a lo que ya me referí en el último párrafo de “Preliminares”. Finalmente, entre los comparatistas en lengua castellana, nos interesa la perspectiva desarrollada por Claudio Guillén (2001) [1995] para quien más que literatura nacional hay que pensar en una lengua productora de literatura. “El pensamiento complejo admite la tensión entre el orden y el desorden; la conjunción de lo uno y lo múltiple sin doblegarlos a una lógica

⁷G. Steiner, 2001 *¿Qué es la literatura comparada?* afirma: “Considero que la literatura comparada es, en el mejor de los casos, un arte de la lectura exacto y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos”. El lector- receptor se constituye, entonces, en eje central, ya que es él quien lee en el amplio espacio de las literaturas y realiza asociaciones y conexiones. En este proceso dinámico-hermenéutico está implícita la comparación. Comparto en su totalidad la afirmación de este profesor y crítico francés: “A mi juicio, no hay nada a un tiempo más fascinante y conducente a la hermenéutica que la decisión de observar, de elucidar la “intertextualidad” de la filosofía y la poética, de escuchar la música que habita el pensamiento”. Steiner establece tres focos de atención en el comparatismo: 1) el de la traducción (la literatura comparada sería un arte de la comprensión que “se centra en las derrotas de la traducción”. 2) la diseminación y recepción de los textos literarios en el transcurso del tiempo y a lo largo del espacio, de donde se deriva que “El viejo tópico de la ‘influencia’ es necesariamente vago” y 3) Los estudios temáticos “conforman un tercer centro de gravedad en la literatura comparada”, con economía de motivos y el carácter recurrente de ciertas técnicas narrativas entre varios tipos de narraciones (relatos literarios, mitos, cuentos populares, escritos y orales). pp.171-183.

⁸ S. Bassnet, 1998 *¿Qué significa literatura comparada hoy?* sostiene que una vez que hemos empezado a leer, nos movemos a través de fronteras haciendo asociaciones y leyendo no en una sola literatura sino en el vasto espacio abierto de la Literatura. En la actualidad hay un desapego por los moldes antiguos de la literatura comparada, como es el estudio binario de dos autores o dos sistemas diferentes o dos obras. pp.87-101.

disyuntiva, reduccionista y unidimensional”.⁹ Asimismo Guillén destaca el concepto de intertextualidad y la idea de que el intertexto es una suerte de homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas. En conclusión, el enfoque comparatista de esta investigación no está direccionado al estudio de determinadas fuentes o influencias, sino que hemos tenido en cuenta los aportes surgidos de los nuevos paradigmas que privilegian el diálogo entre culturas, las evocaciones, alusiones o reescrituras que convergen en el campo textual de la narrativa vicentina.

En cuanto a las orientaciones teóricas acerca de la literatura las mismas proceden de posturas predominantemente posestructuralistas diversas: Raymond Williams (2000) [1997] para quien la literatura es un hecho social que no se define solamente en su expresividad. El ‘hombre de letras’ es un sujeto que se relaciona con las obras canónicamente establecidas pero también dialoga con otros campos y con otros lenguajes. Las investigaciones de Umberto Eco (1993) [1979] acerca del funcionamiento de los textos “cerrados o abiertos” y de los mecanismos de cooperación interpretativa por parte del lector están en las orientaciones teóricas de este trabajo. Asimismo los aportes de Roger Chartier (2002) [1989] en relación a la lectura y al medio en que los textos se publican también constituyen un referente en esta investigación. Texto literario, texto periodístico: la ficción no tiene un campo propio y la realidad está tejida de ficciones. Hayden White (2011) [2007], reconoce que incluso la historia, el pasado, es una construcción discursiva en la que interviene también la actividad imaginativa. Veremos cómo el escritor valenciano elabora artísticamente el pasado reciente de España.

Por otra parte, las contribuciones teóricas de Roland Barthes, expresadas en diferentes ensayos son particularmente ilustrativas en relación a cómo le otorgamos significados a los textos que leemos. La literatura no está considerada como una categoría intelectual ni un *corpus* de obras, sino como una práctica de escritura que produce un tipo específico de saber que depende de la forma en que está escrita. Cada texto, cada novela que abordaremos es en sí misma un universo, una totalidad dinámica cuyo movimiento constitutivo es la travesía. Barthes distinguía entre dos conceptos “obra” y “texto” y le

⁹ C. Guillén, 1995. *Lo uno con lo diverso. Literatura y complejidad*. Al final del análisis afirma lo siguiente: “La riqueza de las obras y de los procesos que solicitan nuestra curiosidad y nuestra admiración permanecen disponibles, comparables, ilimitadas, singulares, solidarias, compenetradas con el proceso de nuestro esfuerzo cognoscitivo, y cada vez más atractivas y más enigmáticas, siempre que queramos y podamos percibir y admitir su complejidad”, p. 66.

adjudicaba al segundo la atribución de poder atravesar varias obras.¹⁰ Es en este sentido que nos interesa el concepto de texto barthesiano en relación a la narrativa de Vicent. A diferencia de la obra, los Textos -afirma el crítico francés- no son objetos computables, se experimentan en un trabajo, en una producción; no pueden ser capturados en una jerarquía ni en una división en géneros. Lo que constituye al texto es “su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones”. (p. 88). Los relatos están entretejidos de citas, de ecos, de voces y de referencias a otros textos. La teoría acerca de la *intertextualidad* elaborada, en principio, por el dialogismo de Bajtín (1965) y retomada por Julia Kristeva (1969), se presenta como un constructo discursivo sociocultural que se nutre de todos los discursos sociales, teoría que explicita años después Gérard Genette (1989) en *Palimpsestos*, y está entre los referentes teóricos de este trabajo; el dinamismo que exige la lectura intertextual e interdiscursiva nos invita siempre a poner un texto en diálogo con otros textos y con otros discursos. En cuanto a las novelas acerca de la identidad (autoficciones y biografías) la lectura que realicé de ellas se enmarcan en algunos trabajos de Manuel Alberca (2007), de Leonor Arfuch (2010) y otros estudios sobre el tema que son consultados en relación a textos específicos de Manuel Vicent, consignados en la bibliografía. Para el tratamiento del tópico *muerte y erotismo* hemos tenido en cuenta trabajos provenientes de distintos ámbitos que consignaremos en los capítulos correspondientes.

Finalmente, en cuanto a una teoría general acerca de la poética narrativa, considero que las investigaciones acerca de la narratividad, la poética, la historia y la ficción elaboradas por Ricoeur,¹¹ pensador formado en la filosofía y enmarcado en la perspectiva de la hermenéutica, iluminan los problemas que plantea la narración que iremos especificando y desarrollando en el análisis de los textos particulares: construcción de la trama, espacios y tiempo narrado; puntos de vista; cruces entre historia y ficción.

Nuestro trabajo se centra en el estudio de diecisiete novelas agrupadas en seis módulos críticos, distribuidas de esta manera. Primer capítulo: presentación del escritor valenciano y recorrido, contextualizado, de su producción literaria desde mediados de los años 60 hasta nuestros días. Asimismo adelanto la relevancia que tendrá el estudio de la trama y la distribución de la materia narrativa en este trabajo. Los capítulos dos y tres agrupan, respectivamente, novelas abordadas desde una perspectiva de género,

¹⁰ R. Barthes, 1971. *El susurro del lenguaje* p. 87 pp. 85-96.

¹¹P. Ricoeur, 2011. *Tiempo y narración*. El tomo II está dedicado, fundamentalmente, al relato de ficción y es un referente importante en esta investigación.

autoficción y biografía ficcionalizada. El cuarto corresponde a una propuesta de lectura, no lineal sino analógica, del tópico muerte y erotismo, en cuatro novelas en las que este binomio¹² varía y se articula de diferente manera según la historia narrada. El capítulo quinto focaliza diferentes relatos en los que consideramos la relevancia que tiene la ficcionalización del espacio mediterráneo en la narrativa de Manuel Vicent. En el sexto y último oriento el análisis a una sola novela central en la que se sintetizan y convergen temas y estrategias de formalización de ficción.

¹²Utilizo el término “tópico” en el sentido que lo define Umberto Eco, 1993. *Lector in fabula*: “el tópico es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector [...]”; si bien puede funcionar como sinónimo de tema se trata de un instrumento pragmático para leer desde esa perspectiva un conjunto de textos en una lectura no lineal, diríamos, sino analógica y realizar un trayecto lector en función de ese tópico, en este caso Amor-Muerte, p. 126.

I- MANUEL VICENT, ESCRITOR

1. Aproximación a un recorrido literario

Manuel Vicent nació en Villavieja, Castellón (Valencia) en 1936, año clave en la historia de España: cuatro meses después de su nacimiento estallaba la guerra civil. Imágenes de esos primeros años de vida, relatos de la experiencia familiar en tiempos de guerra, están presentes en sus novelas. Modelado por la luz y el clima del Mediterráneo, pronto experimentó la contradicción entre una educación católica severa, encarnada, sobre todo, en la figura del padre, y la dulzura del clima, el cielo azul y la feracidad de una tierra perfumada de azahares y naranjas, que invitaba a la alegría gozosa de una integración armónica del hombre con la naturaleza. En esta encrucijada, Vicent elegirá, desde temprana edad, un camino que irá modelando su vida y también su obra: rechazar el dogma católico como castigo al pecador y exaltar el mundo grecolatino, jubiloso y pagano que se siente libre de culpas. Se trató de una conquista que se fue gestando en la niñez y que va a determinar en gran medida toda su escritura, muy especialmente el género que nos ocupa: la novela.

Un domingo como éste, a las nueve de la mañana, volvió a crearse el mundo cuando se oyó una voz femenina que decía: hoy te toca a ti traerme el desayuno a la cama. En el espacio reinaba ese silencio neumático que precedió al Génesis [...]. Adán y Eva, después del desayuno, se pusieron el chándal, cogieron las bicicletas y se fueron a pasear. A medida que avanzaban se iban creando los caminos, el paisaje, los ríos azules, los valles, los bosques, los animales. Por la tarde crearon también la música del jazz y el whisky y así hasta la mañana siguiente que fue lunes y ya intervino Dios. (“Zumo” en *NM V*:259)

Luego de terminados los estudios de enseñanza media, Vicent va a Valencia a realizar estudios de Derecho en donde se graduará de Licenciado, previa estadía -años 1957 y 1958- en Granada en donde realiza también unos cursos de Filosofía¹³. En 1960 llega a Madrid e ingresa en la Escuela Oficial de Periodismo¹⁴. Colaboró en principio como columnista político en el diario *Madrid* (1939-1971), un rotativo del Opus Dei de orientación franquista que con el tiempo adoptó una línea editorial más independiente y

¹³ Manuel Vicent está un año en Granada porque era la única universidad española que permitía matricularse en dos carreras al mismo tiempo, Filosofía y Derecho, con la posibilidad de asistir a clases y tener las ventajas de la oficial. En “Manuel Vicent y Juan Cruz”. *Escenario Narrativo*. Málaga 451, 2019.

¹⁴ En diálogo con Antonio San José, el escritor valenciano realiza una mirada retrospectiva de su trayectoria en la que rememora algunos episodios vividos en Valencia y luego en Madrid. Su llegada a la capital española, los comienzos como periodista literario, anécdotas que leeremos también incluidas en varias novelas que analizaremos en este trabajo. Fundación J. March, 2019, “La pasión por la mirada”.

fue por eso clausurado. Luego colabora en *Triunfo* (1946-1982), un semanario icónico, con sello de progresista cuya orientación ideológica pasará a *El País*, que sale por primera vez en 1976, al año siguiente de la muerte de Franco. Vicent pasa como columnista a ese prestigioso matutino, “gran fenómeno periodístico de la transición”¹⁵ en el que escribe las *Crónicas Parlamentarias* que serían publicadas en soporte libro en 1984: unos textos redactados entre 1977 y 1978 que permitieron acercar a una pluralidad de lectores a la realidad parlamentaria de los protagonistas de la transición.

A mí un día, ya en 1976, me llamó el director, Juan Luis Cebrián, para decirme si quería escribir las crónicas parlamentarias. Era verano, estaba ya de vacaciones, y dudé, pero empecé a escribirlas desde el primer momento, desde que se reunieron y se produjo la entrada de Santiago Carrillo, Pasionaria y Manuel Fraga.¹⁶

Vicent también formó parte del equipo de colaboradores literarios junto a Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral, del semanario humorístico *Hermano Lobo*. *Semanario de humor dentro de lo que cabe*, revista de humor satírico que se hacía en los bajos de la sede de *Triunfo* y que circuló en los últimos años del franquismo, desde 1972 a 1976. Precisamente fue en *Triunfo*, en marzo del año 1980, que Vicent publica el artículo “No pongas tus sucias manos sobre Mozart” por el cual obtiene el Premio González Ruano de Periodismo.

Manuel Vicent se estrena como novelista en el año 1966, a los treinta años, con la publicación de *El resuello*, texto que llegó como finalista a los Premios Planeta, Sésamo y Café Gijón y que analizaremos en particular en el capítulo IV de este trabajo. La muerte inesperada y trágica de Vicentico Bola es el motivo central de esta novela corta y la consagración de Vicent como escritor, reconocimiento que se confirma ese mismo año cuando recibe el gran Premio Alfaguara por su novela *Pascua y naranjas*, publicada un año después, en 1967. La entrada ‘triumfal’ de Vicent al campo literario se produce, indirectamente, por la trágica muerte del amigo de la infancia y adolescencia, en momentos en que Vicent, cansado de escribir acerca de “espectros femeninos de parafina que salen del mar en noches de luna”, estaba pensando que ser escritor no era lo suyo.¹⁷

¹⁵ El recorrido que Vicent realiza como periodista en las tres publicaciones mencionadas está narrado por él mismo en el diálogo que mantiene con Antonio San José. Fundación March, 2019.

¹⁶ La cita pertenece a la entrevista que le realiza David Álvarez Borjabad a Manuel Vicent, el 14 de septiembre. 2013. En ella, Vicent se refiere a su actividad como colaborador en *Madrid*, *Hermano lobo*, *Triunfo* y *El País*.

¹⁷ Esta es la respuesta que Vicent le da a Juan Cruz Ruiz, cuando éste le pregunta, en una entrevista acerca de sus comienzos como escritor “¿Con qué empezaste a los veinticuatro años? La cita completa es la siguiente: “Después se mató El Bola con la moto y empecé a escribir, ya no de espectros femeninos de

Esta decisión aparece mencionada y con mayores precisiones en *Jardín de Villa Valeria*, cuando el narrador llega a Madrid sin tener muy claro a qué había ido, mientras se debatía en el dilema entre “ser un hombre de provecho” o convertirse en un escritor. La imagen de su amigo muerto en el accidente de moto encendió la imaginación creadora del novelista:

En la cafetería Yago comenzaron a desvelarse las placas de la memoria que traía del Mediterráneo, los olores que había abandonado, los rostros que habían sido mi pasado [...] comencé a elaborar la historia de Vicentico Bola que se mató en la moto un jueves santo en que iba a comprar champán [...]. (JVV: 173).

Las dos novelas cortas *-El resuello y Pascua y naranjas-* son de los años 60, a las que podemos agregar la biografía de *García Lorca* (1969), un estudio crítico con antología sobre el poeta granadino, que analizo, en particular, en el capítulo III de esta investigación.

A partir de la década del 60 empezaban a verse en el campo literario español nuevas coordenadas estéticas para recuperar una pluralidad de recursos expresivos y compositivos que la narrativa parecía haber olvidado; sobre todo intentaba socavar las convenciones de la novela social, cuyas características más notables eran un “narrador omnisciente y fiable, con tramas coherentes y libres de contradicciones, en orden lineal y de una sola pieza”¹⁸ al mismo tiempo que propiciaba una narrativa más moderna cuyos escritores fundadores extranjeros habían sido Proust, Henry James, Joyce, Faulkner, entre otros, a lo que se sumaba la producción novelesca del llamado *boom* latinoamericano. Casi treinta años antes, Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, en la *Historia social de la literatura española*, afirmaban que alrededor de 1965 el realismo había entrado en crisis y que se acusaba a la novela y a la poesía de prestar atención exclusiva al contenido -el “contenutismo” se lo llamó- y de este modo se desentendían de los elementos propiamente literarios de la escritura como son la estructura y el lenguaje narrativo y poético.

Ha de subrayarse que la nueva tendencia viene acompañada de una “teoría” literaria que, a su vez, se apoya en -y remitía a- escritores y críticos cuyos nombres y tesis básicas acerca de la literatura [...] dirigía la atención hacia una idea clave: que la obra literaria es una estructura lingüística y que en cuanto tal, su calidad estética es independiente del “contenido”; o bien, que el contenido es la forma.¹⁹

parafina que salen del mar en noches de luna sino de un gordo que se pega un leñazo contra un chopo y se mata”, 2016, p. 215.

¹⁸ Jordi Gracia y Domingo Ródenas: p.145.

¹⁹ Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zabala, III: 235.

Evidentemente, Manuel Vicent, si bien no aparece mencionado como integrante de una nueva generación de narradores está comprendido dentro de las generales de esta renovación de la narrativa española, con fórmulas reinstaladas en el marco de la cultura europea. En este contexto Jordi Gracia y Domingo Ródenas²⁰ incluyen a Vicent en “una leva de jóvenes talentos”, aunque con puntos de partida diferentes, que buscan fórmulas narrativas nuevas, evitando la narración lineal y omnisciente a la que ya hemos aludido, dando prioridad a la función sociopolítica de la fábula narrativa, a lo lúdico, al humorismo y a la llamada cultura pop, como el cine, los tebeos, la música, la televisión. El escritor valenciano también integra los nuevos nombres en el período comprendido entre los años 1975 y 2000 en *Historia y crítica de la Literatura española*, dirigida por Francisco Rico con especial detenimiento en las novelas memorialísticas.²¹

Las obras que Vicent publica en los años 60 -*El resuello*, *Pascua y naranjas* y *García Lorca*- integran al *corpus* de este trabajo no por ser simplemente las primeras ni porque respondan en todos sus términos a ese quiebre de la novela española arriba mencionado - de hecho los tres textos poseen una trama lineal- sino porque ya en estas obras primerizas se insinúa la audacia creativa del escritor que desplegará luego en textos de otra complejidad narrativa.

En las décadas del 70 y del 80, Vicent escribe las siguientes obras: *Hágase demócrata en diez días*” (1976) que no llegó a publicarse; *El anarquista coronado de adelfas* (1979), finalista Premio Nadal 1978, una narración, escrita en segunda persona, acerca de la muerte de Franco y la posguerra inmediata, en donde predomina el esperpento y lo carnavalesco en un entrecruce de tiempos;²² *Ángeles o neófitos* (1980), finalista Premio Nadal 1979, es una especie de sainete novelado que lleva como subtítulo *Libro devocionario del beato Ripo en cuatro jornadas de perfección y un horóscopo para*

²⁰Jordi Gracia y Domingo Ródenas: pp.573-578.

²¹ Manuel Alberca, 1996. “El pacto ambiguo”, pp. 425-430. Santos Sanz Villanueva, 1995: pp. 407-408. Jordi Gracia, 1996. pp. 408-409.

²² Manuel Cristóbal Tomás, en relación al texto, afirma: “[...] un viaje interior de un corriente profesor de Ética que se aburre intensamente y que en su soledad elucubra de forma alucinógena, en un zoom mental trepidante, desde los espectros de la infancia de posguerra a la lucha por las libertades, ya en época de la transición democrática española [...] Es un juego de deseos, de evocaciones, de traumas reflejados en un caleidoscopio en donde se deforma todo y se alea la realidad, la ficción, la ambigüedad”. (“Algunos aspectos de la narrativa de Manuel Vicent hasta ‘Contra Paraíso’, 1994: pp.34-35).

incrédulos;²³ *Retratos de la transición* (1981),²⁴ *Inventario de otoño* (1983), recopilación de retratos de figuras importantes del siglo XX; *Crónicas parlamentarias* (1984) muestra el interior de la vida política en las Cortes en el período de la transición; *Daguerrotipos* (1984), retratos, instantáneas, fotografías, un friso de personajes públicos de la política española de entonces. *La carne es yerba* (1985) recoge columnas escritas en *el País* durante los años 1982 - 1985; *Ulises, tierra adentro* (1986) contiene reportajes que Manuel Vicent publicó en *El País Semanal* con motivo del ingreso de España en la Comunidad Europea²⁵; *Balada de Caín* (1987) -Premio Nadal 1986-, que analizamos en el capítulo IV; y *Arsenal de balas perdidas* (1988), selección de columnas publicadas en *El País* cuando ya el PSOE había accedido a su primer gobierno.

En esos años (1982-1986), se inicia la era conocida como de “la gran sensatez posibilista”, en la cual el pragmatismo pasó a sustentar la estrategia de los proyectos políticos dominantes, reemplazando al espíritu reformista que había orientado las acciones de gobierno en el período anterior. (Macciuci, 1996).²⁶

A partir de la década del 90, la narrativa vicentina sigue dos derroteros: por una parte, retoma una vertiente de fuerte componente autoficcional que se había insinuado en las dos *nouvelles* de los años 60. La memoria del escritor recorre los espacios familiares de la Vilavella, de Valencia y del Madrid de mediados de los años 60 hasta los 80 aproximadamente en un grupo de textos a los que nos referiremos en el capítulo II, “Paisajes de la memoria”. Y por otro lado, o al mismo tiempo, las novelas del escritor valenciano se abren a una pluralidad de formas y de abordajes temáticos que, aunque ya frecuentados en textos anteriores, considerados ahora en su conjunto, adquieren una

²³ Una reseña-comentario del libro realiza Pablo Corbalán, 1980. “Manuel Vicent: la luz divina se puso oblicua”. *Triunfo*, 5 de julio.

Asimismo, el propio Vicent, el 17 de junio 1980, cuando apareció la obra, manifestó: “En cuanto a la historia que protagoniza Ripo, «se puede decir, más o menos dentro de una información de solapa, que es el boceto de una pequeña pastoral escrita con la ingenuidad del santoral antiguo, la historia milagrosa de un beato moderno y desnudo instalado en medio del paisaje, alejado de los vertederos de envases, en busca de una felicidad agraria. Es un cuadro solar de flores, moscas, olores agrestes, prodigios y recetas para el espíritu, la ventana abierta de un santuario donde entra el relámpago seco del desierto». Me conformo con que *Ángeles y neófitos* sea una diversión bien escrita”.

²⁴ Sofía Bonino, 2014, analiza esta vertiente periodística del retrato, escasamente estudiada, en tres libros del escritor valenciano: *Daguerrotipos*, *Inventario de otoño* y *Póquer de ases*.

²⁵ Al referirse a este título, Raquel Macciuci y Natalia Corbellini, 2006, lo consideran “suficientemente indicador de que Vicent ha incorporado al sujeto entre autobiográfico y testigo que construye en sus artículos y columnas, el atributo por antonomasia del viajero, esto es la condición odiseica” en “Madrid mar adentro, ‘Del café Gijón a Ítaca’ de Manuel Vicent”. p.149.

²⁶ R. Macciuci, 1996. “Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española” sigue a Salvador Giner, en la periodización de las dos décadas posteriores a la muerte de Franco: “Euforia democrática” (1976-1978), “Desencanto” (1979-1982), “Gran sensatez posibilista” (1982 en adelante). “La España posible” (1992). Francisco Rico, T. IX, p. 307.

densidad significativa para el estudio de una poética narrativa muy coherente aún en la diversidad.

Desde inicios de la década del 90 hasta hoy, finalizando el año 2019, Vicent ha publicado los siguientes libros: *La muerte bebe en vaso largo* (1992) editado por entregas en *El País* bajo el título de *Domingo negro*. Traducida al alemán como *El vuelo de la extinta belleza* (*Der flucht der erloschener*), relato que “muestra una panorámica de la sociedad actual en una dinámica que traspasa la lógica de la vida y de la muerte” (Cristóbal Tomás: 37); *A favor del placer* (1993), antología de columnas publicadas entre los años 1988 y 1992. Al año siguiente publica *Contra Paraíso* (1993), novela editada también en catalán en 1994 con dibujos de Andréu Alfaro cuya publicación recibió el Premi de la Generalitat de Catalunya al llibre millor editat en 1995. Le siguen *Crónicas urbanas* (1993) que recoge artículos ilustrados por OPS (Andrés Rábago); *Del café Gijón a Ítaca* (1994), con el subtítulo *Descubrimiento del Mediterráneo como mar interior*. Ese mismo año se le otorga a Vicent el Premio Francisco Cerecedo de Periodismo²⁷. En 1995 publica la obra de teatro *Borja Borgia y No pongas tus sucias manos sobre Mozart*, título del relato publicado en *Triunfo* en 1980, con el que obtuvo el Premio González-Ruano de Periodismo, en su sexta convocatoria; luego esta narración será incluida al final de *Los mejores relatos* (1997), una selección de trabajos de Vicent ya publicados: cuarenta y cinco textos de carácter misceláneo. En 1996 edita *Jardín de Villa Valeria* y en 1997, *Tranvía a la Malvarrosa*. Siguiendo el orden cronológico de libros publicados están *Las horas paganas* (1998), unas 200 columnas con variados temas de alto voltaje estético; *Son de mar* (1999), Premio Afaguara 1999; *Espectros* (2000), libro que recoge artículos publicados en *El País* con el título genérico de “Fantasmas”, con fotografías de Francisco Ontañón y prólogo del mismo Vicent; *La novia de Matisse* (2000), una historia de amor y pasión alimentada por el arte, que integra el grupo de textos del capítulo IV; *Antitauromaquia* (2001), libro elaborado con textos publicados en *El país* e ilustrado por Andrés Rábago García, dibujante satírico, historietista y humorista gráfico conocido con el seudónimo de OPS; *Memorias de sobremesa* (2002), que recoge las conversaciones de Ángel Harguindey, Rafael Azcona y Manuel Vicent acerca de diversos temas: el oficio de escribir, el amor, la política, etc.; *Otros días, otros juegos* (2002) reúne en un solo tomo tres novelas de Manuel Vicent ya publicadas: *Contra Paraíso*, *Tranvía a la*

²⁷Distinción periodística instituida en 1983, convocada por la Asociación de Periodistas Europeos en España para galardonar a aquellos que hayan publicado trabajos originales y, además, que hayan evitado la presión de los poderes públicos en defensa de la libertad de expresión

Malvarrosa y Jardín de Villa Valeria, novelas que recorren tres etapas de la vida del narrador; *Cuerpos sucesivos* (2003) que abordo desde el tópico muerte-erotismo en el cuarto capítulo; *Nadie muere la víspera* (2004), selección de artículos publicados en prensa y prologado por Manuel Rivas; *Retratos* (2005), galería de personajes que constituyen “el sustrato de la historia española reciente”, con prólogo de Juan Cueto; *Verás el cielo abierto* (2005); *Comer y beber a mi manera* (2006), texto con reflexiones acerca de lo que comemos, sabores y aromas que viven en la memoria con sencillas recetas mediterráneas de autor; *El cuerpo y las olas* (2007) selección de columnas prologadas por Ángel Harguindey; *León de ojos verdes* (2008), una novela construida con relatos que pueden leerse también en forma independiente; *Póquer de Ases* (2009), concentra la visión de Manuel Vicent en nombres relevantes de la literatura moderna, con ilustraciones del pintor e ilustrador Fernando Vicente; *Aguirre, el magnífico* (2011) es una biografía ficcionalizada del último duque de Alba; *Mitologías* (2012), reúne una colección heterogénea de retratos literarios (escritores, cantantes, pintores, actores); *El azar de la mujer rubia* (2013); *Radical Libre* (2014) agrupa cincuenta y una columnas periodísticas con prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón, director de cine, guionista y escritor; *Desfile de ciervos* (2015), una novela coral a partir de elementos biográficos de la familia real con personajes de los últimos años de la sociedad española; *Los últimos mohicanos* (2016), ilustrado por Fernando Vicente, son retratos de los mejores periodistas españoles contemporáneos y *La regata* (2017), la anteúltima de sus novelas publicadas. De ese mismo año es *Travesía literaria*, clase magistral con ocasión de haber sido distinguido con el título de Doctor Honoris Causa por la UNLP, en octubre del 2014. Al año siguiente, Vicent publica *Lecturas con daiquiri* (2018), recopilación de artículos que, según lo manifiesta el autor en la presentación del libro, son “para rememorar los días felices del pasado, los veranos convulsos y todos los sueños derrotados con que se teje la urdimbre de la existencia”. Y dos años más tarde, cuando ya hemos finalizado este trabajo, aparece *Ava en la noche* (2020). Más de cinco décadas de intensa producción creativa.

Al referirnos a sus textos hemos seguido un orden cronológico de publicación sin agruparlos o separarlos según los soportes en que han aparecido (papel prensa, libro y soporte digital) ya que la actitud del escritor y su escritura ante una columna de 460 palabras, ante un artículo, una crónica o una novela es siempre la misma, la diferencia

está en la longitud de lo escrito y en el medio a través del cual llega al lector.²⁸ Por otra parte, esto lo comprobaremos en el desarrollo del trabajo mismo que, si bien está focalizado en el estudio de las novelas, hemos puesto en relación una selección de columnas y artículos periodísticos con la narrativa extensa del escritor valenciano. Sabemos que el soporte en el que circulan los textos incide en los contextos de lectura y en el ritmo que se le imprime a lo que se lee. El periódico está inmerso en la vorágine cotidiana del trabajo, de los desplazamientos, de las interrupciones, de la instantaneidad y, en última instancia, suele terminar en el bote de basura. El libro, en cambio, propone otros tiempos, otros contextos de lecturas, otras recepciones y, por lo general, encuentra su lugar en algún estante de biblioteca. “No hay comprensión de un escrito, sea cual fuere, que no dependa de las formas en que llega a su lector” (Chartier: 2002); las significaciones dependen de las formas a través de las cuales nos apropiamos nosotros, sus lectores. Señalo, a modo de ejemplo, lo que expresa el mismo Manuel Vicent a propósito de la instantaneidad en la que está inmerso el periódico a quien compara con la tableta digital. Así comienza la columna:

Cualquiera que lleve hoy un periódico bajo el brazo no es que esté mal informado, pero da la sensación de estar viviendo la realidad del día anterior. Simplemente se trata de un ciudadano que parece andar fuera tiempo, como si usara un reloj de marca, un poco anticuado, que se retrasa varias horas cada noche”(“Inactual”,2012, 11 de marzo).

En el último párrafo afirma lo siguiente:

Leer el periódico de papel se va a convertir en el futuro en una exquisitez para estetas. Mientras todas las noticias en el digital son ya las de mañana, tampoco está tan mal ser un ciudadano elegantemente inactual.

2. Trama y distribución de la materia narrativa

La trama, en sentido literal, evoca en nosotros la imagen del telar y la tela que se va formando por el entrecruzamiento de los hilos horizontales con los verticales y paralelos de la urdimbre. Se trata de la disposición interna y de la ligazón de las partes que darán como resultado una figura, una imagen. En sentido figurado, la trama es un artificio, un ardid, un invento para lograr algo que produce un efecto determinado. En el arte, la

²⁸ Ver el artículo de R. Macciuci “Contra la clasificación. Sobre la literatura de Manuel Vicent”, en el que traza un panorama de los rasgos predominantes en la escritura vicentina, las principales cualidades de su prosa destacadas por la crítica, como así también el lugar acordado a la literatura y al escritor. En *III Encuentro de Chubs de Lectura de Asturias*, Oviedo, 11 de mayo de 2013, y en *Centro Virtual Cervantes*

confección de la trama pertenece al campo de la poética, de la creación. Es una construcción tropológica que tiene el mismo estatus de la metáfora.

El texto fundante acerca de la poética es para nosotros el de Aristóteles para quien el acto poético por excelencia es la composición del poema trágico, es decir la construcción de la trama -el *mythos*- (μῦθος, en griego) que podemos traducir por «cuento», «relato», disposición de los hechos. Recordemos que al definir a la tragedia como “una imitación de acción digna y completa” -capítulo VI de *Poética*-²⁹ Aristóteles establece que la fábula, la composición misma de las acciones, constituye el primer componente fundamental de toda tragedia, ya que ella no imita a los hombres sino a las acciones de estos, y los caracteres quedan rigurosamente subordinados a la acción. Indudablemente, las consideraciones del filósofo han sido el germen, el impulso inicial de un desarrollo importante en el campo narrativo, aunque el Estagirita se refiriera en su momento al drama, especialmente a la tragedia y, en sus reflexiones, no incluye el problema del tiempo, excepción hecha cuando se refiere a la epopeya (cap. XXIII).

En el siglo XX, Paul Ricœur retoma el concepto de ‘trama’ en Aristóteles y lo desarrolla en relación a la narración; la trama es la única capaz de revelar la existencia temporal del hombre. Para el filósofo y antropólogo francés la innovación semántica consiste en la invención de una trama, en ese dinamismo integrador que extrae una historia de un conjunto de incidentes. La trama es pues el resultado de un proceso de síntesis, ya que en ella los fines, las causas y los azares “se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (2011: 384). Y es precisamente esta síntesis de lo heterogéneo lo que acerca la narración a la metáfora³⁰, ya que lo inédito, lo no dicho surge siempre en el lenguaje y en la trama, es decir en esa nueva congruencia de la disposición de los incidentes en donde se manifiesta el acto creador; por eso, en esta aproximación al

²⁹Las citas corresponden a Aristóteles, 1963 [*Codex parisinus* 1141]. De los capítulos VI al XIV inclusive, Aristóteles se refiere a la “fábula” (organización de las acciones en un orden (VII); selección de acciones que aporten a la unidad y a la constitución de un todo (VIII); el poeta es sobre todo creador de fábulas (IX); fábulas simples y complejas (X); elementos de la fábula-peripecia y reconocimiento- (XI); división en partes (XII); los poetas que deben evitar en la composición de las fábulas (XIII); efectos que produce una fábula bien construida (XIV).

³⁰ En la introducción a *Tiempo y Narración* I, 1985, Ricœur explica que esta obra y *La metáfora viva*, 1975, son “dos obras gemelas” y aunque se publicaron en forma consecutiva fueron concebidas juntas. La metáfora se incluye en la teoría de los “tropos” y la narración, en la de los “géneros”. Pero ambas se relacionan directamente con lo mismo: la innovación semántica a partir de los efectos de sentido que producen. De ahí que la trama esté en el centro de la poeticidad de la narración. En la Argentina, Roberto Ferro también ha desplegado este tema en “De la narración” incluido en *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, 1998.

estudio de las novelas de Manuel Vicent, pondremos especial énfasis en el diseño de las tramas.

El *corpus* seleccionado comprende diecisiete novelas, incluidas las *nouvelles* o novelas cortas; a las primeras, las podríamos definir como ficciones en prosa de una extensión no inferior a 50.000 palabras, y las segundas demarcadas también por la extensión en cantidad de páginas o número de palabras.³¹ Sabemos que las posibilidades de diseño de una trama narrativa son múltiples y permiten crear distintos efectos de sentido, no solamente desde el punto de vista del contenido de la historia propiamente dicha, sino de lo que el lector puede inferir a partir de una primera observación paratextual de la novela. Así, quien se dispone a leer un libro de Manuel Vicent lo primero que advierte es que se trata de unos textos medianamente cortos- la novela más extensa es *Son de mar* con poco más de trescientas páginas; si nos atenemos estrictamente a la extensión, la única *nouvelle* sería *El resuello*, y las demás novelas oscilan entre las ciento ochenta y doscientas treinta páginas. Por otra parte, en todas las narraciones extensas hay una distribución segmentada de la materia narrativa, sea en capítulos o en otras formas de división legibles a simple vista y a las que nos referiremos en cada caso en particular. Haciendo un rápido recorrido visual por los textos vicentinos vemos que *El resuello* está dividido en cuatro partes que, a su vez, incluyen espacios de lectura marcados con asteriscos. *Pascua y naranjas* es una narración segmentada por los días que conforman la Semana Santa, desde el Domingo de Ramos hasta Viernes Santo incluido y, dentro de cada uno de esos días, el tiempo narrado se encuentra distribuido en horas. Por el contrario, en *La muerte bebe en vaso largo*, *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa*, *Jardín de Villa Valeria* o *Verás el cielo abierto*, por ejemplo, sólo hay espacios en blanco, líneas no escritas, silencios que establecen una pausa breve en la lectura entre un párrafo y otro, dentro de un mismo capítulo³². *La novia de Matisse* presenta nueve capítulos

³¹Ricardo Piglia, 2019, en *Teoría de la prosa* refiere que la extensión de la *nouvelle* varía entre cincuenta y hasta ciento veinte páginas, p.11. Anderson Imbert, 1979, en *Teoría y técnica del cuento*, afirma: “Los aficionados a las estadísticas dividen los géneros narrativos atendiendo al número de palabras: Novela con un mínimo de 50.000 palabras, Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras”, pp. 43-44. Sklovski, 2012, en “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela” afirma no haber encontrado ninguna definición de este género narrativo y le parece insuficiente el paralelo que se establece entre el cuento y la novela, pp.127-147.

³² El espacio en blanco en la narrativa sería el equivalente del silencio en la música o el tiempo transcurrido entre escenas en la representación teatral. En las novelas de Vicent, esos espacios en blanco pueden funcionar como quiebres en lo que se viene narrando, o demarcación de partes equivalentes a capítulos, o cambios de tema o situación dentro de un mismo capítulo. El caso más notorio de espacios dentro del mismo capítulo -y siempre el mismo, de diez líneas- se da en *La muerte bebe en vaso largo*, novela cuyas divisiones internas no llevan el nombre “capítulo” ni títulos ni epígrafes identificatorios de cambio de episodio, como veremos en otras novelas, sólo espacios en blanco. Otras veces esos ‘blancos’ regulan las interconexiones

numerados sin epígrafes; en *León de ojos verdes* las partes están delimitadas por títulos como si se tratara de relatos individuales o de *nouvelles* con marco (“Las tardes en el Voramar”, “La niña de los bucles de oro”, “La isla del tesoro”, “El baile final”); en otros, como *Aguirre, el magnífico* la materia narrativa se distribuye en capítulos sin numerar, precedidos por epígrafes y fechas no cronológicas; en fin, separaciones encabezadas solamente por epígrafes como es el caso de *Son de mar*, *El azar de la mujer rubia*, *Desfile de ciervos* o la última de sus novelas, *La regata*.

Esta manera de distribución de los incidentes de la trama nos sitúa en una actitud lectora particular, en una lectura con pausas significativas, frente a un texto con ritmos narrativos relativamente cortos. En una entrevista que Javier Ochoa Hidalgo³³ le realiza a Vicent, éste afirma:

Me siento cómodo con el artículo corto, y sobre todo, dentro del artículo corto, con la pequeña historia. Tengo la sensación de que todo lo que se puede decir en cien folios se puede también decir en cincuenta, en diez y en uno. A esto se añade que, al comprimir una historia en un folio, se entra en un terreno donde la palabra adquiere un especial valor; se entra casi en el terreno de la poesía. Hacer poesía y a la vez relato condensa todo desde el punto de vista de la necesidad de escribir.

Si bien estas afirmaciones están referidas a su labor periodística, estimo que también podemos considerarlas en relación a sus novelas. En general, los finales de capítulos suelen tener la contundencia del cierre de la columna periodística; pequeñas historias de los personajes, o incidentes importantes de la trama novelesca que concluyen y, al mismo tiempo, invitan a seguir avanzando en la lectura. Leamos cuatro ejemplos de finales de capítulos³⁴ de distintas novelas, algunos de los cuales poseen un alto voltaje poético.

De pronto los ojos del caballo también desaparecieron de su vientre y en su lugar sintió que el amor le había quebrado la cintura. Finalmente, Martina supo que estaba embarazada. (*SM*: 112).

Adolfo Suárez caminaba por el bosque lácteo y debajo de cada helecho había un cuaderno escrito cuyas hojas el tiempo había podrido. Al pisarlas levantaban un vapor fermentado que no podía distinguirse de la memoria perdida. (*AMR*: 165).

En el depósito de cadáveres entró el sol de la mañana, iluminando a los muertos y a los vivos, que también soñaban”. (*MBVL*: 95).

en la obra con cambios de escenarios. El caso más evidente de esta última función del espacio en blanco es la utilizada en *Balada de Caín* para pasar del escenario mítico del desierto al actual en Nueva York teniendo siempre como protagonista a Caín. Además del espacio en blanco como marca de cierre, están los finales que en algunas novelas funcionan como pausas e invitación sobre entendida a recomenzar la lectura; ya lo veremos en *La regata* y en *Son de mar*.

³³ Javier Ochoa Hidalgo, junio de 1997. “Manuel Vicent: ‘Escribir casi entra dentro del placer masoquista’”. Entrevistas. *Espéculo* N°6.

³⁴La denominación de “capítulos” en *SM*, para identificar los segmentos narrativos es nuestra.

[...] pensaba en las ofrendas que hacía Abel a Jehová en aquel grabado de la Biblia. Después me ponía a hablar con las hortalizas siguiendo la fórmula de Caín, el labrador, para que crecieran hasta el cielo. (CP: 182).

La innovación semántica que se instala en una trama está en relación no solamente con la imaginación creadora del escritor sino con un esquematismo que establece la matriz significativa y que la hace inteligible. Sólo la ficción tiene la capacidad de re-figurar la experiencia temporal del hombre y Ricoeur ve en las tramas el medio privilegiado a través del cual el narrador reestructura, ‘recupera’ las vivencias temporales que, en definitiva, son siempre confusas, informes y, en el límite, mudas. (I: 34).

En este recorrido por las novelas de Manuel Vicent nos vamos a detener a estudiar esas distintas posibilidades de construcción narrativa, en las que se concentra todo el potencial creador que hace de la trama el acto poético por excelencia³⁵. Me he preguntado ¿cuáles son esas propiedades particulares de las narraciones extensas del escritor valenciano que le otorgan un carácter distintivo a la composición de sus novelas? En principio, podemos distinguir tres peculiaridades que, por razones prácticas, voy a enumerar pero que no se corresponden con un ordenamiento de prioridades, y ellas son: 1) la correlación entre relato y referente extratextual con la inscripción de marcas históricas o culturales transformadas en materia novelesca; 2) la presencia del diálogo intertextual que el escritor mantiene con otros textos de la cultura clásica mediterránea y el diálogo intratextual, dentro de su propia obra, con la reaparición de personajes, temas, ideas y situaciones; y 3) un estilo personal, que trasciende lo puramente retórico. Es lo que vamos a indagar en las páginas que siguen.

³⁵ Para Ricoeur la narración es un sistema simbólico que mediatiza el mundo fáctico de la experiencia. Él propone una *mediación* que intencionalmente corresponde al título del libro, *Tiempo y narración*, que desarrollará en los Tomos II y III, pero que ya plantea y esboza en el Tomo I. El hilo conductor de su análisis acerca de la mediación entre tiempo y narración es que la construcción de la trama “resulta de su posición intermedia entre dos operaciones” que él llama *mímesis* I y *mímesis* III y que constituyen el antes y el después de la *mímesis* II. Esta *mímesis* II -eje de su análisis- es la ficción, la creación, que tiene una función de ruptura ya que “abre el mundo de la constitución poética e instituye la literalidad de la obra literaria” (I: 114). Recordamos que para Ricoeur la *mímesis* es la imitación o representación de la acción a través del lenguaje y no se trata de un calco de una realidad existente, sino que es una imitación creadora.

II. AUTOFICCIONES

Paisajes de la memoria

Tres paisajes fundamentales atraviesan la vida, la memoria y la escritura de Manuel Vicent: la Vilavella natal, en la Plana Baixa, de perfiles huertanos, situada al pie de la sierra del Espadán, en la provincia de Castellón; la Valencia ciudadana de los años cincuenta, con sus barrios, su gente, sus iglesias y conventos, la del tren azul que iba a la playa de la Malvarrosa; y la ciudad alicantina de Denia, en la marina alta valenciana, la ciudad abierta al mar Mediterráneo, el mar de Ulises, el de los viajes míticos, ese mar interior devenido en “categoría” de la mente.³⁶ A estos tres paisajes podríamos agregar uno más, el de Madrid, desde los años 60 hasta la actualidad. Se trata de un paisaje de ruptura en la medida en que interrumpe la continuidad de los tres anteriores pero, al mismo tiempo y paradójicamente, la ausencia le permite dar vida nueva a ese litoral mediterráneo del que no se ha separado nunca tal como lo ha manifestado Vicent en varias ocasiones.

Esos espacios forman el sustrato denso que alimenta la imaginación creadora de Vicent, ficcionalizados en una prosa capaz de recobrar, a través de las imágenes, el esplendor de las experiencias en la vida efímera que poseen las palabras. Porque la imagen no es un simple sustituto de la realidad sensible, sino que crea una variación de esa experiencia vivida y la enriquece. El espacio captado por la imaginación (Bachelard, 1965:29) “no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra”. Se trata de unos lugares vividos y procesados por la memoria y que la imaginación y la escritura resignifican en los textos³⁷.

En este contexto de paisaje y memoria haremos una lectura de un grupo de novelas que pueden ser leídas desde el campo teórico de la autoficción,³⁸ con el objeto de rastrear algunos aspectos de la poética vicentina que encontraremos después desplegados en otras novelas de construcción más compleja. ¿De qué mecanismos se vale el escritor para transformar la experiencia personal en literatura?. Memoria e imaginación traen al presente lo que ya es ausencia. La primera de ellas no solamente recupera las cosas que

³⁶ A finales del año 1998, RTVE, presenta un espacio documental y literario llamado “Esta es mi tierra”, que recoge el trabajo de escritores con los paisajes que los han acompañado en su vida y que están presentes en su obra. Manuel Vicent, 1999. “Valencia de los sentidos, de Manuel Vicent”.

³⁷ Ver M. Vicent, 2017. *Travesía Literaria*- R. Macciuci, *Iconografía*, pp. 25-48.

³⁸ “Parte de mi trabajo literario no ha sido más que una crónica de autoficción literaria”, le manifiesta Manuel Vicent a Juan Cruz. Ruiz, J.C.,2016. “Manuel Vicent, el periodismo transfigurado”, pp. 211-225.

no están sino la propia experiencia del tiempo vivido. La segunda, es decir la imaginación, establece el “como si” de la ficción, lo que Ricœur llama la *mimesis* II, la invención, a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior, como sinónimo de configuración narrativa. ¿Qué dispositivos utiliza Manuel Vicent para integrar, juntos, factores heterogéneos como “agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. (Ricœur, I: 132)? Es la pregunta que intentaremos responder a través de la lectura crítica de sus textos.

1. *CONTRA PARAÍSO* (1993)

Veintiséis años después de la aparición de su primera novela, Vicent publica *Contra Paraíso*, narración a la que había pensado poner por título *Libro de los cinco sentidos*. Estimo que es una de las obras más editadas de la producción narrativa del escritor valenciano, con excepción de *Son de mar*,³⁹ seguramente porque en la historia de ese niño el lector puede seguir y revivir su propia infancia personal. Con esta novela comienza un ciclo de narraciones que intentan “construir un pequeño mundo de auto ficción en los relatos de *Tranvía a la Malvarrosa*, *Jardín de Villa Valeria*, *Verás el cielo abierto* y *León de ojos verdes* (TL, 2017: 39)⁴⁰. En el año 2012 el escritor publica *Otros días, otros juegos*, que reúne en un solo tomo tres novelas, *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*, en lo que se convierte en una especie de recorrido novelado, unitario y secuencial por la biografía ficcionalizada de Manuel Vicent.

Pese a que no es mi objetivo desarrollar cuestiones de género, nos vamos a detener para realizar algunas consideraciones sumarias acerca de la autoficción, término introducido por el escritor y crítico literario francés Serge Doubrovsky (1928-2017) para designar la actividad literaria de la ficcionalización del “yo”. Fue en su momento (*Fils*: 1977) un modo de nombrar una forma inédita de la autobiografía, género que él consideraba reservado para gente importante que escribía en el otoño de su vida y lo hacía en un estilo embellecido y trabajado.⁴¹ Así definía la autoficción :

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même.⁴²

³⁹ Cinco de Ediciones Destino, cuatro de 1993 y una del 2000. *Contra Paraíso*, 2002. Alemania: Goldmann; *Contra Paradís* con dibuixos de Andreu Alfaro, 1994; y Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1997. Está en prensa, próxima a editarse, la edición preparada y comentada por Raquel Macchiuci, 2019 para Editorial Càtedra.

⁴⁰ Ver R. Macchiuci, 2008 “Los territorios del yo”. *A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent*, pp.19-52.

⁴¹ «Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. »

⁴² “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo” citado por J.M. Pozuelo Yvancos, 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, p.12.

De ahí en más el debate sobre este subgénero quedó abierto a estudios y especulaciones teóricas diversas.⁴³ Citaremos otra definición del género que nos parece esclarecedora y completa:

Con ligeros matices la mayoría de los críticos coinciden en que una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, en el que el autor manifiesta una evidente determinación de novelizar su vida, y en el que, además, como signo evidente de dicha intención, el narrador/protagonista comparte el mismo nombre propio con el autor, estableciéndose así una inequívoca relación identitaria entre ambos. (Alberca, 2008: 200).

Teniendo en cuenta los aportes teóricos acerca del tema podemos sintetizar diciendo que la autoficción es un subgénero fronterizo, híbrido e intermedio, que comparte particularidades con la autobiografía (lo factual) y con la novela (con lo ficticio). Por una parte, participa de características de las otras literaturas del yo; como la autobiografía, es un tipo de relato que propone al lector una cierta objetivación de ese yo que es personaje y narrador a la vez, cuyo nombre coincide con el del escritor que relata, en primera persona, experiencias de vida que dan cuenta de la autenticidad de lo vivido. Sin embargo, esas experiencias sedimentadas han sido tamizadas por la memoria que, como sabemos, es mentirosa; a pesar de ello “el autor sabe que la literatura es el espacio privilegiado para la construcción y la reconstrucción de la memoria”.⁴⁴ El protagonista de la narración no es ya ese ser de carne y hueso, sino que deviene un ser que ha sido configurado a través de unos mecanismos retóricos y, como consecuencia de ello es ya un sujeto literario.

Si fuera nuestra intención reconstruir, a partir de la escritura, el recorrido biográfico del sujeto textual que cuenta en primera persona, deberíamos comenzar la novela por las páginas que dicen “Nací en la Vilavella, en 1936 [...] en la calle de la Cueva Santa nº15[...]”.(CP, 9 y 14) y seguir una lectura en zigzag -no hay estrictamente una cronología como en *Pascua y naranjas* o en *El resuello*-, que nos sumerge en el mundo de la niñez del narrador a través de cincuenta y dos partes o capítulos breves con una

⁴³ Una exposición de los aportes teóricos acerca del tema -Philippe Lejeune, 1975; Gérard Genette, 1976; Vincent Colonna, 1989; José María Pozuelo Ivancos, 2005; Manuel Alberca, 2007; entre otros- los encontramos en J. Musitano, 2016. *La autoficción: una aproximación teórica. Entre la memoria y la escritura de los recuerdos*. Acta literaria 52, pp. 103-126.

Por otra parte, J. Amícola, 2008, en “Autoficción, una polémica literaria desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)” traza, desde sus orígenes, el recorrido del neologismo “autoficción”. Asimismo, M. Alberca, 2008, analiza tres novelas de Vicent: *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria* a la luz de este género.

⁴⁴ Afirmación de María Luisa Lacuey Soláns, 1994. “La salvación por la literatura”, texto en el que también analiza las figuras de autoridad en la novela y la poética de los contrastes, en *Entorno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*. pp. 19-29.

progresión determinada por el crecimiento del niño que se va haciendo mayor, que podríamos leer en forma independiente, con excepción del primero y del último que guardan una coherencia interna de apertura y cierre notable. El libro comienza así:

Antes de llegar al uso de razón yo era un especialista en bombas y en el paraíso terrenal las había de todas las marcas pero a mí me gustaban más las italianas porque se parecían al frasco de colonia que usaba mi madre”. (CP: 7).

Y termina de esta manera:

Fueron unos años dulces, terribles, llenos de perfumes y sabores que aún me sustentan. Con ellos se ha formado el nudo de la vida. Creo que la muerte no consiste sino en ir disolviéndolos a través de la memoria, Con la máxima lentitud posible. (CP: 219).

A partir de aquella página inicial, el narrador-protagonista cuenta y describe lo que ha experimentado en los primeros años de su vida, los avatares de una infancia gozosa que transcurre dentro de los límites de este paraíso terrenal, un espacio que se extiende más allá del pueblo, que llega al mar y que conserva intactos los monumentos de la guerra fratricida. Todo el material del *Paraíso* está comprendido en ese territorio familiar, territorio en sentido geográfico y también en sentido figurado, como enclave de la infancia en donde se forman las capas profundas de la memoria. A ese ámbito pertenecen el descubrimiento de la luz al ritmo de las horas y de las estaciones; el encuentro con el mar; el contacto con la naturaleza y con la exuberancia de la huerta; los sonidos agrícolas, el rumor de los rezos y la música de los grillos y de las lechuzas, por las noches; el perfume de la levadura en las panaderías o el humo de los estercoleros; el aroma de la linotipia en los tebeos y las longanizas asadas a las brasas los domingos. Y las correrías con el tío Manuel, y con el amigo Camilo, y el despertar del sexo, y la llegada del cine al pueblo. El paraíso era la metáfora de todo ello, la experimentación de la fuerza de los sentidos y el descubrimiento de las maravillas de la naturaleza. “Mientras en la iglesia se celebraban ‘Los Siete Domingos de San José’, en la huerta comenzaban a abrir los ojos los guisantes, los ajos tiernos y las habas”. (CP: 103).

Ese era mi mundo, ése era el espacio inmenso y radiante de un día claro de invierno que se extendía hasta el fondo más azul de la mirada y entre mis pies por los ribazos de piedra seca se escurrían serpientes, había alacranes hibernados y los arbustos silvestres junto con las hierbas olorosas me laceraban las piernas al trepar por las breñas. (CP: 60).⁴⁵

⁴⁵ Recomiendo ver Fundación Montemadrid. “Encuentros en la Biblioteca”, 2012. “Entrevista con Manuel Vicent”, en la que el escritor relata parte de esa infancia literaturizada en esta novela.

Si bien lo predominante en el texto corresponde a la metáfora del paraíso, existen algunos lugares y personajes que se pueden incluir en el *Contra* mencionado en el título del libro. Algunos forman parte de los avatares de la vida como por ejemplo cuando Manuel estuvo tres días en coma a punto de morir o el descubrimiento de la muerte de su hermana antes de que él naciera. Otros, dependen de las elecciones que han hecho otras personas y que nos llegan porque tenemos que experimentarlos en carne propia o porque nos las han contado. En este rubro están la severidad del maestro en la escuela de primera enseñanza; los fusilamientos en la posguerra; las amenazas del infierno y la experiencia de la culpa; el rigor de la educación paterna en la casa. La casa -sostiene Gastón Bachelard (1965: 35)- no es sólo un objeto sino una unidad compleja y privilegiada que constituye nuestro primer universo.⁴⁶ En esta novela de la infancia hay varias casas, la de la tía Pura, la de los abuelos, la de Moncofa, la casa paterna, que conserva los gestos y la voz de los mandatos inapelables de un padre autoritario; está también la iglesia y, en cierto modo, la escuela. El deber ser, la tiranía de lo social y los imperativos morales por encima del goce y de la libertad. Este binomio interior/exterior, individuo/sociedad son siempre aspectos interdependientes. El bar, por ejemplo, es un espacio interior, cerrado, pero funciona como exterior en relación a su casa; siempre será en los textos vicentinos un lugar de sociabilidad y de placer.

Dentro estaba el espíritu del no; fuera se abría el campo, los nidos de pájaros, las trincheras en el monte llenas de tesoros y calaveras purificadas por el sol y la lavanda” (CP, 28) “Dentro estaba el orden, fuera estaba la imaginación. Yo tenía ya una máscara distinta para cada uno de esos dos mundos. (CP: 31).

Dos últimas consideraciones acerca de la poética de esta obra, que veremos consolidadas y desarrolladas a gran escala en novelas posteriores. En primer lugar, me refiero a una técnica para realizar descripciones breves, de gran impacto visual y humorístico en el lector. Es una suerte de lupa con la que el narrador focaliza algún rasgo en particular de las personas y lo amplifica. Se trata de un fragmento referido a cuando el protagonista, siendo monaguillo, asistía al cura en las misas en el momento de la comunión de los fieles, un párrafo al que le pondría por título, con el permiso de Manuel Rivas, “La lengua de los comulgantes”, y dice así:

⁴⁶ No es la finalidad de este trabajo realizar un análisis detenido del texto, pero *Contra Paraíso* es una excelente autoficción para indagar acerca de la configuración literaria que Vicent hace de los espacios con los cuales el escritor construye una identidad: la casa paterna con sus dependencias; la de los abuelos ya muertos, en donde vivían los cuatro hermanos de la madre, entre ellos el tío Manuel; la escuela primaria cuyo maestro enseñaba ortografía a garrotazos; el lavadero público a donde iba la madre de Camilo, el amigo pobre que le enseñó a descubrir las trincheras y a quien Manuel admiraba.

...comencé a conocer cada una de las lenguas de los devotos que comulgaban. La sacaban para recibir la sagrada forma que el cura con el temblor de un incipiente Parkinson depositaba en ellas y yo tenía que poner en la sotabarba de los fieles una patena dorada para que Dios no cayera al suelo. Había unas lenguas muy carnosas con frenillos dorados; otras eran granuladas con puntos sangrientos; algunas tenían una mancha blanca que subía desde el estómago sucio; muchas aparecían demasiado mojadas o extremadamente secas según los problemas que traía cada uno a cuestras. Había devotos que abrían la boca desmesuradamente y sacaban la lengua como osos hormigueros; en cambio otros con timidez sólo asomaban la puntita sonrosada entre los labios temblorosos. Era un código de psicología y por la forma de sacar la lengua ante la Sagrada Hostia tuve el primer conocimiento del carácter de las personas. (CP: 122).

En segundo término, mencionar que ya está presente en esta narración un recurso de formalización de ficción recurrente en sus novelas que analizaremos en los textos que integran capítulos sucesivos de este trabajo, el binomio muerto/vivo o vivo/muerto que aparece casi al final del libro, en un viaje en tren a Valencia. Se trata de una extraña conversación entre el protagonista y un viajero solitario:

[...] Usted se ha suicidado y no quiere decírmelo” (le dice el niño). –“Tengo yo cara de muerto” -le pregunta el viajero. A lo que el niño responde –“Un poco”. Y el caballero le contesta: -Continúa por ese camino y llegarás muy lejos. Acabo de morir la semana pasada. (CP: 94-195).⁴⁷

Finalmente, podemos señalar la importancia que ya empieza a tener el espacio en las novelas vicentinas, no solamente como el lugar geográfico en donde ocurre la fábula sino como función estructural del relato. En este caso, el espacio separa, como lo dijimos al principio, dos mundos, el de la casa familiar y el afuera, el “paraíso”. Se trata del espacio topográfico de formación de identidad del personaje. En otros capítulos abordaremos otras formas de concebir la espacialidad: el portentoso Mar Mediterráneo, un espacio ilimitado de libertad;⁴⁸ el espacio móvil en relación directa con el nomadismo del personaje en *Balada de Caín*; y los espacios en *Del Café Gijón a Ítaca*, constituidos por múltiples imágenes mentales superpuestas.

⁴⁷ En realidad, la muerte que dice haber sufrido ese viajero ignoto, responde a la idea de muerte que el escritor valenciano manifiesta en otros textos: vivir es ir muriendo, desde que nacemos comenzamos a morir y lo que llamamos muerte es “el último suspiro”- como decía Quevedo-, un segundo de nuestra vida porque lo demás ya ha muerto. La muerte sería la existencia natural del hombre. Ver la entrevista que le hace Fernando Sánchez Dragó a Vicent, 1999, en *El faro de Alejandría*. 2/2. Valencia: Canal 9. RTVV.

⁴⁸ El Mediterráneo, como un escenario vertebrador en la narrativa vicentina, es analizado por, María Alma. Moran, 2008, “El mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent”, pp. 275-291.

2. *TRANVÍA A LA MALVARROSA* (1994)

Valencia ingresa por primera vez en los textos novelescos vicentinos en *Contra Paraíso* en ese primer viaje en tren que realiza de niño Manuel desde Nules para comprarse el traje de comunión, y el recuerdo primigenio de la llegada a la capital valenciana viaja a través del sentido del olfato: “el olor a torrefacto de malta unido a la dulzura podrida de las alcantarillas”(CP: 94). En *Valencia del tranvía* comienza describiendo su llegada a Valencia a los dieciocho años -la época a la que se refiere *Tranvía a la Malvarrosa*- de esta manera:

Un día de octubre de 1954 llegué a la estación del Norte de Valencia con carbonilla en un ojo, oliendo a humo por todas las costuras del traje y también traía pegados al cuerpo los distintos perfumes agrícolas que había acumulado a través de la ventanilla abierta del tren al cruzar las tablas de hortalizas de Moncofar, los naranjales de Sagunto, los carrizales del Puig de Santa María donde pastaban toros de media casta”. (VT, 14).⁴⁹

Tranvía a la Malvarrosa es una novela de iniciación, de pasaje, de tránsito de la adolescencia a la juventud del narrador protagonista, en la segunda mitad de los años 50, con un referente extratextual explícito haciendo honor a lo que el escritor ha afirmado siempre: “Yo parto siempre de la realidad, de lo que veo, de lo que percibo con los sentidos. Pero a eso le añado una dosis de imaginación, que es distinta de la fantasía. La imaginación siempre está arraigada en la realidad.”⁵⁰

Formalmente, la novela está construida, en parte, con similares estrategias a las de *Contra Paraíso* -estructurada en treinta capítulos cortos, sin numerar- en donde combina linealidad en el relato con retrospectivas, ya sea a través del *flashback* o del *racconto*.⁵¹ La trama ostenta una intriga laxa pero mucho más tensa que en las novelas anteriores en donde predominaba, sobre todo, la descripción. En este relato hay dos núcleos narrativos con una intriga más fuerte protagonizados, además del narrador, por dos personajes: por una parte, Marisa-Julieta la protagonista central de la novela y, por la otra, Vicentico Bola, personaje lleno de vitalidad caracterizado por la desmesura que ocupa toda la centralidad del relato en *El resuello*. La apertura de la novela ya lo instala como personaje importante

⁴⁹ Joan A. Vicent - Manuel Vicent, 2008. *Valencia del tranvía*. Es un libro que reúne fotografías emblemáticas de Valencia en las que Joan Antoni Vicent recupera el pasado de la ciudad por la magia de la fotografía, con textos de Manuel Vicent, párrafos extraídos de la novela *Tranvía a la Malvarrosa* del escritor valenciano.

⁵⁰ J. Ochoa Hidalgo, mayo 2013. «Escribir casi entra dentro del placer masoquista» *Encuentro con Manuel Vicent*, p. 25.

⁵¹ *Flash-back* o analepsis: técnica para alterar la cronología de la historia con un salto al pasado repentino y rápido; el *racconto* es también un regreso al pasado en una retrospectiva más prolongada.

en la historia del libro: “Yo era todavía un adolescente muy puro cuando Vicentico Bola me llevó a la capital a que me desvirgaran”. (TM: 9). El Bola está presente en algunas novelas memorialísticas de Vicent. Desde *El resuello* cuya muerte constituye el nudo del relato, pasando por *Contra Paraíso* en donde es mencionado porque en la posguerra inmediata tenía un gallinero encima del tejado de su casa; hasta esta novela en donde se completa el perfil, la psicología y las actividades del amigo del narrador. Vicent dedica varias páginas a este personaje insólito para la época, con “autoridad incuestionable en materia de placeres y otras perdiciones”⁵². Así por ejemplo, el retrato que lo pinta de cuerpo entero, simpático, divertido y descontracturado (pp. 32-36); las influencias que capitaliza para que no le cierren el Cabaret a su dueña (p.47), o las averiguaciones de encubrimiento de un asesinato que interesaban al narrador (p. 122); la compra de la vespa que lo lleva a toda velocidad, de burdel en burdel, por toda la comarca (p. 94); las circunstancias de la muerte y entierro del Bola, que se narran en dos capítulos completos (147-161). Todo ello podría leerse como una mini historia dentro de la historia principal. El escritor valenciano despliega en este texto su don de observación, la habilidad para el retrato y la narración de historias de vida, contextualizadas en los ambientes en los que el personaje está inmerso, retratos y biografías que encontramos en sus crónicas periodísticas y que ocupan un espacio significativo también en algunas de sus novelas posteriores que desarrollaremos en el capítulo III. En un solo párrafo, Vicent traza el semblante físico y psicológico de Vicentico Bola sobre quien el narrador deposita una mirada cómplice no exenta de admiración:

Era un gordinflón muy guapo, tenía los labios morados; la papada todavía prieta que le llegaba hasta el esternón le confería un aire adinerado y él alimentaba esa imagen soltando duros de propina por dondequiera que pasaba, pero Bola no era más que un tendero de ultramarinos harto de vender sardinas de bota en el pueblo y también llevaba una parada de melones en verano en el mercadillo que se establecía a lo largo de la tapia del hospital de Castellón frente a la casa de putas más acreditada. (TM: 32).

El otro personaje es Marisa, a quien Manuel conoce en la Vilavella, en casa de los Ranch -era amiga de Rosamari- e iba todos los veranos con su familia al pueblo, episodio narrado también en *Verás el cielo abierto*. En esta novela, Manuel vuelve a aquella mujer,

⁵² Ríos Carratalá, J., 2009. “La exagerada vida de Vicentico Bola en *Tranvía a la Malvarrosa*”, artículo en el que el autor traza un semblante completo de este personaje que será ‘genio y figura hasta la sepultura,’ *Olivar*, pp. 249-261

“la niña Marisa” que ve tomando un granizado en el bar Nacional, la de las trenzas rubias y los ojos verdes, Marisa púber-adolescente del pueblo natal:

[...] de aquella niña Marisa de catorce años recordaba hasta el año siguiente sus ojos verdes, unos hoyuelos carnosos que se le formaban en el codo cuando extendía el brazo y las pecas en las mejillas que el sol de agosto intensificaba cada día volviéndolas más cobrizas. Nunca habíamos cruzado entre los dos una palabra todavía, sino tan solo miradas llenas de rubor [...]. (TM: 12).

Unos años después, ya en Valencia, la silueta de Marisa se superpone y se confunde con otra mujer, Julieta, la del amor en la playa de Benicassim que es evocada en esta novela (TM: 162-67), la que le revela la plenitud del instante, la del primer amor. Ambas confluyen en una zona de ambigüedades -que cobrarán otro espesor en novelas posteriores- que se consolidan en la frontera entre lo experimentado y lo deseado, en ese viaje mágico con el que concluye el relato, ya próximo al verano. Una suerte de fotografía, de tiempo y espacio congelados, a la que le da vida y movimiento el lenguaje, la escritura y el lector. En la memoria del escritor este viaje coincide con el último examen de Filosofía del Derecho con el que el protagonista obtiene el título de abogado. En los apuntes de la última materia, Manuel había subrayado con lápiz rojo la siguiente frase que lo acompañará toda su vida: “La armonía vital predomina sobre toda clase de aristotelismo”. En este viaje de aprendizaje y experiencia moral, el protagonista descubre que hay más verdad en los sentidos que en la lógica. Y la novela termina con estas palabras: “Me preguntaron algo sobre Vives. Hablé de la armonía vital que yo había subrayado con lápiz rojo. Saqué un notable y con eso me convertí en un licenciado”.

En el trayecto de las nuevas experiencias del joven Manuel están las lecturas de André Gide, de Sartre y, sobre todo, las de Albert Camus, en quienes va encontrando otra profesión de fe. Antes de llegar a este final, el protagonista ha ido recorriendo un camino en el que la fe en Dios se ha esfumado y se ha ido consolidando el goce de los sentidos que no lo ha abandonado desde su primer contacto con el mundo. Ahora, con un fondo de boleros y teniendo a Julieta a su lado, encontrará en Chacalay,⁵³ otro santuario de Delfos porque “allí por veinte duros podía mirarme en el fondo del primer gin-tonic que era el estanque de Narciso”. (TM: 170).

⁵³Este bar inglés con pista de baile cerró definitivamente sus puertas en el 2002. Vicent le dedica una columna periodística “-Chacalay, mayo 2002-” en la que traza una breve semblanza de lo que significó ese espacio para los jóvenes de buena posición económica y una reflexión acerca de la muerte: “Una dirección en la agenda que se tacha, un número de teléfono que ya no se consigue recordar, un viejo bar que cierra, un amor que termina, un rostro que con el tiempo se va desdibujando, eso es en realidad la muerte, porque uno muere previamente cuando desaparecen las personas y las cosas que sin saberlo le sustentaban. Después de esa despedida supe que el Chacalay ya estaba para siempre clausurado”.

Manuel Vicent se ha referido, en un texto no ficcional, a lo que significó para él la llegada a la capital de provincia; seguramente toda una generación de jóvenes valencianos nacidos en el ‘interior’ del país habrán compartido experiencias similares a las narradas por el escritor. De manera tal que esta Valencia del *Tranvía a la Malvarrosa*, que Joan Antoni Vicent ha fotografiado teniendo como referente la novela vicentina, está aún viva y el lector de texto e imágenes puede volver a pasear por ella a través de los recorridos que realizó el joven Manuel, itinerarios “convertidos en vías de penetración en nuestro inconsciente colectivo, que pueden servir todavía como galerías para explorar nuestra memoria” (*Valencia del tranvía*: 13).⁵⁴ A propósito de la memoria, Jesús Nieto Jurado⁵⁵ sitúa esta novela como paradigma del memorialismo de la literatura contemporánea española, al mismo tiempo que destaca lo siguiente:

Cuando uno piensa en *Tranvía a la Malvarrosa* se nos viene a la mente la imagen de un joven agraciado de ojos claros, que lee a Camus bajo una higuera mientras al fondo hay una España triste en la que se inauguran pantanos y en la que en los días de fiesta mayor suenan petardos, pasodobles, y se corren toros. Entretanto, al calor de la evolución del narrador, se intercala una remembranza sentimental de un trozo de este país. Ahí está el Vicent que es cronista de sí y de su época.

Tranvía a la Malvarrosa es una novela de iniciación en la que la llegada del protagonista a Valencia, en 1954, a los 17 años, coincide con el arribo de Franco a la ciudad del Turia. De ahí en más, la represión política, la muerte de los seres queridos, los recuerdos del pueblo natal, el paulatino alejamiento de la iglesia se entremezclan con el descubrimiento del amor, la música, la experiencia del sexo, la luz del Mediterráneo, el cine, los placeres sensoriales y la formación intelectual del protagonista⁵⁶.

⁵⁴ De esta manera -dice Vicent- “a la realidad de una Valencia que permanece en pie y aún está viva se añade la atmósfera de la literatura y del cine para que se adentre en el territorio de los sueños a través de la ficción”. p. 13.

⁵⁵ J. Nieto Jurado, 13 de agosto 2015. “*Tranvía a la Malvarrosa*: luz y memoria”.

⁵⁶ “Manuel Vicent en la biblioteca valenciana”. Ciclo *Escritores en la biblioteca*, 20 de mayo 2015. En esta conversación con jóvenes se refiere especialmente a esta novela.

3. LEÓN DE OJOS VERDES (2008)

La historia narrada en *León de ojos verdes* pareciera ser contemporánea de los hechos que el narrador-protagonista, el joven Manuel de unos diecisiete o dieciocho años, cuenta en *Tranvía a la Malvarrosa*. Es el año 1953 cuando su tío Benjamín lo invita a pasar el verano en el Hotel Voramar en Benicassim, en la provincia de Castellón, zona pionera en España como centro turístico desde principios del siglo XX, conocida como “la Biarritz de Levante”. El lugar en donde transcurre la historia narrada es en el hotel Voramar, inaugurado en 1930 como café-restaurant y casa de baños que tres años después devendrá en hotel. Debido a las buenas comunicaciones ferroviarias y a las excelentes condiciones de clima y lugar, al año siguiente de comenzada la guerra civil, en 1937, las autoridades militares ocuparon todas las villas y alquilaron el hotel. En 1937 se instaló un gran complejo hospitalario que atendería preferentemente a los efectivos de las Brigadas Internacionales que resultaron heridos y siguió siendo hospital militar hasta el final de la contienda bélica. En el año 1953, Luis García Berlanga filma la película “Novio a la vista” y es ese mismo año en que el protagonista Manuel veranea en Benicassim.⁵⁷

León de ojos verdes tiene una particularidad en relación a las novelas hasta ahora comentadas: la vida del protagonista está atravesada de relatos independientes, podríamos decir, algunos con más independencia que otros.⁵⁸ La construcción de la trama está representada como el esquema de algunas *nouvelles*, un procedimiento de composición por enhebrado y encuadre, algo similar a lo que sucede con el *Decameron*, en la que la historia principal genera otras historias derivadas que introducen en la ficción el misterio, la ambigüedad, la complejidad, con cambios de narradores, de épocas y de situaciones en las que los personajes están involucrados en el espacio del Voramar. Los títulos y la extensión de las once partes en que está segmentada la historia son un ejemplo de lo que afirmamos.

⁵⁷ “El estallido de la Guerra Civil el verano de 1936 provocó el abandono de las villas, por parte de sus propietarios, asustados por la gravedad de los acontecimientos. Debido a las perfectas vías de comunicación y a las excelentes y sanas condiciones de clima y lugar, las autoridades militares incautaron todas las villas y alquilaron el hotel. En mayo de 1937, se instaló un gran complejo hospitalario que atendería preferentemente a los efectivos de las Brigadas internacionales que resultaron heridos en la Batalla de Teruel. Un año más tarde, la toma de Benicasim por los Nacionales hizo que el Voramar cambiase de manos, pero no de utilidad, por lo que siguió siendo hospital militar hasta el fin de la contienda”. En “Voramar. Biografía de un Hotel con alma”.

⁵⁸ I. Rodríguez Escudero, 2009, en “La mirada literaria de *León de ojos verdes* de Manuel Vicent” analiza en un extenso artículo distintos aspectos que confluyen en la novela como la hibridación de géneros (autobiografía, género epistolar, relato de viajes, el testimonio) y las constantes poéticas vicentinas pp. 293-308.

“Las tardes en la terraza del Voramar” marca el inicio de la historia y funciona como una suerte de marco, con la ubicación espacial y temporal, el Voramar, verano de 1953. El relato comienza con la presentación de lo que será la ficción dentro de la ficción: el set de filmación -una película que transcurre en 1918- y el narrador que está obsesionado con la protagonista del film, como sucede en *Son de mar* entre Jorgito y Katin Novack, episodio que leeremos en el capítulo VI. A lo largo de unas veinte páginas transcurren los relatos del Dr. Luis Aymerich que dan contexto histórico a la creación del hotel, a la guerra civil y a las historias de amor entre enfermeras y brigadistas; relatos que el narrador protagonista confronta con los que le han contado sus padres desde una ideología franquista. El hotel se puebla de mini historias y de personajes a través de la voz narradora de Aymerich. Y en el relato en primera persona de Manuel surge el problema del escritor, las dudas, los ensayos fallidos de relatos truncos y los consejos del doctor.

En “El baile final”- el último capítulo que funciona como cierre del marco-, el verano está por terminar, los cineastas rodarán la última escena de la película, el señor conde homenajeará a los veraneantes con una chocolatada “para cohesionar el espíritu de las villas de Benicassim” (*LOV*, 187) y Manuel hará un balance de lo que significaron para él algunas experiencias vividas allí, como las conversaciones con el viejo republicano, el amor inocente de Lydia, el desengaño con respecto a algunos temas del pasado y, sobre todo, la posibilidad de ir dando forma a una obsesión que se está consolidando: convertirse en escritor. Esta es la narración marco, por la que pasan el recuerdo de John Dos Pasos, Hemingway, Dorothy Parker, la persecución política a García Lorca y a Miguel Hernández, las lecturas de Dostoievski o de Camus junto a la música de Juliette Greco o de Yves Montand y la silueta en bikini de Brigitte Bardot. Dentro de este marco se insertan otras historias como la de María, la cocinera del hotel ya mencionada en las primeras páginas, en “La mujer de la bicicleta roja” contada en discurso referido por el narrador principal en primera persona; “El miliciano y Doroty Parker” que cuenta la relación fugaz entre Juanito Ruano y la escritora neoyorkina en tiempo de guerra, cuando el Voramar era hospital de sangre y cuyos protagonistas ya han sido presentados en el primer capítulo. “La función del áspid” (*LOV*: 101) narración de erotismo y muerte protagonizada por Richard el guapo, cliente del hotel ya presentado en el relato-marco.

Hay otras historias que no tienen una conexión directa con el marco en cuanto a personajes se refiere, pero sí con el hotel Voramar que funciona como una unidad de lugar dramática. “Lydia en la montaña mágica” (*LOV*: 155) muestra otra cara del Voramar, adonde van los enfermos a tomar baños, entre ellos el tío Benjamín y la niña de ojos

verdes que está paralítica. La fascinación por el mar y el recuerdo de unos amores apasionados hace cuarenta años inspiran a Vicent la historia de “El largo viaje de Paula Jaramillo” (*LOV*: 166).⁵⁹

La construcción de la trama con la figura de la caja china tiene un efecto creativo particular ya que no se trata de una mera yuxtaposición de historias más o menos conectadas entre sí, o derivadas unas de otras como es el caso de *Las mil y una noches* sino que se establecen alianzas de elementos que tienen efectos recíprocos en todos los relatos, ya sea temáticos o psicológicos. Así el todo se enriquece con la suma de las partes.

León de ojos verdes es una etapa más en el camino de aprendizaje de aquel Manuel de *Contra Paraíso*. Aquí, en el encuentro con Lydia (“-Cómo te llamas? /-Me llamo Manuel -le dije. / -Yo me llamo Lydia”), el narrador vuelve a quedar identificado con el nombre del autor. Este Manuel, considerado como la sucesión de los Manuel que hemos visto y analizado hasta ahora en las novelas memorialísticas, ha logrado ya resolver algunos dilemas que lo obsesionaron desde temprana edad: comenzar a escribir relatos, aunque inconclusos, acerca de los seres y las cosas que lo rodean; completar una visión diferente de la historia en relación con la guerra fratricida; conjurar la imagen de Rosita, la hermana muerta de tifus, en una historia que lleva al protagonista a la primera infancia en donde realidad y ficción se cruzan en un juego que será habitual en la narrativa de Vicent⁶⁰ y tomar una determinación decisiva para su vida: entre el sonido del mar y las campanas que tocaban a misa el domingo, Manuel elegirá el mar:

“Fue aquel verano cuando como un acto de rebeldía decidí obedecer a los sentidos. A las doce del mediodía mientras oía que la campana llamaba a la misa del domingo, comencé a bañarme en el mar. Todavía creía entonces que estaba sustituyendo un acto religioso por otro. Adentrarme en el agua y sentirme golpeado por el oleaje me parecía un ejercicio sagrado más auténtico que permanecer arrodillado en un banco ante un altar y oír el sermón pedestre de un cura que daba consejos edulcorados a

⁵⁹A mí me parece que este relato es un homenaje a esa gran novela de amores contrariados entre Fermina y Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. Me llevan a esta sospecha el nombre del personaje, Gabriel, ahora postrado en el hotel Voramar, y la colombiana Paula, con quien cuarenta años atrás habían sido amantes hasta que las guerras -la civil española y la europea- los separaron. Las cartas eróticas van y vienen; él le ha enviado dinero para que Paula Jaramillo, a los 75 años, hiciera el viaje por el mundo que soñaron concretar juntos, pero esta vez las cartas de Paula no tendrán respuesta.

⁶⁰“La niña de los bucles de oro” (*LOV*: 81-88) es el título del relato que más ‘alejado’ está del marco narrativo e, incluso, podría haberse suprimido si no fuera porque el protagonista se lo cuenta al Dr. Argerich y éste da una interpretación destigmatizante para el adolescente. Se trata de un relato de interés en cuanto a transferencias de distintas realidades: los seres de carne y hueso, por un lado -su padre, la hermana Rosita muerta- y por el otro, las fotografías que sirven de modelo a las estatuas de escayola de San José y el niño Jesús.

unos burgueses [...]. No había oración más íntima y rítmica que el eterno retorno de las olas. Y a partir de aquel verano dejé de ir a misa y también desacalicé la naturaleza para convertirla en una forma de pensar”. (*LOV*: 158).

León de ojos verdes es también una novela que nos lleva, a través de los diferentes relatos, al Mediterráneo y al placer por la navegación en alta mar; al comienzo del desarrollo turístico en las costas valencianas que ya se insinuaba en *Pascua y Naranjas* y que será objeto de estudio en el capítulo V de este trabajo; al pasado del Vorammar y su relevancia como hospital de sangre durante la guerra; relatos que adquieren proyección colectiva, como la búsqueda infructuosa de María por las cárceles de España en la posguerra. Y como en la mayoría de las narraciones vicentinas, ésta es también una novela de amores y muertes.

}

2. *JARDÍN DE VILLA VALERIA* (1996)

Esta novela está ambientada en el Madrid de finales de los años 60 y llega hasta principios de los 80 aproximadamente. La narración comienza un domingo de primavera de 1977 -año en que Adolfo Suárez legaliza el Partido Comunista Español- cuando el narrador recibe la llamada telefónica de alguien cuya voz “guardaba todavía el resabio de la clandestinidad” (*JVV*: 9) para recordarle que tenía una cita en la casa de la sierra. La casa en cuestión es Villa Valeria, una mansión situada en los altos del Guadarrama relacionada antes de la guerra con la Institución Libre de Enseñanza en donde se respiraba clima y ambiente republicano, si bien ahora estaba semiderruida. Ese domingo el narrador será presentado a Dolores Ibárruri, Pasionaria. “-Dolores, este es Manuel, el escritor del que te he hablado -dijo Pedro”, el nuevo propietario de la Villa. Para ese entonces, Manuel ya había encontrado a Pilar en el museo del Prado, se habían hecho novios y se habían casado. Como escritor había publicado unos cuatro libros, había sido premiado y en julio de 1977 ingresa a diario *El País*: “Me llamó el director, Juan Luis Cebrián, para que diera cuenta de la actividad del Congreso en la primera legislatura de la Transición, una sección muy apetecible en ese momento”.⁶¹ Tendremos que esperar a la página número 226 para retomar el hilo narrativo de aquel domingo de mayo de 1977, momento en que comienza la novela, fecha que coincide con los trabajos de inicio de la recuperación edilicia de Villa Valeria y la campaña de las primeras elecciones libres luego de cuarenta años de dictadura.

Para reconstruir el itinerario espiritual y paisajístico de aquel Manuel que deja su tierra de huerta y mar, tenemos que ir a la segunda parte de la novela en la que predomina la narración de las primeras experiencias en Madrid, cuando llega ‘promediando los años 60 sin saber muy bien a qué había ido y qué iba a hacer allí. Llegaba con una carta de recomendación dirigida a alguien de peso en la política del momento y un discurso de Camus contra Franco, escrito cuando España fue admitida en la UNESCO, que le costaría algún dolor de cabeza. La mirada que el protagonista echa desde lo alto, través de la ventanilla del avión, sobre la Valencia de su adolescencia, pertenece al pasado; el protagonista ya no parece estar involucrado emocionalmente en aquellas experiencias y es consciente de haber terminado una etapa. Huyó de Valencia -dirá- “como un tordo salvado de la cazuela.”

⁶¹ C. García, 7 de marzo 2016. “Manuel Vicent, la cita obligada del domingo”. La periodista realiza un relato retrospectivo en relación a Manuel Vicent como periodista con motivo de conmemorarse un nuevo aniversario de la creación de diario *El País*.

[...] vi con nitidez allí abajo algunos escenarios de una felicidad ya pasada, los merenderos de la Malvarrosa, el balneario de las arenas...y aquel tranvía azul con jardinera que iba a la playa y la plaza del Caudillo...Rodando en un tranvía amarillo por las calles de Valencia también había quedado Marisa (*JVV*: 158-159).

Entre los dilemas que Manuel debe resolver está el de “ser un hombre de provecho o convertirse en escritor”. En el año 2004, Raquel Macchiuci entrevista a Vicent y le pregunta cuándo nace esa inquietud, ese deseo, la prehistoria de su carrera como escritor; la respuesta es la siguiente:

MV: –Lo recuerdo como un deseo indefinido en la adolescencia, como una pulsión que tuve con un libro en las manos. Sentado en el patio del colegio con un libro en las manos. Recuerdo que pensé que me gustaría escribir, y más que escribir, fabricar mentalmente ese objeto, que mi mente llegara a condensarse en un libro. Estaba sentado en un bordillo del patio del colegio.

RM: –¿Recuerdas qué libro era?

MV: –No, creo que era un libro de poesía.⁶²

En ninguna de las novelas que hemos visto hasta ahora se plantea el tema-clave del escritor como en ésta, tema diseminado a lo largo de la trama y que muestra diferentes aristas. Por un lado, está la necesidad de encontrar una profesión –creo que Vicent, desde el principio, piensa en el escritor como un profesional literariamente reconocido- para no sentir la mirada despreciativa de un padre que hubiera esperado de su hijo que fuera notario o abogado de Estado, ya que no sacerdote. Por otra parte, hay una necesidad de estética no solamente en la escritura sino también en la construcción de la figura del escritor como personaje social. “Antes de decidir ser escritor me dediqué a parecerlo” (*JVV*: 204). En alguna otra novela el protagonista adoptaba, en su imaginación, la vestimenta, la pose y hasta el gesto de Albert Camus, por ejemplo. En *Jardín de Villa Valeria* la entrada al Café Gijón está narrada dos veces; en la primera dice: “Por ese tiempo me compré un jersey rojo de cuello redondo y así realicé mi entrada oficial en el café Gijón, una tarde de sábado en invierno con niebla...” (*JVV*: 137). Más adelante, en esta misma novela describe la entrada al histórico café del Paseo de Recoletos y lo hace de esta manera: “pedí un cubalibre, encendí la pipa y miré alrededor”. Finalmente el nudo gordiano acerca de sobre qué escribir comienza a desatarse cuando la imagen del amigo muerto en un accidente de moto se apoderó de su imaginación.

⁶² R. Macchiuci, 2004. “El camino más corto entre dos puntos no es una recta. *Olivar*, pp. 145-156.

“En la confitería Yago comenzaron a desvelarse las placas de la memoria que traía del Mediterráneo...comencé a elaborar la historia de Vicentico Bola que se mató en la moto un jueves santo en que iba a comprar champán [...]”. (JVV: 171-72). Y con estos cien folios a doble espacio de su novela inaugural *-El resuello-*, el protagonista se encontró con su destino o con su antidesfino, según André Malraux.⁶³

Jardín de Villa Valeria es el lugar de encuentro de un grupo de jóvenes artistas e intelectuales, testigos y protagonistas de una época por la que España transita los últimos años del franquismo, la transición hacia la democracia y el primer gobierno socialista. En esta sociedad de grandes cambios se erige la figura de un personaje fascinante que predica según las ideas de la Escuela de Frankfurt, que llegará a ser Duque de Alba y sobre quien Manuel Vicent publicará una biografía novelada, a la cual nos referiremos en el capítulo III de este trabajo. Entre los jóvenes que asiduamente se reunían los domingos para compartir idea y comidas comunitarias están Gerardo, crítico de arte, y su mujer Patricia; Manuel, el escritor; Pablo del Amo que hacía los montajes en las películas de Carlos Saura y del que Vicent deja un sentido recuerdo en una columna de *El País*⁶⁴ cuando se enteró de su muerte en el año 2004. El lugar es frecuentado también por otras parejas jóvenes como Santi y Genoveva, Celia y Darío, Quique y María Jesús. A veces Pedro Caba traía a Santiago Carrillo o, en una ocasión especial, a Pasionaria, en 1977, año en que comienza la reconstrucción de Villa Valeria, como dijimos. La narración va acompañada por la música de la época que funciona también, en todas las novelas del autor, como paisaje de la memoria, inserto en el tiempo de unas vivencias fundamentales que sólo puede rescatar, transfiguradas, la ficción.

El tiempo pasa y deja sus marcas en las cosas y en las personas. Quince años después, se reencuentran los personajes en la casona del Guadarrama en la fiesta de boda del hijo de Darío que en vez de estudiar para ingeniero se había convertido en mago. *Jardín de Villa Valeria* es el relato de una generación vista en un momento determinado de la historia de España, una novela coral en la que el narrador- protagonista ha llegado a su madurez. Sin embargo, la vida sigue y vuelve a comenzar en cada instante. Al final, la niña que se hamaca en el columpio nos trae el recuerdo de otra niña que se hamacaba en

⁶³ André Malraux, 1974. *La tête d'Obsidienne*. En este extenso ensayo, el escritor francés afirma que si el destino del hombre es morir, el arte es un anti destino, ya que es la presencia en la vida de lo que debería pertenecer a la muerte. El museo -se refiere a las obras pictóricas- es el único lugar del mundo que escapa a la muerte. (Citado de memoria).

⁶⁴ M. Vicent, 2007. “Montaje” en *El cuerpo y las olas*, p.53. En el mismo libro, la columna “Villa Valeria” en la que describe el regreso a la casona que hoy es una casa restaurada y evoca el ambiente y los recuerdos de los amigos que allí se reunían los domingos, p. 37.

el mismo lugar años atrás. Esa niña que vuelve a hamacarse ¿es la institucionalidad de España, la República que aún tiene que crecer?

Desde el punto de vista autoficcional, el narrador traza, en esta novela, la historia personal de Manuel en su juventud y en sus logros: la formación de una familia, la inserción en un ambiente cultural, intelectual y artístico; y llegar a ser lo que siempre soñó: un escritor de reconocido prestigio. Esta nueva vida en la gran ciudad no le ha hecho olvidar su pueblo y los aromas, los sabores y las voces del tío Manuel que llegan con él:

_Mira, Manuel, este animalito se llama arañuela [...]. Y esto es la mosca blanca [...]. Y este gusanito se llama serpeteta. Y aquí está el pulgón. Todo esto pasa porque no hay pesticidas. Los franceses nos han cerrado la frontera -decía mi tío Manuel. (*JVV*: 190).

Las nuevas amistades selladas por una buena comida en la que no se escatima la receta, como en el agasajo a Pasionaria con una paella cuya receta van diciendo, a varias voces, el cocinero y algunos de los comensales invitados entre los que se encuentra Manuel, en un ambiente en donde se combina lo doméstico con lo solemne. (*JVV*: 16-19). O la relación con Pedro Caba cuando va a veranear a Denia:

Fue una de aquellas mañanas, en que nuestra amistad se sellaba con salmonetes dorados y berenjenas asadas sobre las que resbalaba el aceite de oliva cuando Pedro me dijo que, de regreso a Madrid, esperaba que subiera los domingos con él a la sierra donde acababa de alquilar con varios amigos una casa solariega con un gran jardín de robles, pinos y abetos. (*JVV*: 141).

Esa casa era Villa Valeria.

5. VERÁS EL CIELO ABIERTO (2005)

Manuel Vicent vuelve otra vez a visitar aquel primer paisaje de su infancia, doce años más tarde, en *Verás el cielo abierto* (VCA).⁶⁵ El texto va precedido por unos versos de Leopardi cuyo contenido y tono nos introducen en el registro de lo que será esta autoficción vicentina: “*Qué ideas,/ qué dulces sueños me inspiró el mirar/ los montes azules y aquel mar/ que veo desde aquí y que yo pensaba/ cruzar, mundos arcanos y arcana/felicidad soñando mi existencia*”. El ‘aquí’ del escritor valenciano tiene connotaciones espaciales y también temporales. Desde el presente en Denia, la capital de la comarca de la Marina Alta, ciudad portuaria y abierta al Mediterráneo que inspiró la gran novela que es *Son de mar*, el narrador evoca aquellos lugares y personajes de la infancia en donde echó raíces y, al mismo tiempo, revive algunas experiencias significativas, no ya de aquel “garduño del monte” de *Contra Paraíso*, sino del adolescente y del joven adulto a quien la vida le ha dado algunos golpes (la muerte de sus padres, de sus abuelos y de su tío Manuel) y también algunas alegrías.

Como lectores percibimos una distancia mayor entre el narrador y el protagonista-niño, aún en aquellos episodios de Manuel en su niñez: la llegada a la Vilavella, después de la guerra, de los zíngaros y saltimbanquis en época de Cuaresma, también evocados en *Pascua y naranjas*; la significación que tuvo para el niño, en el conocimiento de la naturaleza, su tío Manuel, ese “cazador pacifista”. La confabulación entre el vicario y su padre para convertirlo “en un capón levítico”, cuando él era feliz “buscando espoletas de bombas...” (VCA: 61) y lo ponen en un internado de curas, “un siniestro caserón de paredones húmedos” del que logra liberarse gracias a la expulsión por mala conducta; este hecho junto con la quema de libros y tebeos de la que participan el padre, el cura y el farmacéutico -tres figuras de autoridad- (VCA: 80), quema que nos recuerda otra hoguera que inmortalizara la pluma de Cervantes, constituyen los lados oscuros de esa infancia paradisíaca que se impone en *Contra Paraíso*. En compensación, la luminosidad del pasado retorna en la memoria del intenso perfume del azahar en primavera; en los ciclos agrarios unidos a los ritos religiosos; en el aroma que emana de la despensa de la cocina de la casa paterna; en los sabores incrustados en el paladar y que lo asaltan, de

⁶⁵ G. Balverde, 2014. “Nuevo regreso a un pasado ya visitado. *Verás el cielo abierto* de Manuel Vicent o de la ambigüedad en el pacto autobiográfico”, abordado desde las cuestiones del género autoficcional, analiza las continuidades y las rupturas con respecto a los textos anteriores *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*.

pronto, como a Marcel Proust con las *madeleines*⁶⁶. Y así los textos también se pueblan de pequeñas anécdotas asociadas a la comida (la esquirla que arruinó el potaje de la abuela Roseta (*VCA*: 10-11); las recetas familiares que el escritor incluye como textos prescriptivos en sus novelas; en el libro que estamos comentando, las palayas fritas, por ejemplo (*VCA*: 36), la receta de atún que le prepara la señora al final del libro (p. 174) o el arroz caldoso con pollo y alcachofas (pp.94-95).⁶⁷

Ahora bien, en este espejo interior, no solamente se refleja la niñez. Hay un tópico, por lo menos, que domina la trama del texto y se presenta en la adolescencia o primera juventud del narrador; es el del escritor, una figura que el mismo Vicent ha diseñado en reiteradas oportunidades y que hemos visto desarrollada y concretada en *Jardín de Villa Valeria*. Pio Baroja y Albert Camus están en los orígenes de esta admiración. En principio, la casona de la familia Ranch y la esperada y fallida visita de Baroja a la Vilavella, cuando el narrador tenía dieciséis años y el autor de *El árbol de la ciencia* era su héroe literario. Siendo mayor, el narrador regresaba al pueblo y frente a esa casa solariega abandonada, pensaba: “Para mí significaba los días dorados de mi niñez, de mi adolescencia, del sueño de un esplendor estético e intelectual, del deseo inconfesado de ser escritor” (*VCA*: 91). Y a los diecisiete años, la clásica fotografía de Camus, con una gabardina, el cigarrillo entre los dedos y una media sonrisa irónica fue la revelación de un escritor que le enseñó a encontrar en la pulsión de los sentidos “una forma de moral, de inocencia y de belleza. A esa sensación, en adelante, la llamé el placer del Mediterráneo, como un mar interior que me propuse navegar”. (*VCA*: 121). El mar de

⁶⁶ Ver el artículo de Luciano Relva, 2016. “Los sentidos y la memoria: Puentes colgantes entre Vicent y Proust”. En R. Macchiuci (Ed.). *A partir de Manuel Vicent Literatura y periodismo en la literatura española: nuevas aproximaciones*. Vol I.

⁶⁷ En la entrevista que Javier Ochoa le hace a Vicent, junio de 1997, ya mencionada, Vicent se refiere a su ideario hedonista y dice: “Considero que el espíritu es un punto inmaterial donde los cinco sentidos convergen, y que el entendimiento es una elaboración de experiencias que sirven para seguir interpretando la realidad; una elaboración de experiencias proporcionadas por los sentidos. Imagino a los cinco sentidos acarreado sensaciones que mediante esa elaboración intelectual se transforman en métodos de ordenar la realidad y de ordenarse a uno mismo a partir de la realidad. Eso sería para mí el conocimiento”. En *Comer y beber a mi manera*, 2006, libro al que nos referiremos en este capítulo, Vicent consigna en el índice cuarenta y cuatro recetas del gusto de la memoria, sin contar algunos artículos que constituyen una suerte de “tratado” con algunas curiosidades, como por ejemplo lo referido al pan, al aceite de oliva, a los bocadillos y a los mercados.

Denia ingresa pocas veces en esta historia; predominan el viento y los aguaceros, tormentas fuertes o lluvias mansas; sin embargo, cuando el protagonista escucha los motores de las barcas de pescadores que salen a pescar, otras travesías en otras barcas vuelven a su memoria (*VCA*: 63-64). Habrá que leer *Son de mar* para encontrarnos con ese mar abierto al sol, al mito y a la historia de toda una civilización.

El mundo que despliega toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (Ricœur, I: 39) y toda narración es una figura -una trama- con cortes e intervalos en ese devenir del tiempo. En *Verás el cielo abierto* el tiempo ocupa una centralidad evidente. Por una parte, es una marca textual de cambio de época y de lugar: en el presente de la escritura, el narrador en primera persona está en Denia: “Llueve, llueve otra vez. Los pinos de atrás de la casa huelen intensamente”. (*VCA*: 18). Y por otro lado, hay una intención manifiesta de recuperar el “tiempo perdido”, algunos momentos privilegiados de la vida del narrador que llegan a él disparados por algún ‘monumento’, esas huellas que permanecen y que en realidad son las únicas evidencias concretas a partir de las cuales se escribe la historia (Vattimo, 1996: 76).⁶⁸ documentos que dan cuenta de un tiempo ya ido pero que permanece vivo en sus huellas. En la narrativa de Manuel Vicent, esas huellas están en la Vilavella natal o en la Valencia del tren azul que iba a la Malvarrosa o en el Madrid de los años 60 y 80. En esta novela el pasado se materializa en las viejas fotografías amarillas; en el frutero de la abuela partido por la esquirla del obús; en un cuadro contemplado en el museo del Prado; en el aroma de alguna fritura en la cocina o en unos versos de Leopardi, todo ello fijados por la escritura en la multiplicidad de relatos del pasado que integran esta narración. Hay un contrapunto de dos planos narrativos: el presente inmediato en Denia “-Creo que este es un buen momento para contar algunas cosas de mi vida-”, y un pasado convocado en la escritura con la esperanza de que ella, la escritura, “desate el nudo asentado en el diafragma”. En ese pasado conjurado llega el perfume intenso del azahar, el silencio del domingo a la hora de la siesta, la casa de los Ranch en donde se esperaba la llegada de Baroja; episodios, personajes, experiencias

⁶⁸El filósofo italiano piensa que no existe el sujeto racional que sabe *a priori* cuál es el fin de su camino. Su filosofía no está orientada por el fundamento o el origen sino por cualquier huella humana que haya quedado en el pasado como despojo. Para que el mundo racional tecnocientífico no se imponga al hombre, es necesario que el sujeto tampoco sea un sujeto fuerte. Una vez desaparecida toda sustancia y poder de la Historia, lo único que le queda al hombre es la experiencia de lo viviente: los “monumentos” (las formas), los mensajes fragmentarios, los rastros del pasado. Por eso la *pietas* (la atención devota que merece todo momento humano) está en los fundamentos de la hermenéutica.

vividas que iluminan un presente un tanto tenebroso, no solamente por el tiempo que hace -es otoño- sino por el clima espiritual del narrador:

Me pregunto para qué sirve ser sincero, si dentro de poco ya estaré en el fondo del mar o en esa estrella del firmamento que he elegido y que está compuesta por todos los huesos de personas y animales que han muerto en la Tierra. La vida consiste en equivocarse, cada uno a su manera. (*VCA*: 19).

Las reflexiones sobre la muerte se intensifican en las últimas páginas del libro: la demolición de la casa de los abuelos en la que el narrador había pasado largas horas en su infancia, la muerte del padre y, al final, la llamada misteriosa a la puerta de la casa de una mujer muy bella y de “ademanes extraordinariamente educados” cuyo nombre desconocemos.

Gerardo Balverde analiza esta narración teniendo en cuenta las rupturas y continuidades en relación a los textos memorialísticos anteriores. En lo particular, me interesa destacar una afirmación que camina en la misma dirección y sintonía que este trabajo: “ [...] podría afirmarse que narrar lo mismo en Vicent no es repetir sino que es dar una nueva luz, completar, volver a leer, resignificar sucesos y relaciones con una mirada otorgada por los años que los vuelve nuevos a la vez que conocidos” (2014: 7)

6. *COMER Y BEBER A MI MANERA* (1996)

(Novela)⁶⁹

Comer y beber a mi manera es un libro misceláneo (con textos prescriptivos, relatos breves, anécdotas culinarias, descripción de los lugares en donde se come) que merece estar incluido entre los textos memorialísticos de Manuel Vicent, en ese recuerdo adosado al paladar, podríamos decir, pero que no encajan del todo, si somos muy rigurosos, en el formato ‘narrativa extensa.’ Sin embargo nos hemos permitido darle un lugar en estos “Paisajes de la memoria”, ya que no se trata de un simple recetario de comidas sino de un texto unitario, predominantemente narrativo -con los instructivos del caso- narrado en primera persona autobiográfica o autoficcional, como se lo prefiera catalogar, en el que volvemos a encontrarnos con ese Manuel-narrador-personaje que nos ha acompañado en la lectura de las cinco novelas precedentes.⁷⁰ Por otra parte, Camilo José Cela -Premio Nobel de Literatura en 1989- a quien una vez le preguntaron qué era una novela a propósito de *Mr. Cadwell habla con su hijo* (1953), él contesta en el prólogo de la misma:

Me encuentro con que no sé si creo que sepa nadie qué de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata [que] sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que la novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela. (1953: 9).

Desde el nombre del libro, las historias narradas en él nos remiten a la primera persona autorial: “*a mi manera*”; y los mismos títulos de los capítulos en que está dividido nos llevan a la raíz memorialística del texto: “El gusto de la memoria;” “Viajes, almuerzos y amigos;” “La cocina Mediterránea”; “Once recetas pegadas a la vida”.

El pan es el protagonista de la primera parte de esta novela y nace del hambre de la posguerra española: “Desperté al uso de razón cuando para mucha gente de alrededor comer pan era una hazaña que se intentaba todos los días sin resultado” (*CBM*:15), frase que bien podría pertenecer a *Contra Paraíso*. El sello de clase social estaba determinado, en gran medida, por la capacidad para acceder a poseer harina -ese bien preciado- o no poder comprarla ya que se trataba de un alimento muy escaso. Para el narrador, el pan está asociado a los bocadillos de las meriendas, al aceite de oliva, al pimentón, a la sobrasada mallorquina, a los tomates y a los pimientos. Casi seis páginas están dedicadas al olivo y al aceite de oliva, un producto milenario que es “como una metáfora de la perfección de los sentidos”. (*CBM*: 29).

⁶⁹El subtítulo es nuestro.

⁷⁰*Casa del Libro* lo tiene catalogado en dos rubros: Narrativa Española y Novela Contemporánea.

Todo el libro es un relato generoso por el que desfilan los diferentes aperitivos al ritmo de las estaciones (las gambas rojas en primavera; el bacalao en el verano; las setas en otoño y los erizos en invierno). Aquí están las recetas familiares y los platos preparados por amigos y por amigos de sus amigos. Anécdotas culinarias vividas en reuniones de trabajo, en tiempos de la revista *Hermano Lobo*, entre 1972 y 1976, narradas en el texto “Endibias” (pp. 87-88); platos asociados a la literatura, por ejemplo la sopa de cebollas en París, después de leer a Sartre y tomada en Les Halles cuando, tal vez, se podía respirar allí algo del alma que describió Zola en su novela memorable *Le ventre de París*; platos típicos valencianos, como el cocido navideño o los potajes, los arroces y, por supuesto, los diferentes tipos de paellas. Comidas probadas y saboreadas en distintos ámbitos: casas familiares, bares, embarcaciones, restaurantes de renombre, chiringuitos ignotos. Platos típicos procedentes de muchos lugares de España y de otros países visitados por el narrador, todo lo cual constituye una suerte de geografía de los sabores.

Comer y beber a mi manera es un libro que a todos los que disfrutamos de la buena mesa y de la convivialidad que se genera cuando compartimos la comida con otros nos hubiera gustado escribir. Patricia Gonzálves en el reportaje para *El País* “Manuel Vicent, a dos carrillos”⁷¹ escribe lo siguiente:

En la mesa, en el juego y en la cama, el ego se pone encima y se ve quién es quién, dice Vicent, para quien no hay comidas indigestas, sino comensales pesados. Por ello las de trabajo son una contradicción: “Todo lo que se promete en una sobremesa con tres orujos no vale nada, igual que en plena efervescencia amorosa”. También se nos ve el plumero al cocinar: “Las mujeres cocinan mientras atienden la casa; pero un hombre frente a una paella o un marmitako, confunde el guiso con un desembarco en Normandía”.

Somos lo que comemos ha dicho en alguna oportunidad Manuel Vicent. Y esta afirmación nos conduce a algunos cuentos de *Los mejores relatos* del escritor valenciano, en los que la pura ficción, en clave de humor y de realismo mágico, nos demuestra realmente que somos lo que comemos. En “La rata que amaba la pintura”, el astuto roedor, en una sala de subasta en Londres, devora cuadros de Cezanne, Van Gogh, Matisse, Monet, Delacroix, Chagall y otras telas de ilustrísimos pintores que el narrador describe así:

Los periódicos de Londres dieron por fin la noticia: un misterioso roedor culto se estaba zampando los mejores cuadros de la famosa casa de subasta de King Street, Incluso un crítico de arte comentó que la tripa de esta rata se había convertido en una moderna Capilla Sixtina.(MR: 48).

⁷¹P. Gonzálves, 26 de noviembre 2006. “Manuel Vicent a dos carrillos”. *El País*.

En “La sopa de Ulises”, un aburrido profesor de griego -que nos recuerda al Ulises Adsuara de *Son de mar*- para contrarrestar la mediocridad de la vida que lo rodea, y ansioso por sentirse diferente con una existencia más interesante, decidió hacerse una sopa en la olla a presión poniendo a cocer a fuego lento, y en un sofrito cuya receta nos da paso a paso, la *Odisea* de Homero, mientras escucha la Sinfonía Pastoral de Beethoven. Como resultado logrará vivir, en paralelo a su hacer cotidiano, ese viaje portentoso del héroe del Mediterráneo:

Desde que tomó la costumbre de comerse los libros de la biblioteca en forma de sopa notaba que se le nublaban los ojos y veía partículas radioactivas figurando dioses antiguos en la oscuridad durante algunos segundos [...] le resonaban las trompetas de Troya, y en medio de ellas el hombre oyó voces de salmos y de mandatos proféticos que le llegaban de lejos [...]. (MR: 228).⁷²

Devorar, degustar, zamparse, saborear, digerir, beber, compartir y reír disfrutando el placer de la comida con amigos, o recuperar la memoria de los platos familiares en donde la “verdad más consistente habita todavía” en el interior de ellos. Estos son los pilares existenciales que sostienen la mejor literatura vicentina, no solamente en este grupo de textos memorialísticos sino en toda su obra.

En estos relatos no nos hemos detenido en cuestiones estrictamente de género ni de pactos de lectura autobiográficos o ficcionales del personaje-protagonista que dice Yo, un yo errático y en constante transformación. Hemos visto que la experiencia del tiempo -niñez, adolescencia y juventud- es el tema común al conjunto de las novelas que hemos analizado pero eso no significa que sea la experiencia de su autor real; su estatuto ficcional se debe “al poder que tiene la ficción literaria de crear un héroe-narrador que persigue cierta búsqueda de sí mismo, cuyo objetivo es precisamente la dimensión del tiempo” (Ricoeur II: 583). Se trata de un pasado rememorado, de unas experiencias pasadas por el cernidor de la memoria y de la imaginación en un despliegue de relatos, en el interior de un mundo de ficción. El último texto -*Comer y beber a mi manera*- no está planteado con una intencionalidad ficcional manifiesta, si bien la memoria también ha tamizado los recuerdos y el carácter tropológico del lenguaje utilizado no difiere demasiado de las narraciones anteriores.

⁷² M. Vicent, 1997, “Amor y otros muebles” en *Los mejores relatos*. El acto de comer también puede convertirse en antropofagia en este original relato, pp. 245-252.

En todas ellas ya están presentes, como dijimos al principio, algunas de las características compositivas y temáticas que volveremos a encontrar en novelas posteriores. La segmentación de los textos que imponen un ritmo particular de lectura en el receptor; el gusto por ciertos detalles en los retratos de los personajes contruidos con pocos y certeros trazos; la captación del espacio circundante a través de los cinco sentidos; la mirada irónica sobre ciertas situaciones; la inserción de las historias y de los personajes en un mundo concreto identificable y vivido por el escritor; la construcción de contextos de época, sin grandes acontecimientos, sino a partir de lo cotidiano como la moda en el vestir, los peinados, la comida, la música que escuchan los jóvenes o el cine del momento. En cada línea se respira el contexto de época. Y siempre ese estilo brillante, no tanto por lo suntuoso sino por esa capacidad del escritor para plantar imágenes insólitas, de fuerte carga semiótica, que proyecta sobre las personas y las cosas “una disolvente mirada de doble filo literario [...] que te obliga a ver las cosas, incluidas las ideas, de otra manera”.⁷³ (Juan Cueto: 7).

En este primer grupo de novelas, memoria e imaginación se funden en un proceso creativo que restituye un aspecto inusual a lo que puede ser corriente y familiar. Manuel Vicent escribe sobre lo que ha percibido a través de los cinco sentidos, acerca de lo que ha tocado, visto, sentido, comido, saboreado, escuchado. Las sensaciones de esa suerte de paraíso terrenal que llevamos dentro, con los sabores y aromas incrustados en el inconsciente, Vicent las recupera y las visita cada vez que se lo propone.

⁷³ Juan Cueto, 1997. “Prólogo”. *Los mejores relatos*. El escritor y periodista asturiano realiza un certero análisis de lo que la crítica, en general, ha llamado ‘el estilo brillante’ de Manuel Vicent, reduciendo el valor de la prosa vicentina a una cuestión solamente de estilo. Comparto en su totalidad sus observaciones en cuanto a que el *estilo* es una categoría estética que se queda muy corta en el extraño caso de Vicent, y apenas dice nada de su riquísimo, complejo y siempre crítico sistema de transformados literarios”, p.7.

III. VIDAS NARRADAS

Literaturización de biografía e historia

La biografía, considerada como el recorrido de la vida de una persona a través del relato, es uno de los géneros presentes en la narrativa de Manuel Vicent, en el que podemos incluir también fragmentos de vida, más o menos extensos, de algunos personajes que han sido protagonistas en la política o cultura españolas y cuyos trayectos existenciales se encuentran en diversas novelas, insertos como pequeñas biografías que reaparecen en los intersticios de diferentes tramas ficcionales⁷⁴. Ahora bien, en el horizonte de las historias de vida que traza el escritor valenciano, convendría replantearnos el uso del término ‘biografía,’ ya que la intervención creativa en la reconstrucción del trayecto vital del personaje es la estrategia comunicativa principal que, con variantes, prevalece en todos sus textos. En tal sentido, el actual concepto de docuficción⁷⁵ podría ser el más adecuado, aunque las etiquetas resulten siempre incompletas, para referirnos a un género híbrido en el que confluyen elementos y técnicas que integran lo documental con lo ficcional; y en esta fusión, la realidad empírica documentada es manipulada y articulada por la imaginación creadora del escritor, con una manifiesta intención estética.

“Solo de ese modo podríamos distinguir, más allá del binomio verdad-mentira, autenticidad-ficción, diferentes propuestas comunicativas en relación con la estética: servir como documento o testimonio de un acontecimiento, buscar un efecto emocional en el lector/espectador, “limpiar” un sentido de posibles interferencias interpretativas, desestabilizar un estatuto de verdad o un género mediante la parodia, directamente fabular o directamente engañar”. (Martínez Rubio, 2014: 28).

Manuel Vicent enmascara la realidad a partir del uso de un lenguaje literario fuertemente connotativo y abierto a la ambigüedad. Es ésta una estrategia dominante en

⁷⁴En las novelas de autoficción que ya hemos analizado se podría reconstruir la diacronicidad de la vida de algunos personajes, entre ellos la de Manuel, por ejemplo, o la de Vicentico Bola, haciendo relecturas en *zigzag* por diferentes textos que, en gran medida, es lo que yo he realizado. Claro que se trata de biografía de gente ‘común’ cuyas vidas públicas no tienen resonancias colectivas.

⁷⁶El neologismo es el resultado de la combinación de dos palabras que se pueden considerar antitéticas: documento (comprobante de una realidad empírica) y ficción (el producto de la imaginación creadora del artista) y se utiliza, sobre todo, para designar en el cine la fusión de documental y ficción, pero también se aplica a la fotografía y a las artes plásticas cuando se ejercen sobre ellas, por ejemplo, intervenciones tecnológicas. Se trata siempre de una estrategia de comunicación que también está presente en la novela. en los relatos homodiegéticos (autoficciones) y en narraciones heterodiegéticas (biografías ‘literaturizadas’).

todos sus textos, ya se trate de columnas periodísticas o de narraciones extensas. Sin embargo, la lectura de las biografías que abordaremos en este capítulo nos invita a considerar unas diferencias en las intervenciones ficcionales sobre la realidad extratextual que analizaremos en cada caso.

La biografía, como su etimología lo indica (*bios*: vida; *graphein*: escribir) es la narración escrita de la vida de una persona y su relación con el contexto inmediato.⁷⁶ Esto implica, necesariamente, una construcción temporal de la existencia y la única posibilidad está en la narración. “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”. (Ricoeur, 2009: 113).⁷⁷ Además, el filósofo francés se refiere a todo el arco que incluye tres dimensiones temporales hasta que el texto llega al lector: por un lado, está el tiempo vital, el de la existencia extratextual del personaje biografiado, existencia que es inexorablemente lineal, irrepetible y finita. En segundo término, tenemos el desarrollo de esa vida -mediada por la escritura, cuyo tiempo es un tiempo suspendido que puede ser alterado, comprimido o distendido- en la trama de un texto que dará cuenta lo más fielmente posible de la trayectoria de esa vida. Y, finalmente, está el tiempo de la lectura, momento de actualización del texto por parte de un lector quien completa los vacíos, los intersticios, las zonas de indeterminación de la obra; porque como lo expresa Umberto Eco “[...] un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él”. (1993: 76). Esta triple dimensión temporal del relato, configuración, refiguración y lectura -así las llama Ricoeur- es válida tanto para la narración histórica como para la ficcional ya que ambas comparten el carácter tropológico del discurso. La diferencia radica en que la narración histórica, basada en documentación confiable, busca fidelidad en el relato con los hechos narrados; en cambio, el discurso ficcional va más allá de lo real y se focaliza en la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama.

En este capítulo, analizaremos tres textos de Vicent -*García Lorca, Aguirre, el magnífico* y *El azar de la mujer rubia*- que muestran estrategias diferentes de

⁷⁶ En principio, según lo que afirma Lejeune, la biografía, en sentido clásico, corresponde a un relato de vida de persona pública y notable, cuya biografía tiene una significación social y por eso merece ser contada. Además, en el texto biográfico la relación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado es de alteridad y el narrador puede mostrarse bien como un relator heterodiegético o como un relator homodiegético, participante o no en la historia que narra pero ajeno al personaje. Nosotros analizaremos estos dos casos de heterodiegesis y homodiegesis en *García Lorca* y en *Aguirre, el magnífico*, respectivamente, y la combinación de narradores en *El azar de la mujer rubia*.

⁷⁷ Todo este tema de la temporalidad en la narración está desarrollado, principalmente, en P. Ricoeur I, pp. 113-161.

construcción de ‘biografía’. El primero de ellos es una investigación sobre el poeta granadino que, si bien no sería texto histórico en sentido estricto del término, está pensado y resuelto como un estudio documentado de la vida y obra de García Lorca, que posee trama lineal y cronológica y tiene una pretensión de verdad inherente al relato histórico. Estimo que el lector puede establecer, sin titubeos, un pacto biográfico con el texto, aun teniendo en cuenta quién lo escribe, es decir la firma del escritor, y las valoraciones subjetivas y los mecanismos retóricos utilizados por Manuel Vicent. En segundo término, abordaremos *Aguirre el Magnífico*, la biografía novelada de Jesús Aguirre, hijo de padre desconocido y de María del Carmen Aguirre Ortiz de Zárate, quien lo tuvo como madre soltera, relato en el que no nos detendremos a analizar el personaje sino en señalar algunos aspectos compositivos de la novela en función de la construcción del personaje y de su tiempo. Aquí ya la fusión de lo ficcional con lo documental es más evidente. Finalmente, *El azar de la mujer rubia* es una novela que responde a un cambio de configuración narrativa en relación a las anteriores y por lo tanto pondremos el acento en la originalidad de la estrategia ficcional que utiliza Vicent para abordar la biografía de personajes que tuvieron un rol relevante en la transición española.

1. GARCIA LORCA (1969)

En el conjunto de la obra de Manuel Vicent, la biografía, ya sea como relato específico, como crónica breve o fragmentos de vida insertos en múltiples historias, puebla el universo textual del escritor valenciano. Un rápido recorrido por algunos títulos nos llevan desde *Crónicas Parlamentarias*, *Inventario de otoño*, *Daguerrotipos*, *Retratos*, *Póquer de Ases* o *Los últimos mohicanos* por ejemplo, hasta *García Lorca* (1969), *Aguirre, el Magnífico* (2011) o *El azar de la mujer rubia* (2013).

En el primer grupo de textos mencionados que no son objeto de nuestro estudio, vemos la vinculación entre periodismo y literatura, ya que se trata de columnas aparecidas en diario *El País*, agrupadas luego para ser publicadas en soporte libro. En ellos predomina la fotografía instantánea, el retrato, la pincelada, el relato breve de la vida de personajes públicos cuyas pasiones, grandezas y miserias han sido atrapadas en la escritura: políticos, artistas o grandes escritores.⁷⁸ En el segundo grupo- textos que analizaremos-, veremos tres diferentes formas narrativas utilizadas por Vicent para contar historias de vida, razón por la cual las he agrupado con el título general de “Vidas narradas”.

De los tres libros a los que nos referiremos -*García Lorca*, *Aguirre, el Magnífico* y *El azar de la mujer rubia*- el primero de ellos es, como ya dijimos, “un estudio sobre Lorca”, una biografía basada en documentos de diferente índole para acercarse lo más posible a la verdad histórica y rescatarlo de una visión idealizada y mítica que “enturbia su figura”. Pero la narración biográfica va mucho más allá del relato de una vida individual. Espacio y tiempo confluyen en esa historia rebasando los límites de la vida aislada. Los lugares, las instituciones, los personajes secundarios adquieren una relación significativa con la totalidad vital del protagonista, gracias al vínculo del personaje con la época; y esto está siempre presente en la literatura de Manuel Vicent. Hablar de Lorca es también hablar de los hombres de su generación con los cuales el poeta granadino estuvo vinculado ya sea por amistad, por admiración o por compartir una misma época y una misma experiencia histórica.

Si en la literatura española contemporánea tenemos que señalar un escritor que mantiene una actitud dialogal permanente hasta con su propia obra, ese es Manuel Vicent. Diálogo con los aromas y sabores de la tierra; con los pueblos y ciudades en los que vivió

⁷⁸Sofía Bonino, 2014, analiza los retratos periodísticos en *Daguerrotipos*, *Inventario de otoño* y *Póquer de ases*.

o visitó; con las artes plásticas, el cine, la música, la literatura de todos los tiempos; pláticas interminables con los protagonistas del pasado y del presente de la historia de España. Estos diálogos configuran un poderoso sustrato que, con espesores diversos y diferentes intensidades, atraviesan toda la escritura vicentina.

Desde este punto de vista, presentamos un recorrido posible de lectura a través de algunos de los textos en los que Vicent convoca, como interlocutores privilegiados, a los integrantes de la Generación del 27, independientemente del soporte, del género o de la intencionalidad del escritor. Entre ellos, García Lorca es un caso especial, no solamente por el abordaje integral que realiza de la vida y de la obra del poeta granadino en el ensayo que nos ocupa, sino porque no hay ningún otro escritor español que tenga, como él, este espacio privilegiado en los textos del escritor valenciano⁷⁹.

Lo primero que publica en relación a esta Generación es el libro *García Lorca*, de 1969; se trata de un estudio con Antología sobre el poeta granadino, editado por Ediciones y Publicaciones Españolas⁸⁰. De las ciento noventa y tres páginas, ciento cincuenta y dos están destinadas al ensayo propiamente dicho en el que Vicent va desgranando la biografía de Federico García Lorca al mismo tiempo que traza el clima de época, el ambiente social, literario y cultural de la España que transita por la bisagra de los siglos XIX y XX en la cual nació y creció Federico. Este estudio focaliza su análisis en los ambientes que constituyeron al escritor, sobre todo dos: la vega granadina primero y luego el Madrid de Giner de los Ríos y de la Residencia de Estudiantes.

Nos detenemos en este lúcido trabajo por dos razones: la primera, porque no he encontrado críticas o comentarios sobre el libro, un texto biográfico de avanzada para el momento en que fue publicado -1969, en época de dictadura franquista- y cuyo enfoque y análisis no ha perdido vigencia.⁸¹ Y además, porque siendo el tercer libro publicado de

⁷⁹En unas declaraciones a EFE, antes de participar en Valladolid en el ciclo "Bibliotecas de escritores", organizado por la Fundación Miguel Delibes, al referirse a su colección de libros personal, afirma que hubo un tiempo en el que tenía una "obsesión" por adquirir primeras ediciones de Federico García Lorca o de Pío Baroja, entre otros. *La Vanguardia*, "Cultura", el 17 de febrero de 2014

⁸⁰ En la colección de esta editorial habían sido publicados antes de 1969 otras biografías, como la de Antonio Machado, por José Manrique de Lara; la de Valle-Inclán, por Francisco Umbral; la de Menéndez Pidal, por Carmen Conde o la que escribe Northon Frye acerca de Thomas Eliot, por mencionar sólo algunas.

⁸¹ El estudio de Vicent sobre Lorca figura en el Catálogo Temático de la Biblioteca de Andalucía, publicado por la Consejería de Cultura de Granada, en la sección "Biografías y homenajes sobre Federico García Lorca", 1998. La referencia al texto vicentino, tratándose de un catálogo, es escueto e invita poco a leerlo. Expresa lo siguiente: "*El autor hace un breve repaso de la vida de Lorca, centrándose en temas tales como sus inicios en el teatro, su actividad como dibujante, su pensamiento social, etc. Incorpora una pequeña antología con fragmentos de algunas de sus obras y algunos poemas*". 245, p.89.

Raquel Macciuci, 2020, en un artículo en el que aborda el tema de la censura, la valoración acerca del libro es coincidente con mis afirmaciones: "Por otro lado, la lectura actual de *García Lorca*, de Manuel Vicent

Vicent -*El resuello* (1966) y *Pascua y naranjas* (1967)- ya encontramos en él la configuración de un universo en el cual la construcción narrativa de la identidad se realiza dentro de un campo amplio, en un espacio biográfico- para decirlo en términos de Arfuch⁸²- en donde circulan y confluyen diferentes cuestiones que trascienden el mero relato de una vida individual. Es ésta una particularidad de la narrativa vicentina que volveremos a encontrar con variaciones, más de treinta años después, en *Aguirre, el magnífico*, por ejemplo, y en otros textos.

¿Qué es una biografía? El mismo Vicent se encarga de definirla en la tercera página del libro, y lo hace de esta manera: “Una biografía, mientras no se demuestre lo contrario, es un núcleo psicológico que se desarrolla en el tiempo a través de un condicionamiento social. Lo primero está en manos de Freud; lo otro entra en el territorio de la dialéctica. (1969: 9).

El escritor valenciano transita con toda naturalidad, como pez en el agua, por ese territorio de la dialéctica, un espacio dinámico de contradicciones y cambios en donde percibimos que la experiencia del hombre es inseparable de una totalidad, del espacio y del tiempo en que le tocó vivir, en donde entran en juego las Instituciones, los actores individuales del momento, las oportunidades, como así también las decisiones políticas. De este modo, la vida de Lorca está pensada como una unidad que se gesta en su primera niñez allá en Fuentevaqueros; luego en Almería, con los estudios primarios; después Granada, cuando sus padres se instalan allí y Lorca ingresa en el Instituto, consolida sus estudios de música y, en 1915, comienza estudios universitarios que no finalizará nunca. Allí conoce a Fernando de los Ríos, quien le dará a Federico “tres oportunidades decisivas”: el ingreso en la Residencia de Estudiantes en 1919, el viaje de estudio a Nueva York diez años más tarde y, en 1932, la empresa teatral *La barraca*, un teatro ambulante con la finalidad de llevar los clásicos al pueblo. Vicent describe y cuenta cómo funcionó este proyecto de la Instrucción Pública en un intento de la II República para cambiar el país a partir de la educación. Asimismo, el escritor valenciano traza un panorama del Madrid de los años 20, época en que Lorca ingresa a la Residencia de Estudiantes “donde se respiraba el ambiente más distinguido de Madrid” y en donde Federico “acabó de perder el pelo de la dehesa” (p. 61).

pone de manifiesto que constituye una obra pionera en distintos aspectos que la mantienen vigente: desmitifica la objetividad del género biografía y subraya el papel del autor en los resultados. En relación con esta concepción, el ensayo funde con alto grado de originalidad el rigor del historiador y un personal registro literario”. R. Macciuci, 2018. “Lo que no se puede decir, [no] se debe decir. *García Lorca*, de Manuel Vicent: una aproximación a la censura en España en 1969”.

⁸²Leonor Arfuch, 2010. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. La expresión fue tomada en préstamo a Philippe Lejeune, 1980 y las razones las explica la autora, p.22.

El caserón con jardín de álamos y cipreses era por ese entonces no solamente “el ambiente intelectual más distinguido de Madrid” sino un lugar central para el intercambio artístico y científico en la Europa de entreguerras. La prestigiosa institución es evocada en varios de sus textos: en *Jardín de Villa Valeria* (1996: 45) integra el paisaje y la historia de lo que Aurora Castedo, la última propietaria de la Villa, le cuenta a Manuel, el narrador-personaje, en una cafetería de Madrid en 1981; en *Cuerpos sucesivos* (2003), la Residencia vuelve a cobrar vida gracias a las historias de amor y de pasión que se desarrollan en ese escenario en donde David Soria, profesor de Historia de la Literatura, investiga el destino de una hija de Lorca. Por otra parte, Vicent dedica una página completa a la descripción del ambiente de la casona de la calle del Pinar a través de la evocación que realiza de Gabriel Celaya en “Gabriel Celaya como ingeniero sentimental”, texto incluido en *Retratos* (2005: 170-171). Finalmente, “Gatos en la Residencia”, artículo periodístico publicado en *Espectros* (2000: 67-70), muestra la vigencia de un lugar que todavía libera una especie de aura espectral porque lo que fue y significó esa institución vive aún en la memoria como un lugar emblemático.⁸³ La Residencia de Estudiantes funciona, como una especie de núcleo simbólico - diálogo interdisciplinar, creatividad, epicentro de las nuevas concepciones del arte y de la literatura.

Ya vimos cómo Manuel Vicent define a la biografía. A lo que ya hemos citado, él agrega lo siguiente: “Una biografía es también una interpretación de la muerte. En este caso, tres tiros en la nuca constituyen un acto irreversible y es forzoso aludir a ellos” (1969: 10)⁸⁴. La muerte de Lorca está mencionada, analizada, descripta, aludida de

⁸³ Transcribo el final del artículo: “Fueron científicos, poetas, catedráticos, músicos, pintores e ingenieros, un grupo reducido de intelectuales que formaron una capilla o secta cuyo estilo se ha convertido en la referencia más sólida de nuestra cultura y de la cual sólo quedan fantasmas en estas habitaciones que guardan las aspiraciones de un tiempo pasado. Aquí estuvieron ellos. Han quedado muchos gatos”, pp. 69-70.

⁸⁴ Daniel Delgado: “La figura del poeta se había convertido en un estorbo para los sectores más conservadores de la sociedad, que le acusaban de pervertir a los más jóvenes con su grupo teatral ‘La Barraca’, de ser homosexual y de su simpatía con el socialismo a través de Fernando de los Ríos.[...] Existen distintas versiones de cómo se descubrió el escondite de García Lorca, pero el 16 de agosto fue arrestado por Ramón Ruíz Alonso y un despliegue de hombres armados considerablemente amplio teniendo en cuenta que el autor se entregó voluntariamente para evitar problemas a la familia Rosales. Ruiz Alonso guardaba un profundo rencor contra el poeta debido en parte a la estrecha relación de este con Fernando de los Ríos, dirigente socialista, y trasladó a García Lorca al Gobierno Civil de Granada sin ningún tipo de orden de arresto ni, mucho menos, juicio [...]. La teoría más extendida, y que parece estar sustentada por más documentos, es que a Federico García Lorca se le dio “el paseillo” en la madrugada del 18 de agosto. Se cree que fue llevado a un lugar cercano a Fuente Grande y el barranco de Víznar junto con el maestro de escuela ateo Dióscoro Galindo y los banderilleros anarquistas Joaquín Arcollas y Francisco Galadí. En ese páramo desolador, en una noche sin luna, García Lorca sería asesinado por un pelotón de fusilamiento después de, según los últimos indicios, ser sometido a tortura. Más de ochenta años después, el paradero de la fosa donde fue enterrado el poeta sigue siendo desconocido”. “¿Cómo murió Federico García Lorca?”

distinta manera y en contextos narrativos diferentes. Así por ejemplo, en *Aguirre, el magnífico* (2011), el narrador se refiere a la Generación del 36 y menciona las tertulias caseras a las que acudían sus integrantes, entre ellos Luis Rosales. Y nos dice que la muerte de Lorca era también tema de conversación:

En esas tertulias caseras de media tarde se hablaba de todo y de nada, aunque cada uno de los contertulios estaba muy cargado de recuerdos. Sobre la muerte de García Lorca podía hablar Luis Rosales, ya que el poeta había sido detenido en su casa, en el número 2 de la calle Angulo de Granada, donde se había refugiado. (2011: 149).

Pero hay algunos textos en que ese episodio fatal adquiere ribetes particulares, se inserta en un texto fantástico y el relato toma la dirección de la denuncia. Esto lo vemos en *El azar de la mujer rubia* (2013: 71), al final del capítulo que lleva como título-resumen “Se prepara un gran banquete de boda en la nave principal de la Basílica del Valle de los Caídos bajo el canto de la Sibila” Adolfo Suárez, en una de las visiones que lo asaltan, se dirige a San Juan Evangelista, como si fuera la enigmática esfinge que todo lo sabe y le pregunta:

¿Puede ser cierto que los huesos del poeta Federico García Lorca, asesinado en Granada, estén aquí, después de haber sido arramblado con palas por un mandato superior en los barrancos de Víznar y de Alfacar donde se hallaba el mayor yacimiento de fusilados de España, miles de esqueletos amontonados sin nombre ni nadie que se atreviera a exhumarlos? (2013: 76).

En la columna “Fosa común”, publicada en *Nadie muere la víspera* (2004: 173), Vicent denuncia el silencio en relación a las fosas comunes de miles de españoles sepultados por el odio fratricida, entre los que está García Lorca. La reflexión viene a cuento porque la columna periodística comienza refiriéndose al inmenso yacimiento de Atapuerca. En “Niebla” de *Radical libre* (2014: 207-208), un relato en primera persona autobiográfica nos habla de tres viajes a Granada en tres momentos diferentes: el primero en 1958, cuando Vicent vive un año en la ciudad andaluza y, movido por la curiosidad del misterio que rodeaba la muerte de Lorca, va a Víznar con un amigo. “Al llegar a la plaza del pueblo había una pareja de la Guardia Civil, que sin decirnos nada no dejó de

en *MuyHistoria*. Disponible en <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/preguntas-respuestas/como-murio-federico-garcia-lorca-541547722400>.

vigilar nuestros movimientos hasta que abandonamos aquel paraje”. A finales de la década del 70 vuelve al lugar del crimen acompañado por un librero amigo quien le señala que “el franquismo estaba tapando con cemento y con repoblación forestal todos los vestigios de los fusilamientos [...]”. El tercer intento lo realiza solo, ya en el siglo XXI, pero una espesa niebla le impidió ver el lugar. “Presiento que esa niebla perdurará por un tiempo indefinido sobre el paradero de los restos de nuestro poeta nacional, sacrificado por la barbarie”. Ante el mismo hecho, tres situaciones diferentes en el tiempo: la prohibición y el amedrentamiento, primero; la negación y pretendido borramiento material de lo sucedido, después; y, finalmente, la imposibilidad de rescatar el cuerpo de Lorca para que nadie “pudiera usarlo como bandera”.

Volviendo al texto inicial, vemos que los treinta y ocho años de la vida de Lorca, incluida su muerte, son desplegados y estudiados en relación a las diferentes realidades que lo circundan y en un espacio poblado de encrucijadas: entre un siglo y otro, entre la tradición y la modernidad, entre lo popular y lo culto, entre el provincianismo y la proyección internacional. Desde la publicación de *Impresiones y paisajes* (1918), su obra primeriza, hasta *La casa de Bernarda Alba* (1936) encontramos un mundo poético cuyos momentos y personajes estelares están inspirados en la vega granadina. Sin embargo, no hay en esta biografía un planteo determinista del hombre y del escritor; la cultura no está vista como un efecto secundario de lo social sino como un proceso social integral en donde interaccionan elementos complejos y en donde conviven rupturas y continuidades. Este abordaje biográfico que realiza Manuel Vicent es el que me parece novedoso para el momento en que fue publicado el libro.⁸⁵

Lorca, como escritor y como figura biografiabile -decía- reviste un interés especial en la narrativa de Manuel Vicent, ya sea como documento y testimonio de una historia individual, con una intensa personalidad artística, o como integrante de una generación que marcó la cultura española de principios del siglo XX.⁸⁶ La mirada que Vicent pone sobre ellos y, en especial, sobre Lorca en el estudio de 1969 es la del escritor que exhibe

⁸⁵ En 1977 aparece *Marxisms and Literature* de Raymond Williams, texto fundamental en los orígenes del Giro Cultural o textualista en el campo de las Ciencias Sociales. La cultura no ya entendida como el resultado de un determinismo económico, sino como un proceso dinámico social amplio en donde no hay estructuras jerárquicas que determinen lo simbólico.

⁸⁶ He desarrollado como tema central el diálogo que Manuel Vicent mantiene con escritores de la Generación del 27 en el artículo “La narrativa de Manuel Vicent en diálogo con la Generación del 27. El caso García Lorca”. Mariela Sánchez (Ed). 2019 *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI. Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas*. Vol. II, pp.271-283.

la selección de hechos y la interpretación de documentos, cuya imaginación creadora los ha configurado en una unidad significativa muy próxima a la verdad histórica.

En todo relato biográfico encontramos dos dimensiones, una cronológica y otra atemporal. La cronología -ordenada o no- nos permite seguir los diversos acontecimientos de una vida singular que el escritor selecciona y organiza dentro de una totalidad significativa. Vicent compone la vida de García Lorca en una trama -síntesis de lo heterogéneo- articulada en un relato que da cuenta de la experiencia temporal de Federico, desde sus orígenes en la vega granadina, vida que avanza en medio de las contingencias de la adolescencia y juventud hasta llegar a su trágico final en los campos de Váznar. En este libro, el escritor valenciano da una determinada extensión a la biografía del poeta granadino, un contorno, un límite en el espacio del texto. De este modo, como afirma Paul Ricoeur “[...] la configuración de la trama impone a la sucesión indefinida de los incidentes ‘el sentido del punto final’ [...] desde el que puede verse la historia como una totalidad”. (2009: 135).

En lo que se refiere a relatos de vida, Manuel Vicent realiza una apuesta narrativa más que interesante. Las historias de sus personajes, como así también algunos tópicos, no se agotan nunca en un solo texto. Si los queremos aprehender, tenemos que rastrearlos, seguirlos en otras historias, en otros diálogos. Entonces, la lectura se convierte también para nosotros en travesía, en viaje e itinerario a través del universo textual del escritor. No solamente García Lorca o Adolfo Suárez o Jesús Aguirre⁸⁷, a quienes Vicent ha biografiado, aunque en el primero de ellos no haya tenido una intención ficcional manifiesta; sino otros personajes, por lo general pertenecientes al ámbito de la cultura, de la política y del arte contemporáneo, españoles e internacionales, cuyas existencias transitan con mayor o menor frecuencia por sus artículos, novelas o columnas periodísticas. Allí, escondidas entre los hilos que tejen distintas historias en épocas y contextos diferentes pero con los mismos personajes, en esa lectura transversal que realizamos, aparecen, casi inadvertidas, otras tramas, otras figuras en el tapiz de la escritura vicentina. Y entonces, el texto primero que leímos aislado de alguna manera nos impulsa a seguir buscando a sus personajes en otras historias y, al mismo tiempo, a volver sobre las ya leídas. Este carácter recursivo e intertextual de la escritura de Manuel Vicent pone en evidencia la distinción que hacía Barthes entre obra y texto:

⁸⁷En *El azar de la mujer rubia* y en *Aguirre, el magnífico*, respectivamente.

[...] la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. [...] la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje; [...] el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede atravesar la obra, atravesar varias obras). (1987: 95).

Y esta invitación incómoda, a veces, y lúdica casi siempre, a la lectura transversal de los textos de Manuel Vicent, es lo que constituye un sello de identidad de la escritura del autor de *Son de mar*. La Generación del 27 y, en particular, la vida y la obra de Federico García Lorca, presentes también en columnas periodísticas, artículos y estudio rigurosamente documentado, son un ejemplo más de este desafío de lectura que nos propone el escritor valenciano.

2. AGUIRRE, EL MAGNÍFICO (2011)

En la entrevista que Alfredo Llopico le hace a Manuel Vicent⁸⁸ a propósito de la publicación de este libro, el escritor responde:

Aguirre, el Magnífico es el retrato de una generación a través de Aguirre, un personaje cambiante que aglutina de una forma esperpéntica y valleinclanesca medio siglo de historia de España. Como es mi memoria, me pude permitir el lujo de distorsionarla un poco, pero no hay impostura o invención.

Contundente y clarísima la respuesta en relación a la pregunta acerca de *Aguirre, el Magnífico*. El escritor se sirve de la biografía de Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, duque consorte de Alba (1934-2001)⁸⁹ para abordar ciertas cuestiones nodales de medio siglo de historia española y, al mismo tiempo, entrelazar algunos hitos autoficcionales del propio Vicent. No nos vamos a detener en el análisis de esta novela, cuyo personaje ha sido objeto de estudio crítico por Inmaculada Rodríguez Escudero, quien analiza los cuatro rasgos definitorios del personaje: la ambición por el poder, la estigmatización sufrida por la carencia de un padre, su homosexualidad y “su figura de intelectual durante la transición española”.⁹⁰ Asimismo, Olga Campiglia, en la reseña crítica del libro, plantea varias aristas que presenta la novela caracterizada por ser una biografía-ficción,

⁸⁸ Alfredo Llopico, 26 de mayo 2011. “El marido homosexual de la duquesa de Alba”, *El mundo*.

⁸⁹ “Jesús Aguirre nació el 9 de junio de 1934 en Madrid, aunque su infancia la pasó en Santander; hijo de padre desconocido y de María del Carmen Aguirre y Ortiz de Zárate, que lo tuvo como madre soltera. En la capital cántabra estudió bachillerato con los Hermanos de La Salle. Inició la carrera sacerdotal en la Universidad Pontificia Comillas, graduándose en Filosofía; en 1956 marchó a Múnich para graduarse en teología, siendo compañero del cardenal Ratzinger y alumno de Gottlieb Sönnigen. En esa ciudad tomó contacto con los supervivientes de la Escuela Crítica y fue ponente en los primeros encuentros del Diálogo entre marxistas y cristianos. Consiguió el doctorado con una tesis doctoral *summa cum laude* sobre Guillermo de Occam. En 1958, durante sus viajes de vacaciones a España, ingresó en el Frente de Liberación Popular (Felipe), y en 1962, ejerció la acción pastoral en la iglesia de la Ciudad Universitaria de Madrid. Cuando dejó el ministerio sacerdotal (1969), escribió Sermones en España, prohibidos por la dictadura franquista. Tras dejar la vida sacerdotal, pasó a la dirección de la editorial Taurus, haciéndose amigo personal de Carlos Barral, Juan Benet, Juan García Hortelano, José Luis Aranguren, José María Castellet, Fernando Savater, Jaime Salinas, José María Gil Robles, Jorge Semprún, Luis de Pablo o Javier Pradera, entre otros. Aprovechando los conocimientos que adquirió en Múnich sobre la Escuela de Frankfurt y su posición de director en la editorial Taurus, introdujo en España las obras de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin. Posteriormente el Consejo de Ministros le nombró director general de Música del Ministerio de Cultura, cargo que desempeñó desde 1977 hasta su cese, el 25 de enero de 1980. Conoció a Cayetana Fitz-James Stuart, XVIII duquesa de Alba, en la casa de los duques de Arión y a los cuatro meses, el 16 de marzo de 1978, contrajo matrimonio religioso con ella. En 1983 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1986 pasó a ocupar el sillón f de la Real Academia Española. El 12 de enero de 2001 ingresó en la Clínica de la Luz (Madrid), debido a un cáncer de laringe y el 11 de mayo falleció por una embolia pulmonar en el Palacio de Liria. Síntesis realizada a partir de datos extraídos de http://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_Aguirre.

⁹⁰ I. Rodríguez Escudero, 2011”. Humor y memoria en el Aguirre de Vicent”. R. Maciuci, (Dir). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*.

vida privada y pública del protagonista, en la que se destaca la construcción del personaje de Aguirre como partícipe de la historia en el “período de tránsito entre el cierre ideológico y la conquista de la tolerancia”.⁹¹

El periplo vital de Jesús Aguirre, a quien Vicent define como “Un personaje digno de la corte de los Milagros de Valle-Inclán”,⁹² es una poderosa lente para mirar y analizar con espejos predominantemente cóncavos la sociedad española de la segunda mitad del Siglo XX, sociedad que desfila a lo largo de diecisiete capítulos de cronología desordenada⁹³. De los años treinta, el escritor apunta, en un capítulo, sólo dos episodios que acompañan el nacimiento del protagonista y el relato de su prosapia, y como fenómeno social se refiere a la huelga de los mineros de Asturias, pero no se menciona la guerra civil. Si restablecemos una cronología, de los años treinta se pasa a los años cincuenta que corresponden a la formación de Jesús Aguirre en el Seminario Pontificio de Comillas y su conexión con el mundo será a través de las cartas que le escribe a su prima Mariluz, estudiante de Filosofía y Letras. Se describe el ambiente cultural de Madrid a través de la voz narradora de Juana Mordó, la galerista griega nacionalizada española, personaje a quien ya hemos encontrado en textos anteriores y que congregaba en una tertulia madrileña a intelectuales, escritores y artistas. Se refiere también a los cambios en el ambiente universitario de 1956 y narra algunas anécdotas que vuelven sobre el autoritarismo del padre del escritor, identificado en este texto con el narrador principal. Vicent estudiaba en el Colegio Mayor Pío XII de Valencia y tuvo la oportunidad de obtener una beca de fin de carrera de Derecho, pero ese proyecto, como el de ir a París se frustraron cuando Vicent, a la solicitud de permiso de su padre recibe esta respuesta:

“Hijo, puedes ir a París o a Londres, pero a cenar te quiero a las nueve en casa”. En vista de que yo no tenía ningún Aranguren que me ayudara, hui de Valencia y me fui a Madrid a verlas venir sin otro propósito que obedecer el destino que marcaran las suelas de mis zapatos. (*AEM*: 105).

⁹¹ Asimismo señala que la biografía de Aguirre no es fruto del azar, sino que él encarna la fuerza de unas ideas y la obstinación revanchista para lograr imponerlas; la política y el poder serán aliados para conseguir su ambicioso proyecto. Campiglia, O., 2012, pp. 182-185.

⁹² Citado en la Edición de *El País*, 20 de marzo 2011, p. 45, a propósito de la Carta a Manuel Vicent que Cayetana de Alba le escribe para responder a los dichos del escritor valenciano en relación a su marido fallecido, diez años atrás. Asimismo, casi al finalizar el primer capítulo de la novela, el narrador afirma: “Puesto que me había nombrado su biógrafo oficial siendo testigo el rey de España, lamenté no tener el talento de Valle Inclán, ya que Jesús Aguirre, como personaje, podía desafiar con ventaja a cualquier ejemplar de la corte de los milagros” p.15.

⁹³ El orden temporal que presenta la novela está marcado por los títulos de los capítulos y es el siguiente: 1985, 1970, 1965, 1980, 1931, 1950, 1952, 1955, 1961, 1965, 1973, 1976, 1977, 1978, 1982, 1986 y 1996.

Los años cincuenta para Aguirre significaron la formación en Alemania en donde será ordenado sacerdote, los contactos con integrantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno y la fascinación por los textos de Walter Benjamin; la amistad con Hans Kuss, alumno de Ratzinger, el futuro Papa; Friburgo y el encuentro con Heidegger, la participación en la fiesta de la vendimia con los vinos del Rhin, el viaje a Baden-Baden y la aparición de una joven muerta en una piscina del balneario.

Otros tres capítulos se refieren al destino de Aguirre y de su biógrafo en los años sesenta. Nos encontramos con un Jesús Aguirre que vuelve a España en donde se han operado algunas transformaciones dentro de un contexto europeo también de cambios: la publicación de *La náusea* de Sartre, la aparición de la cantante Juliette Gréco -dos hechos ya evocados en otras narraciones de “Paisajes de la memoria-”, la muerte de Ortega en España y el asesinato del comunista Julián Grimau como así también los deseos de ser escritor del narrador pero sin resultado alguno hasta el momento:

En realidad no se me ocurría nada, ningún argumento cómico o tenebroso, poético o vulgar, ninguna pasión o aventura, ningún personaje. Sólo me excitaba mirar la vida, oír el sonido y el silencio de la naturaleza, esperar el rayo [...] (AEM, 128).

Al promediar la lectura de la novela, el lector se encuentra con el escritor de *El resuello*:

[...] hasta que un día sin horizonte alguno me encontré en la cafetería Yago, de la calle Princesa, con un cuaderno y un bolígrafo escribiendo la forma absurda en que se mató en la vespa mi amigo Vicentico Bola, que pesaba más de ciento cuarenta kilos”. (p.144).

La década del sesenta se corresponde con Aguirre sacerdote en la Iglesia de la Ciudad Universitaria de Madrid cuyas homilias eran famosas; entra en contacto con personajes influyentes como Pío Cabanillas que más tarde lo nombraría Director general de Música; o Matías Cortés, “que un día le presentaría en Marbella a los duques de Arión y a través de ellos a la duquesa de Alba, “una bifurcación esencial de su vida”.

Cinco capítulos focalizan los años setenta que narran la relación de Jesús Aguirre con la editorial Taurus: asesor de publicaciones religiosas y luego como director de la editorial. Manuel Vicent escritor y marchand; encuentro con Jesús Aguirre y el proyecto, que no se llevará a cabo, de escribir una biografía de Manuel Azaña. (Amistad de Vicent con el personaje inventado Vicky Lobo). Se relata la enfermedad, muerte y entierro de Franco, pero aquí no hay esperpento. La Editorial Taurus pasa a manos de su antiguo propietario Pancho Pérez González y se narra la llegada de Felipe González a la reunión

cultural de Taurus. Año 1976: Jesús Aguirre comienza a escribir en Diario *El País*, un año después es nombrado Director General de Música y se propone conquistar el poder. 1978 es el encuentro con Cayetana, su boda con ella. Aguirre en la cúspide de la ambición. La tertulia en el Parsifal.

Los tres capítulos que se refieren a los años ochenta constituyen un gran fresco de la época: la prostitución, la droga, la liberación femenina, el golpe de Tejero. Relaciones íntimas de Aguirre. Los Cafés, el Malasaña y el Boccaccio. En 1985 Aguirre ingresa en la Academia de la Lengua. Los años 90, sintetizados en un solo capítulo, 1996, representan el otoño del siglo, la muerte de personajes que hicieron época y la aparición de nuevas generaciones y de la modernidad: el AVE, las urbanizaciones. Repaso final de la vida de Aguirre quien muere el 11 de mayo del 2011.

Aguirre el Magnífico la biografía novelada del duque consorte de la casa de Alba, cuyo título asociamos enseguida con el multifacético estadista italiano de la república florentina en el *quattrocento* (mecenas, banquero, poeta, filósofo), es un ejemplo de hombre inteligente y oportunista que supo aprovechar su ingenio para ascender socialmente. La estructura que el escritor le ha dado a la historia agrupada en décadas, aunque acrónicas, da cuenta de esa escalada paulatina sin prisa y sin pausa que el personaje realiza hasta llegar a ser Duque de Alba. El mismo Manuel Vicent, en ocasión de presentar el libro que estamos analizando, en diálogo con Ángel Harguindey afirma que Jesús Aguirre llevaba en su ADN un sello distintivo que estaría siempre presente en cualquier accionar o determinación que tomase; y ese código en el ADN era *la simulación*⁹⁴.

Jesús Aguirre aparece, por primera vez, en la narrativa vicentina, en *Jardín de Villa Valeria* como el cura que predicaba con arreglo a la escuela de Francfort y que confesaba “a los chicos inteligentes y de buen corazón” pertenecientes a la Asociación Socialista Universitaria, allá por 1956. Un párrafo le basta a Vicent para sintetizar, y luego desplegar en la novela, la complejidad de la trama social y política de mediados y finales de los años cincuenta:

⁹⁴ La cursiva es nuestra. Audio conferencia “Manuel Vicent en diálogo con Ángel Harguindey”. Fundación March, 10 de marzo del 2011. En esa entrevista Vicent relata varias anécdotas en relación al personaje, desde el momento que el escritor valenciano lo conoció en una misa en Madrid cuando él hacía el servicio militar, que ilustran un accionar que no se sabía si era simulacro o realidad, ya que todo en él se parecía a una representación con un decir cáustico y brillante. Por otra parte, Alejos Garizábal, 20 de noviembre 2011, refiere los términos de Vicent en relación a Jesús Aguirre: “Toda su vida iría huyendo de esa oscuridad de su nacimiento, buscando siempre el brillo social. Era un gran experto en enmascararse”. “Cuando la vida supera a la literatura”, *Diario de Navarra*.

Eran los tiempos de la lucha contra el SEU en medio de un trajín de albergues, bolsas internacionales de trabajo, esquelas mortuorias de Baroja y Ortega y Gasset, delegados de curso que leían a Casona, pistoletazos falangistas en el bulevar de Alberto Aguilera, primeras represiones en la cárcel para hijos de papá vencedor. (1996: 174).

Esta biografía ficcionalizada es un relato en primera persona, el de un testigo de la vida de Aguirre -testigo identificable con el autor de la novela quien afirma: “Esta travesía escrita en primera persona es también un trayecto de mi propia memoria-” y, al mismo tiempo, personaje que comparte, en gran medida, el ambiente social y cultural del protagonista. Podríamos hablar entonces de un espacio biográfico⁹⁵ doble, en principio, pero a medida que nos adentramos en la lectura nos internamos en multiplicidad de biografías o de tramos biográficos, como el de Cayetana por ejemplo, que confluyen y se constituyen como vidas singulares en ese espacio común de la novela. Asimismo el contexto histórico, social y cultural es indisociable de lo que vive el protagonista. Estimo que desde esta perspectiva *Aguirre el Magnífico*, *El azar de la mujer rubia*- la novela que analizaremos a continuación- y *Desfile de Ciervos* integran un conjunto de relatos en el que podemos analizar la España colectiva de los últimos setenta años.

Me interesaría destacar una cita de Santos Sanz Villanueva que apunta al género biográfico, lugar desde el cual estamos analizando los textos de este capítulo:

La intuición seminal del libro se acompaña de otra decisión básica, recuperar al personaje a partir del papel del autor como investigador y testigo de su biografía. El propio Vicent interviene como fedatario de muchos hechos dentro de un procedimiento muy actual que los teóricos de la literatura llaman autoficción. Vicent detalla el momento en que conoció a Aguirre y la larga aunque discontinua relación entre ambos.(S. S. Villanueva: 2011).⁹⁶

La biografía, como género, está inscrita en el cuerpo mismo del texto; sin embargo, en la portadilla, debajo del título, Vicent agrega “Retablo Ibérico”, en donde podemos leer ese espacio simbólico en el que convivieron tanto el narrador como su biografiado.

⁹⁵ La denominación de “espacio biográfico”, como ya lo mencionamos, pertenece a Lejeune, es retomado por Arfuch, y concretamente se refiere a ese territorio textual en donde confluyen variados géneros y formas de relatos retrospectivos de vida- biografías, autobiografías, diarios íntimos, etc.- un espacio múltiple y heterogéneo en donde se articula lo individual y lo social, lo privado y lo público.

⁹⁶ Publicado en *El Cultural* el 4 de febrero 2011. La reseña comienza con la siguiente afirmación que se constituye en el programa estético de la narrativa vicentina: “Sea cual sea la materia que un escritor se traiga entre manos, lo definitivo es acertar con la forma. Al fin y al cabo, no le faltaba razón a Flaubert al decir que ‘la literatura es un castillo de palabras que se sostiene por sí solo’.

3. EL AZAR DE LA MUJER RUBIA (2013)

El azar, esa combinación fortuita y aparentemente accidental de hechos, teje la existencia de los hombres.⁹⁷ Este motivo reaparece en varios textos de Vicent. “El azar” es el título de una columna periodística incluida en *Nadie muere la víspera* (p.73). En *La muerte bebe en vaso largo* el azar es tema de conversación en reiteradas oportunidades y entre diferentes personajes. Al comienzo de *Cuerpos sucesivos*, cuando David Soria le pregunta a Ana quién es ella, la mujer le responde con un verso que atribuye a Pessoa “Puedo ser para ti el azar de la mujer rubia”. (2003:24-25). Y *El azar de la mujer rubia* es el título de esta novela del escritor valenciano que ficcionaliza parte de la reciente historia de España que va desde la muerte de Franco en 1975 hasta los diez o doce años de comienzos del siglo XXI aproximadamente. La he seleccionado no por el tema en sí mismo ni para rastrear la crónica de parte de la historia española como en el caso de *Aguirre el Magnífico*, sino para analizar algunos recursos de formalización de ficción que constituyen un objetivo de análisis en este trabajo y que considero particularmente interesantes no sólo por el planteo que realiza el escritor sino por cómo funcionan en este texto.

Milan Kundera, en *El arte de la novela*, expone su concepción personal acerca de este género europeo y en la primera parte del libro, “La desprestigiada herencia de Cervantes”, afirma lo siguiente:

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable. (1986: 17).⁹⁸

El azar de la mujer rubia es una de esas novelas que exhibe un mundo narrado en el que predomina la ambigüedad, la interrogación, la duda permanente y la relatividad de las ‘verdades,’ incluidas aun las supuestas verdades de la ficción. ¿Qué estrategias compositivas utiliza Vicent para lograr ese efecto, teniendo en cuenta que el escritor

⁹⁷ Joan Corominas, 1961. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 74, asocia el término “azar” con lo desfavorable, la desgracia y la mala suerte.

⁹⁸ Kundera, 2004, considera que cuando don Quijote salió de su casa “ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo” ya que a falta de Juez Supremo “apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna”. p.16. Y este estar solo frente al universo, debido a la ausencia del Juez Supremo, es una actitud que puede considerarse heroica.

trabaja la materia narrativa de la ficción con un referente histórico muy preciso y muy cercano al tiempo existencial de los lectores, cuyos personajes centrales han sido protagonistas de los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en España en los períodos antes mencionados?⁹⁹ Veamos cómo Vicent transforma la historia reciente española y los actos de sus protagonistas en gran poesía novelesca.

Lo primero que observo es el juego y la estrecha trabazón que el escritor establece entre puntos de vista, construcción de la trama y estructura del tiempo narrado. El punto de vista es uno de los modos de acceder a la articulación de la estructura de una obra artística, no necesariamente literaria; puede ser una pintura, un film o una novela y, en este último caso, cualquiera sea la persona gramatical utilizada. El punto de vista es el ángulo de visión desde donde se habla; designa la orientación de la mirada del narrador en relación a los personajes y a los hechos que se cuentan.¹⁰⁰

El azar de la mujer rubia presenta una historia contada principalmente por dos narradores personajes -Carmen Díez de Rivera y Adolfo Suárez- y un narrador testigo, un eximio observador que cuenta en tercera persona gramatical, cede la palabra a otros narradores y articula las voces de todos en el espacio textual. De los tres, Adolfo Suárez, el protagonista, ha perdido la memoria y no recuerda nada de lo que otros cuentan; sus rememoraciones se producen dentro de ese “bosque lácteo” y en algunas salidas esporádicas de esa nebulosa. El sol y la niebla son las imágenes para contraponer la memoria y la desmemoria respectivamente: “A veces atravesaba un breve espacio lleno de sol y entonces su memoria se iluminaba por un instante para sumirse a continuación en la niebla”. (AMR: 45)

La memoria de Suárez puede activarse, mágicamente, al frotar una moneda de cobre como si se tratara de la lámpara maravillosa de Aladino. Como vemos, volver a recuperar la memoria de los hechos pasados se debe pura y exclusivamente al azar, no hay causa aparente. Cuando Adolfo Suárez narra lo hace desde una suerte de memoria involuntaria, no a la manera de Proust, por cierto, aquí no hay magdalenas ni acordes de la sonata de Vinteuil. El escritor activa el recuerdo de su personaje en dos circunstancias que se reiteran a lo largo de toda la novela y que presentan alguna diferencia: cuando Suárez está

⁹⁹En una entrevista que le realiza Alberto Ojeda, el 5 de febrero 2013, en la presentación de este libro en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la que participan también El Roto y David Trueba, Vicent relata que el recurso para escribir esta novela está inspirado en una fábula relatada por Robert Grave, en la que Alejandro de Macedonia se interna en un bosque y pierde la memoria de sí mismo.

¹⁰⁰ La cuestión del punto de vista del narrador ha sido abordada por distintos autores como Gérard Genette, 1972. *Figuras* III. Todorov, 1968. *Poética*; Ricoeur, 2011. *Tiempo y narración* II. No es nuestra intención ceñirnos a ninguna taxonomía en particular.

en el “bosque lácteo” o cuando, esporádicamente, sale de esa nebulosa. Veamos algún ejemplo:

En el bosque lácteo Suárez pudo recordar como una ráfaga la primera vez que fue a comprarle tabaco al gobernador civil de Ávila, Herrero Tejedor, del que había conseguido un puesto de secretario, gracias a la recomendación de un fiscal amigo de la familia (AMR: 43).

Esta memoria está, por lo general, asociada a su vida como hombre público de la política y, sobre todo, a su ascenso político. En el segundo caso, cuando deja la nebulosa del bosque se activan en su memoria fogonazos del pasado de la historia de España en la que predomina su vida personal, su infancia y juventud. Pero no tenemos que perder de vista que el relato de Suárez es impulsado, la mayoría de las veces, por su principal interlocutora y voz narradora en esta novela, Carmen Díez de Rivera, mujer que juega un rol importante en el corazón de las intrigas políticas y amorosas entre el rey Juan Carlos y Adolfo Suárez.

El relato de Carmen está, al parecer, más cerca de la verdad histórica porque en realidad ella goza de unas capacidades que pocos personajes ostentan: Carmen está muerta y los muertos, como afirman otros narradores de otras novelas de Vicent, tienen ciertos privilegios, cierta lucidez y una existencia mucho más interesante que la de los vivos. Ya lo veremos, sobre todo, en *Son de mar*. Claro que esto sucede en el campo de la ficción vicentina; pero no debemos olvidar que esta Carmen, si bien es un personaje que ha tenido una existencia extratextual importante en el período histórico de la España postfranquista, en la novela es un ente de ficción, como diría Unamuno. En la quinta parte del libro, y cuando menos lo esperábamos, nos encontramos de pronto con esta afirmación de quien fuera jefe de gabinete de Adolfo Suárez:

Querido Adolfo, estás sentado al lado de una zombi todavía. Puedo vivir sin cabeza, si me la cortan y la tiran al suelo, puedo recogerla, plantarla otra vez en el cuello y seguir viviendo. Pero los que estamos ya en la otra parte tenemos poderes extraordinarios (AMR: 63).

Carmen es una mujer muerta en esta historia. Y se lo recuerda a Suárez en varias oportunidades: “Pero yo estoy muerta y tú has perdido la memoria” (p. 101). Más adelante, también en diálogo con Suárez, le dice: “Yo soy una muerta viviente y esas cosas las veo desde el otro lado”. Ya retomaremos esta cuestión cuando analicemos la dupla temática muerte-erotismo en el próximo capítulo. La voz de Carmen también se

hace presente en los fragmentos de su diario íntimo que escribe estando viva y que refieren hechos desde la muerte de Franco en 1975 hasta que ella es nombrada, a los treinta y tres años, Jefe de gabinete del Presidente del gobierno. Al final de la novela vuelve la voz de Suárez en el jardín de La Florida, con ocasión de la entrega del Toison de Oro -ceremonia con la que Vicent abrió la historia de esta novela- para realizar al final un relato-resumen, al modo de la narración oriental (estoy pensando en Thar Ben Jelloum¹⁰¹), que sumerge, tanto a los asistentes a la ceremonia de condecoración del rey como a los lectores, en una especie de nebulosa de *in illo tempore*, de lo que fue su paso por la política española:

“¿Sabíais que yo un día conocí a un príncipe que partía ladrillos con un golpe de karate? Ese príncipe un día fue rey de un país lejano adonde yo arribé cuando era marinero de fortuna. Me había enrolado en un barco que no llevaba ningún rumbo conocido[...]. Un día en medio de una tempestad [...]. Tenía delante de mí un desierto [...] En aquella ciudad mandaba un tirano. Todo el mundo estaba sometido bajo su bota invisible, pero la gente comerciaba alegremente, cantaba y bailaba, celebraba fiestas [...]. Una mujer rubia salió de aquella tienda y me retuvo la mirada [...]. Fue otro azar (AMR: 238-40).

El relato es una apretada síntesis, sin dar nombres, de los hechos protagonizados por los actores que ya conocemos. “Era una historia repetida, que todos daban por sabida e imaginada”.

Finalmente, el tercer narrador, el que pronuncia la última frase del párrafo anterior, y que en realidad se trata del primero que aparece en la novela, es quien controla y pone en movimiento todos los hilos de la historia; para decirlo con los términos de Genette (1981), es el narrador heterodiegético el que cuenta la historia -la diégesis-, en tercera persona gramatical y no participa como personaje, pero sí como testigo. En él se corporiza el plano ideológico del texto ya que realiza las evaluaciones y es quien determina la organización general del relato.¹⁰² Podríamos hablar de un punto de vista autorial, aunque con ello no

¹⁰¹ Thar Ben Jelloum, Fez, 1944, escritor marroquí que escribió en francés dos novelas en las que utiliza la técnica a la que me refiero: *L'enfant de sable*, 1985 y su continuación *La nuit sacrée*, 1987, Premio Goncourt, 1987. Una escritura caracterizada por la ambigüedad narrativa en donde predominan los desórdenes de la memoria y los juegos de la imaginación en relación a la identidad del protagonista.

¹⁰² Ricoeur dedica varias páginas a analizar estas dos nociones incluidas en la composición narrativa de “punto de vista” y “voz narrativa”, II, 512-532, y las relaciona con las categorías de “narrador” y “personaje”. “Se trata, más bien, de una sola función considerada bajo el ángulo de dos cuestiones diferentes... El punto de vista responde a la pregunta: “¿Desde dónde” se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado? Por lo tanto, ¿desde dónde se habla? La voz responde a la pregunta ¿Quién habla aquí?”

me refiero al autor real de este texto, sino al que, como he dicho, gobierna la organización total de la novela.

En este punto cabe recordar que Paul Ricoeur distingue entre *punto de vista* y *voz*, dos categorías de la narración que presentan, a su criterio, alguna diferencia. El punto de vista está en relación con la esfera de la experiencia de los personajes. La voz, en cambio, es la que presenta al lector el mundo narrado. La voz es una figura que se ubica en la intersección del mundo del texto y el mundo del lector. En relación al punto de vista, Suárez y Carmen son los dos personajes protagonistas de la historia que se narra. La voz, en cambio, está representada por ese narrador que usa la tercera persona gramatical a la que ya nos hemos referido y que, evidentemente, es la voz del escritor.

De todas las intervenciones de este narrador, me interesa destacar la narración de dos hechos, no cronológicos, pero que están presentados como paralelos y al parecer simultáneos, ya que los protagonistas afirman que se han equivocado de banquete y que tienen que estar en el “otro”. Me refiero al entierro de Franco el 23 de noviembre de 1975, tres días después de muerto, y a la boda de Ana Aznar Botella con el empresario Alejandro Agag, el 5 de noviembre de 2002. Dos lugares emblemáticos próximos en el espacio: el Valle de los Caídos y el Monasterio del Escorial. El primero de ellos, conjunto monumental mandado a construir por Franco por “presos del bando republicano que trabajaban forzados por la severa vigilancia de la Guardia Civil con el mosquetón cargado para redimir penas de cárcel por haber sido rojos” (p.74-75), entre 1940 y 1958, situado a unos 10km del Monasterio del Escorial. El segundo, el real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, ideado por Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI, incluye palacio real y panteón. En los dos lugares se realizará un banquete. Veamos más detenidamente cada uno de estos ‘capítulos.’

El que se refiere a los acontecimientos en el Valle de los Caídos lleva como título-resumen el siguiente texto: “*Se prepara un gran banquete de boda en la nave principal de la Basílica del Valle de los Caídos bajo el canto de la Sibila*”. En el título se anuncia una fiesta, un ágape -un banquete de boda- pero no se dice quiénes son los protagonistas del evento. La Sibila -recordemos- es un personaje mitológico, dotado del don de la profecía y de la adivinación. La lectura del texto sumerge al lector en una ambigüedad absoluta. Lo que allí sucede es narrado, en actitud omnisciente, por ese narrador que describe lo que sucede en la memoria de Suárez: gente que entra y sale por la basílica dirigidos por un anciano falangista de gestos autoritarios. Los monjes obedecen sus órdenes que se manifiestan sólo con el chasquido de los dedos. Ponen una mesa de

banquete: manteles, centros de mesa, vajilla de plata y una tarjeta con letras de oro grabadas con el menú. Un acontecimiento feliz en un lugar lúgubre, piensa Suárez, quien enseguida realiza un salto en el tiempo hacia atrás y recuerda el momento de construcción del Valle de los Caídos, imagen que se mezcla con otras, como la destrucción total del lugar por una bomba, como castigo divino. Termina el capítulo con el diálogo de Suárez con San Juan Evangelista acerca de la posibilidad de que García Lorca esté allí. Finalmente, el canto de la Sibila anuncia un gran terremoto mientras los ángeles se disponen a tocar las trompetas. La mesa del banquete queda preparada para acoger a cientos de invitados. ¿Banquete de boda o banquete fúnebre? Un final de capítulo que podemos poner en paralelo, como veremos más adelante, con el final de *Son de mar*. Esta visión de Suárez está en relación con otra anterior del mismo Suárez referida a Franco, cuando éste muere y se entierra a sí mismo. Aquí los hechos acontecen en varios planos: en la niebla de la memoria de Adolfo Suárez, en los informativos de todos los telediarios que reiteran constantemente la información, en la memoria de los contemporáneos que han visto ese acontecimiento por la televisión y en la de los espectadores y lectores.

En el siguiente capítulo, en la memoria turbia de Suárez aparece el Escorial que, en principio, confunde con el Valle de los Caídos. Hay preparativos para una ceremonia a la que él esta vez ha sido invitado. Los adjetivos que describen el lugar están relacionados con la muerte, el submundo, la escoria, “el pudridero”. Allí se llevará a cabo la fiesta de boda de la hija de Aznar en presencia del rey de España. En primer lugar, está la descripción, en algo más de tres párrafos, de la llegada de los invitados: un rápido desfile de personajes captados por la lente de la cámara de televisión, de modo que el lector ve lo que la cámara muestra. Esta descripción de los invitados a la boda me llevó a releer otra memorable fiesta de boda literaria, mucho más extensa que ésta, realizada en otra época, y en un contexto pueblerino: el banquete de boda de Emma y Charles Bovary en la novela de Flaubert.

“Desde muy temprano fueron apareciendo los invitados [...]”, así comienza el capítulo IV de la primera parte de *Madame Bovary*, con un detallado desfile de invitados, todos parientes de las dos familias, previas paces de los que estaban disgustados. Le sigue en la descripción los atuendos de las mujeres, la de los niños con la misma vestimenta de los padres; las adolescentes con sus vestidos blancos de primera comunión alargados para la circunstancia y, finalmente, la indumentaria de los hombres. La mesa instalada bajo el cobertizo de las carretas, la enumeración de la comida pantagruélica constituida por solomillos, pollos, estofado de vaca, guiso de carnero, lechones, morcillas. Las bebidas

con las copas (que) “por adelantado llenáronlas de vino hasta los bordes” (1962:498). Para culminar, la descripción que ocupa un tercio de página, de una obra barroca de repostería -la torta de boda- encomendada a un confitero que se esmeró en hacerla porque era nuevo en la comarca.

Si comparamos la descripción de los dos textos -el de Flaubert y el de Vicent- en los dos se describe la heterogénea composición de los invitados y la falta de clase de los mismos. En *El azar de la mujer rubia* leemos: “Escritores famosos, banqueros, cantantes de boleros, artistas de segunda mano, payasos y caricatos, todos los políticos de la derecha, el clásico sindicalista amaestrado, algún socialista resabiado [...]” (AMR: 82). En Flaubert, el status social al que pertenecen los invitados es narrado descriptivamente a través de la vestimenta y de los medios de transporte con los que llegan a la granja de Bertaux, por ejemplo: [...] coches, calesines de un caballo, galeras de dos ruedas, antiguos cabriolés sin capota [...] y la gente moza [...]venía enfilada y en pie en carretas, agarrándose a los adrales para no caer a impulso de las fuertes sacudidas” (1962:496).

Asimismo, en los dos textos, se confunden los límites entre lo animado y lo inanimado, entre el hombre y el objeto; hay una suerte de cosificación y de animalización de las personas. Flaubert pone en evidencia las diferencias de clase, el grado de refinamiento de los invitados o los niveles de fortuna en cómo van vestidos y en los medios de transporte que poseen y con los cuales van llegando a la fiesta. Vaya como ejemplo sólo esta frase: “Veíanse allí, según la posición social de cada uno, [...] fraques que eran verdaderas reliquias familiares y que sólo en las grandes fiestas abandonaban los roperos”. (MB: 497).

En la novela de Vicent esto es más evidente: se habla de “las pechugas de las señoras”; “cruzaban personajes de aluvión enjaezados”; “[...] ella rubia aleonada con todo el orgullo entre la nariz y las ancas [...]”; “caballeros engallados”; “sindicalista amaestrado” (p.82). En tres oportunidades se alude al exceso de perfume que se huele en el ambiente: “una nube de perfume estancada sobre la plataforma de granito”; “[...] olía a Chanel grueso a un kilómetro a la redonda”; “cuando todo este perfumado rebaño [...]”. Estos mismos recursos retóricos los encontramos en la descripción de la boda de la Infanta Elena en *Desfile de ciervos* en la que Vicent no ahorra recursos para referirse al novio, su prosapia y a un evento al que concurre gente con falta de clase y de buen gusto. “Ningún aristócrata se parecía a su caballo como es de obligación salvo el novio, Jaime de Marichalar” (DC: 58). Destaco la fuerza descriptiva de la pluma del escritor valenciano en relación a quien será el futuro esposo de la infanta: “[...] un segundón de rostro

ecuestre, recién salido de un baúl repujado con terciopelo raído, que dormitaba en un caserón solariego de la ciudad de Soria” (DC: 57).

En *El azar de la mujer rubia* la llegada del novio a la boda se describe de esta manera:

en medio de la explanada se detuvo un todo terreno de gran cilindrada, uno de esos cochazos que si lo arrancas un domingo se va solo a misa de doce a la iglesia de la Asunción del barrio de Salamanca (AMR: 83).

Aquí el objeto reemplaza la descripción del accionar de un grupo social determinado. El objeto se independiza y ‘actúa’ como lo hacen los hombres poseedores de ese objeto. Y dentro de la relación entre las cosas y los hombres, el escritor elige a unos para referirse a otros. El párrafo termina con “[...] mientras las cámaras se volvían locas de alegría”.

Un aporte de significativo interés en esta novela es la configuración de la experiencia temporal, una temporalidad de la imaginación que sucede en varios planos, y que se ofrece al lector para que pueda reconstruir una temporalidad ordinaria. Es precisamente la construcción de la trama la que combina en proporciones variables las dos dimensiones temporales, la cronológica o episódica y la no cronológica o poética. En principio, en esta novela no hay relato lineal. La historia que el escritor nos presenta es una suerte de rompecabezas cuyas piezas van ocupando el lugar que les corresponde a medida que transcurre la lectura del texto y el cuadro de la historia de España va definiendo sus contornos. Ya desde la primera página se plantea la falta de cronología en los acontecimientos narrados, aunque sí existe una cronología interna en el texto que el lector infiere a partir de fechas y acontecimientos muy precisos que jalonan la historia narrada. Si hacemos un recorrido rápido por las páginas de la novela, siguiendo el orden en que aparecen las fechas en el texto, nos encontramos con lo siguiente:

1. “El 17 de julio del año 1936, a las cinco de la tarde [...] se levantaron los militares en África” (p.11).
2. “[...] el 17 de julio de 2008, a la misma hora, [...] el rey don Juan Carlos visitó a Adolfo Suárez...para entregarle el collar de la Insigne Orden del Toison de Oro” (p.12).
3. “La tarde del 3 de julio de 1976 (el rey) había nombrado presidente del Gobierno a Suárez” (p.15).
4. “[...] el 17 de julio de 1936[...] se levantaron con el pretexto de defender a la República”(p.27)
5. “El 15 de junio de 1969, a las tres menos cuarto de la tarde [...]” se produce un atentado (p.40).

6. “El 19 de abril de 1995”: atentado de ETA. Al año siguiente, Aznar ganó las elecciones. (p.102).
7. “El 22 de julio de 1969 [...] Juan Carlos debía jurar los principios del Movimiento Nacional [...] para ser proclamado sucesor de Franco a su muerte” (p.107).
8. Mayo 1995: muerte de Lola Flores/ 1989: muerte de Pasionaria/ 19 de marzo de 1997: operación de Carmen de un cáncer de mama// 29 de noviembre de 1999: muerte de Carmen-
9. Diario de Carmen Díez de Rivera: desde noviembre de 1975 hasta agosto de 1976 (p.154-165).

Perspectivas temporales múltiples. Estructura fluida, menos dependiente del desenlace y con una cronología vital. La mayoría de los acontecimientos no existen desde una perspectiva exterior a los protagonistas, sino cuando esos hechos han sido asumidos por sus conciencias. Y así la función principal del relato en las voces de los protagonistas está en relación directa con la experiencia temporal viva, es decir, la experiencia del tiempo vivido por el sujeto que lo percibe. Lo que Henri Bergson llamaba la *durée réelle*, la duración real, que es la del tiempo interior, no mensurable. Finalmente podemos señalar que, como en gran parte de los relatos del escritor valenciano, algunas de las múltiples voces se proyectan fuera de las fronteras de este texto. A los personajes los volvemos a encontrar en otros textos, como *Daguerrotipos* o *Crónicas parlamentarias*, por ejemplo.¹⁰³

En la lectura de esta novela como en otras, pero especialmente en ésta, hemos visto que la polifonía narrativa produce la creación de diferentes universos simbólicos y oníricos que acentúan la ambigüedad del discurso. Por tomar sólo un ejemplo, el entierro de Franco: una misma ‘realidad’ acontece en varios planos: 1) en la cabeza de Adolfo Suárez mientras navega en el bosque lácteo (“Parecía un milagro [...] el Generalísimo levantó por sí mismo la tapa del féretro [...] y el cadáver entró por su propio pie en la basílica del Valle de los Caídos...”); 2) en los informativos de la televisión (“ el entierro de Franco mil veces repetido en los telediarios” (p.49) y en cada lector contemporáneo que ha sido testigo de ese hecho histórico.

En *El azar de la mujer rubia* predominan los desórdenes de la memoria y los juegos de la imaginación. Una evidente ambigüedad del discurso estructurado de manera consciente y sistemática. Una configuración pluridimensional que afecta la propia

¹⁰³ Bonino, 2013, se refiere al tratamiento literario que Vicent da a personajes de la escena política española, pp. 171-191.

experiencia temporal. Estamos frente a frente al tiempo poético. Del vasto intervalo de poco menos de treinta y cinco años que la novela recorre en doscientas cuarenta y cuatro páginas, el escritor ha aislado algunos episodios de esa vida acaecida fuera del texto y en la imaginación del autor, en una estructura temporal discontinua. Las fechas precisas nos permiten reconstruir la sucesión de la linealidad que el escritor ha hecho estallar en la novela, en un relato en el que hay escenas memorables que funcionan como una especie de cuadros (la condecoración del Toison de Oro, la muerte y entierro de Franco, la boda de la hija de Aznar, por ejemplo). Macciuci (2013) analiza en esta novela los préstamos que la ficción hace a la prensa periódica o a los discursos factuales para crear efectos de realidad en una narración en la que predominan “técnicas desrealizadoras” que, al mismo tiempo, “subvierten el discurso informativo” y “desarticulan la lectura en clave histórica o biográfica”. Esta manera de construir una historia -la biografía literaturizada- es un desafío para el lector que debe aceptar el reto de participar en el juego de la morfología poética de la novela, un juego transgresor, pero nada inocente, como afirma Santos Sanz Villanueva.¹⁰⁴

García Lorca, con una estructura lineal del relato, plantea la vida del poeta granadino- aun cuando la subjetividad autorial esté presente- en términos que nos acercan más a la pretensión del discurso histórico que al de la ficción, ya que “las formas narrativas que se le asignan a las secuencias de acontecimientos son inherentes a las estructuras de los acontecimientos mismos” (White: 482); o para decirlo de otro modo, el pacto de lectura que nos propone Vicent en esta biografía, en la que el escritor ha utilizado documentos disponibles en el momento, es el de una versión *literal* de los hechos narrados.

Por el contrario, en *Aguirre, el magnífico*, ya desde el mismo título, el personaje nos llega con un calificativo que no solamente sintetiza una serie de ‘virtudes’ que no se mencionan sino que evoca también el apodo de uno de los miembros más ilustres de la familia Medici, gran mecenas y hábil político, en el Renacimiento Florentino. Jesús Aguirre será, en la novela de Vicent, un hombre inteligente, carismático, controvertido e

¹⁰⁴ En este comentario sobre la novela, el crítico literario español también afirma lo siguiente: “Sabe Vicent que la literatura no copia, recrea, y que la invención produce una verosimilitud específica. En esa neblina imaginativa adquieren luz propia luz los hechos históricos. Los más importantes del tiempo que arranca con la muerte de Franco desfilan como si fueran fábulas, no testimonios”. *El Cultural*, 22 de mayo de 2013. En cuanto a la literaturización de la realidad en la narrativa vicentina, R. Macciuci, 2013, analiza las fronteras abiertas entre discursos ficcionales y discursos considerados portadores de información “verídica”, para mostrar labilidad de los límites entre ficción y no ficción, en un estudio comparativo entre la biografía novelada de Jesús Aguirre y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, una trama ficcional que “adquiere verosimilitud y visos de realidad mediante la introducción de datos históricos y de la transcripción de documentos [...]”.

impulsado por el huracán de la ambición: de hombre de iglesia “-cura rojo-” pasará a ser aristócrata y duque de Alba, una biografía de novela.

De los tres textos, hay dos que incluyen en sus títulos los nombres de los personajes biografiados -García Lorca y Jesús Aguirre- cuyas vidas y circunstancias ocuparán en las respectivas obras el escenario de distintas épocas. No podemos decir lo mismo de *El azar de la mujer rubia*, una novela en la que la contingencia reúne a sus protagonistas en la escena de la transición española, dos personajes cuyas historias de vida están atravesadas por la ficción: uno ha perdido la memoria y la otra está muerta; frente a este entramado, el único pacto de lectura posible es el ambiguo. La manipulación de historia y vida de los protagonistas a través de elementos y estrategias ficticias hacen de este relato una de las mejores docuficciones de Manuel Vicent.

IV. FICCIONES DE AMOR Y MUERTE

Fratelli a un tempo stesso amore e morte

Ingenerò la sorte (Giacomo Leopardi)

Amor y muerte son, sin lugar a dudas, los dos temas existenciales y eternos que más han convocado a los artistas de todos los tiempos: músicos, escultores, pintores, escritores y, sobre todo, poetas. Conjurarse la muerte, temerle, ser aliada y cómplice de ella, cantarla, rehuirla o combatirla de mil formas ha sido una obsesión presente en las manifestaciones artísticas de cualquier época. Por otra parte, el amor como necesidad humana, como motor sustancial de la vida, como pasión y compromiso, en fin como defensa contra la muerte parece compartir con ella -la muerte- una suerte de misterio cuya explicación es siempre insuficiente.

No es mi intención realizar un análisis filosófico de estos temas en la obra de Manuel Vicent, sino considerar las estrategias compositivas a través de las cuales se insertan en la narrativa del escritor valenciano. Amor y Muerte configuran un tópico¹⁰⁵ presente en diferentes contextos argumentales e incluso las columnas periodísticas están impregnadas o rozadas por este tema. Sin embargo, es un tópico que no ha sido objeto de estudio por parte de la crítica, más allá de algunas consideraciones marginales, pero no como motivo dominante en la escritura vicentina. Como afirmaba Barthes,

[...] el discurso amoroso es hoy de *una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los discursos circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes).¹⁰⁶ (1977: 15).

La primera cuestión que me planteé cuando decidí afrontar el desarrollo del tema en la obra de Vicent fue qué fundamentos teóricos tenía yo a mi alcance que me pudieran ayudar a pensar y a fundamentar este tópico que domina la narrativa del escritor

¹⁰⁵ Utilizo el término “tópico” en el sentido que lo define Umberto Eco, 1993 en *Lector in fabula*: “el tópico es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector [...]” p. 126); si bien puede funcionar como sinónimo de tema se trata de un instrumento pragmático para leer desde esa perspectiva un conjunto de textos en una lectura no lineal, diríamos, sino analógica y realizar un trayecto lector en función de ese tópico, en este caso Amor-Muerte. “Debería quedar claro que el reconocimiento del tópico es un movimiento cooperativo (pragmático) que guía al lector hacia el reconocimiento de las isotopías como propiedades semánticas de un texto”- afirma Eco. p.144. En el capítulo 5, “Las estructuras discursivas”, el semiólogo italiano analiza los conceptos tópico e isotopías, pp. 123-144.

¹⁰⁶ Esta falta de consideración por el discurso erótico la había señalado R.Barthes, 1977, cuando fundamenta la necesidad de la publicación del libro *Fragmentos de un discurso amoroso*.

valenciano. Ni la psicología ni la filosofía ni el psicoanálisis son campos de mi conocimiento específico como para realizar un análisis desde esos ángulos. Así que, además de dejarme llevar por el desafío que siempre propone la lectura de los textos vicentinos, elegí dos orientaciones bibliográficas con las que estoy familiarizada y con las que me siento intelectualmente cómoda: una es la que nos proporciona el mito, ese relato que muestra la intervención de lo sagrado en el mundo y que es la primera explicación de lo que sucedió *ab initio*, cuya función principal ha sido la de revelar los modelos ejemplares de todas las actividades significativas del hombre; la otra, corresponde a los textos de un escritor, antropólogo y pensador francés, George Bataille, -ensayista “inclasificable”, diría Barthes (2009: 88)- quien ha pensado el tema y ha escrito sobre él en por lo menos tres libros.¹⁰⁷

1. Eros y Thánatos

Fue Sigmund Freud quien utilizó el nombre de dos dioses de la mitología griega, Eros y Thánatos, para referirse a dos instintos básicos que actúan en el hombre: la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Eros tiende a unir, a integrar y mantener esa unión en todo lo animado, posibilita el sexo como placentero y también como generador de vida nueva. Thánatos, por el contrario, es el instinto de muerte que deshace y separa, y designa las pulsiones que tienden hacia la autodestrucción.

Thánatos no parece poseer una literatura mitológica tan rica como la de Eros, aunque la muerte por sí misma está en la raíz de la especulación filosófica de cualquier época y básicamente asociada a la posibilidad o no de algún tipo de continuidad de la existencia del hombre. Pero en los textos de Vicent no hay un planteo metafísico del tema y la muerte tiene, la mayoría de las veces, un tratamiento muy original que desarrollaré en este trabajo.

En la mitología se considera a Thánatos hijo de Érebo (Tinieblas) y de Nik (la Noche) y hermano gemelo de Hipnos (el Sueño). Como personificación de la muerte actuaba cumpliendo el designio asignado a los hombres por las Moiras, representación

¹⁰⁷ “¿Cómo se podría clasificar a George Bataille? Este escritor ¿qué es?, un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan incómoda que, por lo general se prefiere olvidar a Bataille en los manuales de literatura; de hecho, Bataille ha escrito textos, o incluso, quizás, un único y mismo texto siempre”, 1971. “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje*. George Bataille (1897-1962) es autor de una obra profusa y diversa. He consultado tres textos sobre el tema: *El erotismo*; *La literatura y el mal*, ambos de 1957 y *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-196, 1988.

del Destino. “Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Thánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños”. ¹⁰⁸(p. 3). Lo más frecuente era representarlo con la figura de un adolescente que tenía unas alas poderosas y llevaba una espada en el costado izquierdo. Era, al igual que Eros, un demonio o genio alado que cumplía las funciones de justiciero y que se asimiló a Hades, hermano de Zeus, dios soberano del mundo subterráneo cuyo nombre designaba además el lugar mismo asignado a los muertos.

En cuanto a Eros, de las variadas leyendas que circulan en relación a sus orígenes, ¹⁰⁹ la teoría cosmogónica de Hesíodo prevalece sobre todas ellas y tendrá una influencia notable en la producción artística. Eros aparece desde el principio de los tiempos, ya sea como hijo de Afrodita y Ares, o nacido del huevo original engendrado por la Noche, huevo cuyas mitades formaron la Tierra y el Cielo; pero para Hesíodo, Eros es uno de los seres primitivos nacido del Caos (el vacío) que había asegurado la unión de los elementos primordiales, Urano (el cielo estrellado) y Gaya (la Tierra). Eros es la personificación de las fuerzas generadoras, fuerza misteriosa y fundamental del mundo que asegura no solamente la perpetuidad de la vida sino también la cohesión interna del cosmos:

“En primer lugar existió el Caos. Después Gea, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos”. (Hesíodo: 3).¹¹⁰

Realizadas estas breves consideraciones acerca de los mitos fundantes de Amor y Muerte que nos llegan de la tradición occidental, vamos a leer algunos textos de Vicent en relación a esta dupla temática, comenzando por una selección de columnas

¹⁰⁸ Hesíodo, *Teogonía* .,2007-2008. En *Luz, molécula y vida*.

¹⁰⁹ El *Diccionario del Mundo Clásico*, menciona diferentes orígenes: hijo del Erebo y de la Noche; hijo de Afrodita y del dios más joven del Olimpo; como descendiente de Gea y Urano; como hijo de Zeus o de Afrodita y Ares. Según Hesíodo, Eros surge del Caos y gracias a su poderosa influencia se unen el Erebo y la Noche y hacen nacer el Eter y el Día.

¹¹⁰ Graves, R.,1985. “El nacimiento de Eros”, en *Los mitos griegos*. El escritor británico resume así los diversos orígenes atribuidos al dios del amor: “Hay quienes sostienen que Eros, nacido del huevo universal, fue el primero de los dioses ya que sin él no podía haber nacido ninguno de los demás. Otros indican que era hijo de Afrodita y de Hermes, o de Ares, o de Zeus; o que era el hijo de Iris y del Viento del Oeste. Era un niño muy desmandado, que no mostraba respeto alguno por la edad o las posiciones, y que pasaba el tiempo volando con sus alas de oro, disparando por doquier sus flechas armadas de lengüetas o encendiendo corazones a propósito con sus terribles antorchas” p. 22.

periodísticas en las que, a pesar de la brevedad, ya plantea el tópico que luego desplegará en textos narrativos más extensos.¹¹¹

La muerte, como reflexión filosófica, ocupa poco espacio en la escritura vicentina. Están las muertes naturales, podríamos decir, presentes en los relatos autoficcionales correspondientes a su infancia (la muerte de la niña que había sido su hermana y de la amiguita María Luisa (*CP*: 36-37), por ejemplo; o las muertes de los padres en *Verás el cielo abierto*. Con la muerte de la madre, lo asalta un sentimiento de culpabilidad porque no estaba con ella en ese momento, sino cumpliendo con el servicio militar en un pueblo de Málaga. Así se lo comunica al comandante:

-Mi madre ha muerto.

- Bueno y qué- me gritó-

-Mi madre ha muerto-repetí.

[...]. -Bien, su madre ha muerto. Lo siento. Eso nos puede suceder a todos. Que le hagan un volante y márchese a enterrarla como es debido. Le acompaño en el sentimiento.

-Gracias-le dije apenas sin voz.

-Gracias no. Salude. Quiero oír el taconazo.(*VCA*: 118-119)¹¹².

Y con la muerte del padre, el narrador asiste, directamente, y por primera vez a la muerte de alguien (pp.158-159). Ante la agonía jadeante de su padre, piensa en esa tensión permanente entre Eros y Tánatos, entre el unir y el separar, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte:

Parecía estar muy concentrado en su propia muerte llamando con gemidos a Dios, al que veía, tal vez, en los párpados cerrados al final de la escalada. Sin duda, con gemidos semejantes me engendró a mí en esa misma cama, pensaba yo mientras mi padre expiraba. El placer y el dolor tienen el mismo sonido, la risa y el llanto dibujan en el rostro el mismo gesto, la vida y la muerte unidas por el mismo sudor, forman parte de la misma ficción y en medio de ese sueño yo asistía a la muerte de mi padre. (*VCA*:159).

Los padres integran el grupo de los muertos de verdad, los muertos de su pueblo, o de cualquier otro pueblo en donde hombres y mujeres eran llorados a los gritos. “Hoy la

¹¹¹ Las columnas están incluidas en los siguientes libros: *A favor del placer*, 1993; *Arsenal de balas perdidas*, 1988; *Las horas paganas*, 1998 y *Nadie muere en la víspera*, 2004.

¹¹² La noticia de la muerte de la madre en ausencia del hijo y el permiso que éste debe requerir para ir a verla, nos recuerda el comienzo de *El extranjero* de Albert Camus: “Hoy ha muerto mamá [...]. He recibido un telegrama del asilo: “Madre muerta. Entierro mañana. Sentido pésame”. [...]. He pedido al jefe dos días de permiso y, con una excusa de esta naturaleza, no podía negármelos. Pero no tenía aspecto de estar satisfecho. Incluso le he dicho: ‘No es culpa mía’. No ha contestado” (P. 87). En los dos textos están presentes el sentimiento de culpabilidad y la escasa o nula empatía de los ‘superiores’.

muerte ha sido esterilizada. Los tanatorios de las grandes ciudades se parecen a los aeropuertos Nadie llora, nadie grita. El cadáver arde en un crematorio aséptico. (“Los muertos”. *C y O*: 138-139). Están también las muertes violentas de la guerra civil española, una suerte de actualización del fratricidio original de Caín y Abel, cuyo paradigma de la España del siglo XX se hace carne en la figura de García Lorca. Este es sólo un ejemplo: “Entre todos los cadáveres que el rencor sumergió bajo tierra en nombre de Caín está el de García Lorca”(NMV: “Fosa común”, p.174). Podemos leer también alguna columna referida indirectamente a la eutanasia, a la necesidad de la muerte digna en esta época de desarrollo tecnológico y de prolongación de vida y sufrimiento. (“Rebelión”, *L D*:125-126)¹¹³

Existe otra categoría que podríamos llamar los muertos en vida, aquellos que consideran que vivir es solamente existir, que han quedado atrapados en la vorágine social que les impide apreciar el milagro de la vida misma, que no se detienen a experimentar las pequeñas delicias placenteras de todos los días. Esta clase de muertos en vida cuya sepultura es el trabajo, la acumulación de dinero o el interés por las apariencias pululan por las páginas de la narrativa del escritor valenciano.

“(…) mucha gente muere antes de morir y no se da cuenta. He aquí algunas pruebas inapelables. Si de madrugada, despierto en la cama, estiras una pierna hacia el lado fresco de la sábana y no sientes placer, es que estás muerto. [...] En la forma de partir el pan reconocieron al Maestro resucitado sus discípulos en el camino de Emaús. Prueba a compartir una agradable sobremesa con los amigos y si ignoras que la inmortalidad está en el fondo de ese placer, vuelve al sepulcro”. (“Resucitar”: 31 marzo 2018).

En otra columna con el mismo título, Vicent se refiere a distintas maneras de resucitar de las pequeñas o grandes muertes cotidianas en donde incluye también algún ejemplo de la cita anterior:

En el espacio de la UCI cualquier acto anodino, toser, rascarse una oreja, beber un poco de agua, dar de nuevo unos pasos, cruzar una mirada, es una conquista que contiene un erotismo formidable [...]. Si uno considera que el cuerpo es el propio sepulcro durante el sueño, una mañana de abril como esta, día de gloria, despiertas del sueño y estiras la

¹¹³ “Realmente a lo largo de la vida, salvo algunos privilegiados, el común de los mortales no ha hecho otra cosa que obedecer, luchar por sobrevivir, afrontar toda clase de adversidades y consolarse, tal vez, mirando las estrellas sin entender por qué están ahí y a la hora del postre, como regalo, la suerte te reserva todavía la humillación de una agonía larga, encarnizada y degradante. ¿Cómo no rebelarse?”. (“Rebelión”, en *Lecturas con daiquiri*, pp.125-126).

pierna hacia la parte fresca de las sábanas. Ese placer es la forma más milagrosa de la resurrección”. (“Resucitar”, *LD*: 95-96).

La muerte, para Vicent, forma parte del proceso natural de la vida en cuyo trayecto vamos muriendo poco a poco. Al final, lo que llamamos muerte no es más que la expiración definitiva, porque vivir es sólo atravesar varias muertes y resurrecciones de aquel que fuimos en el pasado. No hay trascendencia de tipo religioso para Vicent; en sus textos se impone una suerte de panteísmo en donde ciertas experiencias sencillas como los pequeños placeres de la vida -una puesta de sol, el contacto de la piel con el mar, el primer beso, algunos aromas y sabores, calados en nuestro cerebro y que nos han hecho felices- son los que también nos hacen sentir inmortales, una inmortalidad que no pertenece a otro mundo, sino que está en el más acá de la tierra.¹¹⁴ Ya en 1981, en un texto publicado en la revista *Triunfo*, Vicent titulaba su artículo referido a los cambios de consumo que se llevaban a cabo en España a partir de la década del 60 : “El Paraíso es nuestra infancia”. Dos columnas, “Inmortal” (I) e “Inmortal” (II) de *A favor del placer* son una síntesis de lo que encontramos en páginas dispersas de toda su obra.

Si quieres ser inmortal, siéntate bajo una parra con los pies a remojo en un lebrillo de agua perfumada, y a través de los párpados entornados, que la luz del mediodía estará quemando, vislumbra o recuerda aquellos días de libertad en el pasado, el amor perdido, las voces felices sonando en la cala donde jugabas. Tú eres la posteridad de ti mismo. (“Inmortal” (I), *AFP*: 235).

Al abrir los ojos imaginé enseguida lo hermoso que era no haber muerto todavía [...]. Me rasqué la espalda mientras la radio enumeraba cadáveres y luego realicé abluciones mirando en dirección a Grecia. De este modo me preparé para ser inmortal por medio de un sabor momentáneo que me esperaba desde el fondo de los tiempos [...]. A las dos de la tarde, una mujer lozana de la tierra sacó a la mesa el arroz al horno, y al tomar la pequeña cucharada supe que algo en mi interior había alcanzado las esferas para siempre. Quiero que dentro de un siglo esto se sepa. (“Inmortal” (II) *AFP*: 237-238).

Y ¿qué es entonces eso que llamamos vida eterna? Con el sentido del humor que lo caracteriza, y utilizando imágenes y simbolismos que no asociaríamos para nada con el tema, así se refiere Vicent a la vida perdurable: “Después de todo, el paradigma de la

¹¹⁴ Una de las columnas comienza así: “El sol es el verdadero Padre Celestial, una inmensa bomba de hidrógeno, que cada mañana se asoma a la ventana [...]. Y finaliza diciendo: “El Padre Celestial con su función clorofílica cubre de esplendor vegetal toda la tierra, con su radiación inyecta energía a los minerales y del mismo modo que su espíritu fluye sobre los mares, podría un día esa bomba de hidrógeno llenar nuestra pobre carne mortal de una felicidad interminable”. (“Sol naciente” en *Lecturas con daiquiri*, 2018. pp.275-276).

maldad del mosquito genocida y el símbolo de la eternidad son los botones de la chaqueta, lo único que nos sobrevivirá intacto miles de años en la tumba”. (“Mosquito”, *NMV*: 105).

A pesar de que la vida le gana la partida literaria a la muerte, leemos también algunos modos de contrarrestar los estragos que puede ocasionar Thánatos. En primer lugar está la escritura que puede erigirse en coraza contra la muerte. Escribir tiene una doble finalidad: es una manera de “ahuyentar los terrores de la soledad y de la muerte” y, sobre todo, sirve “para dar testimonio, en medio de la crueldad, de la memoria de los días felices” (“Todo azul” de *NMV*: 183). Y esos días felices se condensan en una especie de núcleo, de atadura que habrá que ir desatando de a poco hasta la muerte. Esto escribe Vicent al final de *Contra Paraíso*:

Fueron unos años dulces, terribles, llenos de perfumes y sabores que aún me sustentan. Con ellos se ha formado el nudo de la vida. Creo que la muerte no consiste sino en ir disolviéndolos a través de la memoria. Con la máxima lentitud posible. (1993: 219).

En “Café solo” el escritor formula directamente la pregunta y la respuesta está en la misma sintonía de lo que ha afirmado en otras columnas:

¿Qué es la muerte? Tal vez la muerte consiste en no tomar ya más un cruasán crujiente con el café por las mañanas junto al ventanal ni enterarse ya nunca jamás de los resultados del Campeonato de Liga cada domingo. Al final de todas las religiones y filosofías, en medio de tantos dioses, héroes y sueños, resulta que la vida no es sino un conjunto de chismes y un nudo de aromas, una pequeña costumbre cuyos pilares tan sólidos son de humo y salen de ciertas tazas frente a las cuales uno ha sido feliz. (*HP*: 463-464).

Vicent contrapone a la pulsión de muerte, los deliciosos instantes cotidianos que hemos vivido, incrustados en la memoria, en los ojos y en el paladar. Así comienza “A un amigo”: “Existen varias razones para no suicidarse: una es la luz de otoño, otra es cualquier arroz bien guisado”. (*AFP*: 223). Otras reflexiones acerca de la muerte las encontramos en “Visionarios” en donde destaca el rol de la religión con su potestad sobre la vida y la muerte, aunque sea una potestad ilusoria. La vertiginosidad de los cambios históricos y sociales se la lleva por delante”.¹¹⁵.

¹¹⁵“Nuestra iglesia ya no quema herejes, apenas imparte anatemas, ha rebajado el nivel de confrontación con la ciencia y las costumbres, pero se ha guardado las llaves de la vida y de la muerte. En ese peaje exige un tributo. La muerte es una neurosis humana todavía insalvable [...] Ni la ciencia ni la fortaleza moral tiene nada que hacer, solo que las células madre pronto pondrán a la disposición de las personas un recauchutado de tejidos y órganos corporales y esa será de momento la verdadera reencarnación. Pero la puerta de entrada a la vida está a punto de ser violada. Ese monopolio religioso pronto será suprimido. La

En algunos textos Vicent ha manifestado cómo imagina su propia muerte. Podríamos decir que como un acontecimiento ligado a la propia naturaleza del hombre. Algunas reflexiones diseminadas en sus columnas: “También a mí, un día, el Mediterráneo me acogerá el cuerpo y yo no seré sino agua azul unida a la breve memoria en la mente de los seres que me amaron” (“Amigo”, *ABP*: 226). Vicent ha relatado la experiencia personal de morir y resucitar siendo niño, cuando tenía unos siete años y cayó dentro de una alberca vacía mientras jugaba. El estado de coma le duró tres días. La anécdota, no exenta de sentido del humor, está narrada en “Resucitar;” en ella también el escritor realiza estas afirmaciones:

[...] creo que vivir consiste en resucitar a cada instante [...]. La muerte es lo que ya hemos vivido [...]. La continua resurrección que consiste en estar vivo habrá que acompañarla siempre con este verso de Ovidio: “He vencido y conmigo viaja mi pasión”. Y así hasta que el carpintero Trinitario venga a tomarnos las últimas medidas. (*NMV*: 243-244).

Vida y muerte son dos estados de dudosa realidad con los cuales Vicent construye historias breves como en “Montaje” o en “La silla” (*C y O*: 53 y 133 respectivamente) o las ingresa como un ingrediente que le sirve para manejarse con mayor comodidad en su estrategia ficcional. Pienso en *El azar de la mujer rubia* en donde la nebulosa mental del “bosque lácteo” por donde navega el pensamiento de Adolfo Suárez y la condición de muerta memoriosa de Carmen Díez de Rivera crean un contrapunto importante y necesario para avanzar con toda naturalidad por la historia contemporánea de España.

Finalmente quisiera destacar la presencia de esas muertes que acontecen particularmente en los pueblos, como un rito de pasaje natural, en el que la gente muere en su casa y hay una suerte de espectáculo escénico abierto, con gemidos de los deudos, llanto de las plañideras y tañidos de campanas. Estas son las muertes y los entierros en la Vilavella natal de *Contra Paraíso*: “como yo fui monaguillo enterré a todos los muertos del pueblo” (*CP*:38), en donde había muertos de primera y de segunda clase. “Desde muy niño la muerte siempre me pareció una simple representación” (*VCA*: 31), cuando de niño el narrador fue llevado por su tío a visitar una cueva en donde se conservaba el cadáver de un moro del ejército de Franco. Están también los entierros proyectados en los westerns de la década del 50 y que son evocados en “El Más allá”. (*LD*: 157-158).

vida será fabricada con las propias manos del hombre y frente a esta conquista harán el mismo ridículo los represores y los visionarios. (*Nadie muere la víspera*, 2004. pp.251-252).

“Me gustaban mucho aquellos entierros tan estéticos de las películas de John Ford en las películas del Oeste, con el pastor protestante leyendo salmos de Isaías ante unos vaqueros cabizbajos con el sombrero en la mano: conduce, Señor, el alma de nuestro hermano a los verdes valles del Edén, mientras los golpes de azadón herían la tierra madre para albergar al finado hasta el juicio final. También me gustaban los entierros llenos de alaridos griegos tan mediterráneos con labradores en el duelo, que cerraban tratos de cosechas durante el camino al camposanto donde el cura católico dejaba al difunto amparado bajo un mármol barroco hasta la resurrección de la carne”.

El accidente inesperado y violento que sufrió el amigo David, narrado en *El resuello*, nos muestra un perfil estético de la muerte que expresa el narrador en dos momentos del relato: “Para mí el cadáver solo ofrecía una novedad puramente estética porque el cuadro tenía aires de ficción. En aquella escena estaban concentrados todos los elementos del rito tenebrista” (R: 41). Y más adelante reflexiona: “Pensé que una noche en un cementerio miserable y tan ajeno tendría su emoción artística, pero sólo había humedad y aburrimiento” (R: 45). En la lectura de los textos vicentinos percibimos que la vida fluye como un río que va hacia más vida; y cuando pareciera que habría que claudicar, ante lo imposible, ante lo que no sucederá nunca, se levanta, contra la muerte, la coraza invencible de la fuerza creadora de la imaginación.

2. Lectura del tópico amor/muerte en cuatro novelas

Hemos visto cómo los antiguos griegos dieron el nombre de Eros a ese dios primordial, responsable del deseo y de la atracción sexual que se impone al ser humano como una fuerza irresistible en una búsqueda muchas veces impotente. Esta fuerza cósmica, este principio unificador de regeneración y de vida está presente, de manera muy especial, en los textos del escritor valenciano. Amor - Eros se escribe con mayúsculas en sus escritos, dando sentido más que nadie a la afirmación de George Bataille de que el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre que está en el mismo plano que el de la religión. Ambos se ubican en el dominio de lo sagrado, es decir, en ese movimiento interior que está fuera de la lógica y que nos abre las puertas a lo imposible. En el proceso de la evolución, el *homo sapiens* se fue alejando de la naturaleza y de su condición animal; sin embargo, el cuerpo y lo natural siguen siendo para él la manifestación de su ser mortal y perecedero. La sociedad, a través de las prohibiciones, nos ha alejado a tal punto de esas pulsiones que terminamos siendo, la mayoría de las veces, esclavos de los mandatos sociales. Pero “no existe prohibición que no pueda ser

transgredida”.¹¹⁶ En ese sentido, la transgresión no se opone a la prohibición, sino que la supera porque con ello el hombre vuelve a retomar su pulsión primitiva:

A partir del momento en que los hombres poseen una cierta concordancia con la animalidad, entramos en el mundo de la transgresión. Al formar, en el mantenimiento de la prohibición, la síntesis del animal con el hombre, entramos en el mundo divino (el mundo sagrado). (G. Bataille, 2006: 89).

Estos dos senderos -el del deseo, por un lado y el del mandato social, por el otro- recorren y atraviesan todas las novelas de Manuel Vicent. Por un lado, el mundo del trabajo, de la razón y de las prohibiciones -lo profano-; por el otro, el mundo interior del goce de los cinco sentidos, de la libertad, del deseo, del placer sin culpa, de la transgresión, en fin, del gasto y de la fiesta, según el concepto que tenían los griegos de ella:

Durante el tiempo *profano* del trabajo, la sociedad acumula recursos y el consumo se reduce a la cantidad que requiere la producción. Por excelencia, el tiempo *sagrado* es la fiesta [...]; en tiempos de fiesta, lo que está habitualmente prohibido puede ser permitido[...] la fiesta consume en su prodigalidad desmedida los recursos acumulados durante el tiempo del trabajo [...]; la fiesta es el punto culminante de la actividad religiosa. Acumular y gastar son las dos fases de las que se compone esta actividad (Bataille, 2006: 72-73).

La historia completa narrada en *Contra Paraíso*, desde el mismísimo título, se inscribe en la grieta que separa esos dos mundos.¹¹⁷

Si bien podemos hablar de diversos erotismos -el que produce el dinero, la política, el prestigio social, la comida, el arte-, al que nos referiremos centralmente es aquel que concierne al amor y al deseo sexual, el de los cuerpos y el de los corazones, como los llama Bataille (2006: 20), erotismo que exalta el imperio de los sentidos, el placer sin culpa, la felicidad y el paraíso.¹¹⁸ Eros tiene una fuerte presencia en los textos vicentinos, sin embargo no siempre se presenta de manera aislada sino integrando una dupla inseparable con la muerte.

¹¹⁶ Roger Caillois, 1950 se refiere también a la transgresión como uno de los momentos relacionados con lo sagrado y que se corresponde con la efervescencia de la fiesta, en oposición al sistema de las prohibiciones establecidas por la vida cotidiana. Hemos comentado esta ley de la fiesta a propósito de *Son de mar*.

¹¹⁷ M. Vicent, 2017. “Creo que en mi libro *Contra Paraíso* está en esencia todo el material que a lo largo de los años me ha nutrido espiritualmente y literariamente. También anida en él lo fundamental de mi estética: debajo de la belleza está la corrupción, debajo de la destrucción renace siempre la belleza”, pp. 39-41.

¹¹⁸ La importancia del sexo en la obra de Vicent ha sido estudiada en la tesis doctoral de María del Mar Arias Aisa, 1993, p. 269-321.

Leeremos cuatro novelas en las que el tópico se inserta de distinta manera en cada una de ellas: *El resuello*, el texto que consagra a su autor como escritor “[...] se mató El Bola con la moto y empecé a escribir”- le dice Vicent a Juan Cruz Ruiz en una entrevista (2016: 215)-, el erotismo ocupa un segundo plano pero ya marca una opción en la vida del protagonista; *Balada de Caín*, en donde la pasión alcanza niveles poco frecuentes de seducción liberadora de la maldad; *La novia de Matisse*, en la cual el erotismo se abre a otras vinculaciones temáticas, y *Cuerpos sucesivos* cuya historia novelesca desarrolla una tortuosa relación amorosa entre los amantes que viven una pasión en el filo del abismo. Veremos en estas cuatro ficciones de qué manera se presenta la dupla muerte/erotismo, qué particularidades adquiere en la configuración del relato y qué función cumple en el argumento de la historia narrada.

2. 1. *El resuello* (1966)

La primera novela que Vicent publica es *El resuello* (1966), una narración corta que fue finalista de los premios Planeta, Sésamo y Café Gijón. El título, que en la primera lectura pasa un tanto inadvertido, veo que me acerca al tema que nos interesa, ya que ‘resuello’ significa respiración especialmente violenta o con ruido. Me pregunto: ¿la que provoca la excitación amorosa o los ruidos de los estertores inmediatos a la muerte? La historia inspirada en la muerte inesperada y violenta, en vísperas de Pascua de Resurrección, de Vicentico Bola -amigo personal del autor de *Contra Paraíso*- será el azaroso y trágico episodio que definirá el destino de Vicent como escritor. En la ficción, el Bola se llama David y los hechos están situados en Nochevieja, vísperas de la fiesta que organizaban para celebrar la llegada del Año Nuevo. La novela está dividida en cuatro capítulos como si fuesen los cuatro movimientos de una sinfonía, cada uno de los cuales focaliza un momento específico. Las partes no llevan título pero podrían llamarse así: 1) Muerte; 2) Velatorio. 3) Entierro. 4) Baile de Nochevieja. El ajustado tono narrativo que le imprime la voz del narrador en primera persona¹¹⁹-tono de aflicción mesurada, sin solemnidades- es un logro narrativo del escritor.

¹¹⁹He considerado la noción de “voz narrativa” que desarrolla Ricoeur, 2011, pp.512-521, según la cual la “voz”, que es una categoría de la composición narrativa al igual que el “punto de vista” corresponde al personaje, mientras que el segundo se asocia al narrador. Ahora bien, en algunas narraciones en primera persona es posible que el narrador se identifique con el personaje que habla en primera persona y vive el mismo mundo que los demás personajes. Voz y punto de vista se encuentran en el texto y esto sucede en *El resuello*.

Desde la primera frase el narrador nos instala en un ambiente de duelo y muerte. El deceso de David, en principio, no es mencionado directamente; se lo nombra a través de un parte médico que dice lo siguiente:

En el kilómetro 53.500 de la carretera general de Valencia a Barcelona, la motocicleta conducida por David García Torner, de veintidós años, se estrelló violentamente contra un camión, que venía en dirección contraria. Como resultado de la colisión, el motorista quedó con heridas de carácter gravísimo. Trasladado a la casa de socorro de Torre el Mar, el practicante de guardia, don Raúl González Atienza, le apreció ruptura de la base del cráneo. Instantes después falleció” (p. 24).

Desde el comienzo, la muerte preside toda la historia: está ahí, se siente en el ambiente. Así comienza la narración: “Aquella mañana el pueblo estaba como siempre. Pero a mí se me antojaba un silencio muerto” (R: 5). En toda la atmósfera del pueblo, como decía, se respira la muerte: las mujeres enlutadas, las plañideras, las coplas funerarias, el diálogo entre Ramón y el narrador mientras van a la casa de socorro a encontrarse con el amigo fallecido en el accidente. Y también desde el principio se plantea la contradicción que supone la muerte absurda del amigo y la necesidad de divertirse porque “la Nochevieja pide jaleo” (R: 8). Muerte y Fiesta anclados desde el comienzo de la historia. Al mismo tiempo, y casi en paralelo, el escritor lleva al primer plano el deseo y el instinto en el relato, representado por diferentes figuras: la Rata, una buscona de secano; la mujer provocadora fotografiada en el calendario colgado de la pared del bar de Vicente, el camarero, “[...] una rubia oxigenada me sonreía con la boca entreabierta, con cara de delirium tremens y los muslos al aire” (R: 7); o las cabras en celo: “El choto andaba de salida requiriendo a una hembra rezagada” (R: 16); o la mirada libidinosa que el narrador proyecta sobre Amparín, la hija del sepulturero, o sobre las caderas de Mari Carmen, la chica de Vidal. El brevísimo diálogo que el narrador y Paquito Vidal mantienen al final del primer capítulo es muy elocuente:

Al verme se acercó y me dijo enseguida: - ¡Qué buenas están las mujeres de capital! [...]. Le comuniqué la muerte de nuestro amigo. Paquito sin mover una ceja, me contestó: - ¿Y ese tonto se mata ahora, siendo mañana Nochevieja? (R: 36-37).

El trabajo y la fiesta, el dolor y el placer, la muerte y el deseo caminan y crecen juntos a lo largo de todo el texto y encuentran su correlato en dos ámbitos -el afuera y el adentro- representados por algunos espacios físicos: la calle y el bar por un lado, y la iglesia con

las diatribas que pronuncia el cura, por otro: “La iglesia, llena hasta los topes, olía a alcoba cerrada, a colonia barata y a sudor de invierno” (R:92-93). Por una parte, la libertad, el deseo y Eros que mueven al sujeto interiormente y, al mismo tiempo ‘el deber ser’, la obligación y la negación al placer impuesto por los otros. Esta estructura binaria de opuestos, ya lo hemos visto en otros textos, es frecuente en la narrativa de Vicent. El libro que mejor representa esta dualidad es, como ya lo analizamos, *Contra Paraíso* (1993), en donde el adentro -representado por la casa paterna- y el afuera -el pueblo natal-, establecen una suerte de contrapunto entre el orden y lo prohibido, por un lado y la naturaleza, la libertad y la imaginación, por el otro.

En la segunda parte, los amigos regresan a Torre el Mar a velar a David. La muerte se va como desrealizando, perdiendo su carácter de espanto y va dejando más espacio a la erótica y a la estética. Existen algunos signos externos que hacen que lo trágico y lo festivo en algún punto se toquen. En el capítulo tres, por ejemplo, la música que se prepara para el baile de Nochevieja y la música para el entierro de David suenan al mismo tiempo. La vestimenta de los lugareños también es un signo ambiguo: “La gente, a su manera, estaba elegante. Costaba distinguir para qué se había puesto el mejor traje, si para ir al entierro o al baile” (R: 61).

Esa dicotomía entre muerte y erotismo se pone de manifiesto en el sermón que el cura pronuncia en la misa de Nochevieja, en la última parte del libro. El discurso del sacerdote exalta y contrapone otras dos parejas de contrarios relacionadas con el tópico que estamos analizando y que son: *trabajo/ fiesta* y *prohibición/transgresión*. Extraigo algunos fragmentos de la homilía del sacerdote en la que, en medio del relato y conversación entre amigos, se eleva la voz del cura que termina dominando todo el recinto:

“Los que, ciegos de pasión, se entregan esta noche a la orgía [...] [...] los que, haciendo caso omiso de su conciencia, se entregan al placer [...].

[...] el cura quiere cumplir con su deber ya que la gente de aquí, a pesar de que trabaja como un asno y jamás se ha divertido, tiene un mimo especial por las desgracias y le gusta que el cura la fustigue. Viene a ser como una especie de masoquismo. La gente quiere trabajar y tener también la posibilidad de ir al infierno.

[...] por eso yo os digo que nadie quedará sin castigo, un castigo horripilante [...]” (p.94-95).

Quien ha desarrollado conceptualmente este tópico en relación a la vida de los hombres -dos mundos complementarios que se definen uno en relación al otro- es Roger Caillois, 1950- para quien toda concepción religiosa del mundo implica la distinción de

lo profano y de lo sagrado. En el espacio de lo profano, el compromiso del hombre es solamente superficial, sus acciones tienen que ver con las obligaciones de la vida social, con la cadena de mandatos que hay que cumplir y con las múltiples necesidades de las que somos presas. En el ámbito de lo sagrado -que no necesariamente es sinónimo de religioso-, un sentimiento de dependencia íntima retiene al hombre, dirige cada uno de sus impulsos y él está comprometido sin reservas. Lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad y está fuera y más allá de la razón:

En resumen [...], el dominio de lo profano se presenta como el del *uso común*, el de los gestos que no necesitan precaución alguna y que se mantienen en el margen, a menudo estrecho, que se le deja al hombre para ejercer sin restricción su actividad. Por el contrario, el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada. Empero, sin el auxilio de éstas, todas las ambiciones van al fracaso. En ellas reside la fuente de todo éxito, de todo poder, de toda fortuna. (Caillois, R.: 18).

Todo ordenamiento social supone prohibiciones para dominar los impulsos que provoca el deseo. La desestabilización de ese orden, la transgresión, corresponde al tiempo de la fiesta, tiempo sagrado de derroche y desperdicio. La fiesta no sólo es la transgresión a lo establecido sino también la posibilidad de renovación. El placer es lo prohibido, porque “se define por el secreto (...), la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente... Se trata siempre de un tema prohibido” –dice George Bataille (2006: 257)-, pero es también la posibilidad de transgredir esa prohibición. El protagonista de *El resuello*, casi al final de la historia, hará su elección: “En mi ánimo íbase calando un sentimiento de prisa nerviosa por divertirme” (R:108).

Thánatos y Eros, en paralelo, presentes desde el principio hasta el final en esta primera novela de Vicent. La muerte real de Vicentico Bola¹²⁰ motoriza la historia en la ficción *El resuello*. La muerte es el punto de partida pero no el de llegada. Al mismo tiempo que leemos el impacto que produce la desaparición violenta e inesperada del amigo en la existencia del joven Manuel, también descubrimos en el protagonista la fuerza arrolladora de la vida misma que se abre paso entre la tragedia de la muerte. Y al final, el narrador-protagonista ya ha hecho su elección que resuena en ese “- ¡Feliz año nuevo! ¿Es así como

¹²⁰ El hecho fáctico de la muerte de Vicentico Bola se produjo el 31 de diciembre de 1961, así figura en la lápida sobre su tumba en el cementerio de la Vilavella, y en la esquela mortuoria elaborada en esa ocasión. En algún otro texto, el escritor valenciano ubica el hecho en tiempos de Pascua.

se dice?”, en un brevísimo intercambio de palabras con el amigo Ramón, de regreso a casa por la mañana, luego del entierro de David.

2.2. *Balada de Caín* (1986)

Veinte años después de la aparición de *El resuello*, Vicent publica *Balada de Caín* (Premio Nadal 1986), novela de una retórica ficcional inédita para un personaje que ya ha conquistado linaje literario gracias a la pluma de grandes escritores. Caín y Abel -el agricultor y el pastor- los primeros hermanos de la humanidad según el *Génesis*,¹²¹ han dado mucha letra a la literatura de todos los tiempos¹²² porque sus historias, acaecidas en épocas remotas y leídas e interpretadas en distintos momentos y lugares, vuelven a comenzar siempre. Caín, además de ser el agricultor que mata al pastor de ganado; además de ser el hermano envidioso porque las ofrendas de Abel son las preferidas de Dios; Caín es, sobre todo, el origen de la errancia ya que la maldición del Todopoderoso instaure, en él, la genealogía del viaje eterno. Dios castiga a Caín y lo condena a errar. En eso consiste la maldición divina y la expiación de la culpa será el viaje sin retorno.

Quizás haya sido Baudelaire uno de los primeros poetas modernos que se atrevió a invertir los términos de la supuesta bondad o maldad de los protagonistas del mito bíblico. *Les fleurs du mal* contiene, en la quinta parte del libro, “Révolte”, un grupo de poemas, censurados en su momento, que exaltan la rebelión contra el poder establecido por un dios impiadoso y tirano que reclama mártires y sangre y nunca está saciado. Caín es un representante del hombre rebelde, de una raza sojuzgada, aplastada y que arrastra por las tierras a la familia hambrienta. A diferencia de él, Abel, el elegido por dios, encarna al burgués rico cuya siembra y rebaños prosperan. En Baudelaire, tanto Caín como Abel representan dos grupos sociales, por eso apostrofa diciendo “Raza de Caín” o “Raza de Abel”. El poeta rechaza el orden social establecido en la figura de Abel y no cree en las

¹²¹ “Los hijos de Adán” en *Génesis*, Primer homicidio. 4, 1-16. “[...] 9. Preguntóle el Señor a Caín: ¿Dónde está tu hermano Abel? Y respondió: No lo sé. ¿Soy yo acaso guarda de mi hermano? / 10. Replicóle el Señor: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra. / 11. Maldito, pues, serás tú desde ahora sobre la tierra, la cual ha abierto su boca y recibido de tu mano la sangre de tu hermano. / 12. Después que la habrás labrado, no te dará sus frutos; errante y fugitivo vivirás sobre la tierra. [...]” *Sagrada Biblia*, 1963, p.23.

¹²² Este mito ha sido reinterpretado por grandes escritores, por lo general reivindicando la figura de Caín. En el año 2009, José Saramago -premio Nobel de literatura 1998- publica *Caím*, un texto provocador, mordaz y de un humor hilarante, por momentos. En el siglo XIX están los versos de Baudelaire, 1961: “Raza de Caín, sube al cielo, / ¡y arroja a Dios sobre la tierra!”. En el siglo XX, Borges, J.L., 1965. “Milonga de dos hermanos” donde evoca la historia de cuchilleros de los hermanos Ibarra: “Así de manera fiel/conté la historia hasta el fin;/es la historia de Caín/que sigue matando a Abel. II, pp.333-334. En el campo literario español, Unamuno con *Abel Sánchez* y Antonio Machado en poemas de *Campos de Castilla* y en *La tierra de Alvargonzález*.

jerarquías sagradas. Pero no solamente apunta al orden social sino que va más allá: se rebela contra las condiciones mismas de la existencia. Para el momento en que Baudelaire escribe estos poemas (anteriores a 1857), la rebelión romántica ya estaba instalada en la literatura europea. No es una actitud nueva. Lo que impresionó en ese momento es la vehemencia y la osadía en una expresión que tildaron de escandalosa y blasfematoria. Tanto Satanás como Caín representan, en la poesía de Baudelaire, una energía heroica vencida y derrotada. Los dos han sido exiliados, proscriptos de la felicidad. Dios Padre es el Dios de la falsa justicia, del orden mentiroso, que da siempre la razón al rico en contra del pobre, al fuerte en detrimento del débil. Una suerte de inspiración revolucionaria estalla en estos poemas. Así comienzan las letanías de ‘Abel et Caïn’: “Race d’ Abel, dors, bois et mange;/ Dieu te sourit complaiamment.// Race de Caïn, dans le fange/ rampe et meurt misérablement” (Raza de Abel, duerme, bebe y come;/ Dios le sonríe compaciente.//Raza de Caín, en el fango/ cae y muere miserablemente)¹²³.

Caín es una figura relativamente presente en la narrativa de Manuel Vicent, por ejemplo, en las columnas periodísticas de *El País* recogidas en libros, como “El odio” en *Las horas paganas* (1998: 121-122), o “Caín & Abel”¹²⁴, en *Radical libre* (2014: 209-210) o mencionado para aludir a otros crímenes como en “Fosa común”, en *Nadie muere la víspera* (2004: 173-174) o marcando el encuentro en el Café Gijón, en una escena teatral, entre Vicent y el pintor alicantino José Paredes Jardiel y narrado en *Verás el cielo abierto* (2005:129-132). No es mi intención recopilar los textos vicentinos referidos al primer crimen fratricida de la humanidad sino poner en evidencia aquello que decíamos en la Introducción, la recurrencia de ciertos tópicos que establecen un diálogo estrecho y permanente dentro del universo narrativo del autor.

Balada de Caín es una novela de una composición inusual, tal vez única, dentro del género autobiográfico-ficcional de este personaje bíblico. El narrador es una primera persona autobiográfica de un Caín duplicado: el Caín del Génesis y el que vive en Nueva York en la actualidad. El protagonista cuenta su vida en dos tiempos: el del mito en las arenas del desierto, y el tiempo actual correspondiente al momento de la escritura de

¹²³ Para el texto original en francés he utilizado Charles Baudelaire, 1961. *Les fleurs du mal*, pp. 144-145. La traducción al castellano es de Nydia Lamarque, 1976, p.192-193. Los poemas censurados el 20 de agosto de 1857 no son solamente por haber atentado contra la moral religiosa sino, sobre todo, por delito de ofensa a la moral pública y a las buenas costumbres.

¹²⁴ Transcribo parte del texto en el que claramente Vicent expresa la posición tomada frente a estos primeros hermanos de la humanidad: “Frente a Abel, un señorito reaccionario bien visto por Dios, Caín era un progresista con gran sentido de la historia. Esta pelea a muerte que se inició en las puertas del paraíso aún no ha terminado” (BC; 209).

Vicent cuando Caín es un saxofonista del jazz en los bares de Manhattan. Una apuesta narrativa fuerte por donde se la mire y se la lea, en la que la historia de los dos hermanos -uno el asesino del otro- va y viene en el tiempo, se desplaza de un espacio a otro, y transita desde la caravana interminable del desierto hasta las calles y los pasillos subterráneos neoyorkinos.

Tiempo y espacio estructuran una historia eterna que se repite por los siglos de los siglos o, si se quiere, la historia atemporal del odio fratricida que se proyecta al infinito. Reescritura en clave fantástica del relato bíblico que trasciende las fronteras de lo religioso. No pretendo realizar un análisis filosófico de las coordenadas espacio-tiempo, sino aportar una aproximación a la configuración poética absolutamente original de Vicent quien tendrá que abordar la polidimensionalidad del espacio-tiempo partiendo de la simple linealidad de la escritura (Alonso Lera, 2004: 237-253).

Dos tiempos y dos espacios: el de los orígenes, de lo que sucedió *in illo tempore* y el tiempo contemporáneo al escritor, cuya fecha se menciona en el texto: 1985; el ancho espacio del desierto laberíntico y hermético, con un sol terrible, por el que los primeros seres de la humanidad se desplazan buscando nuevos manantiales a medida que se van agotando.¹²⁵ No se trata de un espacio geométrico y mensurable, sino de un área sin fronteras que aún conserva los restos de lo que fue el Paraíso Terrenal. Y, por otra parte, está Nueva York, una ciudad oscura, nocturna, con olor a “tarta podrida” y a “hígado de pollo con almíbar” en la que predominan los ruidos y la miseria humana representada por los hombres-rata que escarban las bolsas de basura, “seres de color gris, sin pestañas, empapados de herrumbre húmeda” (p. 23).¹²⁶

Nueva York es también una ciudad con dos espacios opuestos: por un lado, las calles de Manhattan, la Quinta Avenida, la catedral de san Patricio, la Joyería Tiffany’s que un día el protagonista recorre acompañado y guiado por un perro, asimilable en esta historia a un Virgilio de la posmodernidad; y por otro, está el espacio subterráneo donde habitan mendigos y hombres-rata que viven en las cloacas de Nueva York, el inframundo

¹²⁵ Estando Caín acostado con Helen en Nueva York, evoca ese otro tiempo y espacio con estas palabras: “En aquella caravana, querida Helen, se quemaba incienso en las acampadas nocturnas y las jaimas eran rojas y azules [...]. La Media Luna Fértil arranca del Golfo Pérsico, sube como un alfanje corvo por el territorio de los grandes ríos hasta alcanzar la región de Mitanni, comienza a doblar por el país de los ititas y encuentra el mar en la legendaria Biblos, la de los perfumados cedros [...]. El resto no era sino el reino de las dunas, el imperio de los lagartos”, p. 68.

¹²⁶ Así describe Vicent en *Balada de Caín* un amanecer en Manhattan: “Ahora está amaneciendo. Una luz sucia ha comenzado a vibrar en el cristal de la ventana y los sonidos de la ciudad que despierta se van haciendo sólidos lentamente. Oigo el ruido de la ducha en la habitación de al lado, la descarga de un retrete, las gárgaras o la tos violenta del vecino y en el pasillo del hotel cierra la puerta alguien que se va. El rumor del tráfico en el asfalto crece dentro de mí (...)” p. 46.

neoyorkino adonde también lo conduce el perro. Vicent ya había descripto detalladamente ese ambiente en dos artículos publicados en la revista *Triunfo* en el mismo año: “La verdadera contracultura, sin aditivos ni colorantes estéticos, son estos hombres-ratas” (“Contracultura”: 54-55). Entre los habitantes del subsuelo también menciona los cocodrilos ciegos a los que Vicent se había referido, en el otro artículo, como un fenómeno de la sociedad actual, en alusión a los pequeños sauros que los niños traían de recuerdo de sus vacaciones en Miami y, luego que se aburrían de ellos o crecían un poco, los arrojaban a los desagües que van a dar a la cloaca:

Después de algunos años en las herméticas alcantarillas de Nueva York que están a cien metros bajo el nivel de la joyería Tiffany’s, se ha desarrollado una colonia de cocodrilos blancos y ciegos navegando en la cerrada oscuridad de los excrementos ciudadanos. Lechosos e invidentes, con media cabeza soñadora fuera del ciénago, miles de caimanes se reproducen en las raíces de la gran urbe, Es maravilloso. Un centenar de brazas más arriba, sobre la vertical de esta escena, M. Fontaine baila el Lago de los cisnes.[...]. En medio hay túneles de cemento lleno de mendigos violinistas”(“Boceto para un laberinto”, 1981: 32-33).¹²⁷

El tiempo y el espacio *-kronos y topos-* del *Génesis* alternan con la temporalidad y la espacialidad neoyorkinas del siglo XX, en una especie de contrapunto en donde los hechos narrados suceden en contextos diferentes. Ya desde las primeras páginas Vicent nos introduce en el relato en primera persona de Caín quien ha comprendido el destino que lo aguardaba porque la marca, la señal, la lleva incrustada en la frente.

Mis padres, que ya llevaban mucho tiempo extraviados en el laberinto de arena con el cráneo ofuscado por aquella luz de cal viva, me inculcaron tenazmente esta idea: el destino del hombre consiste en huir, sólo en huir detrás de un sueño. Ese es el único ejercicio que he practicado. Me llamo Caín (2003: 8).

¹²⁷Esta estratificación del espacio en dos mundos que se describe en relación a Nueva York, la volvemos a encontrar en otra novela, *La muerte bebe en vaso largo* (1992), publicada en diario *El País* por entregas con el título de *Domingo negro*. en la que el narrador testigo, con su imprevisible capacidad fabuladora y transgresora, nos lleva a desplazarnos con sus personajes por una ciudad- Madrid- en donde muertos y vivos conviven y deambulan armoniosamente en territorios de fronteras imprecisas. En este espacio narrativo, Vicent reúne a una miscelánea de personajes como Boro Salami, la dama Giorgina, Luisito el Nabo, Samuel Bergote – un profesor de latín que de noche es conocido como el Chulo de Salamanca- el mendigo Pitágoras, el loro que discurre como nadie y resuelve crucigramas, jueces, banqueros, gariteros y matones a sueldo; vivos y muertos comparten aventuras estrafalarias en la morgue judicial o en el paseo de Recoletos, en un desfile grotesco y esperpéntico. Viaje de los muertos gozosos por las alcantarillas de la ciudad mientras los que se creen vivos caminan desesperados por las calles de Madrid.

En el ámbito bíblico predominan la descripción y los pequeños relatos: la muerte del alacrán (*BC*: 16-17), la de la pantera negra (*BC*: 18-19), el episodio erótico del coyote y la mona (*BC*: 75-77), la muerte de Adán en una explosión, rodeado de piedras preciosas (*BC*: 34-35). Caín es un niño imaginativo y fantasioso al que le hubiera gustado ser como la mona, un ser sin culpas y sin traumas. De adolescente es un labrador que piensa mucho, mientras que Abel no investiga nada y le gusta coleccionar esqueletos. En los juegos con Abel, con una quijada de asno, Caín descubre el placer: “De pronto supe que la existencia tenía sentido: en adelante todo mi ejercicio iba a consistir en complacer a ese zagal de caoba”. (*BC*: 55). La quijada de asno será, en este texto, un objeto en el que se conjugan la muerte y el erotismo.

Caín y Abel, en una relación incestuosa y homosexual, siguen pasando por el desierto en una caravana interminable que se detiene en Biblos, Jaffa, toma la ruta por el Mediterráneo: Valle de Hebrón, hoy de Josafat, Jerusalem, desierto de Judea, Jericó, el mar Muerto, el Líbano para regresar a Biblos y Jaffa. De allí, la navegación por el Egeo: Delfos, Creta y el palacio de Knosos, Eleusis, el Ática, Egipto. El labrador fratricida destinado a huir eternamente en una suerte de fuga interminable en donde el azar define los encuentros con los otros. El príncipe negro Elfi le da noticias a Caín de lo que ha sucedido en el pasado: la muerte de su madre Eva y el mensaje póstumo de ella que dice lo siguiente:

[...] si un día ves a Caín, dile que fue mi hijo predilecto, el que ocupó por entero mi corazón; recuérdale que nunca vuelva el rostro hacia el pasado; la vida consiste en huir detrás de un sueño que no existe (*BC*: 182).

En el espacio urbano de Nueva York, en donde Caín trabaja como saxofonista en un Club de Jazz, predominan las noticias periodísticas ya sea por la radio o la prensa escrita. La primera de ellas, la radio, anuncia que acaban de matar un famoso llamado Abel, y Caín mantiene esta conversación con el chofer del taxi:

- ¿Cómo? ¿No lo sabe? - exclamó el taxista.
- No sé nada, primo. ¿Qué ha pasado ahora?
- Acaban de matar a un famoso que se llama Abel.
- ¿Abel, el bailarín?
- Algo así.
- ¿Dónde ha sido?
- Nadie lo dice. Parece como si lo hubieran matado en infinitos lugares a la vez. [...]. Y también da la sensación de que el crimen ha ocurrido hace miles de años aunque lo han descubierto esta tarde. La radio lo está dando de nuevo. La policía busca a alguien que lleve una señal en la frente y se llame Caín. ¿No es mucha coincidencia? (*BC*: 22).

Unas veinte páginas más adelante, el conserje del hotel lo felicita y le dice que será famoso. Caín lee en la primera página de la prensa del día la muerte de Abel, pero las noticias difieren según los periódicos: ‘Perece un bailarín de cuatro puñaladas en el rodaje de una película’, o ‘Venganza fratricida en el Este del Edén’ o ‘El cadáver incorrupto de Abel ha sido hallado en el litoral del Mar Muerto,’ o ‘Abel muere en el bombardeo de Jericó’ o ‘El asesino Caín está en Nueva York.’¹²⁸

Desde el principio de la historia, Vicent introduce y superpone los espacios geográficos y los acontecimientos: la ciudad, al desierto; el Abel de los noticieros del siglo XX, al Abel pastor del Génesis; la filmación del episodio bíblico en cuestión, al relato contenido en el Antiguo Testamento que expresa: “Dijo después Caín a su hermano Abel: Salgamos fuera. Y estando los dos en el campo, Caín acometió a su hermano Abel y le mató”. Estamos en presencia de la ficción dentro de la ficción, el set de filmación en la novela, como en *Son de mar* o en *León de ojos verdes* (BC: 49-50). Pero el crimen cometido por Caín no termina aquí. Vicent le da un espacio significativo en los periódicos de habla hispana que también se ocupan de este acontecimiento, pero eso sí, en un registro de periodismo amarillo: ‘Carnicería en el Este del Edén’, titulaban la noticia.¹²⁹

Espacio y tiempo son elementos estructurantes importantes en este relato; no podemos concebir lugares que se sustraigan al imperio del tiempo, como tampoco logramos imaginar tiempos vacíos y desprovistos de referencias espaciales. Y a pesar de que la acción está focalizada en el crimen fratricida y sus consecuencias, hay otros componentes temáticos recurrentes en la narrativa del escritor valenciano, como la carga simbólica de la figura del padre, en este caso Adán, que está también presente en otros textos de Vicent; o el tópico muerte-erotismo.¹³⁰

¹²⁸ El entrecomillado es nuestro. Todos esos títulos periodísticos proceden de diferentes publicaciones: el *Washington Post*, el *The Village Voice* y el *New York Times*. pp. 47-48. Los periódicos de habla hispana no están identificados, sólo se refiere el narrador a “un escueto telegrama de agencia”, p. 51. Estas inclusiones periodísticas en la novela son un ejemplo más de los efectos de realidad que el escritor introduce en la ficción, estrategia a la que ya nos hemos referido en el capítulo III “Vidas narradas”.

¹²⁹ Pilar Cabañas, 2001, entrevista a Manuel Vicent, “Mar de ojos de mar”, y refiriéndose a *Balada de Caín* le pregunta: “-Podrías contarme algo sobre la génesis de esta personalísima novela?”. Y Vicent, entre otras cosas, responde: “Lo de Caín y Abel es un mito que se está repitiendo continuamente: la guerra de Ruanda no es más que una lucha de agricultores y ganaderos [...]. Caín ha sido condenado, teóricamente, por haber acabado con una etapa anterior. Caín la ha matado, ha matado al hermano, lo han condenado y huye. Esa huida es la civilización, hasta ahora”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°610, abril, p. 107.

¹³⁰ *Contra Paraíso*, 1993. “[...] el orden era la mirada severa de mi padre” p. 36. “[...] exclamaba mi padre abriendo los brazos que en la sombra yo confundía con los del crucifijo que se alargaban en la pared” p.82. *Verás el cielo abierto*, 2005 “[...] aquel hombre guapo, autoritario e introvertido [...]”. Los cinco hijos no contábamos para nada. Éramos cinco seres subsidiarios siempre sometidos al juicio de aquel hombre que era Dios con una cuchara en la mano”. p. 79.

Cuando llegué a aquella cordillera de luz era ya un adolescente quemado por el sol [...] Fue una época feliz de mi vida. La ausencia mortal de mi padre me había hecho libre y el silencio definitivo de sus plegarias me ayudó a pensar por mí mismo” (BC: 36).

La muerte violenta se impone desde el principio mismo del relato bíblico que hemos heredado, por lo tanto el asesinato de Abel, en sí mismo, en manos de su hermano Caín, no será un elemento sorprendente en cualquier historia que se reelabore con posterioridad. Es lo esperado, aunque el narrador tome partido por uno u otro de los personajes involucrados. Esta muerte está precedida en el texto de Vicent de otras muertes, anunciadas o presentidas en algunos objetos, instrumentos de muerte: en el puñal dorado que Caín descubre a los siete años después de despertarse de un extraño sueño en donde se ve obligado a matar, por orden de su padre, a un alacrán que le había picado en la planta del pie; después matará, con ese mismo puñal, a la pantera negra “para convertirse en un hombre”. En las dos circunstancias, las muertes funcionan como pruebas iniciáticas al servicio del crecimiento interior. En el primer caso, Caín dice: “Yo me inicié en el individualismo aquel día en que un alacrán me picó en la planta del pie” (BC: 16). Y en el episodio con el felino, Caín piensa: “Nadie es hombre hasta que no se enfrenta a un animal superior y sale victorioso de ese combate” (BC: 18). Y la tercera muerte será la de Abel. Abel, por su parte, no había matado a nadie pero tenía el estrafalario gusto de coleccionar esqueletos de cualquier índole (hombres o animales) y entre esas piezas que atesoraba, estaba la quijada de asno con la que Caín daría muerte a su hermano. Vale decir, Abel poseía el instrumento que le daría muerte a él mismo. La quijada funciona como un objeto simbólico en la novela, objeto que reúne tanto a Eros como a Thánatos, y el mismo Caín se lo manifiesta a un reyezuelo en el puerto de Biblos ya avanzada la narración: “Él me regaló el talismán hecho con una quijada de asno cuando vivíamos en el desierto. Me lo ofreció como un símbolo de amor y de muerte. Es un falo”(BC: 98-99).

La vida de Caín en el desierto nos recuerda a las pruebas iniciáticas por las que debe pasar el hombre para convertirse en un héroe. Pero en la sociedad contemporánea, no hay héroes, el hombre simplemente sobrevive como puede. El hecho que se narra en el Génesis está totalmente desacralizado. A Caín ya no lo agobia ni persigue la culpa sino que es considerado socialmente como un “famoso”, que tiene la existencia que le otorgan las imágenes, el cine y la televisión, sobre todo.

_ Enhorabuena. Va usted a ser famoso-me dijo. [...]

_ Gracias. ¿de qué se trata?

Mi rostro no estaba todavía en las paredes de la ciudad [...] pero toda la prensa del día daba la noticia del crimen en primera página: Abel ha sido asesinado (p. 47).

Un poco más adelante, la muerte de Abel se repite en un set de filmación: “El director reclamó silencio. Luego dijo: motor. Finalmente gritó: acción. El protagonista era Abel”. (p. 49). La muerte tiene varias aristas en la novela: la del crimen en sí mismo que conlleva toda la atención, no tanto sobre la víctima sino sobre el victimario que logra el éxito público y con ello la celebridad por haber sido el primer asesino de la historia; la muerte de Adán, creado a imagen y semejanza de Dios, que muere en una explosión en el desierto mientras llevaba todas las joyas acumuladas que se había robado del paraíso (*BC*: 35). Y el mismo Jehová convertido, casi al final de la novela, en un gigante esclavo enjaulado que van a subastar. Este breve diálogo se suscita entre los hermanos bíblicos, momentos antes del bombardeo a Jericó.

- ¿Jehová? ¿Quién es Jehová? -me preguntó mi hermano.

- El dios de nuestra infancia -le dije.

- No lo creo. Yo sólo veo un gigante. Como ése se crían muchos en el desierto. Voy a pedir que pujan por él. Me gustaría caparlo y tenerlo a mi servicio. (p.183)¹³¹.

El escritor valenciano confronta irónicamente los valores que las dos épocas atesoran y enfrenta cierta ética aparentemente incuestionable con los valores y actitudes de la sociedad contemporánea. Nada queda del posible sentido moral del mito primitivo.

En este contexto, Eros sólo está al servicio del placer carnal. El erotismo da consistencia a esta historia que trasciende el mito de Caín y Abel como personajes bíblicos. Además de la relación incestuosa entre los dos hermanos, está la relación entre Caín y Helen en Nueva York (*BC*: 77); la de Abel con el rey Shívoe de Jericó; la de Caín y Doroty, la secretaria del juzgado que le posibilitará el viaje a Ganimedes (p. 153); y, finalmente, la relación amorosa entre Caín y Blancanieves -amiga de Helen-, una lánguida macrobiótica que ve extraterrestres en todas partes y que Caín encuentra en el antro, antes

¹³¹ Poco después, el boletín de noticias transmitía el bombardeo de Jericó con la noticia de que Abel había muerto bajo los escombros de un palacio de mármol junto al mar Muerto; mientras Caín, esa noche, triunfaba como saxofonista en Nueva York. El estruendo de las bombas que caían sobre Jericó era el mismo que ocasionaban los aplausos en el Club de Jazz donde Caín se consagraba como artista.

de su partida al satélite de Júpiter. En todas estas relaciones lo único que cuenta es el sexo, absolutamente en todos los casos se trata del erotismo de los cuerpos. Y, para completar está la huida definitiva en un eventual set de filmación,¹³² como no podía ser de otra manera, hacia Ganimedes, nombre del personaje mítico que nos trae a la memoria a los lectores las connotaciones eróticas implícitas en este servidor del Olimpo, devenido luego en nombre de un cuerpo celeste.¹³³

La propuesta literaria de Vicent, en esta novela es fuerte y transgresora, de un alto voltaje poético y erótico. Comparto en todos sus términos las afirmaciones que hiciera Francisco Gijón, 2014, a propósito de este texto:

La relación homoerótica e incestuosa de los dos hermanos, la conclusión de que los dioses están hechos a imagen y semejanza del hombre (cosa que ya intuíamos) y de que es el hombre el que les concede su poder hasta el punto de que se lo puede arrebatar (cosa que no osamos pensar si no hay héroes de por medio); el desafío, entre onírico y perverso, de poner implícitamente a Adán y Eva a los pies de los caballos (no merecían menos), la desmitificación del Paraíso y el constante recordatorio de nuestros verdaderos orígenes a través de figuras simiescas (los arcángeles son gorilas y la mejor amiga de Caín, una mona), convierten a *Balada de Caín* en un trabajo clamorosamente arriesgado, sutil, embarazoso y desafiante a más no poder.

Audaz reescritura del mito judeo-cristiano -anacronismos, superposiciones temporales, flash back, ficción dentro de la ficción- desde una perspectiva absolutamente original: una trama que proyecta en la imaginación de los lectores el tiempo y el espacio colectivo del mito, de lo que sucedió en *illo tempore*, desde el yo autobiográfico del primogénito de Adán quien, antes de partir a Ganimedes, afirma: “He visto ya demasiados paraísos en la tierra. Me llamo Caín. Sólo busco un poco de amor” (p186).

¹³²¿Sería cierto que está a punto de llegar un emisario para arrebatarlos en un carro de fuego? [...]. Al doblar una esquina de Park Avenue descubrimos que un algo brillaba con una intensidad desmedida frente al Hotel Waldorf Astoria. Parecía que estaban rodando una película. Y en realidad era eso. Había un carro de fuego y al pie del artefacto, muchos pasajeros hacían cola para viajar a otro planeta. (BC: 188-189).

¹³³ Ganimedes era el más bello de los mortales. Príncipe troyano que, mientras guardaba los rebaños de su padre, fue raptado por Zeus quien, enamorado de la belleza del joven, le hizo copero en el Olimpo. Y allí servía néctar y Ambrosía a los dioses y Zeus lo convirtió en su amante.

2. 3. *La novia de Matisse* o la erótica del arte

La novia de Matisse (2000) cuenta la historia amorosa de Julia, la esposa del coleccionista de arte Luis Bastos, una mujer diagnosticada de leucemia aguda, que logra sobrevivir a los más nefastos pronósticos médicos gracias a la energía positiva que recibe estando en contacto con algunas obras de arte y, en especial, con *La alegría de vivir* de Henri Matisse. Julia, la protagonista, tendrá como amante a Michel Vedrano, un hombre sagaz que fue primero comerciante de antigüedades y luego deviene marchand y falsificador de piezas de arte, hasta que por un golpe de suerte se hace millonario. Por ese entonces, Vedrano conoce a la pintora Beppo, una inglesa de sesenta y cinco años que en su juventud había sido modelo de Modigliani y que, finalmente, se casa con el artista tunecino Abdul Wahab. Vedrano entabla con Beppo¹³⁴ una larga amistad y por primera vez ella le habla de Matisse y de su modelo Antoinette que posó para el cuadro *La alegría de vivir*. Todo esto se lo cuenta Beppo al marchand y éste a Julia a quien le dice que a Matisse le llamaban el Doctor no sólo por su prestigio sino porque pintaba cuadros que parecían quitar las penas a los espectadores: “A Matisse le llamaban el Doctor por esa facultad que tenía de transmitir felicidad. Su cuadro *La alegría de vivir* era considerado como un paraíso curativo” (NM: 205).

Ahora bien, lo que Vicent hace con la obra del fauvista francés es entablar un diálogo intertextual que no solamente sostiene argumentalmente toda la novela sino que tanto Matisse como el escritor español comparten una declarada actitud estética frente al arte. Los escritos y consideraciones sobre el arte que realizara Henri Matisse a lo largo de toda su vida (1869-1954) están expresados en cartas, entrevistas, notas periodísticas, catálogos y escritos *ad hoc*.¹³⁵

¹³⁴“Beppo, fue una mujer muy entrañable para los que vivían la vida artística y cultural madrileña. Su presencia era habitual en el Café Gijón, y su mordaz locuacidad se hacía indispensable y querida por quienes frecuentaban esos ambientes [...]. Manuel Vicent, uno de sus grandes amigos, al que le enviaba postales desde Villa del Río, en su fascinante libro “La novia de Matisse”, la describe de forma tan real y natural que parece como si estuvieras con ella, en las mismas tertulias que relata el autor”. Calleja Relano, Juan, junio, 2003.

¹³⁵Recogidos y preparados por Dominique Fourcade, 2010. Testigos privilegiados de la producción artística de Matisse analizan la obra pictórica del iniciador del “fauvisme”. De la profusión de temas que se abordan en estos textos, podríamos destacar dos cuestiones que le merecen una reflexión sostenida en el tiempo y que son recurrentes en los distintos textos que componen el libro. La primera de ellas, la formación del artista – incluyendo su propia formación-; y la segunda, las consideraciones sobre el arte moderno y sus modos de representación: el espacio, el color, el dibujo y la luz.

La composición de la novela es muy particular y por eso me voy a detener en ella, ya que, utilizando la *intertextualidad sistémica* como estrategia, es decir la inclusión de diferentes elementos del sistema pictórico en el texto literario, el escritor logra que la adolescente que Matisse inmortalizó en el cuadro “*Le bonheur de vivre*” sea testigo, en la novela de Manuel Vicent, de la historia amorosa de una mujer que cambiará su destino al descubrir la belleza y el placer que le produce la contemplación y posesión de obras de arte. Es tan fuerte esta relación arte y erotismo que, al final, imaginamos a Julia completamente curada después de haber hecho el amor con su amante, frente al cuadro de Matisse colgado en la habitación para huéspedes.

La novela comienza así:

El marchante internacional Michel Vedrano recordaba muy bien la proposición que le hizo su cliente Luis Bastos aquella noche: “Quiero que te acuestes con Julia. Le quedan sólo tres meses de vida. ¿Puedes hacerme ese favor? (2000: 7).

Desde las primeras líneas de la historia, el poder curativo del arte asociado a un incremento de la pulsión vital producida ya sea por el dinero, la ganancia, el glamoroso ambiente del marchandismo artístico, el deseo de posesión o el magnetismo de la misma belleza, todo ello se impone en la novela. Hasta el mismo Vedrano, a quien sólo parece interesarle el dinero, es motivado a la compra de cuadros por una pulsión erótica irresistible que tiene manifestaciones externas como el sudor.

El acto de poseer una obra de arte participa de esa misma pulsión erótica que te arroja en brazos de una mujer fatal o de un chulo muy morboso. Es un fervor incontrolable e irremediable (...). Es lo más parecido a un orgasmo masculino dice el narrador (2000:20).

Con estos elementos -un marchand internacional, un cliente adinerado, una mujer sentenciada a muerte por una grave enfermedad y un boceto de Henri Matisse- Vicent construye una historia en la que Eros y Thánatos compiten por la existencia de Julia.

¿Qué procedimientos regulan la producción de la significación en *La novia de Matisse*? ¿De qué mecanismos compositivos se vale Vicent para tejer la trama de una novela que incluye el boceto de una de las figuras del cuadro *Le bonheur de vivre* como motor y razón de ser de la historia narrada? La estrategia principal es la utilización de la intertextualidad. Sabemos que esta noción se configura a partir de diferentes campos de la semiótica y que, en líneas generales, se refiere a la inclusión -por cita, plagio, alusión, copia, parodia, imitación, etc.- de otros textos anteriores, literarios o no, en un nuevo

texto.¹³⁶ Toda intertextualidad implica, entonces, una transformación del texto ajeno que se inscribe en el propio y que Omar Calabrese¹³⁷ llama una traducción intersistémica, ya que el ‘texto original’ -el boceto de un cuadro- ingresa, transformado, al sistema literario de la novela.

En primer lugar, debemos decir que la vinculación pintura- literatura la encontramos tanto en Matisse como en Vicent.¹³⁸ El pintor francés ilustró los poemas de Mallarmé y más tarde los de Baudelaire y otros poetas como Paul Valéry, Rimbaud o Gérard de Nerval. Por su parte, Manuel Vicent conoció la seducción que ejerce ese mundillo de la comercialización de las obras de arte con unos seres refinados, absorbidos por la estética y cuyos ámbitos de circulación eran el café de *La Coupole*, *La Rotonde*, *Le Flore* o la *Brasserie Lipp* en París, lugares con existencia fuera de la ficción y que se mencionan en la novela.¹³⁹

En segundo término, existe una identidad histórica de obras y personajes, mencionados en la novela, vinculados con la plástica. Aparte del cuadro de Matisse que tiene una existencia propia fuera de la novela de Vicent, se citan a pintores, modelos de artistas y obras: Cézanne, Degas, Franz Hals, Van Gogh, Gauguin, Juan Gris, Vlaminck, Utrillo, Monet, por mencionar sólo a algunos. Es decir, se establece una cadena de conexiones traídas por las citas que nos remiten a la cultura de Manuel Vicent. En tercera instancia, el cuadro -objeto-texto pictórico- que estructura y sostiene temáticamente toda la novela de Vicent es un Óleo sobre lienzo de 175 x 241 cm, en donde los colores saturados rojos, amarillos, naranjas, azules y verdes constituyen el marco que hace vibrar a unos cuerpos desnudos y en movimiento. Pero este cuadro es leído por Vicent en una zona de fuerte visibilidad: se trata del ángulo inferior izquierdo en donde una jovencita, de pie, parece desperezarse mientras se arregla el cabello con las manos. El resto del

¹³⁶ Intertextualidad, concepto formulado y desarrollado a lo largo del siglo XX: Julia Kristeva, quien en 1967 utiliza por primera vez el término; Mijail Bajtín y la teoría del dialogismo; Gérard Genette, 1982, entre otros. Macciuci, R. .2002. “La mirada del escritor. Diálogos con la pintura española del siglo XX. El lugar del arte en la obra de Manuel”

¹³⁷ Calabrese, O.,1999. “La intertextualidad en pintura” en *Cómo se lee una obra de arte*, pp.32-36.

¹³⁸ Vicent se ha referido al tratamiento plástico que el pintor francés hace de las mujeres en sus cuadros en la columna “Matisse” incluida en *Radical libre* pp. 221-222.

¹³⁹ Además, y no menos importante, es el reconocimiento en la prosa de Manuel Vicent, sobre todo en las descripciones, de las técnicas y rasgos asociados a los efectos que producen las palabras en el lector, similares a los de la pincelada pictórica, en especial los efectos de la luz sobre las cosas. Esta cualidad visual del escritor valenciano ha sido relevada por Raquel Macciuci, 2011, al analizar las relaciones interartísticas entre dos valencianos: Manuel Vicent y el pintor Joaquín Sorolla, poniendo el acento en el vitalismo y la sensualidad de los dos artistas. “Imágenes del Mediterráneo: Manuel Vicent y Joaquín Sorolla. Aproximaciones a un discurso transartístico”. En Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofia Barrón. *Miradas sobre España*. Recomendable artículo para acercarnos a una de las formas de “traducción intersistémica” a la que se refiere el crítico de arte italiano.

cuadro permanece, para el novelista español, en una zona ciega y blanca. La mirada se desplaza sobre la superficie izquierda del cuadro y toda la historia novelesca se concentra en ese personaje que Matisse elabora en un boceto que será comprado por el marido de Julia. Y esta imagen de la adolescente, de pie, que parece desperezarse, es analizada teniendo en cuenta dos aspectos: el factual o descriptivo y el significante o interpretativo. Tanto Matisse como Vicent reivindican la participación de la inteligencia en una expresión artística basada en lo sensorial. Así, la búsqueda del color en el pintor francés no fue consecuencia del estudio de otras pinturas, sino del exterior, de la revelación de la luz en la naturaleza. Espacio, color y luz constituyen una tríada presente, incluso, en las apreciaciones que Matisse realiza de las ciudades que visita. Todo está mirado desde estas categorías pictóricas. Los colores puros -azules, rojos, amarillos- son aquellos que remueven el trasfondo sensual de los hombres. Y en esto consistió el punto de partida del fauvismo: la audacia para redescubrir la pureza del color. Algo similar podríamos decir en relación a la escritura de Vicent: un material narrativo en donde reelabora su propia experiencia vital de una dicha vivida al calor del sol, de los aromas y de los sabores del Mediterráneo, memoria y conciencia del placer.¹⁴⁰ De este modo, el boceto de esa joven que está en la parte izquierda de *Le bonheur de vivre* ingresa al sistema literario y se convierte en el núcleo narrativo de la novela del escritor valenciano. El boceto de Matisse es la razón de ser de una historia en donde se dan cita la erótica del arte plástico -a través de la saturación de los colores puros, la ausencia de sombras, el desnudo femenino en movimiento, materiales que resaltan el trasfondo sensual de la mujer- y la erótica del arte literario, nudo central de la misma historia de la novela. El escritor se detiene en la sensualidad de las imágenes, en la plasticidad de los gestos y de las miradas, en la embriaguez de los sentidos. Casi al final, mientras Julia y Vedrano están en los preliminares del amor, el narrador afirma:

[...]volvieron a beber mientras contemplaban en silencio a la novia de Matisse en el caballete. La modelo desnuda había sido captada en el momento en que parecía estar arqueándose. El artista había convertido ese movimiento en un instante perenne. (NM: 228).

¹⁴⁰ Declaraciones de Manuel Vicent: "Muchos de los personajes y situaciones son reales, y desde que empecé a escribir la novela tuve la sensación de que sabía bien de lo que hablaba y eso el lector lo nota. En el libro se mezclan mis recuerdos y mi imaginación. Aunque, a mi edad, memoria e imaginación se confunden demasiado. A mi edad, el cerebro escupe lo negativo y se queda con lo positivo". "Manuel Vicent asegura que en *La novia de Matisse* huye por primera vez del adjetivo". *El País*, 9 noviembre 2000.

En esta novela, el erotismo que despierta e incentiva la Belleza -cuadros de Picasso, Giacometti, Modigliani, Monet, Matisse- no solamente da sentido a la propia vida sino que salva de la muerte, un arte que, como el erotismo, despierta emociones equivalentes a las religiosas. “La mística nace de la oscuridad. Desde el fondo de su desgracia – dice el narrador- Julia había hecho una síntesis serena del dolor con el placer del arte” y se quedaba horas inmóvil frente al cuadro sonriendo como una tonta.

Literatura, erotismo y felicidad son formas de lo sagrado, al igual que la miseria o la gloria, y permiten intuir lo sagrado en nosotros...eso que nos eleva por encima de todo para celebrar que estamos aquí, fuera de la ley y de las consecuencias ulteriores (Bataille, 2008: 11).

La alegría y la despreocupación, en definitiva, la fiesta, es lo que campea en el cuadro de Matisse y en la novela de Manuel Vicent. Para el escritor valenciano, la belleza es siempre subjetiva, es la mirada del observador proyectada en el cuadro lo que produce la emoción estética que es, en definitiva, un camino de salvación.¹⁴¹

¹⁴¹ El estudio de esta novela es una ampliación de una comunicación presentada en el X Congreso Internacional de Literatura Comparada. M. Ferrer, 2011. “Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte”, 17,18 y 19 de agosto. (En línea).

2.4. *Cuerpos sucesivos*: el proceso alquímico de Eros y Thánatos

“La aprobación de la vida hasta en la muerte” afirmaba Vicente Muleiro el 29 de octubre del 2003 en la presentación que él mismo hiciera de esta novela en Buenos Aires. *Cuerpos sucesivos* no solamente es una ficción erótica sino que toda la narración plantea e indaga poéticamente acerca del erotismo, en un ambiente propicio para la intimidad. La acción comienza en un lugar emblemático para el arte, la poesía, la juventud y el amor: la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la que ya hemos hablado en relación a García Lorca. En esta novela el profesor David Soria, Gloria, su mujer, la violoncelista Ana Born, el pianista Bogdan Vasile, Katia -la mujer de Vasile-, todos están embarcados, a su manera, en unas relaciones amorosas en las que se incluyen también prácticas no exentas de cierta violencia. Estas relaciones casi siempre tortuosas son las que sostienen toda la historia protagonizada por dos tríos amorosos entre cuyos protagonistas-parejas siempre hay un tercero, en este caso es “Martín”, el ex de Ana a quien ella llamaba en el momento del climax y en cuyo cuerpo terminará “resucitando” David al final de la novela.

Un tanto complejo me resulta sintetizar el argumento de la historia porque en realidad el foco está puesto en el erotismo y en todo aquello que lo potencia: los ambientes de penumbra, las voces susurrantes, la música, la poesía, los relatos, la seducción de los gestos y de las miradas y el sexo. Sin embargo, algunas puntualizaciones pueden despejarnos los claroscuros de las relaciones entre los personajes mencionados y los tiempos en que suceden las mismas, ya que la historia no sigue una cronología tradicional. Apunto un esquema de relaciones eróticas del protagonista en esta novela: la primera de ellas es con una prostituta en un burdel de Valencia asociada en el recuerdo con algunas estrofas del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz; luego, en los años 60, David es amante de Ewa Matews, y “a sus treinta años ya pasados” (119), siendo ayudante de cátedra en el Colegio Mayor, conquista a Clara la criada, muy deseada por todos los alumnos y lo hace con la lectura de poemas, sobre todo la *Oda a Salinas* de Fray Luis cuya autoría se atribuye. David, en su juventud, ha enamorado también a Eva, pero en la antesala de la vejez tiene por amante a una actriz llamada Silvia Díaz, acuchillada por un traficante de droga: “David se había acomodado a llevar una doble vida teniendo el sosiego en casa y la aventura fuera de ella sin que esto le rayara el alma todavía” (2003: 51). Finalmente, enamora a Ana quien en el momento del éxtasis llama a un tal Martín.

Por otra parte, podemos leer en paralelo fragmentos dispersos de la historia erótica de Ana, en una relación también violenta y transgresora. Siendo muy joven, se convierte en

amante de Mikel, el profesor y entrenador de baloncesto quien, en las relaciones sexuales con ella se transforma en lobizón. Luego, Bogdan Vasile, casado con Katia, será amante de la violoncelista. quien entrecruzarla la biografía de su antiguo amante con la del pianista rumano. “Si el amor es el fluido único que pasa a través de cuerpos sucesivos, esta historia es un fragmento de ese río”, escribe Vicent en la contraportada del libro. Y de eso se trata la novela. En los cuerpos de los dos protagonistas Ana y David, el amor y la pasión fluyen como un río desde la primera juventud hasta el presente de los dos amantes.

Cuerpos sucesivos comienza en el mes de otoño con el encuentro de Ana y David en el salón de actos de la Residencia de Estudiantes en Madrid, cuando Ana interpreta *La muerte y la doncella* de Schubert, tema del segundo movimiento del cuarteto de cuerdas n°14, que musicaliza el poema del poeta alemán Mathías Claudius, inspirado en el rapto de Proserpina.¹⁴² Este tema musical en el que se dan cita muerte y erotismo funciona como una suerte de *leit-motiv* de apertura y cierre de la historia: con la interpretación de ese tema comenzará ese rapto inicial y volverá a sonar al final, en el último encuentro amoroso entre los protagonistas.¹⁴³

La novela plantea desde el comienzo y musicalmente el tema que nos ocupa, amor y muerte, representados en los personajes del poema: la joven Proserpina que no quiere morir, pero raptada por Plutón -la Muerte- para hacerla su esposa, terminarán siendo, juntos, los reyes del inframundo, según la mitología romana. La interpretación musical del poema con la que Vicent inaugura la novela conmueve hasta las lágrimas a los protagonistas y hace revivir en él el deseo de conquistar y seducir a la violoncelista. Y entre esos juegos, están las charlas telefónicas: una voz sugestiva cargada de sensualismo, con las que David despierta a Ana a altas horas de la madrugada para narrarle historias de viajes y de navegaciones, en un lenguaje absolutamente literario, podríamos decir:

– Sin conocerte te he soñado en el fondo de todos los valles, te he vislumbrado en la oscuridad de todos los aljibes, te he esperado en todos los atrios y por fin te veo llegar desnuda hasta mí. Necesito verte -le dijo David. (CS: 29).

¹⁴² Se trata de un poema breve de sólo dos estrofas que dice así: “La doncella: ¡Vete, ah vete!// ¡Vete, cruel esqueleto!// ¡Soy aún joven/ sé amable y vete!// ¡Y no me toques! La Muerte: ¡Dame tu mano, dulce y bella criatura!// Soy tu amiga y no vengo a castigarte./Confía en mí, no soy cruel, /déjate en mis brazos caer y dormirás plácidamente”. En <https://parthenofilo.wordpress.com/2012/11/07/la-muerte-y-la-doncella-i/> Recordemos que Proserpina- la Perséfone griega- fue arrebatada por Hades (Plutón).

¹⁴³ Barthes, 2002, se refiere al rapto como “Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después), en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado”, capturado y encantado por la imagen del objeto amado”, p. 235.

En el último encuentro, cuando David ya ha perdido a Ana, en un esfuerzo inútil por retenerla, le cuenta la travesía utópica que les aguarda para llegar a Alejandría. La pasión desencadena en él lo que Barthes llama el gran resplandor de lo imaginario (2008: 21), que se define por su poder de impregnación, que invade y compromete a todo el ser. La voz de David va dibujando una suerte de estampas que recrea en su imaginación con materiales que provienen de otras experiencias, de viajes y de amores anteriores. Una invitación a retener el tiempo, es decir, a lo imposible. Manuel Vicent lleva a sus personajes y a los lectores a otro plano temporal, el tiempo inmóvil del imaginario, tiempo que sólo existe en la fantasía de David, tiempo irreal: el simulacro de la eternidad.¹⁴⁴

En los días que dure la travesía, cada amanecer nos besaremos para recibir al sol mientras la quilla divide las aguas de púrpura y nuestra música será el sonido de la brisa en las jarcias, de las olas en las amuras. Y cuando lleguemos a Alejandría los dos seguiremos navegando en tierra. Nuestra pasión adquirirá una forma perenne [...] y cuando te haga una propuesta de suicidio, me seguirás. Pero en Alejandría podremos demorar aún nuestras vidas, porque quedan todavía muchos placeres por explorar, como aquel río desconocido que un día remontamos hasta su origen. No hay río más caudaloso que tu sexo (CS: 195-96).

En la relación que Ana mantiene con su amante rumano, aparece otra arista del erotismo, anunciada en el epígrafe que precede al capítulo: la violencia y la sangre. George Bataille afirma que la crueldad y el erotismo tienen en común el traspasar los límites de lo prohibido. Son territorios vecinos “fundados ambos en la ebriedad de escapar resueltamente al poder de la prohibición” (2006: 84). Los moretones que Ana oculta en su cuerpo, las lágrimas de sangre que David ve rodar por sus mejillas, la transformación de los amantes de Ana en lobos, a la hora de poseerla, o la muerte violenta de David son ejemplos claros de la violencia erótica.

Muerte y erotismo desde la primera línea a la última. “Por el amor se mata, se muere, y creo que también es un sentimiento tan pletórico que en él todo cabe, incluso el odio”- dice Vicent en una entrevista a propósito de esta novela.¹⁴⁵ Cuando amor y muerte

¹⁴⁴ Flaubert también utiliza la construcción de este tiempo imaginario en el que predominan las estilizaciones románticas de los lugares y de las cosas. La principal hacedora de lo imaginario es Ema Bovary: “Desde hacía ocho días sentíase arrastrada, al galope de cuatro caballos, hacia un país desconocido del que no regresaría nunca [...] Luego, una noche, llegaban a un pueblecito de pescadores [...]. Escogían aquel lugar para vivir; habitarían en una casita de baja techumbre, sombreada por una palmera en el fondo de un golfo, a orillas de la mar. Pasearíanse en góndola y se mecerían en una hamaca, y su existencia sería agradable y cómoda [...]. Sobre la inmensidad de aquel imaginario porvenir, nada extraordinario se presentaba; los días magníficos, asemejábanse como las olas, y todo ello se balanceaba en el infinito horizonte, armonioso, azulado y pleno de sol [...]” *Madame Bovary*, pp. 677-678.

¹⁴⁵ Shapira, V., 19 octubre del 2003. “Manuel Vicent: el amor en estos tiempos”. Entrevista para *La Nación*,

coinciden es posible resucitar a los sentidos y a la pasión como lo hará David, a punto de cumplir sesenta años, en la cuarta parte de la novela (pp. 75 a 86). La pasión es la segunda piel del hombre, es entusiasmo, es arrebatado, llamarada, exceso y es también angustia y sufrimiento. La pasión busca la duración del goce ya experimentado; esto se manifiesta sobre todo en David, quien ve decaer su potencial erótico a causa de la edad.

Vicent ha creado un ambiente propicio para desarrollar el tema excluyente en toda la novela: el erotismo, que requiere apartamiento y soledad. Bataille se preguntaba si, en el dominio de la vida ordinaria, el ser amado no es la ruptura de los límites de los otros seres que están ante nosotros. Porque lo particularmente propio del estado místico -y el erotismo lo es- consiste en la tendencia a suprimir la imagen múltiple del mundo en el que se sitúa la existencia individual, que en realidad busca la duración y la permanencia de ese estado (2008: 19).

Vicente Muleiro¹⁴⁶ considera *Cuerpos sucesivos* como una ‘novela de cámara,’ quizás por comparación con este tipo de orquesta con pocos instrumentos y en un ambiente recogido e intenso, lejos de los ambientes claros y azules a los que nos tiene acostumbrados el autor en otras novelas. Esta es una historia con pocos personajes que se mueven en ambientes predominantemente cerrados: el jardín y el salón de actos de la Residencia de estudiantes, un prostíbulo, la casa de Ana Born, el lavabo de un tugurio, el dormitorio oscuro de David, en noches de luna llena. La estación del año es el otoño, como lo es también el período de vida por el que transita David. Pero la novela del “amor peligroso” es también un canto al renacer de Eros, potenciado por la poesía de escritores que han cantado al amor, como Pedro Salinas, Luis Cernuda; Fray Luis y San Juan de la Cruz o Rimbaud. El mito del nacimiento de Eros narrado por Platón parece armonizar mejor con lo que Vicent dice acerca del amor. Eros es hijo de Peías, un padre indigente, y de Poros, personificación de la riqueza. En virtud de esta doble herencia se lo ve eufórico y vivaz, por un lado, y alicaído y triste, por otro. Todo en él es dinamismo por eso puede renacer siempre en cuerpos sucesivos.

En las cuatro novelas, muerte y erotismo se inserta de diferente manera en las historias narradas. *El resuello* presenta el tópico casi en paralelo, pero con diferente grado de presencia en el relato: la muerte como un hecho concreto, como un dato de la experiencia inesperado e inoportuno ocupa casi todo el espacio narrativo; el erotismo, en cambio, se insinúa, es todavía adolescente, pero ya se lo percibe como un gran

¹⁴⁶ Vicente Muleiro presentó *Cuerpos sucesivos* de Manuel Vicent y dialogó con el escritor valenciano en “Semana del autor”, Centro Cultural de España, Buenos Aires, 29 de octubre de 2003.

movilizador de la vida interior del protagonista. En *Balada de Caín* el tratamiento del tema trasciende el mito bíblico: Vicent saca de la moral tradicional el placer, la libertad y la memoria del Edén que rehúye la continuidad de un relato heredado y lo instala en Nueva York, en la gran ciudad degradada. El protagonista no sólo mata a su hermano sino que viola la prohibición religiosa del incesto. *La novia de Matisse* focaliza toda la historia en la energía que emana de la belleza de las obras de arte cuya contemplación vivifica la existencia del hombre. Tanto el Arte como el erotismo participan de un juego que acontece más allá de la moral.

Finalmente, *Cuerpos sucesivos* es una novela en la que el erotismo cobra cuerpo en personajes de espíritu atormentado cuyas pasiones los llevan a un estado extremo de la vida. “Desde la oscuridad del placer -afirma el autor en la contraportada de esta novela- afloran unas biografías amorosas que se entrecruzan hasta formar un solo caudal, y arrastrada por su corriente furiosa brilla también en el interior de la carne la hoja de una navaja como la última forma que adopta el destino”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Silvina Frieria, 29 de octubre 2003. “Siempre se ama lo que no se posee del todo”. Entrevista a Manuel Vicent a propósito de la presentación en Buenos Aires de *Cuerpos sucesivos*.

V LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO MEDITERRÁNEO

“El Mediterráneo, el más bello de todos los mares, el de las olas de un azul transparente, es también el que se ha revelado en la Historia como el más útil, el más bienhechor”, así presenta al mar de Ulises el historiador francés Claude Glotz (1956: 2).¹⁴⁸ Ese ‘mar de entre tierras’ que baña las costas de tres continentes -Europa del Sur, Asia Occidental y África del Norte- hizo posible el desarrollo de una pluralidad de culturas que, más allá de las diferencias políticas y religiosas, ha llegado hasta nuestros días.

Este mar interior del océano Atlántico es, igualmente, en la prosa de Manuel Vicent, varios mares a la vez que el escritor ha ido ‘construyendo’ en diferentes textos. En primer lugar, podemos mencionar el que descubrió y vivió durante su niñez y adolescencia en las playas valencianas: “Y entonces descubrí el mar [...]. Fue en este viaje con Quico la Paula cuando la mar se me reveló como un monstruo con sus inmensas entrañas vivas y repletas de felicidad” (*CP*: 67-68). Luego llegará, a través de los textos de Camus, el mismo mar que baña las costas de Argel y que inspiró al escritor, nacido en la Argelia francesa, páginas memorables: “El mundo volvía a empezar allí todos los días en una luz siempre nueva [...]. En medio del invierno comprendía finalmente que había en mí un verano invencible”. (*Verano*: 1137). O las siguientes palabras finales de este ensayo: “He tenido siempre la impresión de vivir en alta mar, amenazado, en el corazón de una felicidad regia” (*V*: 1153). Están también las vivencias del mar de los años cincuenta, cuando entraron en España los primeros turistas extranjeros que mostraron nuevas formas de vivir:

Había francesas que iban a la playa en bicicleta llevando en el cestillo un libro de Sartre [...]. Llegaron los primeros bikinis, los primeros descapotables, las primeras copas largas al atardecer en las terrazas, las primeras faldas floreadas, que a merced de la brisa del mar dejaban ver largos muslos bien torneados con pelusilla de melocotón. (*C y O*: 225).

Y, sobre todo, está el mar Mediterráneo que el escritor revive en su imaginación con las lecturas de los relatos míticos de Homero o de Virgilio, ese mar cultural por el que

¹⁴⁸ C. Glotz, 1956. *La civilización Egea*. El historiador francés (1862-1935), especializado en la Grecia Antigua, antes de referirse a los pueblos que habitaron y desarrollaron su cultura en el Mediterráneo, especialmente la griega, presenta en la Introducción la situación geográfica de toda la cuenca en su conjunto, el agua, la tierra, el clima y afirma que no hay región en el mundo que, con relación a la superficie de sus tierras, presente un desarrollo costero semejante. pp. 1-10.

navegaron los dioses y los héroes de la antigüedad y que se convierte en añoranza y sueño cuando se instala en Madrid y pierde su contacto físico con él.

Finalmente, si bien el Mediterráneo no es hoy esa presencia luminosa que fluye en las páginas de Manuel Vicent, la fuerza de la imaginación es capaz de neutralizar la cruda realidad que se impone.¹⁴⁹ Y así todos esos mares son, en la prosa del escritor valenciano, la proyección de un solo mar interior convertido en una forma del inconsciente:

Por fortuna el Mediterráneo permanece a salvo dentro de ti con toda su pureza gracias a que ese mar no ha existido nunca. Sus aguas tan claras sólo eran el fondo azul de tu memoria, y allí los delfines saltaban jugando bajo el cielo de Pitágoras. Como una aspiración de belleza ese mar aún te bate el corazón [...]. Niégate a creer que los delfines se están muriendo. El Mediterráneo es una categoría de la mente, y dentro de ella delfines azules seguirán saltando mientras mantengas muy limpias tus entrañas. (*AFP*: 119-120).

1. Un antecedente lejano: *Pascua y naranjas* (1967). La primera configuración del espacio mediterráneo

Pascua y naranjas (1967) es la segunda novela que publica Vicent y la primera en donde el mar Mediterráneo cobra un cierto protagonismo en el relato. La acción se desarrolla en un pueblo costero en el que podríamos ver una suerte de construcción-síntesis de distintos pueblos valencianos junto al mar, en momentos en que el turismo extranjero comenzaba a descubrir la costa española y se producía una suerte de choque cultural, como ya lo mencionamos, entre los foráneos y los lugareños.¹⁵⁰ Los factores que

¹⁴⁹En la actualidad, el Mediterráneo, como espacio geográfico, es una realidad degradada. En la entrevista que Vicent concediera a Alejandra Rodríguez, el 2 de junio de 1999 a diario *La Nación*, con motivo de la presentación de la novela *Son de mar*, se refiere a esta realidad: “Si Homero levantara la cabeza y viera que Hermes es una marca de corbatas, que Ulises y todo aquel periplo fue para que ahora mismo Ítaca sea una marca de calzoncillos, que Apolo, Zeus, Diana, que todos esos dioses, hoy, si estuvieran viviendo por ejemplo en Suecia estarían todos en la cárcel, porque toda la gente del Olimpo eran absolutamente terroríficos, criminales, hoy serían criminales de guerra[...]”. La degradación actual del mar de Ulises la ha expresado el escritor en la columna “Mediterráneo”. *Arsenal de balas perdidas*, pp.77-78.

¹⁵⁰Esther M. Sánchez Sánchez afirma que “uno de los motores del desarrollo económico y la apertura exterior de España durante la década de los años sesenta fue el auge sostenido del turismo extranjero. La entrada de divisas ligada a la afluencia de veraneantes se tradujo en un impulso considerable al proceso de modernización del país. Al mismo tiempo, el encuentro personal directo entre turistas y residentes facilitó el acceso de la población española educada bajo el franquismo a las pautas de actuación social, moral y cultural de los países de su entorno geográfico”. El turismo adquirió rango de industria prioritaria, se abolió la prohibición del uso de la bikini dictada en 1958, se pusieron en funcionamiento instituciones públicas y privadas para la formación de especialistas en turismo, incluyendo la escuela oficial de Madrid en 1963.

explican el auge turístico de los años 60 y 70 en España se debieron no solamente a los atractivos naturales del país y al buen clima, sino también a la promoción turística puesta en práctica por el régimen franquista y a la influencia favorable del contexto de crecimiento económico y cambio social de Europa occidental (Sánchez, Sánchez, 2001: 204). Las playas y pueblos de la costa de España comienzan a recibir la llegada de turistas extranjeros, sobre todo del norte de Europa; ingleses, alemanes, suizos y, en menor cantidad, franceses. Este es el contexto en el que se inserta la novela, narración que describe también la vida de los lugareños en un pueblo costero de cuatro mil habitantes, frecuentado por turistas durante seis escasos días, comprendidos entre el domingo de Ramos hasta el Viernes Santo. La construcción del relato, estructurado en seis partes que se corresponden con los seis días previos a la Pascua, es lineal y de escasa acción visible. El narrador en tercera persona es un atento observador de la situación del pueblo y de su gente a la que parece conocer muy bien. No sucede lo mismo con los turistas que llegan a la playa que, aunque pareciera habitual su presencia allí, el narrador mantiene una distancia evidente con ellos:

Por la carretera comenzaban a pasar bandadas de coches de turistas, hacia el sur. Pero algunos se quedaban aquí, en la bahía. El camping de la playa había abierto poir un mes. La primera en llegar fue una pareja de alemanes, de media edad, con un Opel fresa y un tocadiscos como único equipaje. Alquilan Villa Laura, un chalet con veranda de cariátides, que se cae de viejo y de sarna en un extremo de la playa. (PN: 20).

Estos personajes integran una cara de los mundos simultáneos y opuestos -lugareños y turistas extranjeros- que ya hemos visto en otros textos. La oposición aquí se da por un lado, en la Pascua que viene precedida por una atmósfera que huele a estrechez económica y a duelo; y, por el otro, el estallido de colores y aromas de la primavera en los azahares del naranjal pegado al pueblo (sólo lo separa la carretera), el calor, el sol y la llegada de los turistas. Ambos mundos constituyen el binomio alrededor del cual se articulan las descripciones del pueblo, las historias compartidas, anécdotas de la guerra civil contadas por Monsieur Albert, las conversaciones entre amigos a través de unos personajes típicos del lugar en el que se destaca la figura contestataria de Millán.

Estos mundos contrapuestos, esa antinomia o simultaneidad presente en el mismo título -*Pascua y naranjas*- exhibe y desarrolla dos estados espirituales simultáneos y diferentes que conviven en el pueblo y que al mismo tiempo se rozan. Del lado de esta conmemoración religiosa están las miserias (Rafita, mitad sordo e inválido de ambas piernas a causa de una bomba de la guerra y el cura que no le permite entrar a dormir en

la iglesia “cuando el frío quema”); la llegada de los mendigos, la prepotencia de la guardia civil, la aparición de las moscas (que también podemos ubicar del lado de las naranjas), el desfile de los encapuchados, la mezquindad del sacerdote, la celebración automática de la misa, la hipocresía entre lo que se predica y lo que se hace. El otro lado de la moneda está simbólicamente expresado en el sol, la playa y las naranjas: un paisaje compuesto de colores y de aromas intensos en tiempos de primavera; de olor a tierra mojada; del ruido de los camiones cargados de fruta, con labradores de camisas blancas arremangadas que “comen a panzadas, con aire sensual, a libre riñón” (PN, 19); expresado también en el bar -un espacio privilegiado en todas las novelas de Vicent-, lugar de encuentro y sociabilidad: “El bar a las diez de la noche estaba abarrotado por una clientela ruidosa, que hablaba de naranjas, sólo de naranjas, la nueva religión de estos parajes” (PN, 84). Y en las turistas jóvenes que llegan a los balnearios con sus cuerpos desnudos en bikinis. Un paisaje en el que prevalecen las sensaciones y como lo expresa el narrador: “La carne no parece enemiga del alma, tiene su prestigio, porque ya hace mucho que ganó la batalla” (PN, 24).

El Mediterráneo se manifiesta también en las descripciones del pueblo según los momentos del día y las modulaciones que la luz imprime a las cosas, con los sonidos y los aromas particulares; un paisaje opuesto al de la meseta castellana y que nos traen a la memoria algunas célebres páginas de otro valenciano radicado en Castilla y menos sensual, Azorín.¹⁵¹ Así se describe el atardecer en la cálida primavera de *Pascua y naranjas*:

Había en las villas un silencio de siesta, un tintineo de platos en las cocinas de los cuatro hoteles de la bahía, empujones de viento, que levantaban algún papel de la desierta playa. Habían quedado abandonados los castillos, los flanes de arena (...). En el aire se habían diluido los olores de la piel, los deseos y las miradas lascivas. Y las conversaciones vulgares de los bañistas también quedaron en la playa. Un sol rojizo, como un ojo ligeramente a un lado del cielo ya, daba una mano de sombra en la parte contraria de las pequeñas dunas” (PN: 74-75).

La acción es mínima. Millán, “sospechado de rojo”, el estudiante universitario de Derecho que viene de vacaciones a su pueblo, logra en esta *nouvelle* un acuerdo final con

¹⁵¹ Descripción del despertar en Argamasilla de Alba: “Por la mañana, apenas comienza a clarear, una bandada de gorriónes salta, corre, va, viene, trina chillando furiosamente en el ancho corral; un gallo, junto a la ventanita de mi estancia, canta con metálicos cacareos. Yo he de levantarme. Ya fuera, en la cocina, se oye el ruido de las tenazas que caen sobre la losa, y el rastrear de las trébedes, y la crepitación de los sarmientos que principian a arder. La casa comienza su vida cotidiana [...]”. *La ruta de don Quijote*, “IV El ambiente de Argamasilla”. (1962) Azorín. *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

el cura y el alcalde: que el jueves santo se haga la misa con invitación a todos los mendigos reales para lavarles los pies¹⁵². Con este gesto, el cura queda redimido. Y para completar la buena acción le ofrece a Rafita dos tacos de madera para sus muñones: el de la izquierda va de parte de Millán, y el de la derecha, se lo regala el cura: un guiño que nos hace el narrador a los lectores. Millán se presenta como un agnóstico para quien Dios “no pasa de ser un estado de ánimo” (p.87) y considera que la Iglesia es una institución anacrónica, opulenta y sola, abandonada hasta por los pobres, sus antiguos aliados.¹⁵³

Hay en *Pascua y naranjas* algunos aspectos de la construcción de la trama que llaman la atención del lector; se trata de la historia parcialmente narrada de los turistas alemanes que adquiere relevancia a partir del desenlace. Efectivamente, sobre el final, la pareja de turistas alojados en Villa Laura, un chalet viejo que nunca se alquilaba, aparecen suicidados dentro de la casa mientras en el bar, Millán lee en voz alta unos versos de “El poeta maldito” de León Felipe y, en la playa, los turistas [...] permanecían tumbados al sol, panza arriba. Y no pensaban absolutamente en nada”.¹⁵⁴ Así concluye la novela en ese capítulo de solamente dos páginas que lleva como título: “Epílogo del Viernes Santo. Con el canto del Dies iræ”. Este episodio con el que termina la novela parece estar fuera de la trama principal ya que no hay relato que explique la cadena de causalidades que dieron origen a este final. Es cierto que el lector percibe un halo enigmático o de cierto hermetismo en torno a estos turistas que son los primeros que llegan al pueblo a ocupar Villa Laura. Pero a medida que avanzamos en la lectura, difícilmente nos damos cuenta de la incidencia que tendrán Klara y Rudolf Napp en el final de la novela hasta que no terminamos de leerla.

¿Qué sabemos los lectores acerca de los protagonistas de esta muerte trágica? Fueron los primeros turistas en llegar, sin equipaje y con un equipo de música. Aparecen solamente en tres oportunidades y lo único que conocemos es que él tiene alrededor de

¹⁵²Esta era una costumbre que venía del siglo XIII, instaurada por Fernando III de Castilla, llamado el Santo: “lavar los pies de varios menesterosos y servirles personalmente la comida. Cumplía así con el mandato de Jueves Santo, una ceremonia basada en el evangelio según San Juan (capítulo 1) y su relato sobre cómo Jesús lavó los pies de todos sus discípulos en la Última Cena”. Vega Pérez, A. 1 de abril 2018. *El comercio*.

¹⁵³ De hecho, cuando Millán realiza una suerte de alegato en el bar frente al cura, enrostrándole lo que acabamos de expresar (p. 89), el sacerdote, en el momento se va sin decir nada. Pero las palabras de Millán ya habían hecho mella en él. Luego de dar la misa de martes santo, toma otra decisión y le dice a la mujer que lo asiste: “Este año vamos a intentar una cosa nueva (p. 97).

¹⁵⁴ En relación a este final, R. Macciuci, 1996. “Contra la información” en *Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista* destaca que “en esos personajes que descubren el ocio comienza a gestarse en la obra de Vicent la recuperación del aburrimiento que en “El narrador” se señala como el estado de distensión necesario para narrar, retener y seguir contando historias”, p.12.

unos cincuenta años y ella es “visiblemente mayor”; que no van a la playa, y que no se los ve hablar con nadie ni entre sí; que fuman cigarrillos muy cortos, que sacan humo verde; que salen al atardecer para ir al puerto a comprar pescado fresco; que durante el día mantienen las ventanas de la casona cerradas y por las noches las abren, iluminadas, y se escucha siempre a todo volumen la Quinta Sinfonía de Beethoven; que el martes - recordemos que la acción comienza el domingo de Ramos- la pareja no salió de Villa Laura pero por la noche se abrieron las ventanas, se encendieron las luces mientras se escuchaban los acortes de la popular sinfonía; que el miércoles, a las seis de la tarde, sólo se oía el disco rayado y que el Viernes Santo “Rudolf Knapp y Klara Knapp habían optado por suicidarse” (p.200). Un desenlace inesperado que cierra la historia y que deja al lector con algunas dudas y preguntas: ¿realmente se suicidan?; ¿qué lugar ocupa la violencia en la relación de estos personajes que no ha sido narrada? o ¿acaso el narrador personifica en esta pareja otra historia que no conviene nombrar porque la represión en el franquismo de los años 60 aún está presente? ¿Qué misterio encierran las sonrisas de Rudlof y de Klara mientras él la golpea hasta dejarla casi muerta en el piso, delante de clientes, en medio de la subasta pública de pescado? (PN, 75-77). Lo único que sabemos es lo que les pasa a los otros con ellos: se rumorea, por ejemplo, que por las noches salen a buscar jóvenes en la playa. Estamos frente a un modo de narrar convertido en intriga. De pronto, la atención del lector se desplaza de un escenario en el que se desarrolla la intriga principal a un escenario secundario, casi en penumbras, como es el chalet de Villa Laura; es ésta una zona oscura que se abre a otros interrogantes ¿Qué tipo de relación los une? ¿Son marido y mujer, hermanos o acaso madre e hijo? El narrador no nos lo dice; hay un secreto que el lector desconoce. Y el suicidio de estos dos turistas da un cierre al círculo de la novela, porque el desenlace propiamente dicho de la historia principal se produce el jueves santo. El viernes, el lector se encuentra con un cierre abrupto y casi inesperado protagonizado por dos personajes que no entran en el núcleo alrededor del cual gira la historia central.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ricardo Piglia en *Teoría de la prosa*, 2019, libro que recoge las nueve clases de un seminario que el escritor y crítico argentino, fallecido en el año 2017, dictó sobre la novela corta de Juan Carlos Onetti, en 1995, analiza las *nouvelles* del escritor uruguayo desde la perspectiva del género y focaliza el funcionamiento de un elemento formal y temático en el texto como es el secreto; y lo hace a partir de textos teóricos de Erich Shklovski, Gilles Deleuze y Erich Auerbach. Establece la diferencia entre enigma y secreto; el primero es algo que el lector debe descifrar mientras que el segundo, el secreto, pertenece al narrador”, pp.11-30.

Shklovski¹⁵⁶ sostiene que precisamente ese escamoteo de la historia de los personajes puede ser una de las características de la *nouvelle*, género cuyos rasgos formales dialogan tanto con el cuento como con la novela. La novela corta sería un tipo de relato en el que lo principal es la existencia del secreto en sí mismo, no importa qué información no se narra. Sirve, incluso, para dar unidad a una trama dispersa; en este caso para cerrar abruptamente la narración. Fue Henry James¹⁵⁷ quien tematizó en una novela corta esta cuestión del secreto; no se trata de un mensaje esotérico sino, como le dice el narrador al crítico Vereker con el cual dialoga, “es algo semejante a una figura compleja en un tapiz persa” (Henry James: 10), una especie de tesoro escondido que no encontraremos nunca porque sólo lo sabe el narrador y, además, no necesita ser aclarado o explicado para que funcione como motor de la trama; en la novela que nos ocupa el secreto sería motor para el desenlace.

Pascua y naranjas es una novela que se presenta ya, como ocurrirá en otros textos posteriores, como un mosaico de microhistorias o estampas que se entrelazan. Nadie mejor que Santos Sanz Villanueva ha expresado esta cualidad distintiva de la prosa vicentina.

Hay escritores todoterreno que circulan con fluidez por las más variadas extensiones y escritores que tienen como propicia una determinada medida. Manuel Vicent pertenece a esta segunda clase y obtiene sus mejores aciertos en las distancias breves no por falta de aliento sino porque éstas reflejan mejor su visión sintética, plástica y poética del mundo. Ello se nota en sus novelas, cuya trama se moldea con la adición de escenas o estampas de configuración un tanto independiente. [...] tiene una evidente inclinación no a las interpretaciones globales del mundo, sino a la captación de fragmentos, recortes o secuencias aisladas de la realidad [...]¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Viktor Shklovski, 2012. “La contrucción de la *nouvelle* y de la novela” en T. Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* se refiere a las características de este género híbrido, diferenciado del cuento y de la novela, no solamente por la extensión sino por la recurrencia de algunos procedimientos que, si bien los podemos encontrar en otras formas narrativas, son más frecuentes en la *nouvelle*. Como el paralelismo, el contraste, las pequeñas historias ensambladas como mosaicos. pp. 127-147.

¹⁵⁷ Henry James en *La figura en el tapiz*, 1896, plantea la relación entre literatura y saber, entre el escritor-autor y la crítica, encarnados, sobre todo, en estos personajes: el primero es el escritor Hugh Vereker y el segundo, el narrador en primera persona cuyo nombre desconocemos; está también Georg Coirvick, periodista encargado de la crítica literaria en el prestigioso periódico *The Middle*, y que solicita al narrador que haga él la reseña de la obra de Vereker, porque debe viajar urgente a París. Para ello, el narrador se reúne dos veces con el escritor y dialogan acerca del ‘secreto’ y de lo que hemos mencionado en el cuerpo del trabajo.

¹⁵⁸ La crítica está referida a la publicación de *Los mejores relatos*, con prólogo de Juan Cueto. Sanz Villanueva, 1 de octubre 1997.

Una de esas estampas a las que se refiere el crítico literario español está formada por grupos de turistas extranjeros, un turismo de sol y playa que confronta los hábitos y usanzas tradicionales de los españoles con las costumbres más abiertas y liberales de los que han llegado para disfrutar del buen tiempo.¹⁵⁹ Ese contraste lo vemos, por ejemplo, cuando alguno de los jóvenes locales espía a una suiza tomando sol desnuda en el solárium de mujeres del camping o, incluso en la misma playa. El narrador reflexiona: “Estar desnudo panza arriba y que el sol le dé a uno como a un pámpano es una teoría, o si se prefiere, una buena religión, que salva cualquier inconsciencia” (p.119). En otro momento, ante el ademán de Choni de querer sacarse la bikini, un señor se abre paso gritando: “-¡La guardia civil! ¡Que encierre a esta cochina! ¡La guardia civil!” (p.163).

En esta novela primeriza de Vicent, aunque en rigor la primera publicada es *El resuello*, a la que nos hemos referido en otro contexto crítico, encontramos algunos elementos que caracterizarán la poética de la narrativa extensa posterior del escritor valenciano. Así por ejemplo, la distribución de la trama en partes o capítulos relativamente breves; la presencia de un referente extratextual identificable; la inserción en los textos de la música o la moda del momento; la observación detallista de personas y situaciones que dan como resultado descripciones en un lenguaje en el que predomina lo sensorial; la inclusión de recetas de comida en la historia narrada (aquí no se trata de una receta propiamente dicha, sino del menú para los mendigos (PN, 57) o la aparición de ciertos personajes, circunstancias o hechos que volveremos a encontrar en otros textos. Los mendigos que ocupan un lugar central en esta novela -asociados a la posguerra inmediata, a la hambruna generalizada y a la Pascua- los reencontramos en *Contra Paraíso* (CP: 49-53) y tendrán un espacio relevante en la escritura vicentina en las primeras páginas de *Beber y comer a mi manera* (BCM: 18-20), libro que he incluido en la lista de los textos memorialísticos de Vicent.

¹⁵⁹La década de 1960 en España es la del movimiento hippie, la minifalda, la locura por los Beatles y el baile del twist en los guateques. Y la del desarrollo del turismo de sol y playa a un ritmo vertiginoso. El aumento de los salarios y la reducción de la jornada laboral permiten popularizar un fenómeno hasta entonces reservado para la clase más acomodada. La llegada del Seat 600 y otros utilitarios de la época acercan el sueño de muchas familias de pasar unas vacaciones junto al mar. Arranca el 'boom' turístico. Las costas valencianas comienzan a recibir turistas ávidos del Mediterráneo. En 1960 el número de visitantes en toda España superó los seis millones. El crecimiento será galopante hasta 1973, cuando la cifra sobrepase los 24 millones”. *Las Provincias*, 13 de junio 2015.

Finalmente, *Pascua y naranjas*, como *El resuello*, es una narración de ámbito cerrado, local, inmersa en una atmósfera pueblerina. Francisco García Pavón, escritor y crítico manchego, integrante de una suerte de tribunal de críticos que se refieren a la novela delante de su autor,¹⁶⁰ destaca el valor documental de la obra, la riqueza de ambientes y situaciones y el estilo personal de Manuel Vicent.¹⁶¹

2. El mar. La mar. El mar. ¡Solo la mar!

Si en *Pascua y naranjas*, el mar se insinúa como una presencia física relevante, sobre todo en la confrontación cultural a partir de una actividad turística que tendrá gran impacto en la economía y en la sociedad españolas, en textos posteriores, el Mediterráneo irá adquiriendo otras aristas debido a la relación que el escritor ha mantenido siempre con el mar.¹⁶² Y una de esas facetas es la navegación en sí misma, la atracción que ejerce la travesía como actividad que puede despertar sentimientos encontrados: placer, paz, terror, libertad, sobre todo, libertad.

“La isla del tesoro”, relato que integra *León de ojos verdes* (p.129- 151), novela que hemos considerado en el grupo de narraciones autoficcionales, narra la primera experiencia naviera del joven protagonista que está alojado en el hotel Voramar de Benicassim. Allí pasa las vacaciones también el coronel Alberto Morata, quien invita al narrador a realizar una corta travesía, de unos cincuenta kilómetros desde Castellón hasta las islas Columbrete, con el fin de participar en un concurso de pesca de atún. “Esta es la primera vez que salía en barco a la mar con un propósito deliberado como navegante” (LOV: 132). La narración nos interesa por dos motivos que están intrínsecamente relacionados: el primero, por las impresiones y sentimientos que experimenta el joven

¹⁶⁰ Referido por Concepción Vidal, 18 de mayo 1967. “Juicio Crítico: ‘Pascua y naranjas.’ *ABC*, Sección Mirador. El tribunal de críticos que juzgan la novela de Vicent son los señores García Pavón, Álvarez y Jesús Torbado para quien el verdadero protagonista de la novela es el ambiente. Asimismo Carlos Luis Álvarez afirma que el argumento le parece sencillo, con episodios de contraste entre grupos sociales definidos. Reconoce en el texto “dos símbolos patéticos: una pareja de alemanes que se suicidan sin saber por qué y un anciano que agoniza a lo largo de toda la narración” p.25.

¹⁶¹ Al cabo de treinta años de la publicación de esta novela, Manuel Vicent es entrevistado por Javier Ochoa Hidalgo, junio 1997, quien antes de comenzar con las preguntas le muestra el libro que acaba de comprar. El escritor valenciano le dice: “¡Pero este libro es horroroso!”. Se trataba precisamente de *Pascua y naranjas*. Vicent se detiene en una página cualquiera y exclama: “¡Qué horror!”[...] “Nunca releo lo que escribo. Ni siquiera los artículos”[...] “Fue mi primer libro”.¹⁶¹ Vicent omitió decir que el año anterior a su publicación ese “libro horroroso” había recibido el Premio Alfaguara de novela, premio que distingue a la mejor literatura en lengua castellana.

¹⁶² M. A. Moran, 2009, estudia el mar como un personaje demiúrgico y multifacético en cuatro novelas de Manuel Vicent. *Olivar*, pp.275-292.

que se enfrentaba al mar como navegante y, en segundo término, porque allí evoca un episodio de su niñez de fuerte impacto emocional al que ya se había referido en *Verás el cielo abierto*. Este episodio que está narrado en los dos textos cuenta la posibilidad que tenían los niños en ese entonces, si conseguían la autorización de sus padres, de poder pasar toda la noche en la playa, bajo las estrellas y junto al mar, la noche del 15 al 16 de agosto que eran dos días de fiesta (la Asunción de la Virgen y San Roque) “durmiendo al amparo de las barcas amarradas”. La alegría se manifestaba en los gritos de *¡¡ens quedem, ens quedem!!* (nos quedamos). “Haber conseguido la noche en el mar para perder la identidad en las olas oscuras hasta encontrar el sol sobre los párpados dormidos fue la primera libertad que obtuve en este mundo” (*VCA*: 150). Y esa sensación de no estar sometido a ninguna voluntad disciplinadora se renueva en el espíritu del narrador, no ya siendo niño, sino viendo a otros niños hacer lo mismo en la costa de Castellón. Esta navegación será para él un aprendizaje acerca del mar y de sí mismo. La travesía le enseña que para navegar en alta mar hay que ser esforzado y precavido; y al contemplar, por vez primera, el perfil de la costa de la tierra donde había nacido, despierta en su conciencia el fuerte sentido de pertenencia que lo une al lugar: “Aquella tierra era la mía, pensé, al pie de la sierra de Espadán había caído yo a este mundo desde la nada [...]. Desde la mar creí que me estaba contemplando a mí mismo con una visión extracorpórea” (*LOV*: 134). Travesía iniciática en donde experimenta, también por primera vez, la emoción de la pesca en alta mar, el silencio en la inmensa soledad marítima y, de regreso, el pánico ante una tempestad inesperada. En esta travesía lo acompañan en la memoria algunos versos de Homero. Las lecturas de las hazañas de los héroes griegos que navegaron por esos mares se confunden con las experiencias personales, extraliterarias diríamos, del narrador.

Durante la mañana he realizado abluciones paganas, he leído páginas de *Odisea*, he asistido al juego amoroso de una pareja de homosexuales en cubierta. a los que tal vez Apolo había transido, y, mientras tanto, los pasajeros han utilizado este tiempo para creerse inmortales (1988).

Manuel Vicent ha escrito acerca de otras travesías marítimas a las islas Baleares.¹⁶³ Así, la navegación a Ibiza es evocada en dos textos con una diferencia aproximada en la

¹⁶³ Conjunto de crónicas literarias o bitácoras o relato de impresiones viajeras publicadas por Manuel Vicent, 29 de agosto 1991. “Teoría de Ibiza; 30 de agosto, “Meditación de Mallorca, o las observaciones, descripciones y comentarios en artículos que el escritor publica, en 1988, acerca del viaje realizado en

publicación de unos quince años: “Teoría de Ibiza” (1991) y “Verano de 1957: El sueño de una Ibiza preternatural” (2011). El primero narra la travesía marítima en un barco a vela -el Palmyra- desde Denia a las Baleares, en un recorrido de ocho días, también en el mes de agosto. Mientras los amigos duermen, el narrador observa: “Ahora navegábamos entre la Vía Láctea y los bancos de caballas y sardinas que de pronto también llenaban de astros las aguas. al verse sus plateados vientres reflejados por la luna, y así la mar adquiría a veces una fosforescencia mineral [...]. El segundo texto pareciera referirse a ese mismo viaje a Ibiza ya que en los dos el narrador se refiere a una navegación con amigos, todos muy jóvenes.

Una mañana me comunicaron el proyecto que iban a emprender, en mismo de todos los veranos, al que no podría renunciar [...]. Navegar de cala en cala, llevar unas viandas imprescindibles, pescar durante la travesía y dormir bajo las estrellas. Si todo iba bien, la aventura podría durar diez días. (LD: 281-284).

Esta travesía tiene un ingrediente significativo: el narrador comienza a leer *El extranjero* de Camus y las primeras líneas de la novela lo transportan a dos años más tarde cuando el escritor recibe la noticia de la muerte de su madre, circunstancia a la que nosotros nos hemos referido en el capítulo anterior. El impacto que produce el telegrama que comunica la muerte de la madre a Meursault, el protagonista de la novela de Camus, y la impresión que ocasiona en el escritor valenciano la muerte de su propia madre son similares: “De pronto desapareció todo el equilibrio del espíritu con la naturaleza” (p.283). Pero en esa travesía marítima con amigos, el escritor descubre la primera enseñanza que le deparó Ibiza: “que el estado salvaje era una moral” (p.282), entendiendo por ‘salvaje’ vivir desnudo, entrar y salir del mar cuando se le diera la gana, leer tumbado al sol, dormir la siesta y contemplar las estrellas; es decir, vivir según el espíritu de la ‘fiesta’ sin intervención de los mandatos sociales. Una utopía, compartida con amigos.

La pesca en alta mar es otra faceta que fascina al navegante. Algunos textos cortos también evocan vivencias compartidas en el Mediterráneo. “Caballas”(RL:45-46), por ejemplo, cuenta la experiencia de otra jornada de pesca en Denia, junto a un poeta amigo con quien había acordado que la pesca de caballas los convertiría en caballeros. “A flor de agua el sedal traía saltando un pez amarillo limón con vetas verdes y azules; después picaron algunas caballas”. En “Mar de Tono” (LD: 119-120), Vicent vuelve a convocar a

crucero turístico por las islas griegas y Turquía. “Navegando rumbo a Estambul, 25 de julio 1988; o “De Rodas a Creta”, 27 de julio 1988; o “Las ruinas de Éfeso”, 26 de julio 1988.

su amigo Tono, poeta y biólogo, para referirse al mar y al placer de la pesca, gozar contemplando un amanecer en el Mediterráneo, bañarse en sus aguas, conversar con quien comparte la misma ilusión por las cosas sencillas y la convicción de que la imaginación hace realidad lo que deseamos”. La isla del tesoro está detrás de la escollera, si así lo deseas”.

Surcar las aguas azules del Mediterráneo, recorrer paisajes familiares en los que el escritor ha sido feliz, navegar empujado por el viento entre el silencio y el rumor del agua son vivencias de alta mar que también surcan los textos vicentinos.

3. El mismo mar, otro verano, otra travesía: *La regata*

Desde aquella primera travesía relatada en *León de ojos verde* hasta la publicación de esta novela con nombre de viaje náutico han pasado unos ocho años. El mismo mar en la costa valenciana será testigo de las historias personales de unos argonautas posmodernos que participan de esta competencia deportiva geográficamente situada en Circea de la Marina en el mar Mediterráneo, lugar donde se desarrolla también *Son de mar*.¹⁶⁴ Se trata de una narración de estructura lineal y predominantemente episódica que conduce al lector por las peripecias del viaje durante la canícula de agosto de 2016, en una geografía concreta -Circea, las calas de Ibiza,¹⁶⁵ Cabrera, Mahón, Alguer de Cerdeña, el Soller en Menorca y regreso a Circea- transitada en su triple dimensión: la partida, el trayecto y el regreso, en unos veleros con nombres tales como *Dédalo*, *Titán*, *Lydia*, *Suertes de mar*, *Taormina* o *Gipsy*. Ahora bien, si abordáramos *La regata* como la descripción de una navegación de ida y vuelta estaríamos reduciendo la complejidad de la novela a la simple itinerancia. Pero si tenemos en cuenta la circularidad del periplo veremos que aparecen dentro del esquema compositivo otros trayectos y otras regatas. Esta sería la regata marítima cuyos protagonistas, los nuevos argonautas¹⁶⁶ del siglo XXI, van cada uno persiguiendo su vellocino de oro aunque todos parecen coincidir en la búsqueda del sexo y del placer. Indudablemente la tripulación de estos veleros no está integrada por importantes héroes griegos como los que acompañaron a Jasón a Cólquida,

¹⁶⁴ “Regata” es el título de una columna de Vicent recogida en *Nadie muere la víspera*, 2004 en la que también hay un regatista que no puede zarpar debido a una inesperada operación de corazón por un infarto repentino. pp. 119-120.

¹⁶⁵ La Ibiza de los años 50-60 es evocada por Vicent en “Verano de 1957: “El sueño de una Ibiza preternatural” en *Lecturas con daiquiri*, 2018. pp. 281-284.

¹⁶⁶ ‘Argonautas’, así los llama Vicent, en memoria de los héroes que viajaron con Jasón a Cólquida, en la nave *Argos*, en busca del vellocino de oro.

sino por financieros, empresarios del cemento, un cirujano plástico, abogados con bufet de renombre, constructores, comerciantes ricos y un escritor incipiente que realizará la crónica de la travesía. Así son presentados como grupo:

En este conjunto de argonautas los había más o menos deportistas amantes del mar, pero otros sólo eran ricos, prepotentes o amables, acompañados de chicas espléndidas o de esposas de toda la vida. En general, así son los millonarios vistos de cerca si uno no busca más (R: 24).

Una pareja ha quedado en la ciudad ya que protagonizará otra regata en el asfalto: la de la muerte súbita del ricachón sexagenario mientras hacía el amor con su amante clandestina, una actriz treintañera, cuyas historias van alternándose en la narración de la competencia marina. En paralelo hay también otras regatas marítimas y terrestres: por las aguas del Mediterráneo naufragan las pateras de los inmigrantes que huyen desesperados de sus países esperando encontrar su vellocino de oro en otros destinos, si es que logran llegar con vida. En los veleros navega el lujo y la superficialidad. En este Mediterráneo ya no hay dioses ni héroes, ni otro Jasón, ni mitos, ni utopías, sino náufragos expulsados por la guerra y la miseria. La actualidad irrumpe en la historia narrada a través de noticias radiofónicas o telediaris: corrupción, estafas, contubernios, atentados y muertes.¹⁶⁷ Sin embargo, la regata es posible porque aún se siente la necesidad de la aventura para experimentar la alegría de vivir, sobre todo en uno de los personajes de la novela, el joven escritor oriundo de Circea de la Marina. Ismael cumple en este relato una función oscilante, ambigua, entre narrador y viajero, ya que si bien hay una figura de narrador que cuenta en tercera persona, muy cerca de la conciencia de los personajes, este joven escritor va tomando nota de lo que sucede y de lo que ve, como así también de los mecanismos espirituales o psicológicos que se desencadenan en él. Ismael es un personaje que deviene, a los ojos del lector, un sujeto de la enunciación doble, ya que por un lado experimenta el viaje -motivaciones, sentimientos, reflexiones- y, por el otro, ¿terminará? siendo el narrador de *La regata*, una travesía que, como en *Son de mar*, vuelve a comenzar siempre. La clave está al final de la novela:

¹⁶⁷Natalio Blanco, 20 de mayo 2017, en “Manuel Vicent y el mar como destino” afirma que el escritor valenciano: “emprende una odisea de la posverdad con el viento soplando a favor y los mismos demonios en el fondo del mar que hace tres milenios hicieron dudar al mismísimo Odiseo después de sus hazañas en Troya”. *Diario 16*.

Días después, en su habitación del barrio de pescadores, Ismael abrió un cuaderno de tapas rojas y escribió:

- Algún día te llevaré al valle donde florecen los limoneros. Y luego iremos a navegar-le dijo el pez gordo a la joven estrella.
- -Cariño, pídemme una ración de gambas-le dijo la joven estrella al pez gordo.
- Y así empezó la travesía. (R: 233).

Este texto es el mismo que preside, a modo de epígrafe, el primer capítulo de *La regata*.

Toda la materia narrativa se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario que constituye la urdimbre básica de la novela; sin embargo la travesía es también la peripecia de la mente, el recorrido de lugares deseados, imaginados o ya visitados; un territorio que el escritor logra rescatar cuando ya lo creía perdido.

4. El Mediterráneo, paraíso recuperado: *Del café Gijón a Ítaca*

Manuel Vicent ha manifestado, en reiteradas oportunidades, que descubrió el Mediterráneo cuando ya estaba instalado en Madrid.¹⁶⁸ *Del Café Gijón a Ítaca* ficcionaliza ese descubrimiento interior, ese espacio en donde pasó su infancia y primera juventud, en el que el mar y el sol le imprimieron un modo de ver el mundo y de disfrutar los placeres de la vida. El texto no se encuadra en la narrativa extensa del escritor valenciano -objeto específico de nuestro estudio- sin embargo considero que no podía estar ausente en lo que hemos dado en llamar la construcción literaria del Mediterráneo. El texto es un buen ejemplo de mestizaje genérico: se trata de una crónica -un relato con organización gradual y progresiva- pero que, debido a los efectos de las estrategias compositivas de la trama, el lector va perdiendo esa noción de la sucesión temporal y al final sólo se impone la representación mental de los espacios: Madrid, el Café Gijón y la isla de Ítaca en el Mediterráneo. Una lectura atenta nos muestra que la cronología se concreta de dos modos diferentes en el texto, según los espacios por los que transita el protagonista. En Madrid, como sucesión de dos días puntuales -viernes y sábado- en el mes de febrero con sus respectivas noches; “Domingo, 27 de febrero de 1994” -así reza el mensaje dentro de una botella, cuyo remitente es el Café Gijón- incluye el viaje a Atenas, Patrás e Ítaca. Una vez

¹⁶⁸En el Coloquio entre Vicent, Juan Cruz y Sánchez Harguindey, éste último le pregunta a Vicent: - “Has dicho muchas veces que descubriste el Mediterráneo desde Madrid. ¿Y cómo descubriste Madrid?”. A lo que Vicent responde: - “Descubro Madrid cuando voy a Valencia o a Denia. Si todo el tiempo que he pasado en el Café Gijón con el puño en la mandíbula mirando por el ventanal lo hubiera dedicado a estudiar piano, sería como Arturo Rubinstein. Un día, mirando por ese ventanal, pensé: qué maravilloso sería que el Mediterráneo llegara hasta aquí. Pero también me di cuenta de que si yo quería, eso era posible. Bastaba con imaginarlo, es decir, con inventarlo”. Y es precisamente lo que el escritor hace en esta prosa narrativa. “Manuel Vicent. Los espejos de la memoria”. *Círculo de Bellas Artes*.

Asimismo hay tres entrevistas en las que Vicent se refiere al Mediterráneo y lo que ha significado para él.

1) Con Vicente Valero, 23 de enero 2009

2) Subida por Juanjo Pavia, 10 de septiembre 2013. *Sol de invierno.Net*

3) Fira del Llibre de Valencia, 25 de abril 2017, a propósito de la presentación de *La regata*.

allí, no se mencionan los días de la semana, sino que la cronología se diluye en expresiones tales como “Al día siguiente me despertaron unas palomas que zureaban en la ventana del hotel Astir en Patrás” (p.187); “El barco zarpaba a la una de la tarde” y “La travesía duraría cuatro horas” (p. 188); “Cuando el sol había comenzado a declinar, me encontré en cubierta a un camarero sonriente [...](p.190) que le pregunta cuánto tiempo estará en la isla y él responde: “-Unos días. Lo necesario para reconocirme” (p.191). Ya en Ítaca, “esa tarde caí en el primer bar del pueblo” y “Estaba oscureciendo bajo la luna llena en la más estricta soledad y yo paseaba por el laberinto del pueblo [...] en mi interior Ítaca iba madurando (193); De noche [...] la luna estaba en el fondo de la bahía de Vathy” (194); “Comenzó a amanecer y con la primera luz del día [...] y “De regreso a Vathy [...] (201); “En el aeropuerto de Barajas[...]”(203) y “Lléveme al Café Gijón, por favor”(206). En total todo el relato comprende unos seis días: viernes y sábado completos en Madrid; el domingo viaje a Grecia; el lunes, recorrida de la isla y, al día siguiente, retorno a Madrid. Ahora, bien, desde el punto de vista del lector consideramos que la cronología, en sí misma, no aparenta ser muy relevante ya que desde el título mismo¹⁶⁹ nos plantea el encuentro y la confrontación de dos espacios mayores: Madrid, la ciudad capital en la meseta castellana, y una pequeña isla del mar Jónico en el Mediterráneo, cuna del mítico Ulises, ambos espacios portadores de valores encontrados. A propósito de este encuentro metafórico de la meseta con el mar, Macciuci (2015: 245-248) analiza la carga simbólica de estos dos ámbitos: la espiritualidad y el ascetismo representados en la meseta castellana, reinventada por los escritores de la Generación del 98, frente a la exuberancia, la sensualidad y el goce de los sentidos que vehicula el mar Mediterráneo, el mar en donde los antiguos héroes cumplieron con su destino épico.

“Desde los presocráticos, lo particular de cada lugar del Mediterráneo ha sido un paradigma universal, Por eso ese mar doméstico de Denia puede ser cualquier otro mar, el de Java, el Egeo, el de los piratas del Caribe. La isla del tesoro está detrás de la escollera si así lo deseas” (*L D*:119).

Lo particular en esta prosa narrativa de Vicent radica no en el tema propiamente dicho -descubrimiento de que, si se lo propone, el Mediterráneo puede concretarse también en el Café Gijón- sino en el modo de construir la trama, es decir en las relaciones

¹⁶⁹ Crónica literaria, prosa narrativa o *nouvelle* pone en evidencia la dificultad para encasillar en una sola categoría genérica los textos de Manuel Vicent. Tema que desarrolla Macciuci, 2000, pp. 703-777, en donde plantea estas cuestiones clasificatorias del género en relación con la obra del escritor valenciano. Cabe señalar que los estudios críticos más completos y de mayor interés para el abordaje de esta crónica-reescritura de un mito, cultura clásica y mediterránea, el centro y la periferia, la estética de lo cotidiano, alteridad y poética del viaje, contexto madrileño de los años 80 y otros- son dos artículos: de R. Macciuci y Natalia Corbellini, 2006. “Introducción: La literatura española de mar a mar”, pp. 11-50. Y “Madrid Mar adentro. ‘Del Café Gijón a Ítaca’ de Manuel Vicent”, pp. 149-171. Asimismo una visión más amplia de la mitología mediterránea en la que se inscribe el mito de Ulises ha sido desarrollada también por R. Macciuci, 2015, pp.239-266.

estructurales internas en la fábula. Así, por ejemplo, si bien Madrid e Ítaca son espacios distanciados y opuestos, en la imaginación del protagonista que deambula por ellos, las distancias no existen. De esta manera, cuando el narrador transita por la capital española, imagina también lo que puede estar pasando en Grecia. Mientras caminaba de madrugada por la ciudad no dejaba de pensar en Ítaca. “Sin duda allá habría un pequeño puerto de pescadores y una taberna donde unos viejos apacibles también jugarían a las cartas [...]”. (p. 175). Y, por el contrario, estando en Ítaca, el protagonista recuerda a Madrid como un verdadero infierno y dice: “Recordé las calles podridas de Madrid, el humo frío de los garitos [...]”. (p.194). Asimismo, la trama nos invita a establecer situaciones paralelas en los dos espacios: el recorrido nocturno por los cabarets y tugurios madrileños teniendo como guía al jugador Daoiz, y el paseo diurno por la isla griega visitando distintos pueblos, guiado por Angelos.

Una geografía urbana concreta nos lleva a otra geografía real en un espacio por momentos mítico. En el tiempo interior, el de *la durée réelle* de Bergson, el protagonista vive toda su existencia en un doble registro. Por un lado, están las vivencias de una época pasada junto al mar; y por el otro, está, en el presente, la experiencia de la sociedad de fin de siglo en Madrid: la droga, la prostitución, el engaño y la estafa, la falsa mendicidad, el fanatismo y la violencia en las calles, la discriminación y la marginalidad, el consumismo cuyo ‘ónfalos’¹⁷⁰ parece ser el Corte Inglés. En una agencia de viajes leemos este corto diálogo:

- Yo quiero ir a Ítaca.
- Un momento, que tengo el coche en segunda fila- exclamó la chica antes de salir corriendo.
- [...]
- ¿Qué pasa en la calle? -le pregunté.
- El caos de siempre. Todo el mundo quiere ir al mismo sitio a la vez. Como usted.
- Todos van a El Corte Inglés -dije.
- Por lo visto, El Corte Inglés es Ítaca- contestó la chica. (CGI:163).

Sin lugar a dudas, el protagonista real en esta crónica es el espacio que puede leerse en un eje de construcciones binarias opuestas: oscuridad/ luminosidad; paisaje urbano/ paisaje natural; caos/cosmos; distopía/ utopía. Entendemos la utopía como la proyección

¹⁷⁰ En griego ὀμφαλός; ombligo. Se aplicaba este nombre al cono de piedra sobre el cual, en el oráculo de Delfos, se sentaba la Pitonisa para formular sus predicciones y al que se consideraba también como símbolo de la fecundidad de la tierra. Un lugar muy significativo en la Antigüedad sobre el cual ironiza Vicent, poniendo en evidencia la desacralización de ciertos lugares. El centro de la posmodernidad está ahora en el Corte Inglés, la emblemática tienda española.

humana de un mundo idealizado; y por distopía, el lugar donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal. En el caso particular del relato que nos ocupa, Ítaca es el *locus* utópico, la representación de un espacio y tiempo de felicidad que se corporizan en distintas imágenes del protagonista, como los gatos dormidos al sol, las cabras, las tabernas con ancianos apacibles jugando a las cartas o al dominó, el puerto y el mar, los huertos con naranjos, jazmines, olivos y limoneros; en fin, el relato prodigioso del monje Teodossios que un día vio arder el mar. Madrid, una ciudad de pesadilla en el presente del relato, es lo distópico: tránsito caótico, insultos de los conductores, drogas, atracos callejeros. Sin embargo, El Café Gijón¹⁷¹ oficiará de espacio síntesis en donde puede concretarse también, a través del fundido de imágenes, personajes y viajes, la utopía del Mediterráneo, con su geografía, sus héroes y los aromas de la infancia del personaje. El regreso del protagonista al Café así lo confirma:

Los quince pasos que separaban mi mesa del retrete del Café Gijón contenían todos los viajes posibles si uno se enredaba por el camino en cualquier corazón. Finalmente me decidí a volver a Ítaca otra vez. Me levanté para ir al lavabo atravesando en unos segundos toda suerte de aventuras [...]. (CGI: 207).

La estrecha relación de espacio y tiempo -topos y cronos- está presente en el concepto *cronotopo* acuñado por Mijail Bajtín quien afirma:

“Ce qui compte pour nous, c’est qu’il (le chronotope) exprime l’indissolubilité de l’espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l’espace). Dans le chronotope de l’art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l’art, tandis que l’espace s’intensifie, s’engouffre dans le mouvement du temps, du sujet de l’Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui-ci est perçu et mesuré d’après le temps”. (1978: 273)¹⁷²

Por otra parte, y en relación al espacio, están los aportes de Gaston Bachelard, quien desde distintos campos del conocimiento, como la física, la matemática, la filosofía y la teoría literaria, ha estudiado la significación que tienen los elementos espaciales en la

¹⁷¹Café cultural madrileño, fundado en 1888 en el Paseo de Recoletos, que después de la guerra fue sede de una tertulia literaria donde se congregaban artistas e intelectuales y cuya historia ha sido recogida por José Bárcena.

¹⁷² “Lo que cuenta para nosotros es que él (el cronotopo) expresa la indisolubilidad del espacio y del tiempo (éste como cuarta dimensión del espacio). En el cronotopo del arte literario tiene lugar la fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. Aquí, el tiempo se condensa, se hace compacto, visible para el arte, mientras que el espacio se intensifica, se hunde en el movimiento del tiempo, del sujeto de la Historia. Los indicios del tiempo se descubren en el espacio, éste es percibido y medido según el tiempo” (La traducción es nuestra).

poesía. Así, en “*La poética del espacio*” (1965: 271), nos dice que “dentro” y “fuera” constituyen una dialéctica de descuartizamiento, y la geometría evidente, en el terreno metafórico, se presenta como “la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo dice todo”, porque el ser del hombre es “un ser desfijado” (p. 268). Esta desterritorialización del hombre a la que se refiere Bachelard está expresada en el poema “Ítaca” de Constantino Kavafis que se inserta como intertexto en el centro mismo del relato de Vicent y cuyos versos finales dicen:

Ítaca te dio el hermoso viaje/ sin ella no hubieras salido al camino./Pero no tiene ya nada que darte./ Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado/. Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia, entenderás ya qué significan las Ítacas. (1999: 62).

Ítaca, en el poema de Homero, es la tierra natal a la que Ulises regresa. En el texto del escritor valenciano, es el pueblo mediterráneo, metáfora del lugar que ya no tenía pero que redescubre y convoca, cada vez que se lo propone. Desde una mesa del Café Gijón, la imaginación transformará aquellas vivencias de otros tiempos en literatura. “Yo me acordaba de aquellas comidas de la niñez en el campo en las que siempre había alguien que tocaba el acordeón bajo un sol amable que uno se bebía lentamente como quien sorbe un licor muy dulce” (p. 200).

Estos cuatro territorios -Madrid, El Café Gijón, Ítaca y el Mediterráneo- son espacios identitarios, delimitados por una serie de rasgos, de características, que los diferencian de otros. Madrid es la gran ciudad de los años 90, con reactivación económica ya europeizada. Ítaca es una pequeña isla del mar jónico que se supone la morada del mítico rey Ulises, adonde regresa una vez terminada la guerra de Troya, luego de un largo viaje narrado por Homero en *Odisea*. Finalmente, el Café Gijón, un lugar de encuentros y de tertulias con mucha historia. Esta es la geografía de la novela. Sin embargo, la isla de Ulises, además de ser un lugar concreto y real, funciona al mismo tiempo como un espacio imaginario que puede concretarse en la mente de alguien en cualquier momento y en cualquier lugar. En este caso es el retrete del Café Gijón y el espacio que hay entre la mesa en donde está el narrador y el baño de hombres constituye el largo camino de la aventura y de la peripecia; en definitiva, en este recorrido están comprendidos todos los viajes posibles. En el trayecto al baño del Café se puede encontrar a Circe o a Calypso o tal vez a Polifemo. La gente del bar está identificada con personajes de *Odisea* de Homero: el homosexual es Telémaco, las Sirenas son las tres peluqueras. En fin, el estrecho de Caribdis y Escila lo forma el paso que hay entre una columna y el mostrador.

El Café Gijón es un espacio real -un bar madrileño- que hace posible el viaje interior del protagonista a Ítaca. La isla funciona en el texto como un lugar mítico, la tierra del astuto navegante creado por Homero. Espacio y tiempo producen múltiples imágenes mentales superpuestas y entrelazadas tanto del mundo real como de los mundos soñados o imaginarios. El mar de la infancia y adolescencia del escritor, ese mar que ya no puede ver desde Madrid, es convocado y redescubierto, desde la añoranza, en el espacio de la escritura.

Finalmente, quisiera destacar el infinito potencial de reescrituras que subyace en los textos clásicos, textos que nos parecen objetos complejos y perfectos, asociados siempre a la constitución de un punto de partida que establece modelos. Y así la historia de la literatura se va configurando en la proximidad o en el distanciamiento de esos modelos. Nadie mejor que Roland Barthes para expresar esa particularidad que tienen las obras clásicas:

Las obras clásicas, encerradas en los límites de la perfección son objetos finitos, complejos y admirables; pero son también tramas, bocetos y esperanzas que podemos ampliar indefinidamente. La literatura clásica es un tablero en el que siempre vemos jugadas nuevas; de reputación conformista, se presta a los puntos de vista menos conformistas.¹⁷³

Manuel Vicent toma el texto clásico y lo recrea desde una concepción artística nueva. *Del Café Gijón a Ítaca* es un reportaje, una crónica literaria, una *nouvelle* o una prosa narrativa -como se lo prefiera etiquetar- cuya lectura lleva implícita para el receptor otras lecturas, no solamente la del texto homérico sino la de otros textos vicentinos, sobre todo aquellos referidos al mar Mediterráneo asociado a una felicidad paradisíaca y a los que nos hemos referido al comenzar el capítulo.¹⁷⁴ Esta prosa narrativa no reproduce ningún modelo ni siquiera dentro del mismo universo novelístico de Manuel Vicent. Una vez más, como veremos en *Son de mar*, el estatuto ambiguo de la ficción pone en evidencia las inagotables posibilidades del sentido.

¹⁷³ R. Barthes, 2003. “Gustar de los clásicos”, en *Variaciones sobre la Literatura*, p. 30. En el mismo ensayo sostiene que los escritores modernos están más capacitados para presentir fraternalmente las alegrías y angustias de nuestra alma, pero no poseen “ese poder explosivo de los Clásicos cuyos textos tienen la “imprevisible y peligrosa arquitectura de las máquinas infernales”, p. 31.

¹⁷⁴ Además de los textos mencionados, la presencia luminosa del Mediterráneo y del Ulises viajero reaparece en las columnas, textos breves que dan un espesor complementario a estas travesías mediterráneas. Mencionaré sólo dos títulos: “Mediterráneo”: (ABP: 77) y “El pato”, (ABP: 127).

VI. *SON DE MAR*, SÍNTESIS Y CONVERGENCIAS

Son de mar es, sin lugar a dudas, la gran novela del Mediterráneo y la mejor historia de amor y muerte en la que el tópico Eros-Thánatos no solamente nos propone una lectura analógica en relación con todas las novelas estudiadas en el capítulo IV, sino que este binomio temático es el motor de la acción misma de la novela y está presente desde la primera línea hasta la última.

Son de mar -premio Alfaguara 1999- es una ficción de la madurez, que se ubica aproximadamente *nel mezzo del camin*¹⁷⁵ de la producción narrativa de Manuel Vicent, a treinta y tres años de la publicación de su novela inaugural, *El resuello* (1966), y a veintiún años de la última, *Ava en la noche* (2020). En esta historia singular entre dos “argonautas del amor”,¹⁷⁶ podemos estudiar gran parte de las estrategias compositivas y temáticas “-la caja de herramientas literarias-” (J. Cruz Ruiz, 2016: 223), instrumentos que ya hemos visto diseminados o desplegados en otros contextos ficcionales que conforman el universo narrativo del escritor valenciano.

El punto de partida de la historia de la narración la ha referido el mismo Vicent en una entrevista a diario *La Nación* con ocasión de la presentación de la novela en Buenos Aires:

- ¿Es cierto que la idea de la novela surgió de un plato en un restaurante?
- Sí, un restaurante de esos que copian la literatura culinaria francesa, tan cursi. En la sección de pescados, en letras muy adornadas, decía: "De cómo los atunes vuelven a la vida". Me recordó algo que se cuenta en el Mediterráneo sobre el atún, un pez que no duerme, siempre navega, come y engorda. Pues un alevín de escasos centímetros al que se le colocó una anilla con sus medidas, a los cuatro años fue capturado en la isla de Sumatra, pesaba 500 kilos y medía dos metros. Esto me sugirió que un pescador llamado Ulises Adsuara le promete a su mujer el primer atún, y debe ir hasta la isla de Sumatra a pescarlo. Tarda diez años en volver con el atún, y ella está haciendo unas patatas [...].¹⁷⁷

Estas anécdotas de la experiencia que anteceden al proceso creativo constituyen un nudo importante en las aventuras narradas; sin embargo, lo que el escritor logra contar es una historia que trasciende lo anecdótico y cuyos protagonistas vivirán una experiencia única de amor y muerte, situada en el espacio azul del mar Mediterráneo:

¹⁷⁵*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta vía era Smarrita.* Así comienza el primer terceto del Infierno de la *Commedia* de Dante, cuando él tenía aproximadamente 33 años.

¹⁷⁶Santos Sanz Villanueva, 1 de agosto 1999, así titula el artículo en el que realiza un comentario crítico de esta novela.

¹⁷⁷A. Rodríguez, 2 de julio 1999. “Manuel Vicent, hombre de mar”. *La Nación-Lifestyle*,

Catorce siglos después, Ulises Adsuara, el héroe de la novela de Manuel Vicent, intuye el real significado de la célebre *Oda* ["Ad Leuconoe" de Horacio],¹⁷⁸ pues por primera vez no lo piensa, sino que lo siente, lo saborea, sin alma, sólo con el cuerpo y sus cinco o seis sentidos [...]. Manuel Vicent vuelve a Homero, ignora *olímpicamente* el precedente de Joyce y se le mide al reto con otra perspectiva. [...]. El tema homérico no es Ulises, sino la actitud existencial, la concepción antropológica, el sentimiento de la vida que se traducen en un estilo, en un modo propio de fabular (Serrano Novoa, 2000: 92-93).

De este modo propio de fabular es de lo que se trata este estudio sobre *Son de mar*, una novela capital, no solamente en el contexto de la producción narrativa del escritor sino también como reescritura de las travesías marítimas de héroes viajeros de la antigüedad clásica¹⁷⁹. Por otra parte, considero que la novela es un caso paradigmático de construcción de trama en donde se ponen en juego la ambigüedad y la maquinaria literaria. El escritor- o el autor implicado como lo llama Ricoeur¹⁸⁰- utiliza una retórica de la persuasión para comunicar la historia, con líneas de articulación, estructuras binarias, movimientos paralelos y contrastantes, contrapuntos en los personajes y en las situaciones, todo lo que tranquiliza a un lector con horizonte de expectativas que responden a los paradigmas narrativos recibidos. Sin embargo, en esta novela de fronteras borrosas predominan, sobre todo, las líneas de fuga.

1. Distribución de la materia narrativa

Si hiciéramos una suerte de esquema de contenido de la novela que nos ocupa, la distribución de la materia narrativa en las diez partes en que está segmentada *Son de mar* según el orden presentado de los hechos podría ser ésta:

I-Apariciones sucesivas en la playa de Circea de los cuerpos de Ulises Adsuara, muerto hace diez años, y de su mujer Martina, recientemente desaparecida.

II- Llegada de Ulises al pueblo y la puesta en marcha de la máquina del amor: Ulises, Martina, Jorgito, Tatum Novack, Yul Brynner. El *Carpe diem*. La comida y el amor.

¹⁷⁸ "No indagues ávida/Leucónoe,/ cuál es el término que a mí los Dioses/ o a ti marquen:/ las Babilónicas desdeña cábalas. Para todo/ tengamos ánimo, ya nos dé Júpiter/ mil inviernos, /ya fuere el último éste que en hórridas / escolleras/ doma al Tirreno. Filtra tus néctares. Ten cordura / y a blanco próximo flechen tus ímpetus: / cuando hablamos, / la vida escápase. Ves tu flor? Cógela! / Del mañana/ seamos incrédulos!" *XL Odas de Horacio*. 1946. p. 14.

¹⁷⁹ Claudia Fernández y Gerardo Balverde, 2003, realizan un estudio teniendo en cuenta, sobre todo, las intertextualidades del poema homérico en esta novela y destacan la relevancia de los relatos como motor de cambios de vida. "La vuelta de Ulises. El feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent", pp. 143-166.

¹⁸⁰ La categoría de "autor implicado" se opone a la idea de autor biografiado. No se trata del autor real, el de carne y hueso, sino "el que toma la iniciativa ante el desafío que sirve de base a la relación entre escritura y lectura" (Ricoeur: III, 869).

III- La peste del azahar en primavera y la explosión del erotismo. Episodio de la cueva. Martina embarazada.

IV- Preparativos y realización de la boda de Ulises con Martina.

V- Ulises se va a pescar atunes y no regresa. Funeral de cuerpo ausente. Martina y Alberto Sierra se casan.

VI- Diez años después, Ulises y Martina se vuelven a ver en la fiesta de los cincuenta años de Alberto Sierra.

VII- Los encuentros secretos entre Martina y Ulises en el centro del barrio del Carmen de Valencia.

VIII- Luego, Martina oculta a Ulises en un edificio abandonado. Compra y restauración del barco “Son de mar” con promesas de fuga de los amantes. Alberto descubre que su mujer lo engaña.

IX- Preparativos y huida de los amantes- vestidos con los trajes de boda-, en la embarcación “Son de mar” con destino a Sumatra.¹⁸¹

X- Naufragio en la costa. Los dos cadáveres en la morgue. Misa de cuerpo presente. ¿Boda o responso mortuario?

En este sentido, la segmentación de los hechos que configuran la historia narrada nada tiene que ver con una tradicional construcción episódica, sino con un recurso que le permite al escritor manejar a discreción diversas líneas de fuga, que utiliza de diferentes maneras y en distintas situaciones en otros relatos, como en *Del Café Gijón a Ítaca* o en *Balada de Caín*, textos que ya hemos analizado anteriormente. Esta forma de construir historias permite al lector leer los acontecimientos como si se tratara de un mapa abierto y conectable en todas sus dimensiones, no solamente dentro del espacio textual de la novela estudiada sino con otras historias y otros textos del mismo autor. Y esta es una de las particularidades de las novelas vicentinas.

La trama de *Son de mar* diseña un tiempo en donde pasado, presente y futuro son coexistentes a pesar de su incesante devenir. La primera parte en donde se presentan acción y personajes protagonistas nos instala de lleno en el proceso de la ficcionalización y del extrañamiento. El punto de llegada de la historia nos conducirá inexorablemente a este comienzo de la novela. Desde el momento en que aparece flotando en las playas de

¹⁸¹“Sumatra” es el título de una columna, incluida en *El cuerpo y las olas*, p. 107, en la que Vicent se refiere a la isla como una suerte de paraíso terrenal, en donde fue capturado un atún de 500 kilos, que años antes había sido anillado en Denia cuando era un alevín de sólo diez centímetros de largo. Esta anécdota, como ya lo hemos señalado al principio del capítulo, la narra Vicent al periodista de diario *La Nación*.

Circea, un domingo de agosto a las dos de la tarde, un muerto vestido con esmoquin, y que nos enteramos de la misteriosa desaparición de Martina -aparecida luego en una playa nudista con su vestido de novia-, tenemos la impresión de haber caído en la trampa que nos tendió el narrador. Entre este principio de novela que ubica los acontecimientos en un mar concreto -el mar Mediterráneo- y, en sentido figurado, ‘en un mar de dudas’ y de ambigüedades temporales, identitarias, referenciales-, entre ese principio y el segmento final de la novela, en donde se vuelve al punto de partida -el naufragio, la autopsia, la boda-, entre ese comienzo y el final, una estructura en espiral conduce al lector por naufragios y regresos, muertes y resurrecciones en un doble registro de historia y mito, de realidad y ficción, de muerte y vida.

La historia, como todas las novelas de Manuel Vicent, tiene un anclaje en la realidad extratextual inmediatamente reconocible, perteneciente al mundo familiar del escritor o al ámbito social y político de España. En *Son de Mar*, la playa del Mediterráneo, los merenderos de la Malvarrosa, el balneario de Las Arenas, el barrio del Carmen con la mención a negocios y calles puntuales de Valencia. Sin embargo, a vuelta de página, el narrador introduce al lector en un laberinto por donde la imaginación se dispara hacia el resbaladizo y azaroso mundo del juego y de la trampa. Y a este efecto contribuyen también las perspectivas, las miradas, los puntos de vista de los diferentes narradores que Vicent incluye en la novela, narradores también impregnados con una buena dosis de imaginación creadora.

2. Puntos de vista, narradores y voces en el texto

Desde el clásico texto del filósofo y crítico literario Walter Benjamin (1936) en el que se refiere a la paulatina desaparición del narrador porque, en realidad, ya no quedan experiencias para ser contadas, hasta la aseveración contundente del escritor peruano Vargas Llosa (1997: 52) de que “El narrador es el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción)”, media una gran distancia de épocas y contextos en los que fueron expresadas esas afirmaciones. No ahondaremos en cuestiones teóricas acerca de este ser de ficción que es el narrador, que maneja los hilos de la coherencia interna de lo que se cuenta, sino que destacaremos el funcionamiento de los personajes-narradores en *Son de mar* y los efectos que producen en el receptor.

Los acontecimientos de la novela están relatados, principalmente, por un narrador testigo, en tercera persona, que cuenta desde fuera del mundo narrado, y su punto de vista

orienta la mirada hacia sus personajes y la de estos entre sí. Esa voz del narrador¹⁸² es la que gobierna la organización de la narración. Así comienza la ficción: “El cuerpo de Ulises Adsuara apareció flotando en la bahía un domingo de agosto a las dos de la tarde cuando la playa estaba llena de gente”. Sin embargo, éste no es el único que relata, sino que también escuchamos las voces narradoras de diferentes personajes que cuentan en primera persona. Se trata de voces que están en la misma sintonía con la del narrador principal, podríamos decir. Veamos algunos ejemplos: Jorgito, alias el Destripador de los Mares, que vive en un manicomio de Valencia y que cuenta siempre la misma historia misteriosa de amor imposible con la artista Tatum Novack. O la del viejo marinero Quisquilla que le relata a Ulises cómo un tripulante muere de un ataque de emoción cuando se encontró de pronto con un banco de sardinas iluminado por la luna llena. Está también el pescador Requena, que relata su experiencia de refugiado en la gruta del acantilado debido a un temporal. Asimismo encontramos los narradores anónimos cuyas voces ingresan al espacio literario a través de esa tercera persona testigo: “Ulises había oído ya mil veces el caso del alevín de atún” (SM: 29); en la taberna El Tiburón, “a veces se le acercaba algún marinero borracho a contarle cualquier naufragio o travesía...” (SM: 44). El mismo Ulises Adsuara funciona como un narrador exitoso, cuyos relatos míticos -la historia del Laoconte, por ejemplo- son como una especie de afrodisíaco que, a medida que los escucha, va aumentando la pasión en Martina, a quien desea conquistar. Porque a Martina, a la que le gustaría ser artista, más que narrar, le apasiona escuchar las fábulas que llegan al lector desde *Eneida* y *Odisea*. Además, Ulises no solamente se refiere indirectamente a los héroes inmortalizados por los poetas clásicos, sino que les cede la palabra en varias oportunidades.¹⁸³

Esta dialogización de la propia voz del narrador -relación dialogal entre los personajes y de estos con el narrador principal- hace que las voces parezcan simultáneas. Contar historias, ya sea personales o las de otros, responde a la necesidad humana de organizar y comunicar la experiencia. En este texto, en particular, se trata de relatos prodigiosos, fuera de los acontecimientos esperables; la credibilidad de lo relatado depende de las

¹⁸² Ricoeur, II: 522-532, incorpora la noción de *punto de vista* y de *voz* a las categorías de narrador y personaje respectivamente. El punto de vista “toma cuerpo” en el plano ideológico, en el de las evaluaciones que puede ser la del autor – punto de vista autorial-, no la del autor real, de carne y hueso, sino el narrador que organiza la narración de una obra en particular. En este caso punto de vista y voz son sinónimos.

¹⁸³ En la novela se incluyen también textos de Horacio: la Oda XI, a Leuconoe, invitando al *carpe diem* (p. 66); la *Oda a Mecenas* cuyos versos finales cantan: “Adonde quiera me precedas, los dos iremos, ambos iremos, caminantes dispuestos a hacer juntos el viaje sin retorno” (p. 92). Ulises le recita a Martina fragmentos de la historia de Laoconte, p. 137, que Virgilio cuenta en el Canto II de *Eneida*. O la lectura de un fragmento del Canto IV que se refiere a Dido consumida por la pasión, p.52.

circunstancias en que los hechos son contados, motivo al que nos referiremos en el apartado final.

Entre el principio y el final de la novela -como decía- una pluralidad de voces narradoras van creando una trama densa y compleja, poblada de elipsis y condensaciones, en un espacio de juego en donde la acción se va completando como si se tratara de las piezas de un rompecabezas. Una vez terminada la lectura, podemos ordenar una cronología de acontecimientos que ya hemos enunciado pero que nos invita a recordar el orden en que aparecen en el texto: llegada de Ulises al pueblo, su encuentro con Martina, el relato de la filmación en el yate “Son de Mar” que se hizo años atrás; la boda de los protagonistas; la misteriosa desaparición de Ulises; el casamiento de Martina con el magnate Alberto Sierra; el reencuentro de Martina con Ulises después de su desaparición y la vida doble que ella lleva; la huida de ambos a Sumatra en la embarcación recuperada; el naufragio en la costa; la autopsia y la misa final (¿misa de esponsales o misa de cuerpo presente?). La escritura subvierte el orden y la duración de lo que ha sucedido y la *poiesis* -la construcción creativa de la trama- da una solución a la paradoja del tiempo. Manuel Vicent hace un uso nuevo, dentro del campo textual de la novela, del principio de configuración temporal, tópico al que nos hemos referido en *El azar de la mujer rubia* incluido en el capítulo III de este trabajo. Una singular técnica compositiva alejada de estereotipos, en la que se dan cita algunas estrategias presentes en otras novelas, como los saltos en el tiempo, la inclusión de historias breves intercaladas en el relato principal; el diálogo con la literatura clásica y con otras artes, como el cine. Algunos acontecimientos históricos, sociales o culturales que se ‘asoman’ a la novela y que recuerdan al lector el amplio contexto social en el que se inserta la ficción. *Son de mar* no es precisamente una novela donde esto predomine, sin embargo el escritor no deja de señalar algunas cuestiones importantes sucedidas en los diez años que Ulises estuvo ausente:

Gracia de Mónaco acababa de aplastar su elegancia y belleza contra el parabrisas de un coche [...]. El emperador Reagan había generado un cáncer de nariz [...]. Los gurkas ingleses...iban en la cubierta de los destructores rumbo a la guerra de Malvinas y la señora Ymelda Marcos de Filipinas no paraba de matar enemigos [...]; pero la señal de que el mundo había cambiado durante esos diez años en que Ulises estuvo ausente consistía en que los agujeros negros del universo venían explicados en forma muy clara en los envoltorios de los caramelos Toffees y que las hamburguesas eran de pollo (SM: 197-198)

3. Travesías por los territorios de la imaginación, la mitología y los sentidos

Travesías, naufragios, reales o imaginarios, realizados o soñados, itinerarios portentosos de los héroes de la literatura greco-latina. *Son de mar* es una novela que también se inscribe en la poética del viaje, de la navegación y en donde se incluyen variedad de travesías. El interés de la gran mayoría de los personajes y, en particular, de los protagonistas de la historia, está en función del viaje, corto o largo, por lo general imaginario. El viajar es también sinónimo del vivir, lo que implica ir dejando atrás ciertas etapas e iniciar otras. El mismo Ulises Aduara expresa la necesidad del viaje en varias ocasiones. Mencionaré solamente dos citas en el contexto de una conversación con Xavier Leal el día que van a Valencia para comprar o alquilar los trajes de boda. La primera de ellas: “Sin duda habrás soñado con emprender un largo viaje”-le dice el colega de Instituto a Ulises. Y éste responde: “Todos sueñan con emprender un viaje. Sin ir más lejos dentro de unos días me voy a casar” (SM: 122)¹⁸⁴. Y la segunda:

Ulises sabía que cualquier héroe debe hacer un viaje, lo había leído innumerables veces en los libros clásicos, un viaje lleno de aventuras del que uno debe regresar maduro y enriquecido aunque esa travesía podía realizarse sin salir de uno mismo. (SM: 123).

La mayoría de los desplazamientos que realizan los personajes en esta novela- con excepción de Alberto Sierra, un estereotipo del ricachón cuyo único capital es el dinero y la construcción de urbanizaciones, en franco contraste con los personajes de imaginación y locura- son de carácter marítimo y específicamente por el Mediterráneo.¹⁸⁵ Hay tres embarcaciones con nombre propio que tienen un lugar privilegiado en la novela: el padre de Martina, Basilio, había navegado en la barca *Virgen del Carmen*, y había traído de esos viajes ánforas y anclas antiguas. *El Destripador* es el barco, cuyo primer propietario,

¹⁸⁴ Evidentemente, el viaje al que se refiere Ulises Aduara en esta respuesta es una de las etapas o aventuras significativas en el viaje de la vida con el que se ha identificado la travesía de Odiseo. Manuel Vicent también lo afirma: "Ulises, el navegante, es el creador del individuo occidental. Porque navegar es enfrentarse al caos, luchar contra lo imprevisto, tomar decisiones [...]. "Vicent, M., 3 de abril 2008. "El Mediterráneo en realidad no existe". Entrevista con Lidia Jiménez.

Asimismo recomendando la Entrevista, en dos partes- 1/2 y 2/2 -que Fernando Sánchez Dragó, 29 de mayo 1999, realiza con Vicent, a propósito de la publicación de *Son de mar*. "El Faro de Alejandría", programa sobre libros de Canal 9. RTVV.

¹⁸⁵ Como ya lo manifestamos en el capítulo anterior, el mar Mediterráneo ocupa un espacio significativo en la escritura de Manuel Vicent. Menciono solamente un solo ejemplo en donde el escritor manifiesta lo que representa para él. "Fue una conquista ardua que sólo alcancé cuando supe que el Mediterráneo era una pulsión moral sin Dios, un mar interior que sólo se navegaba desnudo sin más adherencias que el deber de sobrevivir todos los días" en *León de ojos verdes*, 125.

Jorgito, se lo vende a Ulises Adsuara, quien lo acondiciona y rebautiza con el nombre *Martina*. En esa embarcación, el protagonista aprende a navegar con las enseñanzas de Jorgito cuya locura le hace ver toros y sirenas y barcos fantasmas en la mar. Y está el yate *Son de mar* utilizado para el rodaje de una película en la que Yul Brynner, vestido de esmoquin y con una copa de champán en la mano, proyectaba ante los lugareños la imagen de un mundo fascinante. Años después, ese yate destartado lo comprará Martina y se irá con Ulises en eterna travesía, que recomenzará al infinito cada vez que un lector tome entre sus manos el libro y se disponga a leerlo. Martina es el personaje en el que la imaginación logra concretar la transformación de la realidad. El enamoramiento de ella por Yul Brynner enciende no sólo su actividad creativa sino que potencia la realidad y su pasión por Ulises.¹⁸⁶

Son de mar es, finalmente, la travesía marítima estrechamente entrelazada con el tópico que hemos analizado en el capítulo anterior -muerte y erotismo- y que podría agregarse a los “motivos itinerantes” a los que se refiere Raquel Macchiuci (2009: 38). Ese pasaje natural entre un estado y otro está ficcionalizado también en textos de soporte prensa, como por ejemplo en “Mariposa” o “Montaje” recogidas en *El cuerpo y las olas* (2007: 71 y 53 respectivamente) ; de manera menos evidente al principio, en *El azar dela mujer rubia* (2013), cuando el lector advierte, ya avanzada la lectura del texto, que Carmen Díez de Rivero es una “Muerta. Llena de vida”. Pero este motivo clave es desplegado y desarrollado en dos obra narrativas extensas: *La muerte bebe en vaso largo* (1992) -una historia en clave de humor esperpéntico- y en *Son de mar*, en donde el tópico se integra armoniosamente a esta estructura espiralada de la trama, a la que nos hemos referido.

La muerte en la narrativa de Vicent es el gran viaje de las revelaciones de la carne y del espíritu, la conquista de la libertad, el encuentro jubiloso con el espacio interior. En *La muerte bebe en vaso largo*, Georgina, que ha tenido la fortuna de morir varias veces, es la figura central de una mascarada que culmina en un apoteótico encuentro de muertos en el antiguo depósito de cadáveres convertido ahora en el Casino de Juegos. “Todo el mundo tiene derecho a una oportunidad. Déjales que te apuñalen un poco - le dice el loro a Giorgina. Después de muertos, los sentidos despiertan. (MBVL. 73).

¹⁸⁶ “La fantasía son saltos en el aire y piruetas que no conducen a nada, como los fuegos de artificio que son bonitos pero se consumen y se apagan en el aire. Mientras que la imaginación surge de la realidad, sale de abajo y la potencia”- dice Vicent a Juan Cruz Ruiz, 2016. “Manuel Vicent: el periodismo transfigurado”, en *Literatura que cuenta. Entrevista con grandes cronistas de América Latina y España*, pp. 211-225.

Hoy el mundo se compone de cadáveres que circulan por la calle riendo a carcajadas y de seres vivos que han regresado del otro mundo para incorporarse a la vida cotidiana sin pedir una nueva inscripción en el censo. (MBVL: 133)

La muerte no es un más allá ni un estado en que los muertos se comunican como si estuvieran vivos recordando o añorando una existencia anterior como en *Pedro Páramo*, por ejemplo. No, la muerte está en el orden de la plusvalía de la vida; los muertos tienen una existencia mucho más interesante e intensa que la de los vivos. Es siempre el privilegio que ñposeen de algunos pocos para entrar en el reino de la fiesta y del despertar de los sentidos. Planteada como paradoja, la muerte es también el pasaporte para ingresar en su máxima plenitud al gozo de la vida. Estimo que como planteo temático y como resolución compositiva, el abordaje del tópico de la “muerte viva” es absolutamente original. Atraviesa toda la historia de *Son de mar* y, al mismo tiempo, es soporte para la construcción de una forma, de una trama. Es decir, es un motivo pero también un recurso de formalización de ficción.

La muerte es, entonces, un pasaje. La pitonisa argentina que le echa las cartas a Martina, al descubrir un caballo de picas, le dice: “Sólo veo un viaje. En las cartas la muerte sólo es un viaje” (SM: 131). Y el pescador Requena, al narrar su aventura en la gruta del acantilado durante un temporal, les dice a los novios (Ulises - Martina) en el día de su boda:

Resistí porque ya estaba muerto y los muertos son los únicos que pueden aguantar. [...] Y de eso saqué una lección. Sólo si mueres puedes volver a vivir. Los otros dos se ahogaron porque la vida es lo único que tenían. (SM: 143).

La muerte es aquí la travesía por los territorios de la imaginación, de la memoria, de la mitología; pero una vez que los protagonistas se han liberado ya de las ataduras morales y de los prejuicios sociales, es el viaje de regreso hacia lo mejor de uno mismo. *Son de mar* es la gran fiesta de los sentidos, la exaltación del erotismo y del placer pregonado a gritos, en un entramado de viajes y naufragios por el Mediterráneo. El mar -esa “categoría de la mente” como lo llama Vicent-, ese mar del ensueño, de la memoria individual y de la memoria colectiva, con una existencia histórica extraficcional, es también, como ya lo hemos manifestado, el mar de los héroes de la literatura grecolatina. Ese *Mare Nostrum* constituye un referente importantísimo en el universo narrativo de Manuel Vicent.¹⁸⁷

¹⁸⁷ M. A. Moran, 2008. “El mar como personaje en cuatro novelas de Manuel Vicent”, *Olivar*, 275-292.

Particularmente interesante es la inscripción que el escritor realiza, en su propio texto, de los viajes realizados por los héroes de la literatura clásica, utilizando diferentes formas de inclusión, una de ellas corresponde a *Son de mar*. En la novela que nos ocupa, desde la primera línea el autor siembra todas las pistas para leer en el texto la huella de Homero y de *Odisea*: Circea, el pueblo junto al mar cuyo nombre evoca a la poderosa maga del poema homérico y de la leyenda de los Argonautas;¹⁸⁸ Ulises, el protagonista, profesor de literatura clásica cuyo nombre es objeto de equívocos significativos en la conversación entre el forense y su ayudante; la rapsodia nº 11 de *Odisea* que el protagonista recita de memoria; en fin, el mapa que está en la embarcación “Son de mar” con el itinerario marcado desde que Ulises sale de Troya. Sin embargo, son pistas tramposas que nos tiende el narrador, porque el nudo de la historia de esta novela está anclado en el Canto IV de la *Eneida*. Ya desde el principio, cuando Ulises ve las bragas de Martina colgadas al sol mientras lee un episodio de *Eneida*, la asociación entre Martina y la reina de Cartago es inmediata. En el texto de Virgilio, Dido se siente abrasada de pasión por un pastor que la persigue por los bosques de Creta.¹⁸⁹ Eso es lo que está leyendo Ulises Aduara en el momento en que Martina lo interrumpe para preguntarle si quiere comer de segundo plato huevos revueltos con bechamel. En ese instante se produce esa suerte de relación poética de Dido-Martina: la atracción de Martina por Ulises y la asimilación de ella al personaje de Dido, presa de una pasión irresistible.

En el poema de Virgilio, el protagonista, de regreso de Troya, es arrojado a las costas de Libia por una tempestad. Venus, madre de Eneas, ayuda a su hijo a llegar a Cartago en donde la reina Dido -en la triunfante madurez de su belleza- lo recibe con un banquete en el palacio y le pide a su huésped que le cuente la guerra de Troya, que le hable de sus viajes, de las aventuras de su vida errante. El Canto III está enteramente dedicado a contar las peripecias del viaje: la historia del Laocoonte, Tracia, Creta, Escila, Caribdis, Sicilia desfilan por el discurso de Eneas. Y a medida que el relato crece, va aumentando la pasión de Dido. Por eso el Canto IV comienza así:

“En tanto, la reina, presa hacía tiempo de grave cuidado, abriga en sus venas heridas de amor y se consume en oculto fuego. Continuamente revuelve en su ánimo el alto valor del héroe y el lustre de su linaje; clavadas lleva en el pecho su imagen y sus palabras, y el afán no le consiente dar a sus miembros apacible sueño”. (*E*: 374).

¹⁸⁸ Circe, hermana de Pasífae, la esposa de Minos. Aparece en *Odisea* (Canto X) y en la leyenda de los Argonautas. Se trata de una hechicera que poseía el arte de la magia que, unida a su extraordinaria belleza y a su inteligencia, tenía un poder sobrenatural sobre los hombres y sobre los elementos.

¹⁸⁹El episodio de Dido está narrado en *Eneida*, IV, “El drama de Dido”, pp. 373-410.

Dido, viuda de Siqueo, le cuenta a su hermana sus cuitas amorosas y le dice que reconoce en ella los antiguos fuegos. Ana la empuja a no poner freno a su pasión incontrolable pero Dido no quiere infringir las leyes del amor por su marido muerto. Y aunque renueva cada día las ofrendas a los dioses, no logra domesticar la pasión que la consume: “Mientras invoca a los dioses, una dulce llama consume sus huesos y en su pecho vive la oculta herida: arde la desventurada Dido y vaga furiosa por toda la ciudad [...]. Ausente le ve, ausente le oye” (*E*: 378-379).

En *Son de mar*, Martina es la recreación de Dido en la orgía de la que Eneas no quiso participar, a lo que Eneas renunció: el *eros* y el *hedoné*.¹⁹⁰ En la mitología griega Eros, aunque deidad secundaria, encarna la fuerza misteriosa que coordina los elementos y asegura la perpetuidad de la vida. Así como en *Las mil y una noches*, el relato termina reemplazando a Scherezade como objeto de deseo, así también las historias narradas por Eneas y por este Ulises de *Son de mar* producen el mismo efecto en Dido y en Martina. La unión de Eneas y Dido se lleva a cabo en una gruta durante una cacería. El encuentro fue propiciado por Juno, quien desencadenó una tormenta de agua y granizo para que los dos tuvieran que refugiarse en la misma cueva. “Y fue aquel día -dice Virgilio- el primer origen de la muerte de Dido y el principio de sus desventuras, pues desde entonces nada le importa de su decoro ni de su fama; ya no oculta su amor [...]” (*E*: 383). La consumación del amor entre Ulises y Martina también se realiza en la cueva del Caballo.¹⁹¹ Pero Eneas tiene otro destino que no es el del amor y, obediente al mandato de Júpiter, echa las naves a la mar mientras Dido se inmola sobre una pira. Es ese Canto IV de la *Eneida* el que sostiene temáticamente la novela de Vicent, aunque el autor se esfuerce por desorientarnos. Curiosamente en *La muerte bebe en vaso largo*, la otra novela de muertos jubilosos, también este Canto de la *Eneida* sirve para alimentar la pasión efímera e inconfesable de Samuel Bergote, el profesor de latín¹⁹².

¹⁹⁰Hedoné es un espíritu femenino de la mitología griega que representa el deseo sexual. Su nombre significa "placer" y en algunos lugares la consideraban la personificación de la lujuria. Es hija de Eros y Psique. Los romanos la llamaban Voluptas.

¹⁹¹ Este episodio está narrado en el tercer capítulo del libro (*SM*: 104-107)

¹⁹² Durante el día, al personaje se lo conoce como don Samuel Bergote y da clases de latín, griego y filosofía en un colegio de curas en donde explica con gran solvencia a los clásicos; pero de noche es conocido como el Chulo de Salamanca y se dedica al juego y a “levantar adolescentes en los urinarios públicos”; allí, una vez, había encontrado a un jovencito moro que fue su perdición. La pasión que vivió con ese tunecino es recordada mientras, en clase, comenta a los alumnos el Canto IV de la *Eneida*. Después de esa lectura “el profesor quería seguir el trayecto de Eneas por los bajos de la ciudad, confiaba todavía encontrar a aquel tunecino descendiente de Dido, en otro urinario, a la hora del crepúsculo [...]”(p. 39-44). El episodio ocupa cinco páginas y resulta original este intertexto que se inscribe en una situación absolutamente antihéroica.

Son de mar no solamente es el nombre de un barco que había servido de vivienda y camarín a Yul Brynner en una filmación, sino el espacio mental de Martina, un espacio incontrolable y libre de culpas que se potencia con la floración de los azahares cuyo aroma despierta el amor en todas las criaturas de la naturaleza. Año tras año “la epidemia de azahar” operará el milagro de la carne y del deseo -afirma el narrador. “La peste equina”¹⁹³ es el título de una columna periodística que aborda este mismo tema. La vida de los personajes en las novelas del escritor valenciano se siente y se percibe por los cinco sentidos, como la percibía aquel Manuel niño de *Contra Paraíso*. Raquel Macciuci en un extenso ensayo sobre Manuel Vicent, afirma: “Escritor mediterráneo y levantino, en Vicent, como en Miró, como en el primer Hernández, el contacto directo y pleno con la naturaleza es sustancia principal en sus relatos” (1996:12),

Son de mar es una novela en la que convergen otros textos que ya hemos leído, particularmente impregnados de aromas y sabores. Recojo algunas frases de columnas periodísticas publicadas en *Las horas paganas* (1998) y *A favor del placer* (1993), que considero particularmente ilustrativas. “A bordo de diversos perfumes uno puede viajar a regiones muy remotas” (HP: 103-104); “[e]xiste una felicidad solar: el mar muy azul, un tomate abierto, una mujer cantando una canción de amor mientras tiende la ropa blanca [...]” (HP: 209-210); [...] “ese hombre no era ningún dios, pero con el sofrito que estaba preparando a bordo volvía a crear el mundo” (AFP: 233-234).

Los alimentos y la comida, que ocupan un lugar especial en la literatura vicentina, están también presentes en esta novela, como el arroz al rape cuya preparación se explica detalladamente en el texto; el exquisito puchero de Roseta; las crocantes papas fritas en aceite de oliva que prepara Martina, capaces de resucitar a un muerto. Porque en realidad, Ulises Adsua regresa para comer esas papas fritas, y Martina lo espera porque él le ha prometido traerle el primer atún de la temporada. En *La novia de Matisse*, degustaremos los famosos chipirones en su tinta cuya receta Julia expone paso a paso mientras el crítico de arte exalta las tonalidades del cuadro de Picasso y se refiere al tratamiento del rostro femenino en la obra del pintor catalán. En el capítulo II ya nos hemos referido a *Comer y beber a mi manera*, libro que no es un glosario de recetas sino un programa estético y vital. Gustar el instante, las sensaciones, la riqueza del mundo. “Gozar de la sucesión de los presentes -decía Camus- es el Ideal del absurdo”. Hemos leído también, en *León de*

¹⁹³ “La peste equina” integra el volumen *A favor del placer*, p.93.

ojos verdes, la admiración que el narrador siente por los textos de Albert Camus cuya lectura le habían enseñado a recuperar la armonía natural para convertirla en una moral.

En palabras del jurado que le concedió el Premio Alfaguara de Novela en 1999, *Son de mar* es "una historia contemporánea de amor y misterio enmarcada en el mundo sensual y mágico del Mediterráneo. Con su prosa nítida y rica en imágenes, Vicent cuenta la aventura de una pareja cuyo destino está sometido a su propia pasión y al influjo de los mitos clásicos que se mantienen vivos en su fantasía".¹⁹⁴ En este sentido estética y moral constituyen las dos caras de la misma moneda presentes en toda su obra que se traducen en un modo de mirar la realidad y de vivir la vida. Rymel Eduardo Serrano Novoa en el artículo mencionado a pie de página distingue entre culturas históricas y ahistóricas o mitológicas:

Ser histórico significa comprender la vida como un puente, una vía para llegar a otro lado; vivir consiste en ir de aquí hasta allá; en marchar, en partir. Por el contrario, las culturas paganas son mitológicas, ahistóricas: vivir consiste en quedarse, en eternizar el aquí, pues la existencia no es un camino que se emprende, sino un destino que se sufre. (2000: 94).

Veamos cómo el quedarse y eternizarse en un estado permanente encuentra en Martina a una protagonista que conduce el juego del amor hasta las últimas consecuencias: como Circe, la hechicera, convertirá a Ulises en una suerte de objeto de deseo permanente; como Calipso enamorada ocultará a su amante para retenerlo para sí; y como Penélope tejerá las redes para que finalmente Ulises se quede con ella.

4. El poder de las fábulas

Ese final sólo es posible gracias a la presencia de una variante reiterada y preponderante en la narrativa de Manuel Vicent: el poder que tienen las fábulas, los relatos prodigiosos en la conquista amorosa. La fábula como dispositivo para despertar o mantener siempre vivo el deseo; fábulas que actúan como una suerte de eficaz afrodisíaco dan siempre excelentes resultados en las historias de amor de los protagonistas novelescos vicentinos que ya hemos leído. Pero la novela en donde este poder de la ficción narrativa llega hasta las últimas consecuencias es *Son de mar*. En ella no solamente asistimos al despertar y ejercicio del amor entre Ulises y Martina sino a las consecuencias últimas que

¹⁹⁴ Citado por Rymel Eduardo Serrano Novoa, 2000, pp. 91-96.

operan en la receptora el cúmulo de relatos escuchados a través de su ex esposo y actual amante.

Los dos extensos segmentos narrativos, a los que he designado como partes siete y ocho de la novela, comprendidos entre las páginas 233-297 y que llamaremos “La aventura secreta de Martina”, constituyen un episodio unitario que da cuenta no solamente de la culminación de un proceso iniciado con la llegada del protagonista a Circea hace ya muchos años , sino que confirma que los relatos portentosos tienen la fuerza y el poder de transformar la vida y convertir las palabras en acciones.

“A partir de ese día Martina comenzó a vivir una aventura secreta en la que, sin duda, era dueña absoluta” (SM: 233). Así comienza el relato de esta aventura que marca el destino de ambos protagonistas, en el mismo momento en que Ulises regresa del otro mundo con el único poder que le otorgó el descenso al Hades: las fábulas nuevas. Para lograr su cometido, e impulsada por la fuerza de esas fábulas narradas por él, Martina lo llevará sucesivamente por cuatro moradas distintas que paulatinamente lo irán acercando al mar, para terminar confundiéndose en él. La primera de ellas es una pensión -casa de citas- en el barrio del Carmen de Valencia en donde solamente permanece cuatro horas. La segunda, un hotel cerca de Circea que había sido monasterio y en el que Ulises permaneció tres días. Luego, Martina lo llevará a una urbanización vacía sobre la playa de Circea y, finalmente, a la última morada, el barco de la filmación de Yul Brynner, el “Son de mar”, salvado del desguace.

Existe una progresión de los acontecimientos en estrecha relación con las fábulas. Después de haber estado ausente diez años, Ulises regresa y en el primer encuentro con Martina, le trae un mapa en donde se destaca una isla del mar Índico. No se la nombra, pero se trata de Sumatra, conocida en la Antigüedad como la isla de Oro. Forma parte del llamado Triángulo del coral con un clima cálido y húmedo todo el año, el lugar con mayor biodiversidad del mundo e importante área de reproducción y de tránsito de los atunes.¹⁹⁵ He dado estas precisiones geográficas e ictícolas porque los referentes en la narrativa de Vicent, como ya lo hemos comprobado, son fácilmente reconocibles, independientemente

¹⁹⁵ “El Triángulo de coral se encuentra en una importante ruta de migración de los atunes y es, junto con ciertas áreas del océano Índico, su mayor zona de reproducción. Por ello es también una de las zonas donde más cantidades de atunes se pescan, destinándose la mayor parte para exportación al mundo entero. A parte de las especies más consumidas, como el atún claro o de aleta amarilla y el atún rojo o de aleta azul, abundan otras especies como el thunnus obesus, el atún rayado y el atún blanco o bonito del norte. Por otro lado, la abundancia en especies más pequeñas de atúnidos, como la melva, el auxis rochei rochei y el bonito, permite a los millones de habitantes del Triángulo de coral tener asegurada su supervivencia alimentaria”. *Triángulo de coral*

de que la especificidad ficcional no dependa de una distinción entre referentes verdaderos o imaginarios. En este regreso de Ulises muerto hacía ya una década, Martina será quien lleve las riendas de toda la situación, y las historias que le cuenta el naufrago están directamente relacionadas con los mitos clásicos. Una vez más nos topamos con la reescritura del accionar de otro personaje femenino de *Odisea*, la ninfa Calipso, cuyo nombre hace honor a su comportamiento: Καλυψώ (Kalypso): la que oculta. La mujer posesiva y ocultadora en *Son de mar* es Martina, a quien en otros episodios relacionamos con Dido. Ella retiene a su amante apartado del mundo en un estado de cautiverio consentido.¹⁹⁶ Con la energía erótica acumulada durante tanto tiempo, se apodera del cuerpo de aquel hombre y el narrador lo refiere así:

Martina encontró su fuerza para someter a Ulises sólo en el placer que le proporcionaba su posesión y a partir de ese momento su poder no hizo sino crecer hasta apoderarse de aquel cuerpo por completo como una de las serpientes de Laocoonte (*SM*: 237).

Mito y realidad se dan cita en el texto. Martina recuerda su noche de bodas movida por el relato que Ulises le hiciera en aquella circunstancia de las serpientes que salían del mar para devorar a Laocoonte.¹⁹⁷ Y al mismo tiempo va comprobando, a través del tacto, que las partes del cuerpo de Ulises ya no eran las mismas. Se había metamorfoseado en un ser de brazos fuertes, de pecho curtido más parecido a la forma de la naturaleza que a la del hombre que conoció: y ella, Martina, también comenzará el proceso, menos perceptible, de su metamorfosis. Antes de pasar a la segunda morada, con un mapa extendido sobre el cuerpo de su mujer, como rememorando una travesía ya realizada, Ulises va trazando el itinerario del viaje cuyo puerto final es Sumatra. Pero a ella no le alcanza la descripción de un derrotero, necesita fábulas:

_ Cuéntame una historia-le dijo ella.
_ ¿Cualquier historia?
_ Algo que te haya sucedido en algún lugar muy lejano (*SM*: 240).

¹⁹⁶ En *Odisea*, cuando Ulises llega a Ogigia después de un naufragio, Calipso se enamora de él y consigue retenerlo durante siete años. Incluso le promete la inmortalidad si renuncia a seguir hacia Ítaca. Ver Canto XII de *Odisea*.

¹⁹⁷ Laocoonte, sacerdote del culto de Apolo, hermano de Héctor y de Paris cuya figura cobra realce al final de la guerra de Troya cuando advierte a sus compatriotas lo peligroso de que los griegos hubieran dejado un caballo en las puertas de la ciudad, pero los troyanos no le creyeron e introdujeron el caballo dentro de la ciudad para que la protegiera. Laocoonte intenta incendiarlo y, como castigo, Poseidón envía serpientes que devorarán primero a sus hijos y luego a él. Este episodio fue immortalizado en el grupo escultórico de la escuela de Rodas del s. II A.C y Virgilio lo relata en *Eneida*, Libro II. Fuente consultada: *Diccionario del mundo clásico*, 1954, p. 951.

Y entonces comienza el relato de un viaje exótico a Shanghai en el que se mezclan otros viajes de la literatura. Martina es una voraz consumidora de historias: “_Te daré mi cuerpo y todo mi dinero mientras me sigas contando esas cosas -dijo Martina”. (SM: 242).

En el segundo hotel, Ulises ya se registra con otro nombre, griego, Andreas Mistakis, natural de Corfú, nombre que nos remite a la primera parte de la historia cuando llega el náufrago a las costas de Circea. Y el lector se va hundiendo cada vez más en el terreno movedizo de la ambigüedad ¿Ulises es el nombre *post mortem* de Andreas Mistakis? ¿O es acaso el héroe que imaginó Homero, el astuto Ulises, metáfora del viajero de la vida, de la vida de cada uno de nosotros? El Ulises homérico no es sólo un viajero sino un viajero que cuenta su viaje, como lo hace este Ulises-Andreas Mistaki de Manuel Vicent.

Desde ese lugar Ulises se irá acercando cada vez más al mar Mediterráneo: esta vez es la última planta de una urbanización desierta y abandonada frente a la playa de Circea, “en una habitación colgada en el espacio entre dos azules;” los relatos de viajes se van incrementando y los lugares visitados por Ulises ganan en lejanía y exotismo: la India, el Ganges, Benarés, el desierto de Arabia, Teherán, donde el narrador “aprendió a descifrar jeroglíficos”. Antes de pasar a la última morada que será el barco de Yul Brynner recuperado del desguace, los amantes vuelven al aljibe del Caballo en el barranco del Infierno en donde se amaron por primera vez y concibieron al hijo Abelito. La cueva y la inscripción en las paredes nos vuelven a llevar a Virgilio y a *Eneida* y al mito de la rama dorada.¹⁹⁸ En los relatos de este náufrago volvemos a encontrar la huella de los antiguos dioses, los rastros de las encrucijadas y del azar.

Los relatos de Ulises ejercen un poder especial sobre su amante porque las historias que cuenta trascienden lo cotidiano; lo trivial e intrascendente se transforman en revelación que mantiene a Martina en un estado de éxtasis. Me estoy refiriendo a estos relatos orales y fabulosos que describe Benjamin en *El narrador*, relatos que verbalizan y dan forma a la experiencia, narraciones transmitidas oralmente desde siempre y que Vicent incluye en la novela como motor de la acción novelesca. Esta figura de narrador construida por el escritor valenciano tiene también una contraparte, como dijimos, la del escucha; Martina es la depositaria de unos relatos de países exóticos y lejanos en los que hay oportunidades para experiencias nuevas. Relatos que la interpelan, que la transportan

¹⁹⁸La rama dorada o ramo de hojas de oro que en la mitología romana permitió a Eneas viajar de forma segura por el mundo de los muertos. La sibila de Cumas le aconsejó que llevara una rama de esas cuando se aventurara en el Hades para buscar a su padre Anquises y pedirle consejo. La rama era la contraseña que había que mostrarle a Caronte para atravesar en su barca la laguna Estigia. *Eneida* VI, pp. 453-500.

a lugares portentosos y, al mismo tiempo, son la ocasión para retener al amante junto a ella.

Finalmente quisiera dar una clausura a esta caja maestra que es *Son de mar* con una afirmación de Manuel Vicent en relación a lo que el escritor considera que es el amor, constante temática en casi todas las ficciones y que en esta novela adquiere una configuración literaria original:

El amor nada tiene que ver con la reproducción. Es una conquista espiritual que se alimenta de imaginación, sueños, viajes, aventuras, fantasías, palabras. El alma sólo es un hálito. La muerte del amor es el tedio, la hermandad de la carne, la falta de imaginación. También hay que bajar con el amor al pozo del sexo, pero el sexo sólo es un calambre si no se lo dota de misterio, de oscuridad, de la pulsión de la muerte.¹⁹⁹

Son de mar es la gran novela del Mediterráneo, una ficción de síntesis y convergencias como lo hemos señalado, en donde el poder de las palabras no tiene límites. Scherezade logró escapar de la muerte contándole al sultán los cuentos fantásticos que su imaginación le había inspirado. Ulises Adsuara, portavoz de los relatos fabulosos del mundo clásico, colmará con creces la imaginación de Martina y operará el milagro de la metamorfosis para eternizarse en el amor.

¹⁹⁹Es la respuesta que Vicent da a Harguindey cuando éste le formula la siguiente pregunta”: Es curioso cómo en su concepto del amor resulta esencial no tanto la carnalidad como la capacidad de seducción a través de las palabras ¿El amor es un estadio más mental que químico?”, a propósito de la publicación de *Cuerpos sucesivos*. (Harguindey, 4 de febrero 2003. “El amor permite resucitar”, *Página/12*, “Cultura”).

CONCLUSIONES

Este trabajo contribuye a realizar un aporte al aspecto menos estudiado del escritor valenciano, sus novelas. Las he abordado como conjunto para ponerlas en perspectiva y visualizar mejor algunas constantes ficcionales en la prosa vicentina, aun a sabiendas de que cada novela estudiada ofrece otras vías de entrada. En el trazado de este panorama de la narrativa extensa de Manuel Vicent, he seguido un ordenamiento teniendo en cuenta dos modalidades del género y un eje conductor de uno de los temas que constituyen una constante en sus obras.

Toda la investigación está orientada al estudio de los recursos de la ficción en la narración, aquellos que a nuestro entender constituyen el sello de identidad de un novelista, una suerte de ‘marca distintiva’ que podría hacer que un lector entrenado, sin conocer el nombre del autor de lo que está leyendo, dijera: esto es Manuel Vicent, como podemos afirmar esto es Rulfo, o García Lorca, o Kafka.

En principio, como rasgo peculiar, destaco la relación que el escritor establece entre lenguaje y mundo, la correlación entre historia y referente cuyo proceso de producción narrativa puede oscilar entre procedimientos que nos acercan a una escritura próxima a la realidad extratextual, hasta narraciones en las que, aun reconociendo en ellas nombres, lugares y acontecimientos acaecidos en distintos momentos de la historia española, el escritor despliega en los textos una dimensión semántica que se abre a todo el espesor de la ambigüedad. Para ello, un estilo singular, que se traduce, entre otras cosas, en la observación minuciosa del detalle convertido en metáfora; en la construcción de espacios identitarios con geografías concretas que funcionan al mismo tiempo como espacios imaginarios; en la configuración de la experiencia temporal, individual y social, inseparable del espacio; en la síntesis creativa de las tramas que abren a la manifestación del tiempo un camino ilimitado. Además, podemos destacar como característica fundamental de la ficción vicentina, el doble diálogo que sus novelas mantienen con otros textos procedentes, sobre todo, de las culturas mediterráneas y, al mismo tiempo, el diálogo intratextual, dentro de su propia obra. En el primer caso, no se trata de una búsqueda de influencias o de estudio de fuentes en las que eventualmente hubiera podido abreviar el escritor, sino de un diálogo horizontal con textos que están también presentes en la memoria y en los criterios interpretativos del lector. En cuanto a diálogo intratextual, me refiero a personajes, circunstancias y situaciones que se reiteran, a los que Manuel

Vicent vuelve en diferentes contextos narrativos e incluso en las columnas periodísticas, todo lo cual da espesor y profundidad a su escritura.

Esta característica ha determinado también un modo de lectura. Al principio, leí las novelas sin un orden específico, a medida que las iba consiguiendo, teniendo siempre como norte y punto de partida a una de ellas, sin imaginar en ese momento que terminaría convirtiéndose en el puerto de llegada. Las lecturas, casi sin darme cuenta, se fueron convirtiendo en una travesía por el ancho espacio textual vicentino; lecturas que me llevaban a un retorno incesante a otros textos -columnas, artículos, reportajes, entrevistas, relatos- para regresar siempre a los primeros, a las narraciones que me había propuesto analizar.

He reunido y estudiado un conjunto de novelas organizadas, diecisiete narraciones extensas, que he puesto en relación con la propuesta central de la investigación y con un *corpus* importante de bibliografía crítica disponible. Estimo que este abordaje de la ficción vicentina podrá ser de interés para futuras investigaciones que necesiten partir de un estudio global y no de fragmentos de crítica, muy valiosos por cierto, pero dispersos.

Y como si esto no fuera suficiente, deseo manifestar que en la lectura y análisis de los textos de Manuel Vicent es posible conciliar, en un mismo espacio, el trabajo y la fiesta.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE MANUEL VICENT ESTUDIADAS.

(Sólo se consigna la bibliografía citada)

- VICENT, Manuel, 1966. *El resuello*. Madrid: Alfaguara. LNP.
- _____, 1967. *Pascua y naranjas*. Barcelona: Ediciones Destino.
- _____, 1969. *García Lorca*. Madrid: Epesa.
- _____, 1993. *Contra Paraíso*. Barcelona: Ediciones Destino.
- _____, 1994. *Del Café Gijón a Ítaca*. Descubrimiento del Mediterráneo como mar interior. Madrid: El País. Aguilar.
- _____, 1996. *Jardín de Villa Valeria*. Madrid: Santillana.
- _____, 1999. *Son de mar*. Madrid: Alfaguara.
- _____. 2000. *La novia de Matisse*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2003[1986]. *Balada de Caín*. Barcelona: Ediciones Destino.
- _____, 2003. *Cuerpos sucesivos*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2005. *Verás el cielo abierto*. Madrid: Santillana. Punto de lectura.
- _____, 2006. *Comer y beber a mi manera*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2008 [1994]. *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid: Santillana. Punto de lectura.
- _____, 2008. *León de ojos verdes*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2011. *Aguirre, el Magnífico*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2013. *El azar de la mujer rubia*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 2017. *La regata*. Madrid: Alfaguara.

II. ARTÍCULOS Y COLUMNAS DE MANUEL VICENT

- VICENT, Manuel, 1980, 18 de junio. "Me conformo con que *Ángeles y neófitos* sea una diversión bien escrita". Disponible en https://elpais.com/diario/1980/06/18/cultura/330127206_850215.html (Consultado el 6 de agosto 2018).
- _____, 1981, 1 de marzo. "Boceto para un laberinto". *Triunfo* nº5, Año XXXV. pp. 32-33.
- _____, 1981, 1 de junio. "Contracultura". *Triunfo* nº5, Año XXXV. pp. 54-55.
- _____, 1988. "Amigo". *Arsenal de balas perdidas*. Barcelona: Anagrama. pp. 225-226.
- _____, 1988. "Denia". *Arsenal de balas perdidas*. Op. cit., pp. 115-116.
- _____, 1988. "Mediterráneo". *Arsenal de balas perdidas*. Op. cit., pp. 77-78.
- _____, 1988. "El pato". *Arsenal de balas perdidas*. Op. cit., pp. 127-128.
- _____, 1988, 27 de julio. "De Rodas a Creta". Diario *El País*. En https://elpais.com/diario/1988/07/28/opinion/586044008_850215.html (Consultado 6 de agosto 2018).
- _____, 1988, 26 de julio. "Las ruinas de Éfeso". Disponible en https://elpais.com/diario/1988/07/27/opinion/585957604_850215.html (Consultado el 19 de junio 2020).
- _____, 1988, 25 de julio. "Navegando rumbo a Estambul". Disponible en https://elpais.com/diario/1988/07/26/opinion/585871208_850215.html (Consultado el 20 de junio 2020).
- _____, 1991. "Teoría de Ibiza", 29 de agosto. Diario *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/1991/08/30/opinion/683503211_850215.html (Consultado el 20 de junio 2020).
- _____, 1993. "La peste equina". *A favor del placer*. Madrid: El País Aguilar. pp. 93-94.
- _____, 1993. "Alta mar". *A favor del placer*. Op. cit., pp. 233-234.

- _____, 1993. "Delfines". *A favor del placer*. Op. cit., pp. 117-118.
- _____, 1993. "A un amigo". *A favor del placer*. Op. cit., pp. 223-224.
- _____, 1993. "Inmortal" (I) e "Inmortal" (II). *A Favor del Placer*. Op. cit., pp. 235-240.
- _____, 1998. "El odio". *Las horas paganas*. Madrid: Alfaguara. pp. 121-122.
- _____, 1998. "La quijada de asno". *Las horas paganas*. Op. cit., pp. 119-120.
- _____, 1998. "Noche de paz". *Las horas paganas*. Op. cit., pp. 103-104.
- _____, 1998. "La felicidad". *Las horas paganas*. Op. cit., pp. 209-210.
- _____, 1998. "Café solo". *Las horas paganas*. Op. cit., pp. 463-464.
- _____, 2000. "Gatos en la Residencia". *Espectros*. Madrid: Aguilar. pp. 67-70.
- _____, 2004. "Fosa común". *Nadie muere la víspera*. Madrid: Alfaguara. pp. 173-174.
- _____, 2004. "El azar". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 73-74.
- _____, 2004. "Zumo". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 259-260.
- _____, 2004. "Regata". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 119-120.
- _____, 2004. "Resucitar". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 243-244.
- _____, 2004. "Mosquito". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 105-106.
- _____, 2004. "Todo azul". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 183-184.
- _____, 2004. "Visionarios". *Nadie muere la víspera*. Op. cit., pp. 251-252.
- _____, 2005 [1997]. "La sopa de Ulises". *Los mejores relatos*. Madrid: Santillana, Punto de lectura. pp. 225-233.
- _____, 2005 [1997]. "Amor y otros muebles". *Los mejores relatos*. Op. cit., pp. 245-252.
- _____, 2005. "Gabriel Celaya como ingeniero sentimental". *Retratos*. Madrid: Alfaguara. pp. 170-171.
- _____, 2007. "Sumatra". *El cuerpo y las olas*. Madrid: Alfaguara. pp. 107-108.
- _____, 2007. "Montaje". *El cuerpo y las olas*. Op. cit., pp. 53-54.
- _____, 2007. "Villa Valeria". *El cuerpo y las olas*. Op. cit., pp. 37-38.
- _____, 2007. "La silla". *El cuerpo y las olas*. Op. cit., pp. 133-134.
- _____, 2007. "Los muertos". *El cuerpo y las olas*. Op. cit., pp. 139-140.
- _____, 2007. "Turistas". *El cuerpo y las olas*. Op. cit., pp. 225-226.
- _____, 2012, 11 de marzo. "Inactual". *El País*, "Opinión". Disponible en https://elpais.com/elpais/2012/03/10/opinion/1331408099_298964.html (Consultado el 8 mayo 2017).
- _____, 2014. "Niebla". *Radical libre*. Madrid: Círculo de Tiza. pp. 207-208.
- _____, 2014. "Caín & Abel". *Radical libre*. Op. cit., pp. 209-210.
- _____, 2014. "Erotismo". *Radical libre*. Op. cit., pp. 91-92.
- _____, 2014. "Matisse". *Radical libre*. Op. cit., pp. 221-222.
- _____, 2018. "Verano de 1957: El sueño de una Ibiza preternatural". *Lecturas con daiquiri*. Op. cit., pp. 281-284.
- _____, 2018. "Rebelión". *Lecturas con daiquiri*. Op. cit., pp. 125-126.
- _____, 2018. "Resucitar". *Lecturas con daiquiri*. Op. cit., pp. 95-96.
- _____, 2018. "El Más allá". *Lecturas con daiquiri*. Op. cit., pp. 157-158.
- _____, 2000. "Gatos en la Residencia". *Espectros*. Madrid: Ediciones El País. (Con fotografías de Francisco Ontañón). pp. 67-70.
- _____, 2000. "La Vibradora Universal en el Vaticano". *Espectros*. Op. cit., pp. 95-98.
- _____, 2018, 1 de abril. "Resucitar. Mucha gente muere antes de morir y no se da cuenta". *Diario El País*, "Opinión". Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/03/31/opinion/1522509364_440112.html (Consultado el 15 mayo 2017).
- _____, 2012, 11 de marzo. "Inactual". *El País*, "Opinión". Disponible en https://elpais.com/elpais/2012/03/10/opinion/1331408099_298964.html (Consultado el 5 junio 2017).
- VICENT, Manuel, 2014, 17 de febrero. "Lo importante son las palabras y el soporte es lo de menos". *La Vanguardia*. "Cultura". Disponible en

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20140217/54401388605/manuel-vicent-lo-importante-son-las-palabras-y-el-soporte-es-lo-de-menos.html> (Consultado el 7 agosto 2018).

VICENT, Manuel, 1997, 1 de octubre. "Nihilismo radical". *Revista de Libros*. Disponible en <https://www.revistadelibros.com/articulos/los-mejores-relatos-de-manuel-vicent> (Consultado el 6 octubre 2019).

VICENT, Manuel, 2002, 25 de mayo. "Chacalay". *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2002/05/26/ultima/1022364001_850215.html. Consultado el 16 de noviembre 2017).

VICENT, Manuel, 2000, 9 de noviembre. "Manuel Vicent asegura que en 'La novia de Matisse' huye por primera vez del adjetivo". Disponible en https://elpais.com/diario/2000/11/09/cultura/973724404_850215.html (Consultado el 20 noviembre 2016).

III. FUENTES AUDIOVISUALES

Radio y Televisión Española. Vicent, Manuel, 1999, 12 de diciembre. *Valencia de los sentidos*. Madrid: Documental "Esta es mi tierra". Dirección Juan M. Martín de Blas. Voz y relato de Manuel Vicent. Duración: 53.02 minutos. Disponible en <https://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/esta-tierra-valencia-sentidos-manuel-vicent/672085/> (Consultado 6/12/ 2017).

(En este documental, con imágenes del paisaje natural, Manuel Vicent presenta tres facetas de la Valencia que habitó: 1). la que está sumergida en la memoria de la infancia en el pueblo natal, con los naranjos, las acequias y los balnearios derruidos; 2). La Valencia ciudadana, sus calles, su gente y el tranvía azul con jardinera que iba a la playa de la Malvarrosa; 3). La Valencia abierta al mar, en la marina alta, en Denia y el Mediterráneo como metáfora.).

Canal 9. Radio y Televisión de Valencia. 1999, 29 de mayo. SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando entrevista con "Manuel Vicent": 1/2 y 2/2. En *El faro de Alejandría*. Valencia. Duración: 14.04 y 12.57 minutos respectivamente. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=AvhcF_08KbQ (Consultado el 5/04/2020).

[Dos breves entrevistas focalizadas en el aprendizaje y descubrimiento del mar Mediterráneo, "mar que es un paisaje, un espíritu y una forma al mismo tiempo" y *Son de mar*, sobre la que el escritor proyecta lo que piensa acerca de los mitos, el amor y la muerte, y la creación de escenarios propicios para la historia. El mar como forma que hace que las cosas sean distintas].

Fundación Juan March, 2011, 10 de marzo. *Poética y narrativa*. "Manuel Vicent en diálogo con Ángel S. Harguindey. MP3, 82,3 MB. Duración: 58. 30 minutos. Disponible en <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22721> (Consultado el 22/05/2018).

[Relato de anécdotas referidas a Jesús Aguirre y al grupo que integraba junto a Torrente Ballester y otros. Características del grupo y diálogo acerca de la personalidad del duque consorte de Alba. Vicent lee un texto que no está incluido en la primera edición de *Aguirre, el magnífico*, referido a la boda de la infanta Elena, a la que asistió Jesús Aguirre].

Fundación Montemadrid. 2012, 27 de diciembre. *Entrevista con Manuel Vicent*. "Encuentros en la biblioteca. Duración: 22.16 minutos. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ieHCyMqCd-I> . (Consultado el 6/10/2017)

[Narra su iniciación en la lecto-escritura, las primeras lecturas, las dos formas de leer un libro, de la lectura de los clásicos, su trayectoria como escritor, sus comienzos en el año 1961. Consideraciones acerca del escritor y del poder de la lectura].

- GVA Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, 20 de mayo 2015. “Manuel Vicent en la biblioteca valenciana”. Ciclo *Escritores en la biblioteca*. Monasterio de San Miguel de los Reyes. “Lecturas dramatizadas”. YouTube. Duración: 1h.09 minutos. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tAXYw-1j_cM (Consultado el 7/10/ 2018).
- [Encuentro de Manuel Vicent, premio de les Lletres Valencianes 2015 quien responde preguntas acerca de la memoria, el recuerdo, las imágenes, sobre todo, referidas a *Tranvía a la Malvarrosa*: el mar, los sentidos; los escritores preferidos. “Cualquier escritor habla de cosas que sabe y, aunque se las invente, siempre será algo que ha visto”. El auditorio está integrado por jóvenes quienes le formulan preguntas].
- Fundación Juan March, 2019, 11 de noviembre. “La pasión por la mirada. Manuel Vicent en diálogo con Antonio San José”. Conversaciones en la fundación. Duración: 1h.20 minutos. Disponible en <https://www.march.es/videos/?p0=11763> (Consultado el 4/6/ 2020).
- [La importancia de la mirada del receptor ante una obra de arte. “El artista eres tú”, decía Marcel Duchamp. Realiza un relato retrospectivo de su llegada a Madrid, su entrada a la carrera de periodismo, a la que llegó por exclusión y lo que significó *Madrid, Triunfo y Hermano Lobo*. Diferencias entre los soportes, papel y digital. En julio del 67, estando en Denia, lo llaman para escribir *Crónicas Parlamentarias*. Conversan acerca de su actitud antitaurina; de “la carpintería de su columna”, como así también de las tertulias con Azcona y Berlanga].
- Diputación de Málaga, 2019, 15 de julio. Manuel Vicent y Juan Cruz. *Escenario narrativa*. Málaga 451. “La Térmica”. Centro de cultura contemporánea. Duración: 1h.07 minutos. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pUqKAu9-GuU> (Consultado el 4 /6/ 2020).
- (Entrevista muy completa en la que M.V. responde a las siguientes preguntas: 1) ¿De dónde viene esa capacidad de ver la vida como si fuese una historia?; 2) ¿Cómo era su familia?; 3) ¿Cómo percibió que iba a ser un escritor?; 4) La observación de los detalles; 5) ¿Por qué Granada y García Lorca?; 6) ¿Cómo se vivió la posguerra en Madrid- Ava Gardner.?;7); El amor en *Tranvía a la Malvarrosa*; 8) El descubrimiento de Camus; 9) La búsqueda del placer. 10) Vicent testigo de la realidad española; 11) La actualidad social española; la tecnología. 12) ¿Qué lo hace feliz a Manuel Vicent?).
- Fira Llibre Valencia TV, 2017, 25 de abril. “Manuel Vicent: *La regata*. (Alfaguara)”. Feria de viveros”. Entrevista de Vicent Penya con Manuel Vicent. Duración: 8min. 04seg. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=z3W7vCq4VIU> (Consultado el 4/4/ 2020)
- [Dialogan acerca de *La regata* que acaba de ser publicada. Con esta novela el escritor vuelve a Circea, su territorio al que siempre regresa. Lo perdió cuando se fue a Madrid. Esta es una novela coral, una travesía, parte en mar y parte en tierra. M.V. se refiere a todo lo que ha sido y significa hoy el Mediterráneo, lugar en donde “los salmonetes saben latín”].
- Sol de invierno.net, 2013, 10 de septiembre. “Entrevista a Manuel Vicent”. Denia. YouTube. Subida por Juanjo Pavía. Duración: 7min. 32 seg. Disponible en <http://www.soldeinvierno.net/index.php/2013/08/07/manuel-vicent-escritor-2/> (Consultado el 6/4/ 2019).
- [El escritor nos habla sobre su relación con el mar, la Marina Alta, la gastronomía mediterránea y la librería Ambra de Dénia].

IV. OTROS TEXTOS CITADOS

- ALIGHIERI, Dante, 1979. "Canto primo", en *La Divina Commedia. Inferno*. Firenze: La Nuova Italia Editrice (A cura di Natalino Sapegno).
- AZORÍN, 1961. "El ambiente de Argamasilla", en *La ruta de don Quijote*. Azorín. Obras selectas. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 354-356.
- BAUDELAIRE, Charles, 1961 [1857]. *Les Fleurs du mal*. Édition de Antoine Adam. Paris: Garnier Frères.
- BEN JELLOUM, Tahar, 1985. *L'enfant de sable*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____, 2004. *La nuit sacrée*. Paris: Éditions du Seuil.
- BOCCACCIO, Giovanni, 1967 [1351]. *Decameron*. Barcelona: Editorial Vergara (Traducción de Francisco José Alcántara).
- BORGES, Jorge L. 1965. "Milonga de dos hermanos", en *Para las seis cuerdas*. Obras completas, Tomo II. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CAMUS, Albert, 1961 [1942]. "El extraño", en *Obras completas*. Tomo I. México: Aguilar. (Traducción de Federico Carlos Sáinz de Robles (H)).
- _____, 1961 [1942]. "Regreso a Tipassa". *El Verano*, en *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar. (Traducción de Julio Lago).
- CELA, Camilo J. 2003 [1953]. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona: Destino.
- FLAUBERT, Gustave, 1962. *Madame Bovary*. Montevideo: EDAF. (Traducción de Armando Lorca Gómez y H. Giner de los Ríos).
- HESÍODO, 2007- 2008. "Teogonía", en *Luz, moléculas y vida*, 2007-2008. Universidad de Salamanca. Disponible en [http://campus.usal.es/~licesio/L M V/Hesiodo Teogonia.pdf](http://campus.usal.es/~licesio/L_M_V/Hesiodo_Teogonia.pdf) (Consultado 4 agosto 2016)
- HESÍODO, 1964. *Los trabajos y los días*. (Traducción de Antonio Gonzalez Laso) Disponible en <https://metodologia2012.files.wordpress.com/2012/08/82926141-hesiodo-los-trabajos-y-los-dias-trad-a-gonzalez.pdf>. (Consultado 4 agosto 2016).
- HOMERO, 1967 [1488] *Odisea*. Barcelona: Editorial Vergara. (Traducción de Luis Segalá).
- HORACIO, 1946. *Odas selectas*. México: Universidad Autónoma de México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. (Versión rítmica de Alfonso Méndez Plancarte).
- KAVAFIS, Constantino, 1999. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción de Pedro Bárdenas de la Peña).
- MACHADO, Antonio, 1964 [1912]. "La tierra de Alvargonzález", en *Campos de Castilla*. Obras, poesía y prosa. Buenos Aires: Losada.
- MALRAUX, André, 1974. *La tête d' obsidienne*. Gallimard.
- SARAMAGO, José, 2009. *Caín*. Madrid: Alfaguara.
- UNAMUNO, Miguel, 1960 [1928]. "Abel Sánchez", en *Obras selectas de don Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Plenitud.
- VIRGILIO, 1959 [1560]. "Eneida", en *Bucólicas-Geórgicas-Eneida*. Barcelona: Vergara. (Traducción de Eugenio de Ochoa).

V. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris M. ZAVALA, 1979. "Continuismo y pueblo en marcha", en *Historia social de la literatura española*. Madrid: Editorial Castalia. Tomo III, pp. 234-236.
- ALBERCA, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO LERA, José Antonio, 2004. *Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela*. Madrid: UNED. Facultad de Filología. Epos XX-XXI (2004-2005).
- AMÍCOLA, José, 2008. "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Grombrowicz, Copi, Aira)". En *Olivar*, Año 9/2008. , pp.181-197.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1979. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- ARFUCH, Leonor, 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTELES, 1963 [Codex parisinus 1141]. *Poética*. Buenos Aires: Emecé. (Traducción y notas de Eilhard Schlesinger).
- ARNAUD, Margot, 1996. *La mitología clásica*. Madrid: Acento Editorial. (Traducción de Pilar Careaga).
- BACHELARD, Gastón, 1965 [1957]. *La poética del espacio*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Ernestina de Champourcin).
- BAKHTINE, Mikail, 1978. "Le chronotope". *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard. Disponible en <http://linka.centerblog.net/9-le-chronotope-de-mikhail-bakhtine-1978-notes-essentielles> (Consultado el 7 de marzo 2018)
- BÁRCENAS, José, S/F. "Café Gijón, la gran tertulia de Madrid". *Mirador Madrid*, La guía para conocer Madrid. Disponible en <https://www.miradormadrid.com/cafe-gijon/> (Consultado el 23 agosto 2017)
- BARTHES, Roland, (1968). "La muerte del autor", en 2009 [1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de La palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. (Traducción de C. Fernández Medrano). pp. 75-83.
- _____, 1994. "Gustar de los clásicos", en *Variaciones sobre la literatura*, 2003. Buenos Aires: Paidós Comunicaciones. (Traducción de Enrique Folch González), pp. 27-33.
- _____, 2009 [1984]. "De la obra al texto" (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de La palabra y de la escritura*. Op. cit., pp. 85-96.
- _____, 2009 [1984]. "El efecto de realidad" (1968), en *El susurro del lenguaje. Más allá de La palabra y de la escritura*. Op. cit., pp.212-221.
- _____, 2009 [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (Traducción de Eduardo Molina).
- BASSNETT, Susan, 1998 [1993]. "¿Qué significa Literatura Comparada hoy?", en Dolores Romero (ed). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco Libros. pp. 87-101. (Traducción de Cristina Naupert).
- BATAILLE, Georges, 2006 [1957]. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores (Traducción de Marie Paule Sarazin y Antoni Vicens).
- _____, 2008 [1988]. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Traducción de Silvio Mattoni).
- BENJAMIN, Walter, 1989. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid: Taurus. (Traducción de Roberto Blatt)
- CAILLOIS, Roger, 1984 [1939]. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica (Traducción de Juan José Domenchina).

- CALABRESE, Omar, 1999. *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona: Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen.
- CHARTIER, Roger, 2002 [1996]. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa Editorial (Traducción de Claudia Ferrari).
- DALMARONI, Miguel [Director], 2009. *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- DELGADO, Daniel, "¿Cómo murió Federico García Lorca?". *MuyHistoria.es*. Disponible en <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/preguntas-respuestas/como-murio-federico-garcia-lorca-541547722400> (Consultado el 19 mayo 2017).
- DORAN, Robert, 2011. "La construcción de la trama y el papel de la forma poética", en White, Hayden. "Prólogo" a *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. (Traducción de María Julia De Ruschi), pp. 32-41.
- ECO, Umberto, 1993 [1979]. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen. (Traducción de Ricardo Pochtar).
- FERRO, Roberto, 1998. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FOKKEMA, D.W. 1982. "La literatura comparada y el nuevo paradigma", en Vega Ma. J. y Neus Carbonell, 1998. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos. pp.100-113.
- GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____, 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____, 2003. "Fiction et diction". *Revue Poétique*, abril, N° 134. Paris: Éditions du Seuil. Disponible en <http://excerpts.numilog.com/books/9782020128513.pdf> (Consultado el 5 de mayo 2020).
- GLOTZ, Claude, 1956. *La civilización Egea*. México: Unión tipográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA). (Traducción de Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perelló).
- GRAVES, Robert, 1985. *Los mitos griegos*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones. Col. Dirigida por J.L. Borges. (Traducción de Lucía Graves).
- GUILLÉN, Claudio, 2001[1995]. *Lo uno con lo deverso*. Biblioteca virtual. Cervantes virtual. pp. 51-66. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/lo-uno-con-lo-diverso-literatura-y-complejidad>
- HERRANDONEA, Ignacio (Dir.), 1954. *Diccionario del mundo clásico*. Tomos I y II. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor.
- HOTEL VORAMAR, 2018. *Biografía de un hotel con alma*. YouTube.mov Disponible en <https://www.voramar.net/historia/> (Consultado el 8 de marzo 2017).
- JAMES, Henry, [1896]. *La figura en el tapiz*. En Biblioteca Digital Ciudad Selva. Disponible en <https://ciudadseva.com/texto/la-figura-en-el-tapiz/> (Consultado el 18 de agosto 2016)
- JITRIK, Noé, 2010. "Referente: la nada es imposible", en *Verde es toda teoría*. Buenos Aires: Liber Editores, pp.71-82.
- _____, 2010. "Intertextualidad y cleptomnesis", en *Verde es toda teoría*, op. cit., pp. 19-24.
- KUNDERA, Milan, 2004 [1986]. *El arte de la novela*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores. (Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde).
- LAS PROVINCIAS, 13 de junio 2015. "1960: la década del prodigio so despegue de sol y playa". Disponible en <https://www.lasprovincias.es/sociedad/201506/13/1960-decada-prodigioso-despegue-20150613003326-v.htm> (Consultado en 13 de marzo 2020)
- LEJEUNE, Philippe, 1991. "El pacto autobiográfico" (Capítulo 1). Barcelona: Suplemento *Anthropos*, pp. 47-81 (Traducción del original francés de Ángel G. Loureiro).

- MACCIUCI, Raquel, 2012. "Un ensayo que no cesa. *El narrador* de Benjamin: una lectura desde el artículo literario en soporte prensa". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21, n°24- Mar del Plata, Argentina, pp. 37-53.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, 2014. "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua", en *Castilla- Estudios de literatura*, 5, pp. 26-38. Universidad de Valladolid. Disponible en <http://www.revistas.uva.es/php/castilla/article/view/213/214>. (Consultado el 3 de junio 2020).
- MATISSE, Henri, 2010 [1972]. *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Madrid: Paidós. (Traducción de Mercedes Casanovas).
- MEAUTIS, Georges 1964. *Mitología Griega*. Buenos Aires: Hachette (Traducción Ricardo Anaya).
- MUSITANO, Julia, 2016. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta Literaria* 52 (103-123), Primer semestre. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. pp. 103-123. Disponible en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/ActaLiteraria52-06ArticuloJuliaMusitano.pdf>
- PIGLIA, Ricardo, 2019. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Ensayos Literarios. Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid. http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo.pdf
- _____, 1994. "Estructura del discurso narrativo", en *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, pp. 226-266.
- _____, 1994. "La ficcionalidad: estado de la cuestión", en *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, N°3. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/serviet/SirveObras/01361631924573830199024/pO0004.pdf>
- RICO, Francisco, 2000. *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. "Primer suplemento". Barcelona: Editorial Crítica.
- RICOEUR, Paul, 1977 [1975]. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis (Traducción de Graziella Baravalle).
- _____, 2009 [1985]. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira).
- _____, 2011 [1984]. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira).
- _____, 2009 [1985]. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira.).
- S/AUTOR. *El triángulo de coral*. Disponible en <https://es.wikipedia.org/Sumatra>. (Consultado el 19 julio 2019).
- SAER, Juan José, 2010. "El concepto de ficción", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 9-16.
- SHKLOVSKI, Viktor, 2012. "La construcción de la *nouvelle* y de la novela" en T.TODOROV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva. (Traducción de Ana María Nethol). pp. 127-147. Disponible en <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs//9788415555162.pdf> (Consultado el 10 octubre 2018).
- STEINER, George, 2001[1994]. *¿Qué es la literatura comparada?*. Discurso inaugural del curso de George Steiner, Universidad de Oxford [1994], recogido en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, traducción de M. Gutiérrez y E. Castejón, Madrid: Siruela, 1997. Disponible en <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2017/06/i-20-quc3a9-es-la-literatura-comparada.pdf> pp. 171-183.

- TODOROV, Tzvetan, 1966. "Les catégories du récit littéraire", en *Communications*, 8, pp. 125-151. Disponible en https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120 (Consultado el 22 marzo 2018).
- _____, 1975 [1968]. *Poética*, Buenos Aires, Losada (Traducción de Ricardo Pochtar).
- VATTIMO, Gianni, 1996 [1989]. *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós. (Traducción de Teresa Oñate).
- VEGA PÉREZ, Ana, 1 de abril 2018. "El banquete del Rey y los trece pobres". *El Comercio*. Disponible en <https://www.elcomercio.es/sociedad/banquete-trece-pobres-20180401231047-ntrc.html> (Consultado el 6 junio 2020)
- WHAITE, Hayden, 2011 [2010]. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora (Traducción de María Julia de Ruschi).
- WILLIAMS, Raymond, 1980 [1977]. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península. (Traducción de Pablo Di Masso).
- S/AUTOR. *El Triángulo de coral*. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A1ngulo_de_coral (Consultado el 17 mayo 2020).

VI. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALBERCA, Manuel, 2008. "Autoficción de un gozador de placeres efímeros", en (2009) Raquel Maciuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*. Año 9/2009 N°12, pp. 199- 216.
- _____, 2001. "Prosa autobiográfica y literatura", en RICO, Francisco (ed.), 2001. *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Primer suplemento. Barcelona: Crítica, pp.425-430.
- ALEJOS GARIZÁBAL, Nerea, 20 de noviembre 2011. "Cuando la vida supera a la literatura", *Diario de Navarra*. Disponible en https://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/cuando_vida_super_a_literatura_52933_1034.html (Consultado 3/04/2020).
- ÁLVAREZ BOJARBAD, David, 2013, 14 de septiembre. "Desde el escaño. Entrevista a Manuel Vicent". *El País*. Disponible en <http://davidalvarezborjabad.es/tag/el-pais/> (Consultado 14/06/19).
- ARIAS AISA, María del Mar, 2002. *El estilo en la obra de Manuel Vicent: la obra en prensa de Manuel Vicent*. Madrid: Universidad Complutense. (Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información). En <https://eprints.ucm.es/1786/1/T18682.pdf> (Consultada el 6 de marzo 2015).
- BALVERDE, Gerardo J., 2008. "La educación por los sentidos: memoria y formación en *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent", en R. Maciuci (ed.). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. *Olivar*. Número monográfico, año 9, 12, 2º semestre, CET y CL, UNLP, pp. 233-247.
- _____, 2014. "Nuevo regreso a un pasado ya visitado. *Verás el cielo abierto* de Manuel Vicent o de la ambigüedad en el pacto autobiográfico". *III Congreso Internacional Literatura y Cultura Españolas contemporáneas. Diálogos Transatlánticos: puntos de encuentro*. 8, 9 y 10 de octubre. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Federico Gerhardt (Dir.) V La Plata, Argentina. disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7403/ev.7403.pdf
- AYALA-DIP, J Ernesto, 2017, 26 de abril. "Un mar color de sangre". *El País*. "Cultural- Babelia". Disponible en

- https://elpais.com/cultura/2017/04/25/babelia/1493131465_391678.html
(Consultado el 4/05/2017).
- BIBLIOTECA DE ANDALUCÍA, 1998. "García Lorca". Granada: Consejería de Cultura. Disponible en <https://www.juntadeandalucia.es/servicios/publicaciones/detalle/38653.html>
(Consultado el 15/09/2016).
- BLANCO, Natalio, 2017, 20 de mayo. "Manuel Vicent y el mar como destino". Madrid: *Diario 16*. Disponible en <https://diario16.com/manuel-vicent-mar-destino/> (Consultado el 25 de julio 2017).
- BONINO, Sofía, 2014. "*Daguerrotipos, Inventario de otoño y Póquer de ases: El vínculo literatura/periodismo en los retratos escritos por Manuel Vicent*", en Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7408/ev.7408.pdf
- _____, 2013. "*El azar de la mujer rubia*, de Manuel Vicent: memorias de la transición entre la ficción, la prensa y la historia". *Cruces Atlánticos de la memoria. Narrativa de España y Argentina*. Número monográfico. Mariela Sánchez y José Martínez Rubio (eds.), *Olivar, Revista de Literatura y Cultura Españolas*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP-CONICET), Año 14, N°20. pp.171-191.
- CABAÑAS, Pilar, 2011. "Mar de ojos de mar. Entrevista con Manuel Vicent". *Cuadernos Hispanoamericanos* 610, abril, pp. 99-110. Disponible en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p235/01350542080028509533_680/209393_0025.pdf
- CALLEJA RELAÑO, Juan, 2003, junio. "Catálogo Homenaje a Beppo y Abdul Wahab". Disponible en <http://villadelrio-archivo.blogspot.com/2003/12/homenaje-beppo-y-abdul-wahab.html> (Consultado el 20/01/2019).
- CAMPIGLIA, Olga, 2012. [Reseña sobre] "Manuel Vicent, *Aguirre, el magnífico*. Madrid: Alfaguara, 2011". *Olivar* Vol.13, n°17, pp. 182-185. En https://www.academia.edu/11869470/Rese%C3%B1a_de_Aguirre_el_Magn%C3%ADfico_Olga_Campiglia
- CASTRO, Antón, 1994. "Páginas escogidas de Manuel Vicent", en VV. AA, *Entorno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*, Zaragoza: Diputación General de Aragón. Ministerio de Educación y Ciencia. Textos didácticos,14, pp.13-16.
- CAYETANA de ALBA, 2011, 20 de marzo. "Carta a Manuel Vicent". *El País*. "Tribuna". En https://elpais.com/diario/2011/03/20/opinion/1300575604_850215.html (Consultado 14/06/2017).
- CEREZO, Hermes, 2011, 14 de febrero. Manuel Vicent, escritor. "Jesús Aguirre era una representación de sí mismo, una liturgia". Disponible en <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/67046/jesus-aguirre-representacion-mismo-liturgia> (Consultado el 23 noviembre 2017).
- _____, 2015, 29 de abril. "La literatura consiste en transformar la realidad en algo verosímil". *Siglo XXI, "Entrevistas"*. Disponible en <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/260282/literatura-consiste-transformar-realidad-algo-verosimil>
- CERVERA, Alfons, 2008. "La distancia entre la mesa del Café Gijón y los retretes" en Raquel Macciuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 53-57.
- CORBALÁN, Pablo, 1980, 5 de julio. "Manuel Vicent: la luz divina se puso oblicua". *Triunfo*. Disponible en <http://www.triunfodigital.com/> (Consultado el 16 de julio 2016).

- CRISTÓBAL TOMÁS, Manuel F. 1994. "Algunos aspectos de la narrativa de Manuel Vicent hasta 'Contra Paraíso' en *Entorno a Contra Paraíso de Manuel Vicent* Zaragoza: Ministerio de Educación y Ciencia. Textos didácticos, 14, pp. 33-48.
- CRUZ RUIZ, Juan, 2016. "Manuel Vicent, el periodismo transfigurado", en *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 211-225.
- CELLA, S. 1999, 18 de julio. "Novela premiada de Vicent. Pasiones marinas". Buenos Aires: *Clarín*, "Cultura".
- CUETO, Juan, 2005 [1997]. "Prólogo" a *Los mejores relatos de Manuel Vicent*. Madrid: Santillana. Punto de lectura, pp. 7-13.
- ENNIS, Juan, 2008. "Crónicas del fin de la Historia. En torno a *Espectros* de Manuel Vicent" en Raquel Macchiuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 143-163.
- ENRIQUEZ, Salvador, 1987. "Balada de Caín de Manuel Vicent." *La Palabra y el Hombre*, oct.-dic., nº 64, p. 230. (*Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*). Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2216/1/198764P230.pdf> (Consultado el 4 de junio 2019).
- FERNÁNDEZ, Claudia y Gerardo BALVERDE. "La vuelta de Ulises. El feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent". La Plata: *Circe* 8(2003) pp. 143-166. Disponible en <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n08a09fernandez.pdf> (Consultado el 6 agosto 2017).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa, 2000. "Manuel Vicent asegura que en 'La novia de Matisse' huye por primera vez del adjetivo". En "Cultura", *El País*, 9 de noviembre del 2000. Disponible en https://elpais.com/diario/2000/11/09/cultura/973724404_850215.html
- _____, 2011, 28 de enero. "Reportaje: Jesús Aguirre era pura ficción". *El País*, "Cultura". Disponible en https://elpais.com/diario/2011/01/28/cultura/1296169204_850215.html (Consultado 4/4/2020).
- FERRER, Margarita, 2004. "Manuel Vicent. La exaltación de Eros en la poética del viaje". // *Congreso internacional CELEHIS de Literatura*, N°16. Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. En <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/issue/view/23/showToc>
- _____, 2011, 17, 18, 19 y 20 de agosto. "Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte" [en línea]. *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. IdIHCS. UNLP/ CONICET. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2421/ev.2421.pdf
- _____, 2014. "Son de mar. Aproximación al universo narrativo de Manuel Vicent", en Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7403/ev.7403.pdf
- _____, 2019. "La narrativa de Manuel Vicent en diálogo con la Generación del 27. El caso García Lorca". Mariela Sánchez (Ed). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI. Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. Volumen II. La Plata: FaHCE, UNLP, pp. 271-283. Disponible en <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>
- FRIERA, Silvina, 2003. 29 de octubre. "Entrevista: 'Siempre se ama lo que no se posee del todo'". *Página/12*, "Cultura". Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-27421-2003-10-29.html> (Consultado el 20/07/2019).

- GARCÍA, Carolina, 2016, 17 de marzo. "Manuel Vicent: la cita obligada del domingo". *El País*. Disponible en <https://aniversario.elpais.com/manuel-vicent/>
- GRACIA, Jordi, 2008. "Prólogo. La constancia de la felicidad", en Raquel Macchiuci (ed.). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 9-11.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS, 2011. "Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010", en *Historia de la literatura española*, Tomo 7 (Dirigida por José Carlos Mainer). Barcelona: Crítica.
- GERHARDT, Federico, 2008. "Huellas de una escritura escatológica: el proceso creativo de "Lavabos" de Manuel Vicent", en Raquel Macchiuci (ed.). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 111 - 142.
- GIJÓN, Francisco, 2014. "Mis clásicos imprescindibles. *Balada de Caín* de Manuel Vicent". *Tarántula*, Revista Cultural, 17 junio 2014. Disponible en <http://revistatarantula.com/balada-de-cain-de-manuel-vicent/> (Consultado el 11 noviembre 2018).
- GONSÁLVEZ, Patricia, 2006, 26 de noviembre. "Manuel Vicent, a dos carrillos", *El País*. Cultura". Disponible en https://elpais.com/diario/2006/11/27/cultura/1164582003_850215.html (Consultado el 3/01/2020).
- GUERRERO RAMOS, Miguel Angel, 2011. "Manuel Vicent: el encanto del arte erudito y la sensualidad de la intriga. Entre la modernidad y la posmodernidad". Disponible en <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-1/colaboraciones/4842-manuel-vicent-el-encanto-del-arteerudito-y-la-sensualidad-de-la-intriga-entre-la-modernidad-y-la-posmodernidad> (Consultado el 6 de julio 2020).
- HARGUINDEY, Ángel S. (2003, 4 de febrero). "El amor permite resucitar" en *Página/12*, "Cultura". En <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-16223-2003-02-04.html> (Consultado el 6/01/2020).
- LACUEY SOLÁNS, Ma. Luisa, 1994. "La salvación por la literatura en *Entorno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*. Zaragoza: Ministerio de Educación y Ciencia. Textos didácticos, 14, pp. 19-29.
- LA MORO, 2008. "La Navaja y la Poesía; análisis de *Cuerpos sucesivos* de Manuel Vicent" en el *blogger* "Esto aumenta pero no mejora". Río Gallegos. 17 de agosto de 2008. En <http://estoaugmentaperonomejora.blogspot.com/2008/11/la-navaja-y-la-poesa-analisis-de-cuerpos.html> (Consultado el 27 de marzo de 2018).
- LLOPICO, Alfredo, (2011, 26 de mayo). "El marido homosexual de la duquesa de Alba". *El mundo*, "Cultura", Castellón. En <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/26/castellon/1306394798.html> (Consulta do 17/05/2018).
- MACCIUCI, Raquel, 1996. "Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. Año I, 2-3. La Plata: UNLP-FHCE- Centro de Teoría y Crítica Literaria, pp. 303-330.
- _____, 1998. "Contra la clasificación: La Literatura de Manuel Vicent", en Sevilla, Florencio y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, pp. 703-711.
- _____, 2001. "Variaciones sobre Manuel Vicent" en César E. Quiroga Salcedo et al. (coords.). *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI*, AAH - Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar de la UNSJ, San Juan, 2002, 6 vols., pp. 38-48.
- _____, 2002. "La mirada del escritor. Diálogos con la pintura en la literatura española del siglo XX: El lugar del arte en la obra de Manuel Vicent", en Facundo Tomás, (ed.), *En el*

- país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 201-220.
- _____, 2004. "El camino más corto entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*. Año V, nº5, La Plata: UNLP-FHCE- Centro de Teoría y Crítica Literaria, pp. 145-156.
- _____, 2006. "Introducción: La literatura española de mar a mar", en R. Macciuci, y N. Corbellini (Eds.). *De la periferia al centro: Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. La Plata: Al Margen, pp. 11-50.
- _____, 2008. "A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent", en R. Macciuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 19-52.
- _____, 2009. "Literatura, cultura, medios, soportes, nuevos campos y deslindes". Introducción a Macciuci (Ed). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Madrid: Arbor y Maia Ediciones. ARBOR, número monográfico. Volumen CLXXXV. Anexo 2, julio-diciembre 2009. Madrid (CSIC-España), pp. 7-39.
- _____, 2011. "Imágenes del Mediterráneo: Manuel Vicent y Joaquín Sorolla. Aproximaciones a un discurso transartístico", en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (Eds.), *Miradas sobre España*. Barcelona: Anthropos, pp. 271-290.
- _____, 2013. "De la prensa periódica a la novela. Cara y Ceca o del otro lado del espejo: Manuel Vicent y Benjamín Prado". *Actas VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, pp. 930-936.
- _____, 2015. "Deconstrucción y cotidianización de los mitos en la literatura de Manuel Vicent: el espacio cultural mediterráneo y la huella simbolista", en Claudia Hammerschmidt (Ed.), *Paradojas de la modernidad. Secularización y producción de mitos en España, Latinoamérica y el Caribe*, Potsdam-London: INOLAS, pp. 239-266.
- _____, 2020. "Lo que no se puede decir, [no] se debe decir. *García Lorca*, de Manuel Vicent: una aproximación a la censura en España en 1969", en Ma. José Olaziregi/ Lourdes Itaegi (eds). *Censura y literatura. Memorias contestadas*. Estudios hispánicos en el contexto global. Volumen 10. Berlín: Peter Lang, pp. 133-155.
- MACCIUCI, Raquel y Natalia CORBELLINI, 2006. "Madrid mar adentro. 'Del café Gijón a Ítaca' de Manuel Vicent", en R. Macciuci y N. Corbellini (editoras). *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*, op. cit., pp. 11-50.
- MORAN, María Alma, 2008. "El mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent", en R. Macciuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp.275-292.
- _____, 2014. "Prácticas literarias en la prensa periódica: los casos de Vicent y Saer desde una lectura benjaminiana" en Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7408/ev.7408.pdf
- MULEIRO, Vicente, 2003, 29 de octubre. Presentación de *Cuerpos sucesivos*. "Semana del autor". Buenos Aires: Centro Cultural de España. (La transcripción es nuestra).
- NIETO JURADO, Jesús, 2015, 13 de agosto. "*Tranvía a la Malvarrosa*: luz y memoria", *El Cultural*. Disponible en <https://elcultural.com/Tranvia-a-la-Malvarrosa-luz-y-memoria> (Consultado el 23 de septiembre 2017).
- OCHOA HIDALGO, Javier, 1997, junio. "Manuel Vicent: *Escribir entra dentro del placer masoquista*". Entrevistas. *Espéculo* N° 6. Revista Digital de Estudios Literarios. Madrid: Universidad Complutense. Departamento de Filología Española III. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/vicent.htm> (Consultado el 28/03/2016).

- También en: (2013, 12 de mayo). «Escribir casi entra dentro del placer masoquista» en *Encuentro con Manuel Vicent*. III Encuentro de Clubs de Lectura de Asturias. Oviedo.
- OJEDA, Alberto, 2013, 5 de febrero. "Manuel Vicent". *El Cultural*. Disponible en <https://elcultural.com/Manuel-Vicent> (Consultado el 2/04/2018).
- PERANTUONO, Pablo 2003, 8 de noviembre. "Manuel Vicent: "El amor es una pasión que exige valor". *Río Negro*. Disponible en <https://www.rionegro.com.ar/manuel-vicent-el-amor-es-una-pasion-que-exige-valor-FWHRN031108308703/> (Consultado el 23 julio 2020)
- POZUELO YVANCOS, José María, 2013, 16 de marzo. "Retablo de la transición". *ABC*. "Pressreader". Disponible en <https://www.pressreader.com/spain/cultural/20130316/282544425742587> (Consultado 2/05/2020).
- RELVA, Luciano, 2016. "Los sentidos y la memoria: Puentes colgantes entre Vicent y Proust". En: R. Macchiuci (Ed.). *A partir de Manuel Vicent. Literatura y periodismo en la literatura española: nuevas aproximaciones*, en R. Macchiuci (Ed.). *A partir de Manuel Vicent. Literatura y periodismo en la literatura española: nuevas aproximaciones*. Vol. I. La Plata: Memoria Académica, pp- 1-5. (F. Gerhardt, Dir. *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro*). <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/volumen-1/v01n03Relva.pdf> (Consultado el 11 de mayo 2020).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., 2008. "La exagerada vida de Vicentico Bola en *Tranvía a la Malvarrosa*", en Raquel Macchiuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*, op. cit., pp. 249-261.
- RIVAS, Manuel, 2004. "Esperando a Vicent" en *Nadie muere la víspera*. Madrid: Alfaguara, pp.13-15.
- RODRÍGUEZ, Alejandra, 1999, 2 de julio. "Tema libre: Manuel Vicent Hombre de mar. *La Nación*" Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/manuel-vicent-br-hombre-de-mar-nid193549/> (Consultado el 16 junio 2016).
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada, 2007. *Vidas en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*. Oviedo: Universidad de Oviedo. (Tesis doctoral inédita)
- _____, 2008. "La mirada literaria de León de ojos verdes". En Raquel Macchiuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*. *Revista de Literatura y Cultura Españolas*, op. cit., pp. 293-308.
- _____, 2011". Humor y memoria en el Aguirre de Vicent" en Raquel Macchiucci, (Dir.). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP. FAHCE., 3 al 5 de octubre de 2011. Disponible en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar>
- S/AUTOR, 1980, 17 de junio. "Manuel Vicent: 'Me conformo con que Ángeles y neófitos sea una diversión bien escrita". Disponible en https://elpais.com/diario/1980/06/18/cultura/330127206_850215.html (Consultado el 25 noviembre 2016).
- S/AUTOR, 2000, 9 de noviembre. "Manuel Vicent asegura que el 'La novia de Matisse' huye por primera vez del adjetivo". *El País*, "Cultura". Disponible en https://elpais.com/diario/2000/11/09/cultura/973724404_850215.html (Consultado el 23 octubre 2018).
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Esther, 2001. "El auge del turismo europeo en la Europa de los años sesenta". *Arbor* CLXX 669: 201-224. Disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/918/925> (Consultado el 20 de marzo de 2020).
- SANZ VILLANUEVA, Santos, 2011, 4 de febrero. "Aguirre, el magnífico. Manuel Vicent". *El Cultural*, Madrid. Disponible en <https://elcultural.com/Aguirre-el-magnifico> (Consultado el 18/01/20).

- _____, 1997, 1 de octubre. "Nihilismo radical". *Revista de Libros*. Disponible en <https://www.revistadelibros.com/articulos/los-mejores-relatos-de-manuel-vicent> (Consultado el 30 Octubre 2016).
- _____, 2013, 8 de marzo. "El azar de la mujer rubia". *El Cultural*. Disponible en <https://elcultural.com/El-azar-de-la-mujer-rubia> (Consultado, el 16 de agosto 2017).
- _____, 1999, 1 de agosto. "Argonautas del amor". *Revista de Libros*. Disponible en <https://www.revistadelibros.com/articulos/son-de-mar-de-manuel-vicent> (Consultado el 16 agosto 2017).
- SCHOUTEN, Fiona, 2008. "Un acto más de la agricultura. Nostalgia y crítica del pasado franquista en *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent". En (2009) Raquel Macchiuci (ed.). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar*. op. cit., pp. 217-231
- SERRANO NOVOA, Rymel Eduardo, 2000. "*Son de mar: ¿rapsodia hispánica?* Cuadernos de Literatura, volumen VI, n°11. Enero-junio. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. pp. 91-96. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7556>
- SHAPIRA, Valeria., 19 octubre del 2003 "Entrevista. Manuel Vicent: el amor en estos tiempos". *La Nación/ Lifestile*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/manuel-vicent-el-amor-en-estos-tiempos-nid535860/> (Consultado el 7 noviembre 2018)
- STEENMEIJER, Maarten, 2009. "La recepción europea de la obra de Manuel Vicent: un esbozo", en Raquel Macchiuci (ed). *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Número monográfico. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, op. cit., pp. 165-180.
- TRUEBA, David, 2015, 15 de abril. "Manuel Vicent o como acariciar el tiempo". *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/04/08/babelia/1428503099_161002.html (Consultado el 30 de marzo 2020).
- VEGA PÉREZ de ARLUCEA, Ana, 2018, 1 de abril. "El banquete del rey y los trece pobres". *Hoy, "Sociedad"*. Disponible en <https://www.hoy.es/sociedad/banquete-trece-pobres-20180401231047-ntrc.html> (Consultado el 24 de abril 2020).
- VICENT, Manuel y Joan Antoni VICENT, 2008. *Valencia del Tranvía*. Valencia: Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. (Textos de M. Vicent y fotografías de Joan Antoni Vicent).
- VICENT, Manuel. 2017. *Travesía literaria*. Raquel MACCIUCI, *Iconografía*, 2017. Madrid: Ediciones del Centro.
- VIDAL, Concepción, 1967, 18 de mayo. "Juicio crítico: 'Pascua y naranjas'". *ABC*, Sección Mirador". Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/05/18/025.htm> (Consultado el 20/02/19).
- VILLENA, Miguel Ángel.1999, 3 de marzo. "La Odisea es un reportaje periodístico sobre la navegación". *El País* Disponible en https://elpais.com/diario/1999/03/03/cultura/920415602_850215.html (Consultado el 27 mayo 2016).