OLIVAR

Año 9/2008 Nº 12

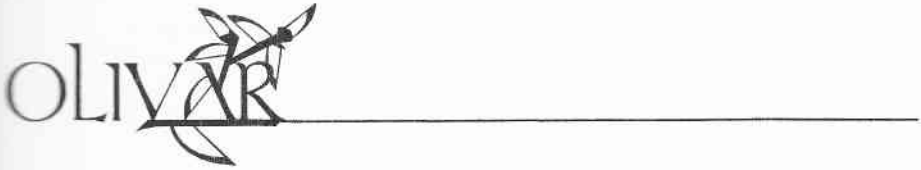
Revista de Literatura y Cultura Españolas

Número Monográfico
Literatura, soportes, mestizajes.
En torno a Manuel Vicent

Editora
Raquel Macciuci

Asistente de edición
Natalia Corbellini

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Secretaría de Investigación
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana: Prof. Ana María Barletta
Vicedecano: Dr. Aníbal Viguera
Secretario de Asuntos Académicos: Prof. Luis Adreani
Secretaria de Posgrado: Dra. Silvia Manzo
Secretario de Investigación: Dr. Juan Piovani
Secretaria de Extensión Universitaria: Lic. María Leticia Fernández Berdaguer

Consejo Académico
Claustro Profesores
Dr. Antonio Camou, Mg. Carlos Carballo,
Dra. Mirta Castedo, Prof. Beatriz Cagnolati,
Mg. Ricardo Rivas, Dr. Juan Tobías Napoli

Claustro Graduados
Lic. Rodolfo Iuliano, Prof. Malena Botto

Claustro Estudiantil
Fernando Barrena, Fabiana Parra,
Ignacio Valdez, Lucía Condenanza

Representante no Docente:
Candelaria Urtasun

Índice

Artículos

Presentación

Raquel Macciuci

El presente número monográfico de *Olivar* ha sido concebido como una aproximación a la obra del escritor Manuel Vicent y, al mismo tiempo, como una indagación teórica sobre determinados rasgos de su producción relacionados con transformaciones irreductibles a los géneros y esquemas de los cánones literarios clásicos.[1]

La tendencia al mestizaje genérico, el creciente diálogo de la literatura con los lenguajes no verbales, la notoria porosidad de la cultura letrada para con los medios de comunicación masivos y las nuevas tecnologías, el desplazamiento del libro como soporte privilegiado, no son fenómenos nuevos. Sin embargo, su notorio incremento desde la segunda mitad del siglo XX ha producido cambios en el campo de las letras, que inciden tanto en las características de las obras como en la reflexión teórica, devenida cada vez más interdisciplinaria y transartística.

Entre los escritores que llevan adelante una práctica con estas características, se ha considerado especialmente ilustrativa la figura de Manuel Vicent, por lo que su obra constituye el eje vertebrador central de las reflexiones teóricas y de los análisis críticos reunidos en el volumen.

[1] El volumen ahora editado se inscribe en el marco de los proyectos bajo mi dirección "Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea" (UNLP H407 y AGENCIA-FONCyT, PICT 04-20918), "Letras sin libro: literatura y escritores en la prensa española actual" (UNLP-H 524) y "La irrupción de la memoria: la figura del aparecido y la elaboración del acontecimiento traumático en la narrativa española contemporánea" (UNPA.PI, 29/A229).

Olivar Nº 12 (2009), 17-19.

Las colaboraciones se han ordenado en torno a las dos vertientes de la obra del escritor valenciano (estrechamente ligadas entre sí) que se muestran más definitorias de su escritura: una práctica del oficio asociada al soporte prensa y a la hibridez propia del periodismo de creación y una segunda más cercana a los géneros clásicos y atada a la materialidad del libro, pero igualmente marcada por un fuerte mestizaje genérico. En esta segunda modalidad destaca el cultivo de la autoficción, género que por esa razón recibe un tratamiento más extenso. Por otra parte, no se han ignorado las obras más canónicas, que incluyen la novela de formato clásico, ni las que trascienden la frontera de la letra impresa y se internan en los discursos más abiertamente intermediales.

El ordenamiento de los artículos ha buscado organizar los dos costados de la producción vicentiana referidos mediante un agrupamiento que combina una disposición que va de lo general a lo particular con un criterio cronológico.

Se inicia la serie con el prólogo de Jordi Gracia, quien de forma concisa y eficaz expone los méritos y atributos de la escritura de Manuel Vicent.

Por una cuestión de método, no de urbanidad, continúa el artículo de mi autoría, que presenta un panorama general de la obra de Vicent y resume los núcleos teóricos que vertebran las diferentes lecturas críticas. Al mismo tiempo, al hilo de la argumentación, se resume brevemente el contenido de los distintos artículos de la presente entrega de Olivar.

En la siguiente colaboración Alfons Cervera ofrece una especial visión de la obra de Vicent, que puede definirse como la de un escritor que habla de otro escritor.

Se pueden leer a continuación dos trabajos sobre las letras y el soporte prensa: Alexis Grohman reflexiona sobre los debates acerca del estatuto literario del artículo de creación en la prensa periódica y Jean-Pierre Castellani traza un estado de la práctica del articulismo en España en los últimos años.

Luego Laura Juárez y Natalia Corbellini introducen dos perspectivas sobre el estado de la cuestión complementarias de las anteriores, que proporcionan el contexto del alcance y la progresión del género en el siglo XX a partir de dos coordenadas opuestas. La primera está dada por dos importantes escritores y articulistas argentinos, Roberto Arlt y Raúl González Tuñón; la segunda se interna en la etapa posterior a la "época

dorada del nuevo periodismo español", ilustrada con las columnas más recientes de Antonio Muñoz Molina.

Seguidamente, Federico Gerhardt y Juan Ennis abordan el articulismo literario de Manuel Vicent: uno explora el taller del escritor-columnista a partir de un manuscrito; el otro descubre el proceso de rescate del aura y de la memoria de objetos y sitios emblemáticos en distintos textos pertenecientes a *Espectros*.

Continúa Maarten Steenmeijer con una suerte de puente entre las dos secciones principales, pues su trabajo analiza la recepción del autor valenciano en el extranjero mediante un seguimiento de la traducción de novelas y crónicas en diferentes países de Europa.

José Amícola inicia la segunda parte con una exposición sobre el pasado y el presente de la teoría autoficcional, con particular enfoque en el sistema literario argentino a través de cuatro relevantes escritores. Manuel Alberca aborda diferentes aspectos teóricos de la autoficción y se detiene en la variante del género que cultiva Manuel Vicent en sus autobiografías noveladas.

Las tres colaboraciones siguientes, aportadas por Fiona Shouten, Gerardo Balverde y Antonio Ríos Carratalá, abordan la narrativa memorialística vicentiana desde diferentes ángulos, con énfasis preferencial en *Tranvía a la Malvarrosa*. El trabajo de Ríos Carratalá tiene la singularidad de adentrarse también en la trasposición cinematográfica de dicha obra, anticipando la línea crítica marcadamente intermedial que sigue Evelyn Hafter en su análisis de la versión fílmica de *Son de mar*.

Cierran el volumen dos artículos que, sin detenerse especialmente en las cuestiones genéricas, se adentran en la narrativa extensa de Manuel Vicent a partir de los temas, motivos y procedimientos constructivos que modelan su escritura e identifican su universo literario. Así, María Alma Moran rastrea la presencia y función del mar en cuatro novelas fundamentales. Por su parte Inmaculada Rodríguez Escudero analiza el discurso metaficcional de *León de ojos verdes*, describe su poética y revela el trasfondo de la cultura mediterránea que alienta desde los primeros textos del escritor castellonense.

Prólogo
La constancia de la felicidad

Jordi Gracia
Universidad de Barcelona

VCA

La proliferación de estilistas ha sido una de esas plagas de las letras españolas que parecen ser propiamente indígenas, como si fuese verdad que la proliferación verbosa, la gracia del estilo, el ingenio verbal valiesen por patologías propias de una literatura inveteradamente hueca de sentido y plagada de ruido. Hasta algunos grandes novelistas han contribuido a hacer de ese tópico una forma de menosprecio de los escritores con estilo suntuoso, y Francisco Umbral ha sido seguramente el principal paciente de esas acusaciones. Es un poco extraño porque Umbral es un grandísimo escritor cuya vigencia y calidad no se sostienen en la música sino en la tragedia, en la carencia y no en la resonancia de una prosa poderosa. Manuel Vicent es un caso particular de esta larga serie de maltratos que a veces prodiga nuestro sistema cultural, quizá aun indebidamente entrenado en su fascinante tradición barroca o demasiado protegido contra el mal del estilo como virus infeccioso, o como síntoma de banalidad. Hace muchísimos años un buen amigo y muy buen lector me dijo que a Manuel Vicent no valía la pena leerlo: era un estilista sin ideas, era lenguaje con brillo pero sin sustancia. Ya saben: aquella típica reprimenda por la ausencia de largos párrafos meditativos donde el autor lanzase sus mensajes de redención del mundo universal y del suyo particular, allí donde comprimía una teoría sobre la resistencia al poder o sobre el sentido correcto de la historia.

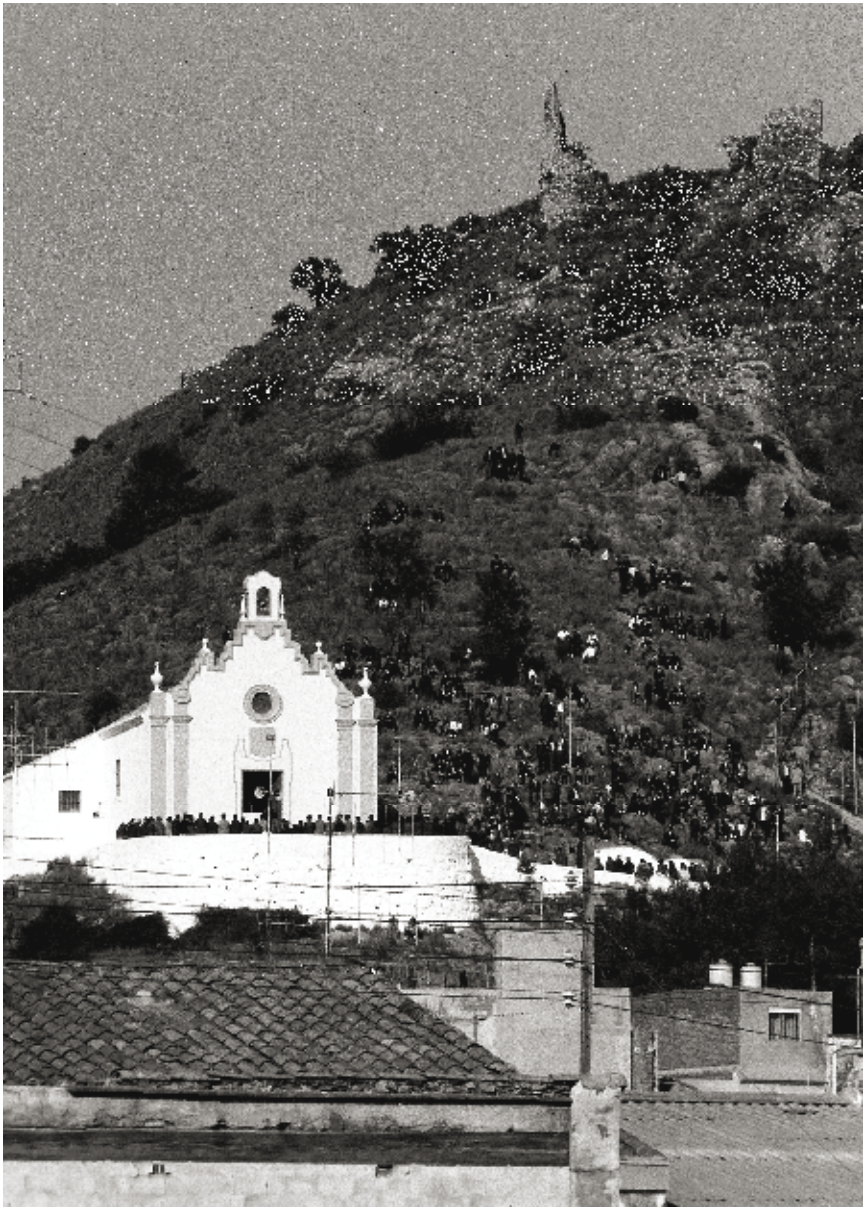
Manuel Vicent se salvó de esas penurias de la imaginación literaria, por supuesto, pero tuvo que pasar durante muchos años el purgatorio

Olivar Nº 12 (2009), 13-15.

de hacer de la página literaria un objeto comestible. Hoy nadie tiene ninguna duda de la valía calma de su obra literaria, incluso si algunos oponen reparos a esta o aquella novela, como es justo. Ese es el oficio de la lectura literaria, la determinación misma de los valores que cada cual detecta en una obra más allá de las unanimidades o de la percepción unívoca y falsa de las cosas. Será difícil que a todos los lectores les gusten todas las columnas de Manuel Vicent, porque hace muchos años que las escribe y hace muchos años que las leemos. Pero la experiencia de leerlas una a una es una resurrección del escritor en la conciencia del lector: reaparecen con toda la intacta magia de la literatura las virtudes de un escritor hedonista y melancólicamente luminoso, hecho a la verdad ética de la corrupción de la historia y la vida pero no vencido por la evidencia de esa erosión, ni siquiera abatido por la lucidez del analista político o ideológico porque nada puede vencer la experiencia de los sentidos desplegado y al acecho. Y esta pulsión es la del Vicent más puro, la de quien halla en la fruta abierta, la hortaliza lustrosa o en el pescado a la brasa la constancia de la felicidad y la misma fugacidad de esa felicidad, como si fuese verdad su convivencia con los clásicos grecolatinos, tantas veces retomada y usada en su obra literaria. La suntuosidad de los sentidos ni es acrítica ni vaga por el magma interestelar de los buenos sentimientos: finge una inocencia que es falsa, porque es literaria, pero sabe muy bien que el caos está por encima del orden y sabe también que la mentira o la envidia laten detrás del melocotón rojo o de la cadencia de las olas sobre la playa. La resistencia de Manuel Vicent y su literatura a ser devorados por las ideologías o las leyes o los dogmas no lo ha hecho volátil e inasible sino más sabio, y cuando los demás bregaban por salir de esas tiranías, él andaba con el corazón puesto en una forma de conciliar verdad y literatura, ética e historia. Ya casi nadie se acuerda de la tensión de sus relatos y crónicas periodísticas, como fábulas abreviadas del sentido de la transición de un país que abandona los carbones franquistas y goza las fecundidades de la democracia. En sus relatos periodísticos habita una verdad secreta que está disfrazada de crónica de la movida o de la nueva fauna nocturna de los años ochenta, pero casi interesa más hoy lo que tienen esos relatos –los que reunió en *Crónicas urbanas* o en *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*– de autobiografía disfrazada. Pero no porque cuente cosas de su vida sino porque construye un narrador que mira perplejo la indulgen-

cia o la cobardía moral de sus contemporáneos hacia los más jóvenes, porque rechaza la pedagogía tontorrona del dejar hacer y del quemarlo todo en aras de una felicidad de porros en la madrugada, amor libre, sexualidad promiscua y cuentos chinos. Ese narrador parece sabedor de los límites que un adulto no debe traspasar y no renuncia a burlarse de la juventud prolongada hasta los cuarenta y tantos, ni se suma a esa suerte de adolescencia crónica de tantas almas de cántaro seducidas por los buenos sentimientos. Es lo que hace más cruel a su narrador: la lucidez distanciada y sonriente de quien contempla y desea melancólicamente los cuerpos jóvenes y las fiestas de los sentidos… que no son ya para él. Quizá por eso en la memoria ha ido hallando Manuel Vicent el laboratorio en que batir sus materiales literarios más puros: un fondo moralista forjado a voluntad propia, con la libertad salvaje del humor y la ternura natural del muchacho, una calculada liberación de la exactitud rememorativa, tantas veces esterilizadora, y una instintiva regulación de la fuerza del estilo para hacerse sólido, cuerpo que flota por sí mismo y no es sólo reflejo o biselado de nada sino encarnadura de un modo de entender la experiencia. Sin los apremios redentores del iluminado y con la fe en los sentidos y las emociones primordiales como juguetes preferidos para la felicidad: la alergia al dolor del animal es la cara visible de la voluntad de justicia personalizada, humanizada en cada muchacho que llega en patera o en cada desgraciada brutalizada por un hombre más. Las redes de sus sentidos se crispan con esos fenómenos de la realidad social pero jamás se traducen en una diatriba política o en una simpleza ideológica o, peor aun, en una forma de denuncia tranquilizadora de la conciencia. Son más bien materiales que metaboliza el escritor para construir una máscara moral que resueltamente es excelente literatura.

Pueblo natal de Manuel Vicent: *La Vilavella des de l'ermita*, 1994.
(Foto cedida por Joan Antoni Vicent)



Ermita i Castillo. Dia de S.Sebastiá, 1995. (Foto cedida por Joan Antoni Vicent)

A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent[2]

Raquel Macciuci
Universidad Nacional de La Plata -
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Resumen

El presente trabajo presentará un panorama de la producción literaria de Manuel Vicent en forma articulada con un esbozo de los temas teóricos y críticos que se desarrollan en el presente volumen monográfico de *Olivar*: la intermedialidad, la hibridez genérica, la diversidad del soporte y las transformaciones en la cultura escrita son los núcleos de reflexión que se ha considerado más aptos para tratar cuestiones centrales de la obra del escritor valenciano. Por tanto, se describirán brevemente las aportaciones de los especialistas invitados al hilo del análisis de los rasgos sobresalientes de su escritura.

Palabras clave: Manuel Vicent – soportes – prensa – autoficción – oxímoron

[2] Este trabajo es complementario de los artículos "Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes" y "Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)" recogidos en el número monográfico de *ARBOR* titulado *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales* (739, septiembre-octubre 2009 -CSIC), editado bajo mi responsabilidad. El que ahora se publica en *Olivar* retoma conceptos de ambos, amplía los fundamentos epistémicos para abordar las manifestaciones literarias no canónicas y expone nuevas indagaciones sobre la obra de Manuel Vicent. Ambos se inscriben en el proyecto del Programa de Incentivos a la Investigación bajo mi dirección "Letras sin libro: literatura y escritores en la prensa española actual".

Abstract

This is a presentation of Manuel Vicent literature and an outline of theoretical and critical the subjects that they are developed in the present monographic volume of *Olivar*: the inter-media relationships, the diversity of the support and the transformations in the written culture; these are the reflection nuclei more apt to study Manuel Vicent works. Therefore, the contributions of the invited specialists will be described to the thread of the analysis of the more important characteristics of their writing briefly.

Key words: Manuel Vicent – support – press – auto fiction – oxímoron

En el año 1980, Eduardo Haro Tecglen, respetado escritor y periodista y uno de los tres directores de la influyente revista *Triunfo* –junto con José Ángel Ezcurra y Manuel Vázquez Montalbán–, escribía una concisa columna cuando ya a la emblemática publicación le quedaba poco tiempo de vida. El breve texto constituía una suerte de consagración de un conjunto de escritores destacados en el ejercicio de la literatura en soporte libro y en soporte prensa, modalidad de larga tradición en España, que había renacido con inéditos matices en los años del tardofranquismo y de la transición. El autor de *El niño republicano* denomina a estos literatos "Hijos de *Triunfo*" y les concede el título de "maestros de sus mayores".

> Me pregunto si un tiempo mediocre como éste tiene derecho a un cronista como Umbral, a cronistas como Vázquez Montalbán, Manuel Vicent. Como Fernando Savater, como Juan Cueto. Hablo de los que además de estar en el libro están en los periódicos.
> (…)
> [L]os que les hemos precedido tenemos mucho que aprender de ellos: a entender quiénes somos y en qué tiempo vivimos. Nosotros nos hemos quedado un poco perplejos, un poco atónitos: hemos dejado de entender muchas cosas y tenemos ya el viejo calambre del escritor que se paraliza

> delante de la cuartilla. Nuestros más jóvenes maestros, nuestro Umbral[3], nuestros Vicent, Cueto, Montero, Savater nos están enseñando a entender algo; nos están dando estímulos literarios, impulsos de seguir sus huellas que hubieran debido ir detrás de nosotros, pero que van muy por delante. Pocas veces ha tenido este país una generación de escritores de periódico y de libro tan rica, tan profunda, tan seria dentro de la profundidad y la seriedad de su humor. (Haro Tecglen, 1980: 15)

Poco tiempo después, la autorizada voz de José Carlos Mainer validaba desde la perspectiva académica el juicio del que fuera uno de los mentores de *Triunfo*. Mainer subraya el papel de la prensa en los años de la transición política española y destaca la aparición de unas "crónicas del desencanto" a cargo de escritores de nuevo cuño:

> Una y otra publicación [*El País* e *Interviú*] conceden gran espacio a los nuevos articulistas –Francisco Umbral, Fernando Savater, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Cueto, Víctor Márquez–, cultivadores de un periodismo satírico y en el fondo moralizante, que hace perdonar con un lenguaje desgarrado o a la moda, su nada desdeñable equipaje cultural. (1992: 13)

Casi veinte años después de la sanción de Haro, Albert Chillón, probablemente uno de los más perseverantes y rigurosos investigadores de las relaciones entre literatura y periodismo, decanta la lista original y la condensa en tres nombres que llegaron a ser, no sólo maestros de los mayores sino de un vasto número de jóvenes –hoy pertenecientes a una generación intermedia–, que aprendieron que la literatura y las páginas del periódico eran compatibles.

> En mi opinión, reducida ya la efervescencia de sus momentos de esplendor, el *nuevo periodismo* español pasará a los anales encarnado en tres

[3] Con el tiempo Haro se preocupó por marcar su distanciamiento de Umbral –quien sin duda dejó de ser un "nuestro maestro"– aunque no perdiera su talento literario: "Permitidme que beba algo de agua esto (sic) ya que aquí el whisky no aparece…Umbral pide whisky, lo bebe y cree que eso le estimula y termina diciendo unas cosas…". "César González Ruano escribía en *El Heraldo* (…) con toda la gracia que él pudiera tener a pesar de que era un ladrón y un estafador y aún muchas cosas peores, sin embargo escribía muy bien, ambas cosas no tienen nada que ver, el mismo Umbral escribe muy bien pero luego el comportamiento moral es otra cosa". (Montesa, 2003: 179 y 183)

> autores que son, sin duda, sus más conspicuos cultivadores: el castellano Francisco Umbral, el valenciano Manuel Vicent y el catalán Manuel Vázquez Montalbán. (Chillón, 1999: 359)[4]

Juicio similar pero de más amplio alcance alienta en el libro que preparan Teodoro León Gross y Bernardo Gómez Calderón en la Universidad de Málaga. Dedicado a los diez mejores articulistas de la historia de España, el nombre de Manuel Vicent aparece en una serie que integran Mariano José de Larra, Pedro Antonio de Alarcón, Mariano de Cavia, "Clarín", Julio Camba, Josep Pla, César González Ruano, Francisco Umbral y Manuel Alcántara.

No obstante, a pesar de los cambios que se aprecia en los últimos años, el repertorio bibliográfico dedicado bien a la literatura en soporte prensa, bien a los escritores que la practican, es bastante exiguo y no se condice con sus prolongadas y reconocidas trayectorias –a excepción de la consabida salvedad de Fígaro, favorecido además por las prerrogativas del costumbrismo y de la recuperación de su nombre –sesgada pero recuperación al fin– realizada por los hombres del 98.

Para intentar una explicación de las omisiones de la crítica, es ineludible resumir en breve párrafo las conclusiones casi unánimes de los especialistas en el tema: las tradiciones académicas y la institución literaria, naturalmente conservadoras y autoperpetuadoras, acogen con lentitud las manifestaciones que no gozan de un reconocido linaje. Cuando se habla del articulismo de creación[5], los inusuales estudios que han ido contra la corriente canónica –el mencionado libro de Chillón es a mi entender el más completo– y el reciente interés por desarrollar un campo teórico-crítico sobre el tema, no son suficientes aún para llenar un vacío crítico que sorprende a quienes desean aventurarse en el poco transitado

[4] En un capítulo posterior introduce una lista ampliada para referirse a los cultivadores del periodismo literario: "En España y en Cataluña, la eclosión de nuevas formas de periodismo literario, de la mano de autores como Manuel Vicent, Francisco Umbral, Josep Maria Espinàs, Ricardo Cid Cañaveral, Montserrat Roig, Rosa Montero, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres o Joan Barril, ha reavivado el fuego de la añeja polémica sobre la relación entre periodismo y literatura, siempre a la sombra alargada de los maestros Larra y Pla". (Chillón, 1999: 396)

[5] Aunque diferenciar los conceptos articulismo literario, columnismo literario, artículos literarios en prensa, periodismo informativo de creación, etc., en ocasiones puede ser necesario, en el presente trabajo prefiero utilizar las expresiones indistintamente, todas válidas para aludir a la práctica de la literatura en soporte prensa (con clara conciencia, por otra parte, de la dificultad de definir qué es literario y qué no lo es).

campo del articulismo, que aparece más despoblado aún si se prefiere la perspectiva literaria o cultural frente a la del publicismo.

> Para los que caminamos en el terreno movedizo de la literatura periodística o el periodismo literario, resulta desalentador el escaso interés que la crítica muestra por el estudio de las aportaciones literarias que diariamente se derraman en la prensa. Tal vez sea este desinterés la explicación parcial de que en las facultades de filología se dedique una mínima atención a la literatura de Manuel Vicent, cuya obra ha visto la luz, en su mayor parte, en las páginas de conocidos diarios y revistas. (Rodríguez Escudero, 2003: 303)

Si se enfoca la mira al territorio de los géneros "patricios" y de la república de las letras, se observa además, como ya apuntaba Haro Tecglen, que los renovadores de la prosa periodística bajo el último franquismo y en la posdictadura no fueron ajenos al libro. Aunque los derroteros de Umbral, Vicent y Vázquez Montalbán distan mucho de ser equivalentes, se puede aventurar que la práctica literaria en el ámbito publicista, por momentos marcadamente intervencionista y al mismo tiempo, transgresora de géneros canónicos, ha influido para determinar un lugar en el campo intelectual asociado primariamente a la literatura en soporte prensa, inhibiendo o clausurando su proyección en el espacio de la literatura clásica. Por razones que no es posible analizar detenidamente aquí, la situación de Vicent es tal vez la más marcada por esta compartimentación, lo que ha quedado consignado en la bibliografía especializada, entre la que se encuentra la acreditada historia de la literatura española dirigida por Francisco Rico.

> Por lo demás, vale decir que la avalancha bibliográfica de estos años no ha impedido algunas anomalías o desajustes bien notorios: así, frente al enorme caudal de estudios suscitados por determinados autores (el caso de Juan Goytisolo es a este respecto paradigmático), narradores nada desdeñables (un José Manuel Caballero Bonald, un Jorge Semprún o un Manuel Vicent, por ejemplo) no han sido objeto, pese a gozar del favor de la sociedad literaria e incluso del público, de la atención de una crítica especializada no siempre exigente con el valor de los textos que estudia. (Barrero Pérez y Cercas, 1999: 352)

Ya con anterioridad se había apuntado similar estado de la cuestión acerca de escritores reconocidos cuya ausencia en los estudios especí-

ficos era de lamentar. El mismo omnipresente manual de Rico recogía estas observaciones en su habitual selección crítica.

> Lo menos gratificante es comprobar que esos análisis se han hecho sin que todavía se haya estudiado con algún detenimiento la obra de un extraordinario escritor, Francisco Umbral, o apenas se haya abordado el poder del novelista Juan Marsé. No es mucho lo que se puede censar sobre la obra de Luis Mateo Díez, mientras sobre Manuel Vicent apenas existe alguna referencia, cuando es autor de relatos como "No pongas tus sucias manos sobre Mozart", que tan bien han retratado personajes cohibidos y chantajeados por su propia conciencia. (Gracia, 2000: 209)

Merece observarse que el nombre del escritor nacido en La Villavella –Castellón– en 1936, reaparece en las distintas citas. Al día de la fecha, el panorama ha comenzado a cambiar, en parte gracias a circunstancias relacionadas con replanteamientos teóricos en el campo de las letras y de la cultura, en parte a las innovaciones tecnológicas que han modificado el escenario de la literatura. A ellos me referiré más adelante y con la experiencia de este volumen de *Olivar* en las manos, trataré de describir diversos estados de la cuestión.

Sin embargo, es de lamentar que dicho cambio difícilmente podrá subsanar la carencia de comentarios que expliquen las razones por las que *Pascua y naranjas*, obra casi primeriza de un escritor desconocido, mereció el primer premio Alfaguara; o, en el mismo sentido, que una novela tan singular –singularidad que pudo haber provocado la parálisis del especialista– como *Balada de Caín*, Premio Nadal 1986, no cuente con abordajes críticos pertinentes.

Mudanzas en la cultura letrada: del texto al soporte

El estado de la cuestión esbozado, tanto en lo que respecta a las direcciones de la crítica como al mapa de autores y obras, tiene una importante base de apoyo en las especulaciones teóricas que en las últimas décadas trata de conectar la literatura con el campo más amplio de la cultura.

Más recientemente, las indagaciones sobre la intermedialidad y las cualidades físicas de los soportes han ampliado los fundamentos para abordar la literatura en la encrucijada de los medios, los lenguajes y las

nuevas tecnologías. Obviamente, ha sido preciso traspasar la frontera del territorio acotado y simbólicamente prominente del libro.

De modo paralelo, la expansión de las letras y de los mecanismos consagrados para su transmisión por fuera de los ámbitos minoritarios ha favorecido las expresiones híbridas y el interés por incorporarlas al corpus de objetos historiables y legitimados para su estudio. La génesis del fenómeno es sobradamente conocida: el subsistema social del arte y la institución artística modernos surgieron casi al mismo tiempo y crecieron en permanente tensión, lo que no impidió a las instituciones establecer una eficaz regulación del hecho estético, que las vanguardias cuestionaron severamente en el novecientos, reemplazándolas por una nueva normativa, quizás más rectora aún.

Mediando el siglo XX, la nueva querella alrededor de los principios y modelos instaurados por la gran parábola de la modernidad –vanguardias incluidas– propició una visión del mundo de las letras y de la cultura abierta a las expresiones híbridas y transartísticas y una revisión de los prejuicios hacia el gran público. El borramiento de las fronteras entre las artes elevadas y populares, la subversión de los géneros, la puesta en foco de los medios y los soportes que dan materialidad a la literatura y a los objetos estéticos han hecho el resto. En dicho contexto, la obra y la trayectoria de autores como Manuel Vicent se puede contemplar con una lente ampliada, que revela pormenores ignorados y amplía el campo de la discusión teórica y la práctica crítica[6].

En síntesis, no constituye ya ninguna novedad constatar que las fronteras estables de los géneros y la batería de criterios que permitían juzgar el afuera y el adentro de las artes y de las letras se han difuminado. Junto con las expresiones más nobles y reconocidas de la tradición escrita, como novela, cuento, poesía o teatro, coexisten un sinnúmero de formas mestizas que, luego de nuevos intentos de reordenar el damero,

[6] Sobre las relaciones entre literatura y periodismo, que es sólo uno de los aspectos de la obra de Vicent, Albert Chillón ha subrayado, en una serie de argumentaciones a favor del estudio riguroso, que "por su carácter liminar, intersticial (…) suscitan preguntas capitales sobre la naturaleza de ambas *actividades*, dudas e interrogantes que –estoy convencido de ello– son capaces de poner en severo entredicho algunas de las premisas en que asientan sus reales los paradigmas dominantes en los estudios periodísticos, por un lado, y en los estudios literarios, por otro…" (1999: 395). Énfasis del autor.

han dado lugar a categorías igualmente oscilantes: autoficción, testimonio, crónica, memoria, microrrelato, guión... por ceñirnos a la tradición de la letra impresa. Pero estos conceptos y prácticas, que confluyen y se solapan, al mismo tiempo se internan en el cada vez más heterogéneo campo de las artes y la cultura, transformado por la ascendente presencia de los multimedia y del soporte electrónico. La hibridez y el mestizaje traspasan abiertamente los límites del lenguaje verbal, oral o escrito, para internarse en la interrelación de la letra, la imagen, la música o el espacio virtual.

Desde luego, podrían invocarse numerosos ejemplos para demostrar que el fenómeno no es reciente, pero no se trata en esta ocasión de abrir el abanico de los raros y eclécticos que siempre han existido, sino de subrayar que lo excepcional se ha convertido en norma –estadísticamente hablando. El diálogo creciente de la literatura con las artes plásticas, la dignificación de los lenguajes audiovisuales, la notoria porosidad de la cultura letrada a las diferentes expresiones del mundo de la cultura, han revocado sustantivamente el objeto de estudio de la literatura y hasta la concepción misma de lo literario.

Los procesos descriptos modifican la escena en al menos dos frentes. Por una parte afectan a las características de las obras: en esta dirección se puede constatar un notorio incremento (que conduce a la jerarquización de los ya existentes) de textos de nuevo formato. En el nuevo mapa, la literatura se muestra travestida bajo apariencias diversas, amalgamada con otros códigos y soportes (crónica, fotografía, dibujo, cine, historieta, soportes digitales…). Paralelamente, la producción que transita por los géneros y los cauces tradicionales también ha sido permeable a los discursos eclécticos, pues aun cuando se trate de obras teatrales, cuentos o poesía lírica, tampoco dejan de ser permeables al influjo de la imagen, los medios de comunicación masivos, las artes visuales y la proliferación de géneros discursivos no exclusivamente literarios.

En el segundo frente mencionado, los procesos influyen en la práctica crítica, que ante la eclosión de obras de naturaleza híbrida debe ampliar sus métodos y explorar vías no tradicionales para sustentar las lecturas. Tan interesante como la elaboración de una metodología idónea para las obras de nueva matriz es que tanto ésta como la nueva reflexión teórica no sólo se muestran aptas para los nuevos objetos de estudio sino que ofrecen vías inéditas para abordar las obras patrimoniales.

No es fácil discriminar si las reformulaciones del canon inciden en las perspectivas críticas o si la reconfiguración del campo literario modifica los juicios canónicos; pero se constata fácilmente que los parámetros estéticos de hoy intervienen y modifican la apreciación y el conocimiento del pasado[7].

Un ejemplo patente es el interés por la confluencia interartística, que si bien tiene la noble cuna del diálogo establecido entre las "bellas letras" y las bellas artes (literatura, pintura, música), hoy se muestra avalando nuevos criterios de legitimación de los bienes culturales al ocuparse de las expresiones multimediales verificadas desde finales del siglo XIX hasta el presente[8].

Para el tema que nos ocupa, importa destacar que bien se hable de las indagaciones sobre el mestizaje de géneros y discursos literarios, bien se enfoque el campo integrado de los medios de comunicación –antiguos o modernos–, ambas perspectivas han prestado especial atención al es-

[7] Véase cómo la hibridez y el intercambio entre arte minoritario y arte de masas se incorporan a las recientes aproximaciones a la vanguardia española en el volumen colectivo editado por Mechthild Albert (2005), así como en la antología poética compilada por Soria Olmedo (2007).

[8] A partir de propuestas provenientes de la literatura comparada (Zima, 1995) y de la ciencia de la cultura, la teoría intermedial intenta desde los últimos años del pasado siglo y los primeros del actual abordar los antiguos y nuevos fenómenos, gozando de un desarrollo muy acusado en el ámbito académico germano. Desde esta perspectiva intermedial, la historia de la literatura se ha empezado a concebir como la historia integrada de los medios dentro de un determinado contexto cultural (Albert, 2005, 9-10). En otras zonas del vasto espacio del hispanismo, no se observa una orientación tan perfilada hacia los estudios intermediales como en Alemania; antes bien, la construcción de un marco teórico que aborde el diálogo y la simbiosis de la literatura con otros lenguajes culturales o estéticos no parecen constituir un campo tan independiente y desgajar de anteriores lineamientos. Las indagaciones interartísticas se muestran por tanto como un área menos destacada que en el área germánica, y se hallan incluidas, a manera de subárea, en las corrientes de investigación que potencian los estudios de la literatura en su marco histórico y cultural. En consonancia con las tradiciones de los dos polos más influyentes de los estudios hispánicos, España y Estados Unidos, no sorprende que la academia norteamericana enmarque la intermedialidad en el ámbito de los estudios socio-históricos o culturales y no de la comparatística, como lo es en sus orígenes europeos. La definición de "Comparatística de los Medios", subraya la tradición crítica, pues se describe como un campo de investigación inserto en los Estudios Culturales, que procede plurimetódicamente, esto es, en los métodos de la teoría literaria y de los Estudios Culturales, para examinar tanto las interrelaciones entre los diferentes medios como los aspectos inter- y transmediales de las obras (Cabezón Doty, 2005).

tudio que se ha disparado en los últimos años sobre el soporte material de los textos y sus efectos en su lectura y circulación, durante mucho tiempo olvidados. En esta dirección, se debe tener en cuenta que la noción de texto instaurada por modelos inmanentistas impuso una olímpica indiferencia por su realidad material[9]. La gran revolución de los medios digitales y los debates alrededor de la pervivencia o la muerte del libro han puesto en el primer plano de la agenda crítica la discusión sobre el soporte, cuestión que encuentra una piedra sillar en las minuciosas y sugestivas investigaciones de Roger Chartier sobre la circulación de la literatura en la edad moderna y, especialmente, en sus sabias contribuciones acerca del efecto del soporte en el modo de leer los textos.

> …todo lector que aborda una obra, la recibe en un momento, en una circunstancia, una forma específica y, aun cuando no sea consciente de ello, lo que proyecta afectiva o intelectualmente en ella está vinculado con ese objeto y con esa circunstancia. Se advierte pues que, por una lado, existe un proceso de desmaterialización que crea una categoría abstracta cuyo valor y validez son trascendentes y que, por el otro, el lector tiene múltiples experiencias que están directamente asociadas a su situación y al objeto en el cual lee el texto. Aquí está la clave fundamental para comprender, tanto en el siglo XVI como en el siglo XX, la cultura escrita. (Chartier, 2000: 48)

Si bien la crítica moderna, desde el formalismo ruso en adelante, atendió al efecto de la forma en la significación (preocupación bien conocida por la crítica textual, sobre todo por la abocada a las creaciones de la vanguardia) no debe confundirse con el análisis de la incidencia formal y material en el momento y circunstancias que rodean a la lectura de las obras, incluidos los costados corporales y sensoriales de la actividad lectora, cuya indagación es más reciente aún. (Littau, 2008)

Otras vertientes ofrecen asimismo una atractiva fuente para el tema en cuestión: me refiero a las correlaciones que pueden establecerse entre

[9] Felizmente, perspectivas semejantes [contrarias a las de la *Nueva crítica* o *New Criticism*] perturbaron el sueño dogmático del estructuralismo triunfante que atribuía el sentido de los textos únicamente al funcionamiento automático e impersonal del lenguaje, con lo cual sustituía el papel de los diversos actores implicados en la construcción del sentido, por la interpretación soberana del crítico literario, descubridor omnipotente de la significación. (Chartier, 2000: 169-170)

las transformaciones remotas de los soportes de los textos y las que hoy se producen. Los cambios que los avances tecnológicos introdujeron en el diseño de los objetos destinados a la transmisión escrita constituyeron en la antigüedad innovaciones tan revolucionarias como las actuales, por tanto pueden ayudar a comprender e interpretar fenómenos que hoy se muestran inéditos y alarmantes.

En cuanto al tema que nos interesa, desde su aparición hasta hoy la prensa ofrece mucho territorio para explorar. Es interesante preguntarse, por ejemplo, qué hábitos de lectura habrá propiciado un medio desprovisto del aura y la autoridad que emanaba del libro. O de qué modo se formó y de dónde provino el nuevo lector que debía adaptarse al dinamismo y a la fragmentación, al porte y a la masividad que adquiere en el siglo XIX el primer medio de masas.

> …cuando el periódico adquiere un formato grande y una amplia difusión, cuando comienza a vendérselo en las calles en ejemplares sueltos (…) se advierte una actitud más libre: la gente lleva el periódico consigo, lo arruga, lo desgarra, se lo da a leer a varios. Esto no dista mucho de las nuevas técnicas de representación, como la fotografía o el cinematógrafo. (Chartier, 2000: 54-55)

La diferencia material y formal entre el diario y el libro basta para comprobar la capacidad significante del soporte. La prensa literaria ofrece un vasto campo al investigador a la hora de comprender los profundos cambios que el soporte digital ha provocado en las prácticas de lectura. El periódico podría ser un claro antecedente y una suerte de eslabón (perdido a menudo para la crítica, pese a las tempranas observaciones de Walter Benjamin[10]) que echaría luz en los procesos que facilitaron el paso del libro a la pantalla de la computadora. Entre el orden y la linealidad que marca el diseño del libro, y la libertad y el albedrío impensado que inaugura el texto electrónico, se encuentra la arquitectura abierta del periódico impreso, que permite un desguace del objeto material, una autonomía de movimientos y una situación de lectura, individual o compartida, silenciosa y oral, que no es la de uno ni la del otro. Se ha escrito mucho pero queda aún un gran territorio por estudiar acerca de cómo

[10] De los distintos textos en que Benjamin reflexiona sobre este texto de la prensa, el más específico es "El autor como productor" (1975).

influye, desde su aparición, el soporte tangible pero efímero del papel prensa en los hábitos de lectura, que las estadísticas y los especialistas suelen identificar erróneamente con el hábito de leer libros ¿Cuánto hay del *codex* o del libro y cuánto de pantalla electrónica en un periódico?[11] ¿Qué grado de acatamiento y de insubordinación respecto de los tutelajes que acompañaron al libro rigieron en la prensa de las distintas épocas y en qué grado se independizó de ellas?

> Por su complejidad, su carácter imprevisible, las vías a menudo disimuladas que recorren, las prácticas de lectura se emanciparon de las exhortaciones y las normas, del mismo modo en que lo hicieron las prácticas sexuales. (Chartier, 2000: 70)

Acaso es oportuno preguntarse si no hay una protohistoria de los cambios radicales que trae aparejados el lenguaje digital; si no existieron, por fuera del objeto libro pero simultáneos a él, formatos que desde otra materialidad y gracias a otros dispositivos técnicos se situaron entre el arte elevado y el arte de masas, entre la lectura dirigida y la lectura "a la carta", anticipando el arte que Noël Carroll denomina "arte a gusto del consumidor", cuyas "nuevas tecnologías de la información" proporcionan al usuario recursos para "personalizar su propio menú artístico, a menudo de manera interactiva" (2002: 25).

Walter Benjamin supo ver que parte de esta revolución se preanunciaba con la prensa periódica, cuya ruptura espectacular impuso retos desconocidos y modos de producción, circulación y lectura –y prácticas literarias se puede añadir– ajenos a la tradición letrada del libro. Es sabido que Benjamin anunció la desaparición de las fronteras entre escritor y receptor, y que la crítica vio en el correo de lectores el germen del cambio –habría que investigar si realmente la sección "cartas al director" supuso un cambio tan radical en la noción de autor como se anunciaba; diferente es la situación si se considera la participación del lector en la

[11] Igualmente, se podría trazar un paralelismo entre la diferencia entre el libro y el periódico y la que nació más tarde entre el cine y la televisión. Los primeros términos de cada par ejercen un efecto centrípeto, exigen un espacio de lectura exclusivo y una concentración "religiosa"; los segundos permiten una atención dispersa, fragmentaria y no excluyente. V. un análisis pormenorizado de los rasgos del lenguaje televisivo frente al cinematográfico en Tomás, 2005: 385 y ss.

prensa electrónica, decididamente interactiva. Al tiempo que cunden la alarma y sombríos presagios sobre el futuro de la cultura letrada suscitados por la irrupción de la era digital, existen igualmente numerosas tesis que intentan explicar el cambiante escenario con una saludable dosis de pragmatismo y perspectiva histórica (García Canclini, 2007; Oleza, 2009; Chartier, 2005).

En medio de la turbulencia, abordar los fenómenos del presente a la luz del pasado resulta una metodología tan eficaz como iluminar el pasado desde las experiencias más radicalmente novedosas.

> De todos modos tiene sentido compararla [la revolución electrónica] con dos rupturas menos brutales. A comienzos de la era cristiana, los lectores de los *codex* tuvieron que desprenderse de la tradición del rollo. Seguramente aquello no resultó fácil. La transición fue igualmente difícil en toda un parte de la Europa del siglo XVIII cuando se hizo necesario adaptarse a una circulación mucho más efervescente y efímera de los textos impresos. Estos lectores se encontraban ante un objeto nuevo que les permitía nuevos pensamientos, pero que, al mismo tiempo, suponía el dominio de una forma inesperada que implicaba técnicas de escritura o de lectura inéditas. (Chartier, 2000: 59)

Letras trashumantes de Manuel Vicent

Se ha visto hasta aquí que aproximarse a la obra de Manuel Vicent significa encontrarse con una producción extensa y diversa, atravesada por el mestizaje de soportes, de géneros y de medios, un campo de estudio con mucho por transitar. Se ha expuesto igualmente una serie de reflexiones teóricas pertinentes para abordar géneros mestizos, que se expresan en soportes no tradicionales o utilizan lenguajes transartísticos.

El propósito de adentrarse en el articulismo de Manuel Vicent –consideración válida para la práctica del periodismo de creación en general– requiere además considerar el circuito de los textos antes de formar un corpus. Sólo una selección de columnas, artículos, reportajes, crónicas urbanas o viajeras, retratos, daguerrotipos, entrevistas, ha sido compilada en libros. Estos, a su vez, a menudo han vuelto a desgranarse en antologías de antologías, como *Los mejores relatos* (1997), *Retratos* (2005) o *Viajes, fábulas y otras travesías* (2006). El trabajo con el corpus manuable

y acotado de las ediciones en soporte libro no carece de rigor siempre que no se pierda de vista la previa intervención para seleccionar o descartar. Los criterios del antólogo, con participación del autor, no tienen por qué coincidir con los del lector, que podría hacer su propio compendio. Las crestomatías de Vicent, según él mismo lo explica, tienden a romper la tensión entre periodismo y literatura a favor de esta última, mediante la supresión de aquellos artículos más coyunturales, esto es, los que remiten a personajes y hechos vinculados con la política y el devenir histórico inmediatos. Los artículos y las columnas, compuestas en el objeto libro sin referencias cronológicas (las editoriales normalmente no proporcionan la fecha de aparición del artículo) ponen de relieve el estatuto literario frente al periodístico.

> Por un acuerdo con la editorial, cada cuatro años se publica una selección de columnas. Para empezar, yo hago una primera selección, y quito todas las columnas que no tengan sentido leídas después o fuera de contexto, después escojo las que tienen un sentido leídas en cualquier momento, bien porque atañen a sentimientos o atañen a hechos que les pertenecen a todos (…) cuando eso pasa al libro, ya no es solamente que el lector aunque sea el mismo es distinto, sino que el soporte cambia el ritmo de las palabras, el sonido de las palabras. De hecho, cuando uno escribe una columna es excitante pensar que se está leyendo dentro del tejido de la sociedad: en el metro, en el autobús, en una terraza de domingo, o yendo a trabajar o llegando a casa; es decir, está muy envuelta en el tejido de la vida y eso está muy bien, porque es casi una proyección del periódico. Pero en el libro uno se imagina que lo está leyendo en casa, y el sonido de las palabras cambia casi sustancialmente. (Gerhardt y Hafter, 2008: 16)

Podría aventurarse que el libro busca adecuar el corpus a la idea de autonomía artística, atenuando los vínculos con la realidad inmediata y cotidiana. Del mismo modo que sucede con el Larra de los artículos compilados bajo la clasificación de "Políticos y sociales", un Vicent emerge en el día a día de periódico y otro en el estuche estable y consagrado del libro, aunque el anclaje en el presente histórico no desaparece totalmente. Las razones de la selección no siempre son evidentes, pero suelen descartarse, si de columnas se habla, aquellas vinculadas a hechos puntuales o a personajes que no trascienden la anécdota cotidiana. Un rastreo realizado al azar muestra la ausencia de las crestomatías de

los textos "Raimon" (17-05-1983), "A Baeza", originado en un postergado homenaje a Antonio Machado (07-04-1983), "Pasionaria", en ocasión de su muerte (17-11-1989)[12].

A pesar de que su luminosa y certera escritura ha sido reiteradamente ponderada a lo largo de más de cuarenta años de actividad –su primera novela, *El resuello*, fue publicada por Alfaguara en 1966– no es fácil, como se ha visto, incorporar una lectura crítica de su dilatada producción en los repertorios especializados. Los planteamientos teóricos destinados a conocer y explicar la reconfiguración del campo de las letras y las artes en función de las realizaciones artísticas, literarias o culturales que no acreditan un antiguo linaje no son fácilmente asimilables por el canon y la tradición a pesar de que estos lentamente se vuelven más inclusivos.

La evidencia del mestizaje y la intermedialidad no son suficientes para modificar el *status quo* de las letras en todas sus consecuencias; diferente es si la confluencia de medios y registros se produce en las modalidades inscriptas en la gran tradición de las literaturas europeas. Pese a todo, después de una prolongada indiferencia –con justas excepciones– del sistema literario español por los géneros no canónicos, se observa que la agenda crítica ha incorporado la literatura en soporte prensa con las diferentes designaciones ya mencionadas: articulismo literario, columnismo literario, artículos literarios en la prensa, periodismo informativo de creación. El panorama se ha ampliado considerablemente, tanto en el nivel de la reflexión teórica como en los trabajos dedicados a describir e historiar el género. Paralelamente, se incrementan los estudios dedicados a los autores más destacados en el cultivo de las letras en la prensa (Sinova, 2002; *Ínsula*, 2005; Grohmann y Steenmeijer, 2006; Valls 2006; Gutiérrez Carbajo y Martín Nogales, 2007; *Panorama de libros. Mercurio*, 2007). La jerarquización del género y la valoración de los escritores "de prensa" son igualmente significativas[13], pero el tiempo

[12] El texto digital añade una referencia temporal, "En el día de su entierro", que no figuró en la edición impresa.

[13] Valga como ejemplo flamante y contundente que Josep Pla, escritor que acredita una obra casi exclusivamente en formato afín a la prensa (articulismo o dietario), acaba de ser incluido en el repertorio crítico sobre autores hispanoamericanos *100 escritores del siglo XX*, coordinado por Domingo Ródenas de Moya (2008, Madrid: Ariel). Más reciente aún es la recuperación periodista Rafael Cháves Nogales (1897-1944) con la

necesario para una normalización aún no ha transcurrido, a pesar de la voluminosa historiografía sobre Larra, paradigma señero y solitario. Al respecto, es harto significativo que el trabajo de Alexis Grohmann que abre la serie de artículos críticos de este volumen de *Olivar*, a partir de un sólido conocimiento del estado de la cuestión, encierre un elogio y una reivindicación del estatuto literario del periodismo de creación. Del mismo modo, aunque menos explícito y con algunas diferencias acerca del presente y futuro del articulismo, la colaboración de Jean Pierre Castellani, acreditado lector de Francisco Umbral, expone las virtudes y los rasgos del género en España mediante una mención de sus representantes más destacados.

La práctica de la literatura en soporte prensa, como se sabe, no es nueva ni acotada a un sistema literario; la aportación de Laura Juárez pone en evidencia que la prosa periodística de dos destacados autores argentinos de los años treinta, Roberto Arlt y Raúl González Tuñón, recién en los últimos años ha sido objeto de lecturas especializadas. También en Argentina el campo por recorrer es todavía extenso.

No debe extrañar pues que la especulación teórica sobre el articulismo haya ido muy por detrás de los procesos creadores y que todavía hoy, como se ha anticipado, sean escasas las aproximaciones a la obra de los escritores españoles en prensa más reconocidos. Frecuentemente el sistema literario es más receptivo con el periodismo de creación cuando media un ingreso previo a la república de las letras por los cauces convencionales. Los ejemplos son numerosos, baste el respetable nombre de Francisco Ayala para pensar en un columnista que sienta sus reales y su reconocimiento en el sólido territorio de la academia. Semejante es la trayectoria en el papel prensa de Antonio Muñoz Molina, escritor consagrado a través de sus novelas, aunque acredite una práctica inicial en diarios granadinos. Su pertenencia a una segunda promoción de articulistas de la segunda mitad del novecientos y su particular lugar en el campo intelectual español le conceden un lugar preminente. La colaboración de Natalia Corbellini analiza las columnas de Muñoz Molina posteriores

publicación de cuatro de sus principales obras, una en 2007 y las restantes en 2009. V. Ruiz Mantilla, 2009.

a su receso temporal en el articulismo literario, posiblemente con fines terapéuticos según se desprende de sus declaraciones[14].

Por todo lo dicho, se puede afirmar que las reglas no escritas de la institución académica y los mecanismos de legitimación explícitos y no explícitos del sistema literario podrían llevar a que casi 20 años de la trayectoria literaria de Vicent quedaran en un limbo desconocido para la crítica especializada. Me refiero al período encerrado entre *Pascua y naranjas* (Premio Alfaguara, 1966) y *Balada de Caín* (Premio Nadal 1986), en que no publicó narrativa extensa sino artículos y compilaciones antológicas, (quizás recién con *Contra Paraíso*, de 1993, se puede considerar que el escritor castellonense vuelve a escribir obras para ser editadas sin el paso previo por la prensa)[15]. Queda en el medio, pues, un período clave de su carrera, marcada por una intensa y renovadora actividad en el periodismo durante los decisivos momentos del tardofranquismo y la transición democrática. Es además el momento de su consagración, cuando recibe el reconocimiento que lo va a identificar con la época de oro del llamado, con reservas, "nuevo periodismo" español. Momento clave además por la variedad de géneros breves que cultivará en *El País* –el medio al que se incorpora con las "Crónicas parlamentarias" pocos meses después de su creación en 1976–, y porque en esas páginas comienza a escribir, poco después, posiblemente en 1979, sus célebres columnas dominicales de la contraportada, que al principio no siempre aparecían en día ni página tan privilegiados.

La obra posterior, tanto en prensa como en libro, no se puede desligar de los decisivos primeros veinte años de periodismo literario; gran parte de los motivos y temas que identifican la escritura de Manuel Vicent se encuentran ya en los comienzos. Juan Cueto ha observado afinadamente la unidad de su exclusivo universo personal: "existe un mundo Vicent, al margen del medio, género o formato, con el que con-

[14] "Yo he disfrutado mucho tanto con la escritura de una columna como con la de una novela, y me la he tomado igualmente en serio, pero también he sentido a veces la necesidad de poner un punto final a una serie, de quedarme callado un tiempo". (Muñoz Molina, 2007: 8)

[15] No cambia la situación que se hayan publicado importantes compilaciones de artículos durante esos años, y que incluso el formato prensa no haya sido un obstáculo para que se concibieran pensando en la edición en libro; lo que quiero decir es que los sistemas literarios no fueron muy abiertos al periodismo de creación.

trabandeen en sus prosas, y es un mundo reconocible a primera vista, haga lo que haga y escriba donde escriba" (2003).

Asimismo, la trabada imbricación de su mundo narrativo ha llevado a decir a José Carlos Mainer en sus *Tramas, libros, nombres* que "el periodismo y la novela algún día deberán estudiarse paralelamente en casos como el de Millás y Vicent" (2005: 209-210). Cabe pensar, sin embargo, que la recomendación de Mainer encierra una expresión de deseo remoto. En el incierto "algún día" sobrevuela la dificultad del empeño, pues la obra del valenciano no sólo es dilatada sino que se encuentra dispersa en un problemático archivo, conformado principalmente por *El País* pero también por otros medios, desde el lejano diario *Madrid* hasta distintos periódicos del extranjero[16]. Al extenso mapa de la obra de Vicent publicada en prensa debe sumarse el más acotado, pero igualmente complejo circuito de las traducciones, con sus modificaciones respecto de los originales en castellano, cuadro digno de ser analizado que no es ajeno a las políticas editoriales de concentración y mercantilización verificadas desde las últimas décadas de la pasada centuria (de Diego, 2008). Los desafíos de comprender la trama de una obra más allá de sus fronteras y su lengua quedan expuestos en el documentado seguimiento de las traducciones de Vicent en distintos países de Europa realizado por Maarten Steenmeijer en este volumen (en el día de la fecha habría que agregar la traducción de *La novia de Matisse* al chino). También el trabajo de Fiona Shouten constituye un ejemplo de las entradas al texto que pueden generarse en otro horizonte de recepción.

El artículo escrito por Federico Gerhardt, además de internarse en el proceso de creación de una columna a partir de varios manuscritos del autor, ofrece una pequeña pero representativa muestra de las capilaridades de los géneros vicentianos y de la unidad de todo el conjunto de su obra. El motivo del lavabo, del retrete, del urinario, asociado a las funciones fisiológicas y reproductivas, según lo capta acertadamente el encabezamiento de la límpida semblanza trazada por Alfons Cervera, constituye un tema recurrente en la prosa narrativa de Vicent. Podrían citarse numerosos fragmentos que demuestran la aparición y evolución del *leitmotiv*, presentado con fuertes contrastes oximorónicos, vientre-

[16] En distintas épocas los artículos y columnas de Vicent se publicaron en importantes diarios de Argentina (*Página 12*, *La Nación*) y México (*La Jornada*). Por breve tiempo colaboró con textos originales en medios colombianos.

mística; vísceras-espíritu, que apuntan a naturalizar el costado genital y orgánico del ser humano, negado por un largo historial de tabúes.

> Juntos los tres –la mano, el cerebro y el estómago– han formado la historia (…) [A] uno le parece muy maniqueo dividir a las criaturas por el talle cargando a la parte inferior con lo abyecto. Uno cree que es en el fondo de las vísceras donde el hombre ha engendrado las sensaciones más espirituales y ha tramado las ideas más revolucionarias (…) Llevar la cabeza despejada fue una revolución. Existen ideas muy indecorosas, fanatismos obscenos, creencias impúdicas, pero nadie pide que las tape un jipijapa. Lo mismo ha sucedido con la mano (…) El hombre fue un mono que comenzó a jugar con unos palillos. Su zarpa desarrolló el cerebro. Hoy estos dos instrumentos van desnudos por el mundo con una inocencia preternatural. Pero el vientre, o sea la parte más mística del cuerpo, todavía es culpable. ("Top-less", 16-07-1983)[17]

Lavabos, urinarios, letrinas, símbolos también de grandeza y generosidad ("a los derechos humanos hay que comenzar a trabajarlos por la heces" suele decir Vicent). Por eso quizás construye otro oxímoron semejante, retrete y mar, encierro y libertad, dos polos que el también valenciano autor de *Maquis* ha señalado como espacios reveladores de la materia poética de Vicent y que adquieren una especial intensidad y carga significativa en *Del café Gijón a Ítaca,* una crónica densa en claves temáticas, estéticas y vitales.

Se puede comprobar, por tanto, que los temas más representativos del "mundo Vicent" nacen, crecen y maduran en textos a veces lejanos en el tiempo y diversos en el formato; sus apariciones van dejando una huella y componen una especie de melodía que el lector reconoce y aprende a interpretar. Así como existe la paradoja del lavabo y la pureza, pueden citarse otros binomios que establecen auténticos núcleos antagónicos, como autoridad y libertad, culpa y placer. Las dos antítesis son identificadas por Gerardo Balverde como indicadoras de la tensión que acompaña el crecimiento en *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa*, analizadas como novelas de aprendizaje. La antítesis surge del impulso instintivo de los sentidos y la interdicción encarnada en la autoridad paterna:

[17] Los fragmentos provenientes de columnas se citan con el título correspondiente y la fecha de aparición en el diario *El País*.

> Pronto supe que tenía que valerme por mí mismo para ser feliz y por fortuna aquel mundo de orden obstinado tenía una puerta que daba a la calle. 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. (Vicent, *Contra Paraíso*: 29)

La disyuntiva entre dos morales opuestas puede adquirir diferentes imágenes y se perfila embrionariamente en *El resuello*, opera prima donde se entrecruzan la muerte y las fiestas navideñas, las pulsiones y el malestar de unos jóvenes que se enfrentan a la pérdida de un amigo y al reclamo de la vida.

Un tercer ejemplo, no el último, de motivos itinerantes está construido alrededor del símbolo de la permanencia y sucesión de cuerpos e identidades, masculinas o femeninas. Los distintos otros que habitan un individuo se desdoblan y saltan la barrera del cuerpo en búsqueda de otros mundos o del otro complementario del encuentro erótico. En *Tranvía a la Malvarrosa* Manuel, el protagonista, se convierte en Otro para una prostituta, y él, a su vez, convierte a distintas mujeres en un mismo y cambiante ser. De forma semejante, en una columna que, como en numerosas ocasiones, es una suerte de minirrelato[18] la breve anécdota que deviene del efecto del viento sobre un hombre dormido en una playa encierra sentidos cercanos a los de distintas novelas vicentianas, en las cuales cada personaje puede descubrirse "otro" y "en otro", todos arrastrados por una única corriente de "cuerpos sucesivos" que remite a un núcleo único y esencial.

> Deslumbrado por el sol había descubierto que a su lado dormía una mujer a la que no conocía de nada. Con los ojos cerrados comenzó a acariciarla de nuevo por ver si la recordaba. Deslizó la yema de los dedos por el perfil de aquel rostro y al bajar por el cuello hasta los senos comprobó que la brisa aún estaba formando el cuerpo de aquella mujer que la brisa había traído a su lado, la misma brisa que le había arrebatado a otra amante. Mientras la seguía acariciando pensó que todo era el mismo

[18] La relación de la columna de Vicent con el minirrelato y toda una gama de "narrativas de la brevedad" merece ser tratada detenidamente. En el proyecto inicial de este volumen monográfico estaba previsto dedicar un espacio específico a esta perspectiva que ha debido postergarse para otra ocasión.

amor, la misma carne, la misma duna que el viento traía y se llevaba. ("Dunas", 09-07-1995)

Los territorios del yo

La falta de vías para estudiar la producción de Vicent ha experimentado un giro sustantivo gracias al desarrollo de la teoría sobre los discursos de yo, y en particular, del concepto de autoficción. En anterior ocasión señalé el auspicioso cambio del título "La novela" por "Prosa narrativa" que Jordi Gracia ha introducido en el volumen a su cargo del manual de literatura española dirigido por Francisco Rico, dando así entrada a una amplia gama de obras marcadas por el mestizaje y no encuadrables en el género narrativo moderno por antonomasia. (Macciuci, 2006)

Dicho capítulo dedicado a "prosa narrativa" consagra un capítulo a la autoficción y un amplio espacio al comentario de *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*, trilogía memorialística de Manuel Vicent.

La autoficción, género de reciente deslinde, situado entre la novela, la autobiografía y las memorias, pone de manifiesto el fin de la ilusión objetivista y da un visado a la re-creación de la propia experiencia vital: "las fronteras entre ficción y autobiografía viven en una disolución inestable y cada autor inventa su lugar en un territorio amplio y variable que impide definiciones categóricas cuando se leen novelas como las de Manuel Vicent y Jorge Semprún". (Gracia, 2000: 234)

La trascendencia que ha adquirido esta modalidad en las últimas décadas queda demostrada en varios artículos de este volumen monográfico: José Amícola, en la línea de su libro recién publicado sobre el tema (2007), introduce la cuestión autoficcional a partir del análisis de significados autores y obras de la literatura argentina considerados fundantes del género que ha cruzado la valla entre la escritura autobiográfica de la imaginación literaria.

A continuación, Manuel Alberca despliega la vía de indagación sobre la autoficción formulada en su libro, también de reciente publicación (2008), para concentrarse luego en la trilogía de las memorias de Manuel Vicent. El autor se introduce en el taller autoficcional de una saga donde las claves estéticas se incardinan con la memoria y los mitos de las edades claves del hombre.

El concepto de escritura autoficcional es tan imprescindible para abordar la obra de Manuel Vicent como las reflexiones sobre el soporte y el mestizaje genérico expuestas con antelación. Con varias excepciones, entre las que se encuentra con lugar destacado *Son de mar* (Premio Alfaguara 1999), sus relatos largos se inscribirían con dificultad en el género novela debido a la fuerte presencia de un yo narrador que reconstruye su propia vida pero no se corresponde con el hablante en primera persona del género autobiográfico. Tanto en la trilogía compuesta por *Contra Paraíso*, la mencionada *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*, como en las más autónomas narraciones *Verás el cielo abierto*, *Comer y beber a mi manera* o *León de ojos verdes* (a los que podría añadirse, con restricciones, *Del café Gijón a Ítaca*), la impronta memorialística se conjuga con operaciones distanciadoras que desalientan un pacto autobiográfico riguroso y ponen en suspenso el efecto de realidad. Las coordenadas espacio temporales verificables, el buceo introspectivo y la peripecia vital del narrador en primera persona identificable con el autor bordean la autobiografía sin renunciar a la invención, la ambivalencia y el simbolismo. La vertiente lírica consustancial a la prosa vicentiana más característica, junto con la presencia de sentidos enigmáticos o metafóricos fundidos con la anécdota biográfica, exhiben la voluntad de recrear la memoria más que de radiografiar el pasado a partir de la confianza ingenua en el autoconocimiento.

Tranvía a la Malvarrosa, el libro dedicado a la recuperación de las vivencias de la adolescencia y juventud, ha sido el más transitado en este volumen, todo un indicio del lugar que ocupa en su producción. Los distintos abordajes y las diferentes lecturas, así como las interpretaciones no siempre unánimes, ponen de manifiesto que bajo la diafanidad y la facilidad de lectura de esta novela –y otras novelas de Manuel Vicent– subyace una percepción del mundo que dista de ser un camino lineal y transparente, pese a la elogiada luminosidad de sus imágenes: *Tranvía a la Malvarrosa* es ilustrativa de una prosa tersa y delicada pero también rica en zonas cifradas y en significados ambiguos. La amable legibilidad y el diáfano estilo del escritor de La Villavella navegan en aguas profundas y no evitan los escollos de la existencia. Vicent sabe exponer sin dramatismo y sin perderse en laberintos existenciales, la frustración de sus criaturas cuando se ven obligadas a encauzar una naturaleza que de forma sorda y obstinada va en dirección opuesta a los dogmas. Desde la

otra orilla las pulsiones invitan a explorar zonas vedadas, a veces, como en *Cuerpos sucesivos*, oscuras e insondables.

Como advierte Jordi Gracia en el prólogo de *Olivar*, la inocencia que transmite Vicent es fingida, una estrategia para evitar convertirse en profeta o dómine, una forma de tomar distancia del didactismo o el adoctrinamiento. No alecciona pero tampoco lisonjea, más bien acostumbra a transitar las zonas límite, donde deja al lector a la intemperie, librado a su propia lectura y búsqueda de respuestas que deberá extraer de sus propios abismos y perplejidades, sin recetas.

Con frecuencia la crítica alude a "la fusión de contrarios", "provocadora, incluso impertinente", que acerca objetos dispares y "realidades que tenemos clasificadas como irreconciliables" (García Remiro, 1994: 53). La de Vicent es una escritura, como su mundo –lo señalo reiteradamente– oximorónica, rica en contrastes y paradojas, apta para invertir creencias y hábitos instalados. Practica a veces el perspectivismo que Baquero Goyanes estudió en los costumbristas (1963), pero su procedimiento es sobre todo la *ostranenie*, el extrañamiento que lleva a mirar lo cotidiano con mirada virgen; tanto puede sobrecoger como maravillar.

Su lengua literaria es refinada, original y grata a lo sentidos sin estridencias, pero no es complaciente; no ofrece al lector un lenitivo, sino que lo sitúa en una delgada línea roja, quizás porque, sostiene, "la conciencia del límite es fundamental para la sabiduría vital. Ya está en los presocráticos" (Macciuci, 1996: 6).

Santos Sanz Villanueva, uno de los lectores más agudos de Vicent, tanto de las columnas[19] como de las novelas, señala que tras la prosa sensual y refractaria al intelectualismo, reside un lúcido pensamiento. En tal dirección, considera que *Tranvía a la Malvarrosa* expone la maduración de un programa estético y moral para cuya formulación el autor confía más en los sentidos que en la especulación racional. La poética que con cierta ironía el propio Vicent define como "de superficie", sustentada en una mirada sesgada y penetrante, entraña una ética y una conducta.

[19] De su columnismo ha dicho: "Ha sabido crear [Vicent] una forma propia que subsume en una sustancia nueva dos impulsos se diría que irreconciliables: el periodismo y la lírica (…) Un yo omnipresente (…) acentúa la subjetividad de la mirada y facilita la explosión poemática cuando se produce". (Sanz Villanueva, 1996: 47)

Parte de este funcionamiento literario es develado por Juan Ennis en su análisis del recorrido que el autor realiza a través de las imágenes, casi efigies, reunidas en *Espectros*. Junto con la cámara de Ontañón el escritor valenciano construye un mapa de objetos y lugares emblemáticos que radiografían el pasado y el presente de su país y del resto de Europa. Al tiempo que devela la relación entre aura, moral y memoria, el estudio deja abierto el tema sobre la relación del escritor y periodista con la inevitable intervención que se deriva de publicar en una muy visible tribuna pública, como es un multimedia de prestigio internacional[20].

A esta altura parece redundante añadir que únicamente la lectura ligera de algunos versados en procedimientos estilísticos puede considerar mero virtuosismo o un simple deleite sensorial un discurso que tiene la virtud de ser a un tiempo exquisito y desestabilizador, seductor y punzante. Resumido con un oximoron, esta vez perteneciente a Sanz Villanueva, Vicent es "un escritor que puede hablar de cosas muy serias con ese acento suyo que conjuga la ternura y la impiedad". (2000: 408)

Las diferentes lecturas de *Tranvía a la Malvarrosa* a cargo de Manuel Alberca, Juan Antonio Ríos Carratalá, Fiona Shouten, Gerardo Balverde y, en parte, las menos focalizadas exclusivamente en la novela pero igualmente certeras de María Alma Moran y Alfons Cervera, ponen de relieve el amplio abanico de interpretaciones que despliega la novela, así como el valor de la metáfora y la alusión para convertirse en trasuntos de los arcanos y pliegues de la naturaleza humana.

Quizás es *Tranvía a la Malvarrosa* la obra que concentra acontecimientos que reales o no; recreados, imaginados y estilizados, marcaron el derrotero vital y literario de Vicent. Entre ellos, destacan la muerte de Vicentico Bola en un accidente de moto –materia narrativa de *El resuello* (1966) su primera novela– y el ajusticiamiento de Semo, violador de una muchacha de la huerta –secuencia hilvanada con "Grandes paellas en el

[20] Se debería estudiar la línea ética de Vicent, su distanciamiento del intelectual clásico, su consenso con la línea editorial del medio en que escribe sin renunciar a su independencia: "…tú lo que no puedes estar es contra la ética editorial del periódico, y después puedes hacer todo menos que te obliguen; a mí no me han obligado nunca a escribir de algo o a no escribir…" (Montesa, "Coloquio", 2003: 245). Como anécdota ilustrativa puede vale el episodio relatado por Juan Luis Cebrián (1993), que refiere que una sola vez desde la redacción de *El País* solicitó a Vicent que atenuara el tono satírico de un artículo sobre el papa Wojtyla y sólo consiguieron que al día siguiente lo presentara aún más corrosivo.

cielo" (12/05/1984). Los espacios simbólicos de la libertad ya presentes en *Contra Paraíso,* la naturaleza y sobre todo el mar, adquieren en la segunda novela una carga simbólica mayor, y se convierten en una fuente de placer y sabiduría, a medias humana y a medias demiúrgica, que se continuará en las siguientes novelas, tal como lo analiza cuidadosamente María Alma Moran en su contribución.

El ciclo autoficcional con tres etapas muy delimitadas, infancia (*Contra Paraíso*), adolescencia y juventud (*Tranvía a la Malvarrosa*) y madurez (*Jardín de Villa Valeria*) se hace más compacto con la reedición de la trilogía en un solo volumen con el título (desafortunado, como bien apunta Alberca) *Otros días, otros juegos* (2002). Pero de una forma menos explícita, son igualmente memorias –más introspectivas, con mayor contrapunto entre pasado y presente– los recuerdos de *Verás el cielo abierto* (2006). Muy poco convencionales y mestizas hasta lo inclasificable, transitan también el mismo rumbo autobiográfico *Memorias de sobremesa (Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*) y *Comer y beber a mi manera* (2006), arte poética y poética de los sabores.

Por último, en la novela editada recientemente, *León de ojos verdes* (2008), el autor vuelve a sorprender con un género híbrido diferente a los ya practicados, que combina la fórmula del cuento, de la novela y la autoficción: los distintos capítulos, amalgamados por la voz de un escritor identificado con Manuel Vicent, rememoran un veraneo de su adolescencia en un hotel junto al Mediterráneo. A pesar de que las historias enmarcadas mantienen sutiles continuidades a lo largo de la novela, cada una permite una lectura autónoma. Inmaculada Rodríguez Escudero, lectora avezada y lúcida de la obra del escritor valenciano, ha sabido extraer en el trabajo que cierra este volumen de *Olivar* no sólo las claves literarias de *León de ojos verdes* sino una sutil red de motivos que esclarecen retrospectivamente toda la narrativa extensa de Vicent.

Los oficios del escritor

La teoría sobre la confluencia de géneros narrativos y soportes ajenos al libro no es suficiente para analizar una obra de múltiples caras como la del autor de *A favor del placer*. Hasta aquí se ha visto el amplio abanico de la prosa periodística de creación y las variaciones dentro del género narrativo, sin embargo, la reflexión sobre el cruce de medios y

lenguajes no ha abordado el costado menos extenso y conocido de la obra de Manuel Vicent ligada a los multimedia.

Están en primer lugar las trasposiciones cinematográficas de algunas de sus novelas, en cierto modo ya inseparables del texto literario mismo, porque a pesar de que responden a otros códigos y otros autores, llega un punto en que los discursos se encuentran y forman una totalidad que funciona integradamente cuando el receptor conoce las distintas versiones[21]. Si además las versiones fílmicas comparten al guionista Rafael Azcona, la sobresignificación es aún más obligada. Ríos Carratalá aporta esta evidencia en su análisis de la segunda novela de la trilogía memorialística de Vicent. Su perspicaz lectura, enriquecida en la medida justa por una experiencia de vida cercana a la del escritor-protagonista, se complementa con el comentario de la versión fílmica *Tranvía a la Malvarrosa*, dirigida por García Sánchez. Sobresale en el mencionado artículo la descripción de la función catártica del personaje de Vicentico Bola en el sombrío contexto del franquismo.

Evelyn Hafter va en la misma línea de análisis intermedial en su trabajo sobre *Son de Mar*, de Bigas Luna. Con el foco puesto en la intervención de Azcona, explora las huellas estéticas y personales del guionista en el trasunto cinematográfico de Martina, la protagonista femenina de la novela. Dicho con un neologismo, examina el proceso de "azcontización" del personaje, que se tiñe de los característicos matices de la saga de mujeres creadas por el gran creador riojano.

Pero la perspectiva intermedial dibuja un encuentro más novedoso de soporte verbal y no verbal; Vicent es un buscador de lenguajes y vías de expresión sin premisas previas. Queda mucho por analizar de la confluencia del arte y la literatura en su obra, no sólo porque las bellas artes, y en particular la pintura, tienen una importante, decisiva presencia en sus artículos y novelas, sino porque el autor de *La novia de Matisse*

[21] La convergencia de medios lleva a que los textos en distintos soportes y códigos se retroalimenten en el contexto de unos aprendizajes lectores cada vez más multimediáticos: "La promiscuidad entre los campos no se debe sólo a la reestructuración de los mercados y la fusión de empresas procedentes de campos distintos. Es también el resultado del proceso *tecnológico* de convergencia digital y de la formación de hábitos culturales distintos en lectores que a su vez son espectadores e internautas. La digitalización conjunta de textos, imágenes y todo tipo de mensajes integrados en la televisión, el ordenador y el móvil se está haciendo desde hace varios años…" (García Canclini, 2007: 30-31). Énfasis del autor.

reúne tres facetas que suelen recordarse en las presentaciones: "Escritor, crítico de arte y periodista". Son incontables sus intervenciones en catálogos y exposiciones artísticas así como los escritos en que expresa sus impresiones o juicios sobre una obra de arte[22]. Vicent ha explicado su forma de entender el oficio sin fronteras ni compartimentos:

> Sencillamente no me considero sólo un narrador, sino un escritor que ve la vida a través de la escritura, todas las facetas de la vida a través de la palabra literaria. Un escritor es más amplio que un narrador. Desde que me levanto hasta que me acuesto veo todo, incluso a mí mismo, como un paisaje literario. Al final todo es literatura. (Macciuci, 2004: 126-127)

En el territorio sin demarcaciones de la producción vicentiana se registran además otras diversas experiencias en el mundo multimedia, que van desde fugaces, y diríase lúdicas, apariciones actorales (muy) secundarias en películas de sus amigos García Sánchez y Azcona, como son *Adiós con el corazón* (2000) y *Franky Banderas* (2004), hasta la redacción de textos en series para televisión acompañada de su intervención personal[23]. Con "Valencia de los sentidos" (1998) inaugura el documental sobre escritores *Esta es mi tierra*, dirigido por Juan Martín de Blas. Se lo ve junto al mismo director, mediando ya una intervención más prolongada y protagónica, en *Elogio de la luz. Un viaje por la arquitectura española contemporánea* (2003), y en la versión audiovisual de sus crónicas *Por*

[22] Son igualmente textos inter-medios, conjunción de discurso e imagen, *Espectros* (en su edición de tapa dura cada artículo se acompaña de una fotografía de Santiago Ontañón), *Piel de toro*, fotografías de Colita y textos de Vicent y la versión –digo bien, versión, porque es un nuevo texto– de *Contra Paraíso* ilustrado por Andreu Alfaro o la recreación fotográfica de *Tranvía a la Malvarrosa* realizada conjuntamente con Joan Antoni Vicent.

[23] La atípica imagen de escritor de Manuel Vicent merecería un estudio independiente que esclarecería el lugar que ocupa en el sistema literario y otras zonas anexas. Es sabido que cada época sanciona una imagen de escritor y del artista en tanto figura social, lo sitúa en determinados lugares y le atribuye distintas funciones ligadas a responsabilidades específicas: profeta, dandy, bohemio, profesional. Recíprocamente, los autores suelen elaborar en sus obras una imagen de escritor en la cual se proyecta el lugar que piensa para sí mismo y para su oficio. No son irrelevantes por tanto el rechazo de Manuel Vicent de los atributos clásicos del escritor contemporáneo paralelo a la construcción de una auto-imagen desertora del tipo del periodista y del escritor, apoyada en una poética del margen (Macciuci, 2000).

la ruta de la memoria (1992) bajo la misma dirección cinematográfica[24]. En el documental sobre arquitectura, la personal interpretación estético-literaria de Vicent de la obra de destacados arquitectos españoles se conjuga con el dominio del retrato que cultivó en *Daguerrotipos* (1984) y otras colecciones semejantes. Por su parte, la bitácora de los viajes de la tercera serie documental mencionada preanuncia las personales descripciones de varias de las urbes europeas recogidas en el libro que la precede. En esta ocasión los escenarios elegidos tratan de recuperar el aura del paso de grandes escritores por los espacios que les pertenecieron (Gómez, 2006). Se puede anticipar, a juzgar por los indicios, que en la versión audiovisual de *Por la ruta de la memoria*, se añaden ahora nuevos cruces intermediales en un texto escrito que ya nació marcado por la imagen y la captación plástica de la realidad.

Opera aperta

Las colaboraciones reunidas en el presente volumen monográfico de *Olivar* han sido concebidas con el doble fin de exponer y desarrollar los marcos teóricos adecuados para ciertas manifestaciones literarias que son fruto del mestizaje con lenguajes no verbales o que frecuentan bases materiales diferentes del libro. En particular se ha buscado puntualizar los enfoques más aptos para abordar la obra múltiple de Manuel Vicent, diversa en soportes, rica en mestizajes genéricos e intermediales de viejo y nuevo cuño[25].

[24] Esta serie aún no ha sido estrenada a la hora de entregar este volumen a la imprenta.

[25] Obra de Vicent publicada en libro: *El resuello* (1966), *Pascua y naranjas* (Premio Alfaguara, 1967), *Caperucita y los lobos* (Con Cándido y Francisco Umbral, 1976), *Ángeles o neófitos* (1980), *Retratos de la transición* (1981), *Inventario de* otoño (1982), *No pongas tus sucias manos sobre Mozart* (1983), *Crónicas parlamentarias* (1984), *Daguerrotipos* (1984), *La carne es yerba* (1985), *Ulises, tierra adentro* (1986), *El anarquista coronado de adelfas* (1987), *Balada de Caín* (Premio Nadal, 1987), *Arsenal de balas perdidas* (1988), *La muerte bebe en vaso largo* (1992), *Por la ruta de la memoria* (1992), *Contra Paraíso* (1993), *Crónicas urbanas* (1993), *A favor del placer* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Del café Gijón a Ítaca* (1994), *Borja Borgia* (1995), *Jardín de Villa Valeria* (1996), *Las horas paganas* (1998), *Son de Mar* (Premio Alfaguara, 1999), *La novia de Matisse* (2000), *Espectros* (2000), *Antitauromaquia* (2001), *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent* (2002), *Otros días, otros juegos* (2002), *Cuerpos sucesivos* (2003), *Nadie muere en la víspera* (2004), *Los mejores*

Los artículos dirigidos a ilustrar el estado de la cuestión teórico-crítica fueron solicitados con indicaciones previas; los destinados a ampliar el campo de conocimiento sobre el escritor valenciano quedaron librados a la vocación y preferencia de los especialistas invitados. El resultado es una suma diversa, tanto en los aspectos de índole especulativa como en los concernientes a la literatura del escritor castellonense.

Se cumple así la aspiración de presentar un panorama abarcador de la obra de Manuel Vicent que a su vez abra un amplio espectro de indagaciones futuras, todo un "arsenal de balas perdidas". Esta imagen, plasmada en el título del libro que compiló la primera antología de columnas del escritor valenciano aparecidas en *El País*, deviene una metáfora de la totalidad, pues una gran parte de sus textos descansan –perdidos, después de haber sido disparados– en los sótanos de los medios de prensa o en las hemerotecas. O mantienen su dinámica y diseminada existencia en las versiones digitales de los periódicos.

La dispersión y la trashumancia es un sello distintivo de las literaturas sin libro; reunirlas y sistematizarlas es todo un desafío menos ímprobo hoy que en la era predigital. Sin embargo, catalogados debidamente en una base de datos o en un archivo clásico, estos textos se convertirían en otra cosa, quizás en una babel inmanejable y aquejada de un "efecto Funes el memorioso"; quizás en un repertorio erudito "a lo Pierre Menard", es decir, un bloque monolítico de letra inerte.

Bibliografía citada

AA.VV., 2005. *Ínsula. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.

Alberca, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.

relatos (2005), *Retratos* (2005), *Piel de toro* (Fotografías de Colita, textos de M. Vicent. 2005), *Verás el cielo abierto* (2006), *Viajes, fábulas y otras travesías* (2006), *El cuerpo y las olas* (2007), *Comer y beber a mi manera* (2008), *León de ojos verdes* (2008). En 1983 recibió el Premio González Ruano por *No pongas tus sucias manos sobre Mozart* y en 1994 la Asociación de Periodistas Europeos le otorgó el Premio Francisco Cerecedo de Periodismo. En 2008 recibió la Medalla de Oro de la Universidad de Almería.

ALBERT, MECHTHILD (ed. e introd), 2005. *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio,* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 9-16.

AMÍCOLA, JOSÉ, 2007. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género,* Rosario: Beatriz Viterbo.

BAQUERO GOYANES, 1963. *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala),* Madrid: Gredos.

BARRERO PÉREZ, O. Y CERCAS, J., 1999. "La novela" en Rico, F., 1999. *Historia y crítica de la literatura española,* t. 8/1, *Época contemporánea: 1939-1975*, al cuidado de Santos Sanz Villanueva, Barcelona: Crítica, 330-406.

BENJAMIN, WALTER, 1975. "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 117-134. Trad. de Jesús Aguirre [1ª edición en alemán, 1934].

BERNAL, SEBASTIÀ Y LLUIS ALBERT CHILLÓN (1985): *Periodismo informativo de creación*, Barcelona: Mitre.

CABEZÓN DOTY, CLAUDIA (2005): "Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en Amores difíciles. (Ensayo crítico)", Taller de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 23-50. http://www.accessmylibrary.com, 24-05-2008.

CARROLL, NOËL, 1998. *Una filosofía del arte de masas.* 1998. Madrid: A. Machado Libros, Colec. La balsa de la Medusa, 2001. (Trad. de Javier Alcoriza Vento).

CEBRIÁN, JUAN LUIS, 1993. «Prólogo» a Manuel Vicent, *Crónicas urbanas*, Madrid: Debate, 5-8.

CHARTIER, ROGER, 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona: Gedisa [Les éditions Textuel: 1997, trad. de Alberto Luis Bixio]

—, 1997. *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, México, Universidad Iberoamericana (trad. de Alejandro Pescador).

CHILLÓN, ALBERT, 1999. *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Pról. de Manuel Vázquez Montalbán), Bellaterra; Castelló de la Plana; València: Universitat Autònoma de Barcelona. Universitat Jaume I. Universitat de València.

CUETO, JUAN, 2003. "Pop 'glocal'", *El País. Digital*, 13 de septiembre,

DE DIEGO, JOSÉ LUIS, 2009. "Algunas hipótesis sobre la edición de la literatura española en la España democrática" en R. Macciuci (Directora),

Los siglos XX y XXI. Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Portal de Memoria Académica de la FHCE de la UNLP, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar.

García Canclini, Néstor, 2007. *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona: Gedisa.

García Remiro, José Luis, 1994. "Manuel Vicent, desde su columna", en *En torno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*, Zaragoza: Gobierno de Aragón-Ministerio de Educación y Ciencia- Dirección provincial de Zaragoza.

Gerhardt, Federico y Evelyn Hafter, 2008. "Todo lo que tiene que ver con el público es un misterio", *El Día- Domingo*, La Plata, 15 de junio, 16-17.

Gómez, Rosario B., 2006. "Vicent retorna a sus ciudades mágicas", *El País* digital, 16 de abril.

Gracia, Jordi, 2000. "Prosa narrativa" en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 9/1, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, al cuidado de Jordi Gracia, Barcelona: Crítica, 208-258.

Grohmann, Alexis y Maarten Steenmeijer (2006): *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum.

Gutiérrez Carbajo, Francisco y José Luis Martín Nogales, 2007. *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, Madrid: Cátedra.

Haro Tecglen, Eduardo, 1980. "Umbral, Vicent, Cueto, Montero, Savater, Vázquez Montalbán…", *Triunfo*, XXXIII, 910, 5 de julio, 15.

Littau, Karin, 2008. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpo y bibliomanía*, Buenos Aires: Manantial (1ra. ed. Cambridge, 2006. Trad. Elena Marengo).

Macciuci, Raquel, 2000 "Contra la clasificación: La literatura de Manuel Vicent", en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.

—, 1996. "'El caos es lo más creativo'. Entrevista a Manuel Vicent". *La muela del juicio*, 6, 10. La Plata.

—, 2009. "Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes", en R. Macciuci (ed.), *ARBOR*, *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, 739, septiembre-octubre. En prensa.

—, 2004: "*El camino más corto entre dos puntos no es una recta.* Entrevista con Manuel Vicent". *Olivar, Revista de literatura y cultura*

españolas, V/5. Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, 123-131.

—, 2006. "Narrativa española de los años setenta: visión expandida" en *alp. cuadernos angers - la plata. Las transiciones políticas de España y América Latina.* UFR de Letres, Langues et Sciences Humaines, Université d´Angers. Francia y FHCE- UNLP, 7-20.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, 1992. "La vida cultural (1939-1980)" en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 8, *Época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de Francisco Yndurain, Barcelona: Crítica, 5-16.

—, 2005. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000,* Barcelona: Anagrama, 95-126.

MERCURIO. Panorama de libros. Escritores de diario, 2007, IX, 95, noviembre.

MONTESA, SALVADOR (ed.), 2003. *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Málaga: AEDILE.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 2007. "Literaturas de periódicos", *Mercurio. Panorama de libros. Escritores de diario*, op. cit., 8-9.

OLEZA, JOAN, 2009. "De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada" en R. Macciuci (Directora), *Los siglos XX y XXI. Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, op. cit.

RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (coord.), 2008. *100 escritores del siglo XX*, Madrid: Ariel.

RODRÍGUEZ ESCUDERO, INMACULADA, 2003. "El género cuento en el periódico: las columnas semanales de Manuel Vicent" en Montesa, S. (ed.), 2003. *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, op. cit., 303-310.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, 1995. "Memoria de posguerra", *Diario 16, Murcia*, 7 de enero. Recogido en Antonio Muñoz Molina y otros, "Los tiempos oscuros: Esther Tusquets, Manuel Vicent, Félix de Azúa, Rafael Chirbes, Justo Navarro" en F. Rico, 2000. *Historia y crítica de la literatura española*, t. 9/1, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, al cuidado de Jordi GRACIA, Barcelona: Crítica, 406-408.

—, 1996. "Nihilismo radical", *Revista de Libros*, 10, octubre, 47.

SORIA OLMEDO, ANDRÉS, (ed.) 2007. *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid: Visor.

SINOVA, JUSTINO, 2002. *Un siglo en 100 artículos*, Madrid: La esfera literaria.

TOMÁS, FACUNDO, 2005. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, 2da. ed. corregida y ampliada. Madrid: Visor.

VALLS, FERNANDO, 2006. *El artículo literario. De Francisco Ayala a Javier Cercas*, Cuenca: Cuadernos de Mangana.

Obras de Manuel Vicent citadas

1966. *El resuello,* Madrid: Alfaguara.
1967. *Pascua y naranjas*, Madrid: Alfaguara.
1984. *Daguerrotipos*, Madrid: Debate.
1985. *La carne es yerba*, Madrid: El País.
1986. *Balada de Caín*, Barcelona: Destino.
1988. *Arsenal de balas* perdidas, Barcelona: Anagrama.
1992. *Por la ruta de la memoria*, Barcelona: Destino.
1993. *Crónicas urbanas*, Madrid: Debate.
1993. *Contra Paraíso*, Barcelona: Destino.
1994. *Del café Gijón a Itaca*, Madrid: El País-Aguilar.
1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.
1996. *Jardín de Villa Valeria*, Madrid: Alfaguara.
1997. *Contra Paraíso*. Con ilustraciones de Andreu Alfaro. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
1998. *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid: El País-Aguilar.
1999. *Son de mar*, Madrid: Alfaguara.
2000. *Espectros*, Madrid: El País.
2002. *Otros días, otros juegos*, Madrid: Alfaguara.
2003. *Cuerpos sucesivos*, Madrid: Alfaguara.
2005. *Verás el cielo abierto*, Madrid: Alfaguara.
2005. *Piel de toro*, Fotografías de Colita. Textos de Manuel Vicent. Barcelona: Edhasa.
2008. *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara.

Columnas (Todas aparecidas en *El País* y recuperadas en el soporte digital del mismo periódico: http://www.elpais.com/archivo.html)

1983. "A Baeza", *El País digital*, 7 de abril.
1983. "Raimon", *El País digital*, 17 de mayo.
1983. "Top-less", *El País digital*, 16 de julio.
1989. "Pasionaria", *El País digital*, 17 de noviembre.
1995. "Dunas", *El País digital*, 9 de julio.

Cine y televisión

1997. *Tranvía a la Malvarrosa*, García Sánchez, director. Guión de Rafael Azcona.
2001. *Son de Mar*, Bigas Luna, director. Guión de Rafael Azcona.
2000. *Adiós con el corazón*, José Luis García Sánchez, director. Guión de Rafael Azcona.
2004. *Franky Banderas*, José Luis García Sánchez, director. Guión de Rafael Azcona.
1998. "Valencia de los sentidos", en *Esta es mi tierra*. Juan Martín de Blas, director. Textos de Manuel Vicent.
2003. *Elogio de la luz. Un viaje por la arquitectura española contemporánea*, Juan Martín de Blas, director. Textos de Manuel Vicent.
2009. *Por la ruta de la memoria,* Juan Martín de Blas, director. Textos de Manuel Vicent.

La distancia entre la mesa del café Gijón y los retretes

Alfons Cervera
Escritor*

Hay pocos escritores que acierten a combinar la realidad con el prodigio.
Sándor Márai, *Diarios* 1984-1989

Puede decirse que conocí a Manuel Vicent a bordo de un tranvía. Los hubo en Valencia. La ciudad de entonces era un cruce sucesivo de raíles de hierro negro, como todo en aquel tiempo. Años cincuenta, no lo viví, me lo han contado. Después se alargaron las huellas de hojalata algunos años más. Esos sí que los viví. Los trolebuses con la antorcha delgadísima enganchada a los cables de la luz. Apenas los recuerdo como una de esas imágenes que no sabes muy bien de dónde vienen:

* Alfons Cervera (Gestalgar, Valencia, 1947) es autor de las novelas De vampiros y otros asuntos amorosos (1984), Fragmentos de abril (1985), La ciudad oscura (1987), Nunca conocí un corazón tan solitario (1987), El domador de leones (1989), Nos veremos en París, seguramente (1993), El color del crepúsculo (1995), Els paradisos artificials (1995), Maquis (1997), La noche inmóvil (1999), L'home mort (2001; Premi de novel la Ciutat d'Elx), La risa del idiota (2000), La sombra del cielo (2003), Aquel invierno (2005), La lentitud del espía (2007) y Esas vidas (2009). Ha publicado también los libros de poemas Canción para Chose (1985), Francia (1986; Premi de a Crítica de la Comunitat Valenciana), Hyde park blues (1987), Sessió contínua (1987) y Los cuerpos del delito (2003), volumen este último que reúne su obra poética. Sus artículos periodísticos aparecidos en el diario Levante-EMV, en el que colabora regularmente desde 1985, fueron recopilados en La mirada de Karenin (1995) y Diario de la frontera (2001). Es además autor del guión de Adéu a la francesa (1991), cómic con ilustraciones de Juan Puchades.

Olivar Nº 12 (2009), 55-60.

si del recuerdo de aquello que vivimos u otra vez, de nuevo, en las ondas mágicas de algún relato antiguo. Los tranvías. Las piernas cortadas de cuajo a su paso ruidoso y lento sobre el despiste del peatón cogido por sorpresa. No sé cuántas piernas amputadas –como esos tétricos exvotos que cuelgan en las cuevas de los santuarios para gozo morboso de la feligresía– podrían exhibirse en los museos del transporte urbano a cuenta de los servicios prestados por los tranvías en los años crueles de una posguerra inacabable. Conocí a Manuel Vicent a bordo de uno de aquellos tranvías donde viajaba una chica que se llamaba Marisa y a ratos Juliette y otros ratos simplemente Julieta. Allí la cabellera de la joven perseguida por los ojos encendidos de un escritor que no ha dejado nunca de saber dónde está la materia mejor para la invención de sus historias. Lo decía Dashiell Hammett y después Blanchot: "contamos nuestros sueños por una necesidad oscura: para hacerlos más reales".

Sabía de sus columnas periodísticas, de algunas narraciones selladas por un apego al tiempo de la infancia y a la tierra. Pero supe de sus novelas con *Tranvía a la Malvarrosa*. La primera vez. Ésa fue. Una mañana de domingo, presentaba yo, envuelto en libros y con un público fervorosamente rendido a la actriz Maribel Verdú, esa novela que me sigue seduciendo desde aquella jardinera tranviaria que olía a salitre y a bolero. No sé si aquel día era Maribel la realidad de un sueño o simplemente la voz que leía algún pasaje del libro que los dos presentábamos con otro buen amigo del autor: el escultor Andreu Alfaro. Han pasado desde entonces muchos años. Si no muchos, bastantes. Y no sé cuántas novelas. Hasta la que acaba de publicar una semana antes de escribir estas líneas apresuradas en que un lector escribe de un escritor apasionadamente, como ha de ser toda lectura que no quiera ser una tonta manera de pasar el rato. Viven los lectores dentro del relato. No existen las afueras como ese lugar donde se aposta el espía de las palabras. Se busca el mejor sitio –el más arriesgado también– para que ningún detalle se le escape, para que no le mienta ninguno de los personajes, para que le salpique la sangre cuando la muerte alcance el goce de los amantes. El lector ha de ocupar el mismo lugar de quien escribe: el de la intemperie. O ninguno. Que no lea. Que se busque la vida lejos de los libros. El último de Manuel Vicent que contaba hace unas líneas: *León de ojos verdes*. Otra vez el verano. No sé. Es como si fuera verdad en sus novelas

aquello que escribía Camus en *El extranjero*: "Puedo decir que, en rigor, el verano reemplazó muy pronto al verano". Es como si en las novelas de Manuel Vicent siempre fuera verano. Y eso que siempre se dijo que era el invierno el tiempo más propicio a la nostalgia, a la cuenta atrás de un presente esquivo, a ese ajetreo adivinatorio que nos mueve a pensar en un futuro que no existe. Hablando de Camus: gracias a él conoció Manuel Vicent el mar. O eso creo. Y eso que desde la ventana alta de su casa avistaba las aguas del Mediterráneo como años más tarde avistaría desde la terraza del hotel Voramar el paso entre dulce y amargo de la historia de un país tronchado por la guerra entre republicanos y fascistas. Pero una cosa es ver el mar desde las ventanas de una casa y otra contemplarlo a ras de una novela en que alguien ha cometido un crimen y su mirada se pierde para siempre entre la onomatopeya del disparo y las ondas expansivas que se tienden en la arena como de tarquín que es la playa cuando anochece.

Escribimos desde la obstinada cabezonería de las tortugas cuando no quieren morirse. Por eso resulta para según qué escritores el mar una estrategia. La edad de la inocencia se acaba en sus límites. Navegar es una loca algarabía de contrarios. Héroes y villanos pueblan su inventario de metáforas. Los dioses se buscan en la superficie agitada de las aguas para ejercer lo que es consustancial a su condición inaprensible: la venganza. El amor y la muerte se juntan en las cubiertas de los barcos para rendir homenaje al drama romántico y a esa única manera de vencer lo irremediable que es el azar: el triunfo de la aventura sobre el destino acostumbrado y trágico de los poemas clásicos. En fin, el mar, ese antiguo lenguaje tan difícil de descifrar, como escribía Borges. Ahí el riesgo tantas veces asumido por Manuel Vicent. Escribir el mar. Buscar en sus desvaríos la calma chicha que recomponga el puzzle del tiempo. Hacer que quienes lo contemplen se conviertan en personajes de una novela interminable. La pasión aquella que decía Jeannette Winterson agazapada –o explosionando, quién sabe– entre el miedo y el sexo. Siempre hay personajes en sus relatos que se salvan del miedo porque se abren a la experiencia primera de un beso adolescente, de un profundo y enfurecido goce a cuerpo abierto, de una despedida que se verá redimida al cabo de los años por un reencuentro feliz en esa edad eternamente párvula que canta Chavela Vargas poniendo voz a un arrastrado poema de Agustín Lara. Y el mar, siempre ahí.

El mar siempre ahí, oficiando de testigo insobornable. Y muchas veces, la música francesa. Los boleros y la música francesa. La música siempre en las novelas de Manuel Vicent. Pero no una música sólo complaciente. También –a veces sobre todo– contrapunto amargo de la felicidad. Aquello de Gil de Biedma: "Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción".

Nos guste una canción o no nos guste, la escritura de Manuel Vicent nos acerca esa sensación de tiempo vuelto del revés. En cualquier otro escritor algunas de sus proposiciones estéticas resultarían irremediablemente ridículas. En él no. Porque es imposible el ridículo cuando los ropajes del tiempo se despellejan como la piel de los personajes que los visten. La celebración del dolor es muchas veces la oportunidad –la única oportunidad– que tienen algunos de esos personajes de celebrar el goce. La mirada del escritor no busca la nostalgia sino el desajuste sentimental, casi ontológico, entre el pasado y el presente. Nada es lo que fue, pero formamos parte de esa nada que algo habrá sido para que no hayamos escapado indemnes del punto donde se cruzan el pasado y el presente. El paso del tiempo se pinta con los colores de la desesperanza porque lo que se va –a pesar de que existan los regresos dichosos– ya no vuelve: si acaso en las canciones. Las novelas de Manuel Vicent son todo menos nostálgicas. Aunque el color que les impone su autor sea el de la melancolía. Y aunque el sabor de que las dota se parezca al de las frutas crecidas en los huertos del verano. Si algo me dejan esas novelas es el desasosiego, la sensación de que el único cielo que nos queda es la intemperie, como me pasa –seguramente por otros motivos– con los relatos de Juan Marsé, y más allá, y en un registro tan alejado del autor de *Últimas tardes con Teresa*, con los poemas de Emily Dickinson y Alejandra Pizarnik. El desasosiego.

Casi siempre una tristeza infinita. Tantos años después de aquel viaje urbano hacia la playa, no he conseguido desprender la imagen de aquella joven que se balanceaba en el traqueteo del tranvía de la inquietud que me deja la lectura de las novelas de Manuel Vicent. Y es ésa, seguramente, una de las señales más claras de su complejidad. Aparentemente no. Porque las frases surgen fáciles. Las palabras son claras como el agua. Los entresijos de la historia no requieren una dedicación de entomólogo empleada a fondo en descifrar lo que se cuenta. Pero eso será si visitas las novelas –todas– como un compromiso de cortesía.

Y ahí se equivoca quien eso cumpla con su dedicación a la lectura. A las novelas no se las visita: se queda uno a vivir en ellas. Y será en esa convivencia donde surjan las desavenencias, la enrevesada vocación por llegar al fondo de las cosas, eso que al final puede considerarse como la pasión más hermosa, furibunda, que hayamos vivido nunca. La belleza surgirá entonces de los abismos del horror que implica todo descubrimiento: nada es en estado puro, y el objeto amoroso mucho menos, ni quien ama. Nadie. Nada. No me complacen –antes me inquietan, ya lo dije– en las novelas de Manuel Vicent las tramas aparentemente dóciles que hilan a sus personajes, ni ese relajante sabor mestizo a huerta y a secano que extienden sus atrezzos, ni la parsimonia con que las caricias surgen de las zarpas inocentes de los amantes, ni la dulce resonancia que truena en los naufragios. Al revés: me acercan a la conmoción, a la raspadura, a la seguridad de que mientras leo sus páginas me van creciendo por todas partes las patas repulsivas de Gregorio Samsa, a una cierta vocación por la escapada.

El tiempo surge de un horizonte ilimitado. Lo saca de tan lejos Manuel Vicent como si estuviera en el escenario donde un mago extrae un conejo blanco de una chistera negra. Saca al bicho de la copa reluciente y lo aventa hacia el público para que lo hipnoticen los días del pasado. La distancia entre la mesa del Café Gijón y el retrete es la misma que va desde el ventanal que da al Paseo de Recoletos, en Madrid, hasta esa patria de Ulises en la lejana Ítaca: "Si ahora me levantaba para ir al lavabo podría encontrar a Circe o a Calypso o tal vez a Polifemo". Cuando leo los relatos de Manuel Vicent lo encuentro ahí, en ese territorio intermedio que precede a lo real y lo traspasa, que se enuncia a sí mismo en una adjetivación cada vez más escasa para no adornar más de la cuenta lo que sólo es desnudo y mostrarlo así al viajero que se acerca. Como los amantes de Milton abandonando el paraíso, buscamos en algún punto del paisaje la convicción de que el pasado no será nunca sinónimo de culpa y que la redención no habrá de ser otra cosa que seguir viviendo con la mirada puesta en lo que hay y de vez en cuando en lo que viene.

Han pasado muchas novelas desde aquella mañana de domingo a bordo de un tranvía. Una actriz bellísima se subía a la jardinera y desde ahí alcanzaba la nube azul del horizonte. La chica Maribel, que a ratos se llamaba Marisa o Julieta o tal vez eso mismo pero en francés, leía llena de nerviosismo un capítulo de *Tranvía a la Malvarrosa* que hablaba de

la China, la novia peligrosa de un peligroso campeón de lucha libre. Escribo de memoria aquel domingo. Como escribo también de memoria lo que vino después de aquel viaje ya lejano hasta los veranos de la playa en la terraza del hotel Voramar, la última aventura literaria de un escritor que junta, como pocos más, la cualidad siempre huidiza de lo real con algo que en sus relatos parece surgido de un prodigio.

Diciembre de 2008

Literatura periódica

Alexis Grohmann
Universidad de Edimburgo[1]

Resumen

La columna de escritores nace de una larga tradición simbiótica entre el escritor y la prensa en España, aunque no siempre se considera un género literario; sin embargo, en la mayoría de los casos sí se puede juzgar un género literario conforme todas las definiciones principales de la literatura.

Palabras clave: columna - literatura - España

Abstract

The newspaper column produced by writers is the result of a long tradition of symbiosis between the writer and the press in Spain, though it is not always seen as a literary genre, which it nevertheless is in the majority of cases and in accordance with all the main definitions of literature.

Key words: column - literature - Spain

Poca duda cabe de que en la segunda mitad del siglo XX cobra forma en España lo que se ha dado en llamar "columnismo", experimentando un auge considerable a partir del reinicio de la democracia y los

[1] Este artículo es una versión de una conferencia pronunciada en el "Congreso internacional de periodismo. El artículo literario: Manuel Alcántara, cincuenta años" organizado por la Fundación Manuel Alcántara y celebrado en Málaga del 29 al 31 de octubre de 2008.

años noventa en especial (como consecuencia de los cambios del papel de la prensa, la libertad de expresión, el nuevo periodismo, la creciente demanda de voces y tribunas personales, y la concomitante proliferación de escritores que colaboran en los periódicos, entre otros factores).

Los términos "columna" y "columnismo" en los sentidos que les atribuimos en foros como el presente, son acuñaciones relativamente recientes, pero las realidades designadas no lo son, como ha observado María Cruz Seoane (2005: 9). El género del columnismo, especialmente el que es cultivado por escritores, es heredero de una fructífera y larga simbiosis entre la prensa y el escritor en España, que se remonta no tanto a las creaciones estrictamente literarias que los escritores daban a conocer en las publicaciones periódicas, sino más bien, desde el siglo XVIII, a la redacción de textos escritos expresamente para los periódicos denominados al principio "ensayo", "discurso", "tratado" o "pensamiento", y más adelante simplemente "artículo", como los artículos de Mariano José de Larra y otros, artículos en el sentido en que entendemos también la palabra hoy día (véase Seoane, 2005: 9). En palabras de Esteban Morán Torres,

> [H]istóricamente, podemos considerar que la columna actual responde a lo que en el viejo periodismo era el artículo de un colaborador fijo, denominándose columnista al que antes se llamaba articulista (1988:165).

Ahí radica la dificultad de precisar los orígenes del columnismo tal como lo entendemos hoy, ya que del artículo firmado de un colaborador regular de un periódico a la columna, media un paso casi imperceptible. Aunque Julián Marías sí parece haber fijado ese origen: en sus memorias habla de un "género literario" que apareció en los periódicos en el año 1923, con las llamadas "Notas oficiosas":

> Fueron las primeras "columnas" de la prensa española; no eran diarias, pero sí frecuentes; no estaban firmadas, pero todo el mundo sabía que eran de don Miguel Primo de Rivera, y de vez en cuando hablaba en su propio nombre. Eran en gran parte "desahogos particulares", comentarios, casi confidencias, que fueron cambiando de contenido y estilo a lo largo de los años de la dictadura. Eran de extraordinaria ingenuidad, casi candidez. Ortega decía con gracia treinta años después que Primo de Rivera se había hecho dictador para escribir en los periódicos. (Julián Marías, 2008: 37)

Ahora bien, la consideración de estos y posteriores tipos de textos producidos por escritores para la prensa periódica o el periódico, tales como la columna, como género literario no ha dejado de plantear problemas. Quisiera formular un par de observaciones al respecto.

A menudo, se suele tener que defender o explicar por qué el artículo o la columna de un escritor han de tomarse como literatura, lo que significa que se parte del supuesto que no lo es. ¿Y por qué no iba a serlo? ¿Por qué ha de partirse de esta suposición? ¿Por qué no partir de otra hipótesis, la de que, en un principio, la columna o el artículo de un escritor sí son literatura? Debo admitir que, a mi modo de ver, es decir, desde el punto de vista de alguien oteando el horizonte cultural español desde el extranjero, a través del prisma de otras culturas europeas, esta suposición me parece más fundamentada que aquélla.

En el Reino Unido, por ejemplo, sin ir más –o demasiado– lejos, el género de lo que en la isla se conoce como el "essay", género equiparable al artículo o el ensayo, se ha tenido desde siempre por literario. Es un género cuya tradición se ancla, como es sabido, en los "essais" de Michel de Montaigne y la independencia, informalidad y naturaleza íntima de esos textos, y se afianza con las contribuciones de Joseph Addison y Richard Steele y las revistas que fundan a principios del siglo XVIII, *Tatler* y *Spectator*, que marcan el comienzo de los "ensayistas periódicos". Charles Lamb y William Hazlitt, "maestros en el arte de hablar por escrito" ("masters in the art of talking on paper", Gross, 1991: xx), libres, independientes en sus criterios y gustos, renovarán el género durante el período romántico. Para los escritores de la época victoriana el ensayo representará un púlpito, una extensión de la novela, una diversión. Paulatinamente se producirá un cambio, una primacía de la forma sobre el tema, como es el caso de los ensayos de Robert Louis Stevenson (véase, por ejemplo, su colección de ensayos tempranos *Virginibus Puerisque*; Stevenson, 1924). En el siglo XX entre los rasgos principales del ensayo y del género emergente afín de la columna, seguirán destacando la informalidad y la independencia que caracterizaba los ensayos de Montaigne (cualidades que, por cierto y salvando las distancias, hallamos también entre los columnistas españoles contemporáneos, tales como Arturo Pérez-Reverte, Félix de Azúa, Javier Marías o Manuel Alcántara). Nunca se ha dudado del la "literariedad" del ensayo en la vieja Albión y la colum-

na, aunque menos cultivada en el Reino Unido que en España, estaría sujeta a tamañas consideraciones.

No sé si la cuestión es exclusivamente española; a lo mejor tiene que ver con una concepción tal vez algo particular de lo que puede considerarse como literatura (concepción que hace, por ejemplo, que bajo esa denominación no se suela incluir a menudo la obra de un escritor tal como Arturo Pérez-Reverte, cuyas novelas sí se consideran literatura en los demás países del mundo, sin problemas ni complejos); también está relacionada con lo que María Cruz Seoane ha llamado acertadamente la "superstición de las páginas encuadernadas, el considerar el libro como único soporte literario", con la consecuencia de que "hasta época relativamente reciente, las historias de la literatura no se ocuparan de la prensa" (Seoane, 2003: 23) y de que, por tanto, lo que apareciera en los periódicos no se estimara como literatura.

Obviamente, desde el punto de vista de su formato, en todo lo que atañe a aspectos formales de presentación, apariencia y diseño, es decir, todo menos su contenido, no es difícil definir la columna: es un texto que se publica con una periodicidad fija; tiene una extensión invariable; ocupa un lugar y espacio determinados e invariables dentro del periódico o suplemento de periódico; tiene una presentación tipográfica destacada; a menudo va encabezada por un título general de serie, aparte del título concreto de la columna del día; y no sólo viene siempre acompañada por la firma del autor que la redacta (o su pseudónimo o *nom de plume*), sino, en muchos casos, también por su fotografía. Este modo de delimitar la modalidad de la columna de escritores es por tanto mediante su paratexto o exergo, lo que se encuentra fuera o en los márgenes del texto. Tengo para mí que la importancia de esos elementos paratextuales sigue siendo infravalorada; su significación, en apariencia marginal, es capital para cualquier tipo de texto y no sólo para la columna, ya que condiciona no sólo la interpretación del texto sino también su afiliación genérica, es decir, el paratexto nos dice cómo se ha de leer la obra, si pertenece al apartado de ficción o autobiografía, por ejemplo. Valiéndonos de una analogía desarrollada por Rafael Sánchez Ferlosio, quien habla del periódico como ejemplo "de cajas vacías que hay que llenar", la columna se puede describir como otra caja claramente definida dentro de la caja principal; su contenido, en cambio, parece carecer de definición (2000: 61-73).

Una característica del texto de la columna es, precisamente, que carece de características unificadoras, especialmente la de escritores; goza de una absoluta libertad temática y también formal, y tiene una ilimitada diversidad de contenidos. Arturo Pérez-Reverte, por ejemplo, ha hecho hincapié en más de una ocasión en esa libertad: "Dos folios, tú mismo y a tu aire", nos dice que le dijo la redacción del suplemento *El Semanal* al empezar su labor columnística en 1993; y lo cierto es que, reconoce algo sorprendido, sigue escribiendo con la misma libertad: "Escribo con tan absoluta libertad que a veces me asombro de que me dejen. Disparo contra todo lo que se mueve, no paro de comerme el tarro a ver si doy con algo que los mosquee conmigo y por fin me echan, y ni por ésas" (Pérez-Reverte, 1998: 275-276).

Con todo, sí parece concederse cierta primacía en la columna y sus definiciones al estilo y a la forma en general, estilo y forma entendidos de modo amplio, tanto como para englobar esa "voluntad de estilo" de que tanto se habla, "la calidad de página" (la formulación es de Julián Marías), la infusión de procedimientos literarios –y yo haría hincapié en recursos frecuentes tales como la hipérbole, el humor, la sátira, la parodia, el *ridiculum*– el cuidado de la forma, los artificios de la Retórica clásica (como ha señalado Bernardo Gómez Calderón), la configuración de ese "yo" o esa máscara, "un *yo* que soy *yo* y no soy *yo* al mismo tiempo", en palabras de Javier Cercas columnista (Cercas, 2000: 7), y el "ethos" relacionado del que nos ha hablado Fernando López Pan. Y a base de sólo esas características, ya se podría hablar, sin más, de "literariedad" y, por tanto, de la columna como literatura.

Y esa "literariedad" es precisamente una de las principales definiciones de la literatura sintetizadas por Jonathan Culler en su resumen de todas las teorías que nos han hablado de la naturaleza de la literatura. Culler nos recuerda que nuestro concepto de "literatura" es moderno; antes de 1800 "literatura" significaba simplemente "escritos" o "saber libresco" (Culler, 1997: 21; como a veces también se emplea hoy día; "la literatura sobre el calentamiento global es extensa", por ejemplo). No debemos olvidar que antes no existía una pronunciada distinción entre literatura y no literatura; los textos literarios que se estudiaban, por ejemplo, en las clases de latín de antaño en los colegios o las universidades no representaban un tipo de escritura especial sino excelentes ejemplos del empleo del lenguaje y de la retórica.

Si nos atenemos a las principales definiciones de la literatura veremos que el género de la columna, especialmente la que es cultivada por escritores (narradores), sí puede incluirse en todas y cada una de ellas con suma facilidad:

1. La literatura como la puesta en primer plano del lenguaje; es la "literariness" o "literariedad" de la que ya hemos hablado (la organización del lenguaje que distingue la literatura de un lenguaje empleado para otros fines); un lenguaje que llama la atención como lenguaje; "el verbo hecho tango", en palabras de Jaime Gil de Biedma en su poema sobre el quehacer poético, "El juego de hacer versos"; "al comprimir una historia en un folio", dice Manuel Vicent de la columna, "se entra en un terreno donde la palabra adquiere especial valor; se entra casi en el terreno de la poesía" (Vicent citado en de Miguel, 2004:23); y, de hecho, Eduardo Mendoza ha comparado la columna a un soneto, por ejemplo (véase Saval, 2006);
2. La literatura como un tipo especial de escritura (en el que se da la integración del lenguaje; en que se invita a la exploración de las relaciones entre forma y significado, tema y gramática, para comprender la contribución de cada elemento al efecto del conjunto, buscando la integración, armonía o tensión, disonancia, etcétera; Francisco Umbral cita a González Ruano cuando habla de la importancia de la integración de los elementos a través de la estructura redondeada de la columna: "A mí, Ruano me decía: 'Un artículo es una morcilla, dentro metes lo que quieras, pero tiene que estar bien atado por los dos extremos'" (Umbral citado en de Miguel, 2004: 22);
3. La literatura como escritura imaginativa, producto de la creación imaginativa del escritor, donde quedan patentes los procesos de creación (véanse las columnas o "articuentos" de Juan José Millás donde se pone en evidencia que "sólo en la imaginación podemos encontrar la clave de la realidad"; Fernando Valls (2001: 8); la columna, una literatura entendida como grieta imaginativa que conduce a lo real);
4. La literatura entendida como ficción (ya se sabe que en la columna se produce una ficcionalización del "yo", de la realidad, etcétera; véanse también los procedimientos clásicos de textos de ficción en las columnas de Millás, los espejos, dobles, máscaras, fantasmas o transformaciones empleados con el objetivo de mostrar el revés de la

trama; la importancia de la hipérbole en la transformación de la realidad, su ficcionalización, las columna "bufosatíricas" de Javier Marías o Elvira Lindo, el Madrid "apocalíptico" en las columnas de Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte); ésa es la razón porque "el narrador de una columna es, al igual que el de una novela o un cuento, una *invención*", en palabras Maarten Steenemeijer (2006: 85);

5. La literatura como objeto estético; Félix de Azúa afirma en el prólogo de su colección de columnas *Esplendor y nada* que concibe de sus columnas como "ejercicios literarios de formato breve", pero ejercicios que, aunque pueda parecer que traten sobre asuntos de actualidad, "no son juicios sobre la actualidad", no persiguen "algún objetivo figurativo"; "Lo que persigo", concluye, "es el placer mismo del ejercicio literario, no el del enunciado verdadero" (Azúa 2006: 13);
6. Por último, la literatura como género que se considera literario, una tautología; es decir, lo que una época concreta determina, por las razones que sea, que es literatura, como se ha hecho ya con la columna.

Todas éstas son las razones por que, insisto, la columna de muchos columnistas se puede entender como literatura; y son las razones por las que, si el periodismo es lo que basta con leer una sola vez, la columna de escritores puede ser leída y releída, y resiste el paso del tiempo.

Bibliografía

Cercas, Javier, 2000. *Relatos reales*, Barcelona: El Acantilado.

Culler, Jonathan, 1997. *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford: OUP.

De Azúa, Félix, 2006. *Esplendor y nada*, Barcelona: Lector.

De Miguel, Pedro, 2004. "Introducción", en *Articulismo español contemporáneo*, Pedro de Miguel, (ed.), Madrid: Marenostrum, 9-28.

Gómez Calderón, Bernardo, 2004. "De la intellectio a la elocutio: un modelo de análisis retórico para la columna personal", *Revista Latina de Comunicación Social*, 57, enero-junio (http: //www.ull.es/publicaciones/latina/20040257gomez. htm).

GROSS, JOHN, 1991. "Introduction", en *The Oxford Book of Essays*, Oxford: OUP.

LÓPEZ PAN, FERNANDO, 1996. *La columna periodística: Teoría y práctica: El caso de "Hilo directo"*, Pamplona: EUNSA.

MARÍAS, JULIÁN, 2008, *Una vida presente. Memorias*, Madrid: Páginas de Espuma.

MORÁN TORRES, ESTEBAN, 1988. *Géneros del periodismo de opinión: Crítica, comentario, columna, editorial*, Pamplona: Ediciones de Navarra.

PÉREZ-REVERTE, ARTURO, 1998. *Patente de corso*, Madrid: Alfaguara.

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL, 2000, *El alma y la vergüenza*, Barcelona: Destino.

SAVAL, JOSÉ, 2006. "Comicidad y estructura en la columna de Eduardo Mendoza" en *El columnismo de escritores españoles (1975-2005),* Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, (eds.), Madrid: Verbum, 165-173.

SEOANE, MARÍA CRUZ, 2003, "El periodismo como género literario y como tema novelesco" en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Salvador Montesa (ed.), Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 9-32.

—, 2005. "Para una historia de la columna literaria", *Ínsula*, 703-704, *El género del columnismo de escritores (1975-2005),* Alexis Grohmann (coord.), 8-11.

STEENMEIJER, MAARTEN, 2006. "Javier Marías, columnista: el otro, el mismo", en *El columnismo de escritores españoles (1975-2005),* Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, (eds.), Madrid: Verbum, 79-96.

STEVENSON, ROBERT LOUIS, 1924. *Virginibus Puerisque and Other Essays in Belles Lettres*, London: William Heinemann (Tusitala Edition).

VALLS, FERNANDO, 2001. "Prólogo", en *Articuentos*, Juan José Millás, Barcelona: Alba, 7-14.

Perspectivas del columnismo en la prensa española

Jean-Pierre Castellani
Universidad F. Rabelais, Tours

Resumen

Se trata de un acercamiento teórico al columnismo en la prensa española y de un estudio de las perspectivas para este género de periodismo literario en el porvenir, dadas las nuevas condiciones del mercado y del discurso de la prensa hoy en día.

Palabras claves: prensa - columna - columnismo - literatura - sociedad.

Abstract

This is a theoretical approach to the columnismo in the Spanish press and a study of the perspective for this sort of literary journalism in the future, given the new conditions of the market and the speech of the press nowadays

Key words: press - column - literature - society

Obviamente, la prensa actual, sobre todo la diaria, evoluciona hacia un discurso cada vez más frío y deshumanizado, que tiende a descartar el humor, el mal humor, la ironía, el descaro, el inconformismo, la provocación, estableciendo con el lector un pacto fundado en la razón, el rigor, la norma como cualquier otro producto comercial, más allá de una presentación cada vez más preocupada por la estética con el desarrollo de la infografía y del grafismo.

Sin embargo, la prensa española quizás más que otras, ha reservado de modo tradicional un lugar eminente a una vía literaria, por su voluntad de dar opiniones junto a las informaciones. El diario *A.B.C* dedicó desde su creación, a principios del siglo XX, una "Tercera página" a la publicación de unos comentarios desconectados de la actualidad del día, escritos por un intelectual prestigioso, más bien académico, espacio que sigue presente, a pesar de los recientes cambios en la estructura de este diario.

El columnismo, que es la forma más clara, confesada y reivindicada de esa afirmación de un punto de vista personal, conoce, desde Larra y Clarín hasta Manuel Vicent, Rosa Montero, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, Javier Cercas, Manuel Hidalgo, Manuel Alcántara, Antonio Muñoz Molina o Francisco Umbral, un gran éxito que sigue vigente. Esos columnistas se han integrado o se sitúan todavía en la tradición de artículos de tono libre e impertinente que había puesto de moda en su momento Carmen Rico Godoy en el semanario *Cambio 16.*

La columna, en España, siempre ha sido pues una prueba de periodismo informativo de creación y de libertad de pensamiento. No son los temas los que faltan, sobran más bien, sino una visión personal, original, llamativa que hace que el lector termine lo que ha empezado. Cuando no funciona, el lector, después de un gusto inicial, deja de leerla. El placer de lectura provoca el deseo casi urgente, de lectura; su ausencia lleva al rechazo, a veces definitivo. Las columnas son a menudo el primer texto que leen los lectores, después de echar una ojeada a la primera plana o al sumario. Todas las encuestas de hábitos de lectura prueban que la lectura de un diario sigue un recorrido que va desde la derecha a la izquierda, en un sentido contrario al de la lectura del alfabeto, por lo menos en nuestras escrituras occidentales. Eso explica que la mayor parte de los anuncios se ubiquen en la página de la derecha, espacio que reclaman a menudo los columnistas.

Se sabe, por ejemplo, que Francisco Umbral había exigido de los responsables de *El Mundo* la ubicación estratégica de la contraportada del diario, lo que le daba un estatuto privilegiado, hasta ocupar la totalidad de esta última página cuando ocurría algo muy dramático en la actualidad. Umbral proclamaba con orgullo que: "Los viejos columnistas de opinión y metáfora somos la silla isabelina del periódico, la antigüedad

del Rastro para enseñar a los visitantes, el lujo literario de la empresa" (Umbral, 2001: 120).

En el discurso del diario de hoy, muy serio en su lenguaje, si bien cada vez más lúdico en su tipografía y en su puesta en página, la columna de opinion, que no es exactamente el artículo, o la crónica informativa, o la reseña, o la necrológica, le ofrece pues al lector, que la busca y la goza, un texto marginado, en el doble sentido de la palabra, figurado y concreto, limitado por un recuadro que lo separa claramente de los demás textos y lo pone de relieve, destacándolo de los demás artículos: "a la derecha o a la izquierda, en la última página o en un lugar destacado, lo que Martínez Albertos llama "un ghetto privilegiado" (Martínez Albertos, 1978) o sea un espacio que le permite al periodista/columnista practicar todas las libertades y juntar memoria personal y memoria colectiva, el subjetivismo más radical y la observación más entregada a conocer y aclarar el mundo que nos rodea.

Aparece en general firmado de modo espectacular, como se firma un cuadro de pintura, algo independiente, personal, parecido a una tertulia escrita, una especie de diálogo con el lector que en este caso se vuelve un amigo fiel, un confidente. Este va a buscar o recibir a este amigo como recibe cada día la voz de un locutor de radio que nos acompaña en nuestra vida diaria. Esa identificación no suele ocurrir con los otros artículos del diario. A veces se da la fotografía, la cara del autor, lo que humaniza más el texto y subraya la afirmación directa y personal de la autoría de la enunciación.

La presencia de la primera persona gramatical, que se justifica únicamente en los reportajes para dar autenticidad al testimonio, se vuelve aquí imprescindible, inherente al género. Sin este "yo" dictatorial, y por consiguiente injusto, o equivocado, o agresivo, no hay columna ni en su emisión ni en su recepción. Hay una fuerza retórica persuasiva que domina en este ejercicio, con vistas a una toma de conciencia de algo por un lector orientado por la acumulación de argumentos y la riqueza del estilo adoptado. El predominio del "yo" del columnista, escritor/periodista, explica que la columna se escriba desde sentimientos nunca neutros sino intensos: felicidad, plenitud, ira, ironía, irrisión, desilusión, compromiso. Como proclamaba Umbral: "Me niego a firmar manifiestos. Ya firmo todos los días un manifiesto personal en mi columna" (Umbral,

2000: 155): en esta perspectiva la columna se vuelve un periódico en el periódico.

Además la columna es un género totalmente libre en su temática ya que puede abarcar todos los campos: políticos, culturales, económicos, deportivos, religiosos, nacionales o internacionales, locales o universales. El único límite en la columna es el espacio determinado de modo sistemático y regular (unos pocos folios).

El periódico tal como lo conocemos en nuestro mundo occidental nace del libro y, por lo tanto, es normal que una parte importante del discurso periodístico tenga algo que ver con sus orígenes literarios. En los medios de comunicación de hoy, en casi todos los diarios, coinciden en el espacio del texto impreso, unos textos meramente informativos y otros con pretensiones estilísticas creativas que los acercan más a la literatura propiamente dicha. Esa tensión entre dos tipos de escritura, o sea de modalidades de narrar o comentar la realidad presente, que es la finalidad básica de la prensa, existió desde la aparición de los primeros diarios. Aparentemente la tendencia actual, bajo la influencia de la técnica y del lenguaje de la informática, parece dar la prioridad más bien a la objetividad que a la subjetividad.

En todos los casos la columna es un texto relativamente corto, o por lo menos del mismo tamaño. El lector sabe dónde encontrarlo y cuanto tiempo le va a costar leerlo. Es una cita amistosa, cómplice, fiel, diaria o semanal según los casos.

De modo que se establece una relación desde un yo emisor predominante, consciente de su poder de influencia, y un yo receptor cómplice. Entre ambos, al contrario del texto autobiográfico que impone un pacto, a menudo "ambiguo" según la expresión de Manuel Alberca (Alberca, 2000) se va creando una relación individual, en la cual el columnista está diciendo algo que comparte con su lector y se vuelve su portavoz.

Francisco Umbral fue, sin duda alguna, incluso para sus detractores más agresivos, uno de los mejores, sino el mejor, representante de este columnismo español. Lo que reivindicaba con la conciencia de serlo: "Me leen diariamente un millón de personas, despliegan el periódico como un pájaro muerto y buscando mi firma, dan conmigo". (Umbral, 2001: 120)

Habla el experto Umbral:

> Mucha gente me lee, pero nadie me *asume*. Yo diría que no me asumen, sino que sólo me consumen. Mi columna es un producto más de degustación. (Umbral, 2000: 88)

Y otro columnista, Javier Marías, lo confirma:

> Cuando escribo novelas no suelo tener presente a un lector determinado, si luego vienen lectores, bienvenidos sean; cuando uno escribe en un medio de comunicación, sí se tiene muy presente a los lectores.

Y añade Marías, en el momento de celebrar sus doscientos artículos en *El País Semanal*:

> Al cabo de doscientos domingos, me doy cuenta, ignoro qué clase de trato, tráfico, transacción o trajín existe entre ustedes y yo. Hasta ignoro cuál es mi función, si es que esa palabra es adecuada. ¿Entretener? ¿Aleccionar? ¿Soy ya una era costumbre, y algunos lectores van a a esta página como otros van a la del *seppuku* o como se llame ese pasatiempo japonés (no, *seppuku* no es, eso creo que es *harakiri* con cabeza cortada) además? ¿Criticar? ¿Ayudar a razonar y a entender mejor nuestro tiempo (no, esto sería muy pretencioso)? (2007a: 14)

En febrero del año 2002, Muñoz Molina se despidió también de su columna de *El País Semanal* en un texto, titulado "Epílogo", en el cual sacaba un balance de esa colaboración. Ahí cuenta cómo descubrió el arte de la columna a través de los textos de Josep Plá o sobre todo los de Julio Camba, éste en los tomos de la antigua colección "Austral" que se encontraba en la biblioteca municipal de Úbeda. Confesaba cómo bebía literalmente las crónicas de Camba que despertaron en él la afición por el artículo, lo mismo que la lectura de los libros de Julio Verne le habían inoculado las ganas de escribir novelas.

Está bien contar algunas cosas que importan con claridad y reflexión, pero también es bueno callarse, y si agrada descubrir que alguien se ha reconocido en lo que uno ha escrito a solas, también cansa sentirse vulnerable a la malevolencia y a veces a la mala leche española y anónima, saberse mirado por encima del hombro por tanto depositario

de la verdad política o de la más alta sabiduría literaria. Callarse es un acto de prudencia, una medida terapéutica, una silenciosa afirmación. Y unos de los rasgos cruciales de cualquier cosa que se escribe es el punto final: el punto final de estos artículos ha llegado ahora (Muñoz Molina, 2002: 327-329).

Y al mismo tiempo daba su definición de la columna, aclaraba la concepción humilde, exigente y problemática que se hace de su oficio:

> [...] en un artículo ha de caber, sin que se note mucho, un concentrado muy intenso de la vida y de la literatura, una breve cápsula de tiempo que será no mucho menos fugaz, en la mayor parte de los casos, que una pompa de jabón. (Muñoz Molina, 2002: 327)

Por lo tanto, la práctica de esta columna diaria vendría a ser el vehículo, entre otros textos más literarios, de una confesión muy personalizada como lo suponen las características de este género pero lejos de cualquier exhibicionismo, *pose* frívola o autocomplacencia pedante. Escribirla, por ejemplo, no fue para Muñoz Molina, como ocurre con muchos columnistas famosos, un careo permanente con la actualidad política, interior sobre todo, social y cultural o una droga o un desafío que se lanza a sí mismo, necesarios a su supervivencia. Para él, como para muchos, el columnismo dejó de ser un género secundario, o marginado para formar parte de un conjunto creativo que se elaboraba paralelamente a las obras de ficción que resultaron enriquecidas por esa reflexión de cada semana.

Se elabora, de este modo, en el mismo espacio del diario, una literatura que, al hablar de la propia memoria del columnista, constituye al fin y al cabo la de la España contemporánea. Citemos esas palabras del mismo Umbral que definen claramente el vínculo, necesario para él, entre escritura periodística y creación literaria:

> La columna de periódico me ha dado un género literario: el libro como una columna/río, largo, ancho, interminable, ilustrado de nombres y sucesos, acuciado de actualidades que permanecen y duran. (Umbral, 2000: 10)

Es el caso de las columnas de Javier Marías: primero en *El Semanal* y luego, a partir de 2002, en *El País Semanal*, ahora EPS bajo el título "La zona fantasma". Es impresionante la regularidad de Marías que desde 1996 no ha dejado de publicar una columna a la semana fuera de cortas temporadas con interrupciones debidas a asuntos personales. Y confirma su interés por el género al publicar en recopilaciones la totalidad de sus columnas que vienen a ser textos que forman parte de su obra literaria, estableciéndose una relación muy fecunda entre la labor de Marías como traductor y su trabajo de novelista precoz y de columnista. Para él son experiencias parejas que no hay que separar u oponer. No hay jerarquía entre unas actividades que serían nobles como las novelas y otras menos dignas que podrían ser las de traductor, de ensayista o de columnista en la prensa.

Es como un leit-motiv entre todos los columnistas: la ausencia de fronteras entre las distintas escrituras que practican, esencialmente entre periodismo y literatura. En todos los casos, adoptan un tono melancólico, burlón, crítico, el de un aguafiestas que dice verdades a sus contemporáneos, una especie de moralista escéptico. Justifican así la definición de Umbral que habla de "la vieja artesanía de hacer artículos para la prensa, entre la política y la poética" (Umbral, 1993: 210), más cerca de la poesía que de la política. Como, por ejemplo, la de un Manuel Alcántara, ante todo, poeta. Sus crónicas de sociedad, que podrían resultar algo rápidamente superado por la actualidad devoradora, vienen a ser una obra de arte, una auténtica creación literaria por nutrirse de la misma literatura, entre documento sociológico y creación estética.

De ahí que el columnismo de un Javier Marías apenas tenga fecha de caducidad, contrariamente a muchos columnistas más aferrados al comentario puntual de la actualidad. En esta perspectiva, las columnas son como un autorretrato auténtico, representan al escritor mejor que cualquier entrevista.

Después de la muerte de Umbral en agosto del 2007, *El Mundo* decidió que la columna que, en la contraportada del diario, publicaba el famoso escritor, sería ocupada sucesivamente por cien escritores bajo el título *En la columna de Umbral*, sin pretender sustituir al gran columnista "porque eso resultaría imposible" según lo que dijo el director de *El Mundo,* Pedro. J. Ramírez. Fue brillante la participación de esas 100 personalidades del mundo literario, cultural o periodístico y emocionante

ese homenaje colectivo, pero fue quizás como una despedida triste a la columna no solamente la que encarnaba Umbral con *Los placeres y los días* sino al género mismo. Es cierto que Raoúl del Pozo que sustituyó entonces a Umbral con su columna diaria, *El ruido de la calle*, da la prueba que no es fácil seguir con la misma calidad con unas columnas cuyo nivel ha bajado comparándolas con las de Umbral, a pesar del esfuerzo diario del periodista. A lo mejor la culpa no es de Raúl del Pozo sino de algo más fundamental que toca la práctica de las columnas en la prensa española de hoy.

En efecto, parece que últimamente, hay como un agotamiento del columnismo en la prensa española por varios motivos : agresividad de las opiniones explicada por un clima veces histérico en unos medios de comunicación demasiado relacionados con los intereses de los partidos políticos y de grupos financieros, menor gusto por el estilo de parte de un público atontado por el lenguaje políticamente correcto de la televisión y, sobre todo, cansancio de unos columnistas que se van haciendo mayores y cuyos mejores representantes son Antonio Muñoz Molina y Javier Marías. Muñoz Molina ha dejado su columna de EPS para dedicarse a un artículo de fondo, más tradicional, que sale cada sábado en el suplemento literario *Babelia* de *El País*, bajo el título "Ida y vuelta", con una temática y una retórica algo distintas a las de sus columnas de antes.

En cuanto a Javier Marías en una de sus últimas columnas del EPS, titulada de modo significativo "Lo que no vengo a decir", confiesa un cansancio en su trabajo de columnista:

> Yo no sé durante cuánto más tiempo tendrá sentido que escribamos artículos los que los hacemos, pero me temo que es un género al que le queda poca vida. Tal vez desaparezca sólo a la vez que los periódicos, al menos, los de papel impreso, pero también es posible que le llegue antes su hora, dado el número creciente de lectores que no sabe entenderlos, o-- lo que es más deprimente—no está dispuesto a entenderlos, no le da la gana de hacerlo. (2007b: 98)

Más allá del acostumbrado pesimismo personal y visceral de Marías, está claro que plantea de modo muy sensato una serie de problemas esenciales para el futuro del columnismo: su relación estrecha con el

formato tradicional de una prensa papel en peligro actualmente, su tonalidad heterodoxa en un discurso cada día más ortodoxo, el predominio aplastante de las cadenas de televisión, y un lectorado que busca más bien el escándalo de los secretos íntimos que el punto de vista libre y original. Desde luego quedan representantes muy honrados y talentosos del género, desde la ironía de Elvira Lindo, la sensibilidad de Manuel Vicent o de Manuel Hidalgo, o la poesía de Manuel Alcántara, pero después de observar y alabar la fuerza de esa corriente en la prensa española del siglo XX, hay que cuestionar la permanencia de un tipo de escritura entre periodismo y literatura en los medios de comunicación, en una sociedad mediática que conoce una profunda metamorfosis que, como suele ocurrir con los cambios radicales, se presenta como una fuente de decadencia.

Bibliografía

ALBERCA, MANUEL, 2000. *La escritura invisible,* Oiartzun: Sendoa.

MARTÍNEZ ALBERTOS J. L., 1978. *El lenguaje periodístico,* Madrid: Paraninfo, 1989.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 2002. *La vida por delante*, Madrid: Alfaguara.

UMBRAL, FRANCISCO, 1993. *La década roja,* Madrid: Planeta.

—, 2000. *Madrid, tribu urbana,* Madrid: Planeta.

EPS suplemento dominical de *El País. [*Ahora ha vuelto a titularse *El País Semanal*].

Columnas citadas

MARÍAS, JAVIER, 2007a. "Doscientos lectores", *El País*, EPS, 11 de marzo.

—, 2007b. "Lo que no vengo a decir", *El País*, EPS, 28 de diciembre.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 2002. "Epílogo", *El País Semanal*, febrero.

Escritores argentinos en la prensa. Roberto Arlt y Enrique González Tuñón "al margen" de la noticia (1937-1942)

Laura Juárez
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Resumen

El trabajo reflexiona sobre un grupo de crónicas de Roberto Arlt y Enrique González Tuñón publicadas a fines de la década del treinta y en los primeros años de la del cuarenta en las que aparecen distintos procedimientos para pensar la cuestión de los escritores periodistas y sus intervenciones en diarios masivos como *El Mundo*. Textos vinculados temáticamente (la guerra europea es la constante incisiva en el corpus y algunos temas de actualidad o curiosidades) y con procedimientos similares ("glosa" de la noticia, literaturización del dato de la realidad, expansión del cable), los artículos de la prensa permiten reflexionar sobre el cruce entre ficción y crónica o "el relato de los hechos" en un momento en el que estos escritores tienen un lugar ganado tanto en el campo de las letras como también en el ámbito del periodismo.

Palabras clave: Roberto Arlt - Enrique González Tuñón - El Mundo - *literatura y periodismo*

Abstract

The article is focused on some journalistic chronicles by Roberto Arlt and Enrique González Tuñón, issued by the late 1930s and the beginning of the 1940s, in a massive newspaper like *El Mundo*. These chronicles deal with the same subject matter (the World War II, current events and curiosities) and are written by using similar procedures like "Glosa" of the news, and fictional expansión of the international newswires. Therefore,

our intent is to reflect about this cross between fiction and chronicle in a time in which both writers had gain a highly respected position within the literature as well as the journalism.

Keywords: Roberto Arlt - Enrique González Tuñón - El Mundo - *Literature and Journalism*

Dos figuras vinculadas a lo largo de toda su producción con la prensa masiva, Roberto Arlt y Enrique González Tuñón constituyen ejemplos paradigmáticos en la Argentina del escritor periodista. Y si bien ya ha sido bastante analizada la participación de Arlt en el matutino *El Mundo* y sus conocidas "aguafuertes porteñas", hay toda una zona de esa intervención en los tardíos años treinta y en los primeros cuarenta que todavía es prácticamente desconocida, como la serie de artículos que Arlt publica entre 1937 y 1942, a la vuelta de su viaje a España, en las columnas tituladas "Tiempos Presentes" y "Al margen del cable".[1] El caso de Enrique González Tuñón en *El Mundo* y en ese mismo período es aún más llamativo, porque aunque se han trabajado sus *Glosas* (de tangos y otros ritmos) aparecidas en los años veinte en el popular y sensacionalista diario *Crítica*, no se ha estudiado su colaboración en el matutino dirigido por Muzio Sáenz Peña, ni tampoco la reelaboración que implica *La calle de los sueños perdidos* (1940), su último libro publicado, pues el volumen es el resultado de la recopilación de textos editados previamente en ese periódico. En este sentido, Tuñón no sólo escribió muy asiduamente en *El Mundo* sino que una vez más, como en otras oportunidades (y *Tangos* es uno de los ejemplos más citados, ya que, como se sabe,

[1] Cuando Arlt vuelve del viaje que realiza durante un año por España y Marruecos (1935 a 1936), su columna cambia de título y desde el 12 de marzo de 1937 empieza a denominarse "Tiempos presentes" y, desde el 8 de octubre de ese mismo año, "Al margen del cable". Para la formulación de las hipótesis de este trabajo se ha considerado gran cantidad de material inédito en libro hasta la fecha. Cabe aclarar que la única compilación que existe sobre las notas de Arlt de "Tiempos Presentes" y "Al margen del cable" es la de Rose Corral, que agrupa poco más de 60 de las crónicas que se reeditaron en *El Nacional* de México. En *El Mundo* de Buenos Aires aparecieron, sin embargo, más de 250 textos. Sobre las notas de Enrique González Tuñón no hay nada publicado aún en volumen. Su participación *El Mundo* fue muy asidua entre 1939 y 1942, pues lanza, aproximadamente, dos crónicas a la semana. Nuestra investigación está en curso de determinar el número total de escritos de Tuñón que aparecieron en este diario; hasta el momento hemos recuperado más de un centenar.

allí se retoman sus *glosas* de *Crítica*), arma su obra en libro a partir de materiales producidos en el trabajo de la prensa.

Es por ello que para examinar algunos de los modos de funcionamiento de la figura del escritor periodista en la Argentina, las formas de su participación, y los textos originados en ese espacio mixto que se constituye en el encuentro entre el literato y los diarios, se indagarán algunas de las notas firmadas por Roberto Arlt y Enrique González Tuñón en las columnas de un medio masivo como *El Mundo* y en un período que se extiende entre los últimos años de la década del treinta y principios de los años cuarenta.[2] Se trata de un momento en el cual estos escritores, que habían estado vinculados a las vanguardias de los años veinte y habían tenido fuerte participación en los diarios y revistas de esos años,[3] ya gozan de cierto reconocimiento en el campo literario y a su vez, han consolidado su lugar, en tanto escritores-periodistas, en el campo de la prensa y entre el público lector.[4] En los artículos seleccionados se encuentra un tipo de formato particular (en relación con la noticia y la literatura) al que puede denominarse "prosa periodística"; un espacio misceláneo donde conviven, de modo diverso, ciertas formas del ensayo, procedimientos ficcionales y literarios, y elementos del género periodístico. Textos vinculados, muchas veces, temáticamente (la guerra europea es una de las constantes fuertes que pueden seguirse en Arlt y Tuñón y algunos asuntos de actualidad o curiosidades) y con procedimientos similares ("glosa" de la noticia, literaturización del dato de la realidad, expansión del cable, etc), los escritos permiten reflexionar sobre el cruce peculiar que en las notas firmadas por Arlt y Enrique González Tuñón, se inscribe entre ficción y crónica, o "el relato de los hechos", y entre periodismo y literatura. Estos artículos se instituyen, además, en un sitio importante de la intervención de los escritores-periodistas tanto para

[2] Para ser exactos, 1943 es la fecha tope, ya que es el año en que muere Tuñón. Roberto Arlt, como se sabe, ingresa en 1928 al staff de redacción de *El Mundo* y sus notas aparecen, con algunas variantes, en la particular página 6, hasta 1942, el momento de su muerte.

[3] Como es sabido, Arlt es cronista de policiales en el diario *Crítica* antes de incorporarse a *El Mundo*. Enrique González Tuñón también escribe en *Crítica*, como otros escritores vanguardistas.

[4] Roberto Arlt fue considerado periodista "estrella" de *El Mundo* y que Enrique González Tuñón, en palabras de César Tiempo, "revolucionó el estilo periodístico nacional" (Tiempo, 1956).

la reflexión, la discusión, la polémica, el comentario y la ficcionalización de la información periodística o el contenido de actualidad, como también, en algunos casos, en la zona donde se reencuentran los modos y preocupaciones predominantes en su quehacer literario y ficcional.

I. La crónica del escritor y la información de la prensa

Las notas de Arlt en "Tiempos presentes" y "Al margen del cable" surgen a partir de los cables de noticias y dan cabida, casi exclusivamente, a sucesos relacionados con el contexto internacional. Una miscelánea que incluye curiosidades para los lectores del diario, excentricidades "novelescas" extraídas de los cables, breves relatos sobre el mundo del hampa y de la criminalidad, despliegue de la noticia perdida y la nota marginal, interpretaciones (y breves ensayos, ocasionalmente) sobre las contingencias de la guerra y el clima bélico, narraciones desde el punto de vista de los protagonistas de los hechos que aparecen en la prensa, biografías de singulares personajes, estos textos se originan en la información que Arlt lee en diversos periódicos de la época (*The Times*, *United Press* y también *El Mundo,* o publicaciones como *Prensa Libre de San José de Costa Rica,* entre otras y muchas fuentes que menciona) y en los acontecimientos más o menos relevantes de política u otros asuntos provenientes del exterior que llegaban a la dirección del diario en los cables de noticias.

En la reelaboración y reescritura de la información periodística, las notas de Arlt muestran el enfrentamiento entre distintas formas de referir los sucesos y diferentes modos de enfrentarse e interpretar los hechos que se inscriben en la prensa del momento. Esto sucede, entre otras cosas, como también analiza Sylvia Saítta (2000: 185-205) cuando Arlt rescata lo perdido de las páginas de los diarios mediante el despliegue y, en muchos casos, la literaturización de la noticia marginal. En efecto, uno de los rasgos más llamativos en la lectura de estas crónicas es su carácter de aleatoriedad, de reescritura de la información anecdótica y secundaria (la que incluso, a veces, ni siquiera se desarrolla en *El Mundo*) y de los hechos curiosos, particularidad que liga en un punto estos textos de Arlt a la tradición de la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro,* cuyos precursores habrían

sido en América latina Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí.[5] Ciertamente, parte del objetivo de estas notas es explayarse sobre lo presumiblemente trivial, restituir y reponer para el público de *El Mundo* lo que en apariencia resulta irrelevante en las publicaciones de la época, desplegar y dar espacio a la información fortuita y circunstancial. De esta manera, además de las crónicas que discuten, ensayan, polemizan y narran a partir de cuestiones referidas a la Segunda Guerra o a su inminente estallido, es decir a partir de los grandes asuntos y tópicos de la política internacional, paralelamente con éstas, se encuentran artículos sobre los más variados temas. Porque, como puede leerse en uno de estos textos, "El Polo Norte no está más en el Polo Norte", Arlt decide rescatar lo que se supone marginal del vértigo que en el periodismo significa "una noticia más", "cuatro líneas" y "una foto", vértigo que fomenta y acompaña, para él, "el horror de la presente civilización"; de ese modo se distancia de la perspectiva de la prensa de ese entonces:

> ¡Qué lejos estamos hoy de aquellos tiempos de Peary y Cook cuyo simultáneo descubrimiento del Polo Norte determinó querellas en los periódicos, de violencia tal, como pocos acontecimientos mundiales lo alcanzaron en la misma época. (…)
>
> HOY. "Ayer, a las 11 y 35 de la mañana, después de volar sobre el Polo Norte, aterrizó a veinte kilómetros de allí el aviador soviético Vodopyanoff. Una expedición científica" (…) Bien. El conjunto de la noticia no ocupa más de diez centímetros en las columnas de cualquier periódico. (…) Una noticia más. Nada más. (…) Hoy… un telegrama. Cuatro líneas. Cuatro nombres. Una fecha. "Stop". Han cambiado los tiempos. ¡Vaya si han cambiado! (…)
>
> Una noticia. Tres líneas. Una foto. Un nombre… y a otra cosa. Sí, a otra cosa
>
> "Esa otra cosa" a pesar de su aparente ingenuidad, señala con precisión terrorífica el grado de nuestra progresiva insensibilización. No reaccionamos

[5] La *cronique*, como el *fait divers* de *Le Figaro* de París, era el lugar de los hechos curiosos y de las variedades, de los asuntos sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones "serias" del periódico, y destinada más al entretenimiento que a la búsqueda de información. Como retoma Susana Rotker, a propósito de la crónica latinoamericana, esta especie de "arqueología del presente" que se "dedica a los hechos menudos", tiene a Gutiérrez Nájera y a Martí como "sus precursores en América latina", quienes "no se conformaron con la escritura como mero entretenimiento sino que le imprimieron al espacio de la crónica un vuelco literario" (Rotker, 1992: 106).

> ante nada. 100.000 chinos se mueren de hambre en cualquier provincia. ¡Al diablo con la provincia de nombre impronunciable! (Lo que interesa es un nombre simplificado, cómodo, rápido, para escribir a máquina. Que no le provoque a uno líos con el corrector y líos con el director afanoso de la precisión). (…)
>
> Si nosotros pudiéramos extraer con una pinza, de su sepultura, a un hombre del siglo pasado y situarlo en el medio de este vertiginoso remolino, donde nuestros ojos permanecen impasibles y nuestros oídos acondicionados a lo que nos conviene escuchar, al hombre así transportado a este caos, sentiría que el cerebro se le rajaba como una sandía frente a un horno (Arlt, "El Polo Norte no está más en el Polo Norte").

Mujeres que ganan la lotería, aventuras en el Polo, "ciudades debajo del mar", reminiscencias de La Atlántida, curiosidades sobre astrólogos y "adivinas embaucadoras", anécdotas como la del truco de la mujer cortada en pedazos y del hombre que escribió 72.431 cartas de amor, historias de aventuras, de buscadores de tesoros, exploradores, espías y contrabandistas, intrigas sobre el mundo del hampa y de la criminalidad, (como la serie de notas sobre Al Capone), ficciones sobre extraños y desconocidos personajes (a veces, infames, que recuerdan las de Borges),[6] referencias sobre sitios paradisíacos, "sin ruido de automóviles", en muchos casos se trata de narrar (y mostrar) lo marginal, como en sus aguafuertes de los veinte, pero también lo exótico y lo ajeno. Si, como dice Saítta, "…uno de los movimientos de estas notas es precisamente otorgar densidad a cables de noticias despojados de todo tipo de dramaticidad" mediante "la expansión narrativa del texto de la noticia" (2000: 189-190), en reiteradas oportunidades Arlt selecciona, asimismo, aquella información cuyos rasgos permiten ese despliegue narrativo y ficcional. Abundan en este sentido los artículos en los que se asocian "las tres líneas del cable" a referencias literarias: "He recordado a Anderson y Kipling leyendo ayer una noticia perdida entre espesas columnas de tragedia internacional", (Arlt, "La ciudad sumergida en el bosque": 27) o crónicas que se desarrollan a partir del carácter "novelesco" que Arlt atribuye y encuentra en la información de la prensa, como "Un gitano ladrón y un caballo aprovechado". Este texto, de enunciación españolizada y arcaizante y una perspectiva jocosa sobre los gitanos y sus robos frecuentes, promete "contar la historia" "verísima

[6] Para esta cuestión v. Juárez, 2008.

como [su] (…) propia existencia" ya que "la calegrafió la United Press", del robo de un caballo de circo por unos gitanos.[7] La noticia de que el caballo había sido finalmente recuperado por los dueños del circo cuando caminaba en dos patas, resulta para Arlt una "historia que merecía [sic] estar en un relato de Jack London", o que también "hubiera merecido figurar en un relato de Apuleyo", pues, como se dice al final del texto que se ha narrado, en una interpelación al lector, –y es insistente en esta y muchas de sus crónicas el uso de verbos como "narrar", "relatar", "contar" para referirse al asunto que está tratando–, "es digno de novela su relato" (Arlt, "Un gitano ladrón y un caballo aprovechado").

De un modo semejante a lo que sucede en Arlt (y los procedimientos de los escritores periodistas se retoman, como se verá, más de una vez), también los textos de Enrique González Tuñón publicados en el diario *El Mundo*, son textos que retoman las noticias, pero proponen un margen para la reflexión, o sobre las formas en que aparece la información en los diarios o porque la expansión ficcional del dato de la actualidad que los artículos plantean genera y propicia ese distanciamiento reflexivo de lo real. Escritos narrativos y glosas sobre la guerra europea (un tema constante e incisivo en la intervención de Tuñón), especulaciones sobre literatura y análisis de la obra de escritores (a veces también cercanos a lo biográfico, como en Arlt), artículos sobre distintos aspectos del urbanismo en la época (el almacén, la plazuela, los monumentos), notas filosóficas, y ficciones ensayísticas, crónicas de variedades o hechos curiosos, los textos de Tuñón, en un sentido similar a lo analizado más arriba a propósito de Arlt, establecen como eje de la escritura, en muchos casos, un tema más o menos marginal, circunstancial o accesorio. Así, en "¿Se acuerda usted de Al capone?, Tuñón construye su crónica en torno a uno de "los fantasmas perdidos" en el "torbellino del mundo" y los "sacudimientos" de la guerra": el "ex primer *gangster*", Al Capone: "Los rápidos y dramáticos acontecimientos que han sacudido y sacuden al mundo han tenido la virtud de hacer pasar a segundo plano muchos ecos cuyo eco hubiera perdurado largamente en otros momentos". Y si "la marcha del tiempo" ha generado que "los diarios sólo se ocupen de

[7] Dice el cronista, exactamente, en este caso, con un tono españolizante: "Que esta historia que cuento es tan verísima como mi propia existencia y la calegrafió la United Press" (Arlt, "Un gitano ladrón y un caballo aprovechado").

la guerra" –y "hasta Chaplin, [agrega] [...] el hombre más popular del mundo ha pasado a segundo plano" (Tuñón, "¿Se acuerda usted de Al Capone"?) –, Tuñón, en cambio, coloca en el centro a Al Capone. De esta manera, en una continuación de muchos textos de Arlt sobre distintos aspectos del delito "en el territorio de la Unión" que habían aparecido entre 1937 y 1938, la figura de Al Capone, muy vigente en la prensa de "temas sensacionales" de años anteriores, como dice Tuñón, pero que en el presente se ha desdibujado, se constituye en el núcleo de la indagación del cronista: ¿qué pasó con su vida y la de sus secuaces?; ¿qué piensa Al Capone de la guerra? Así, la interrogación de Tuñón une de modo solapado en esta nota un personaje ligado a los gustos del periodismo popular y masivo consolidado en la década del veinte y afianzado en esos años,[8] con las preocupaciones y los "estruendos" de los temas "candentes" del presente.

En otros casos, de manera menos solapada y más frontal, lo circunstancial y presumiblemente poco trascendente en que se detienen y explayan con frecuencia las notas de Tuñón (y también las de Arlt), es utilizado para referirse a los sucesos vinculados a la Guerra europea y exponerlos en un sentido crítico y problematizador; entonces los textos que se presuponen al margen de la información relevante (la que aparece en la primera plana de los diarios) lo son sólo de modo aparente. "¿Dónde viven los deshollinadores"?, por ejemplo, se detiene en la caracterización de los deshollinadores, personajes que el cronista asume como "poético [s] por excelencia". El artículo deviene entonces en un *excursus* que describe los usos de esta figura en distintos textos literarios con los que la nota de Tuñón dialoga mediante la cita y el comentario: los deshollinadores de Dickens, los que aparecen en la poesía de su hermano, Raúl González Tuñón, hombres cuyos relojes "no tienen hora", los que incorpora Horacio Rega Molina, entre otros. De esta manera, el tema de los deshollinadores resulta el punto a partir del cual el escritor se acerca a la literatura –y muchos sucesos europeos se leen desde el prisma de lecturas o de la biblioteca del propio Tuñón (Dickens, por ejemplo, reaparece más de una vez cuando el escenario es Londres) –, pero a la vez aquello que permite, también, un anclaje y una referencia concreta a lo real. Luego del *excursus* literario, hacia el final de la nota, el cronista

[8] Sobre el delito en la prensa de 1920 y 1930 v. Caimari, 2004.

explicita el vínculo del texto con la noticia y también el vínculo que, en ese momento, se muestra necesario, (a diferencia de las otras versiones literarias más o menos poéticas de los deshollinadores, como la de Raúl González Tuñón) entre un tema (poético y marginal) y las grandes planas de los diarios: "Los deshollinadores de un pueblo checo, –refiere el texto– de nombre gótico como su catedral, se reunieron una noche y decidieron salvar a un infeliz compatriota que, acusado de sabotaje, iba a ser ejecutado por orden del jefe de las tropas nazis" (Tuñón, "¿Dónde viven los deshollinadores?"). Personajes situados en su época, cuyo reloj *se ajusta* a la hora de los tiempos, los deshollinadores de la nota de Tuñón marcan, de este modo, un viraje de lo poético a lo real. Porque como dice el escritor en "El soldado muerto", otra de sus crónicas aparecidas en *El Mundo* en ese entonces, con la guerra ya no se puede estar ajeno a la realidad: "No hay torres de marfil. Desaparecieron hace mucho tiempo. Fueron barridas a cañonazos. El poeta que contemplaba el caer de las hojas de los árboles, está oculto, medroso, en un refugio antiaéreo. La vida llama a la calle al escritor" (Tuñón, "El soldado muerto").

II. *Glosas* de guerra. Enunciación literaria y periodismo

Además de detenerse en relatos más o menos auxiliares a los grandes sucesos de la conflagración internacional y de dar espacio, en otros casos, a la noticia explícitamente marginal, algunas de las crónicas de Arlt y Enrique González Tuñón presentan un tipo de enunciación literaturizada que se contrapone al impersonal y descriptivo registro periodístico. Esto puede verse en "Ultramarinerías", un texto de Tuñón aparecido en los meses del estallido de la Segunda Guerra Mundial (se publica en noviembre de 1939). En este caso, el cronista retoma la idea proustiana del recuerdo que se construye como asociación de sensaciones, y describe, con una prosa anafórica y poetizante, la atmósfera de "guerra" que se "huele" en el ambiente de "ultramarinos" y en el contacto con las primeras planas de los diarios:

> Ese olor… de mapa
> a ruido de motor de remolque
> a Hotel de inmigrantes
> a colonia extranjera. Ese olor.

> olor fresco del alambre y la cuerda; húmedo, espeso, de mostrador de trastienda; de comida dulce; de dulce agrio; de ropa comprada en puertos. Olor ultramarino. Ese olor (…)
> Ultramarino
> Azul de mapa y ojo de buey.
> El personaje de Proust, por el aroma de una taza de te, reconstruye todo un tiempo perdido, pasado
> Huela, huela usted cuando pase por una tienda de ultramarinos (…)
> Huele (…) A 1914
> Huele a progroms, a guerra europea
> Las primeras planas de los diarios me recuerdan cada día ese olor, esos olores.
> Y es curioso y es triste, bien triste, muy triste, ultramarino (Tuñón, "Ultramarinerías").

Con un tono enumerativo, que ensaya el ritmo poético, y se distancia de un tipo de sintaxis objetiva sobre lo real –la de los textos despojados del subjetivismo (yo) enunciativo–, el artículo de Tuñón se aleja de las formas de expresión que prevalecen en las noticias del diario. Como se ve en el fragmento, la nota muestra la presencia inminente de una "atmósfera" de guerra que, como en el año 1914, ya puede percibirse en el "olor de ultramarinos", que el cronista, en interpelaciones constantes, intenta poner de manifiesto en la apreciación del lector: "Huela, huela usted cuando pase por una tienda de ultramarinos", repite el texto una y otra vez. La asociación de las noticias de los diarios y el olor "ultramarino" permite restituir, así, el recuerdo de la Primera Guerra Mundial y a su vez potenciar las contingencias que este recuerdo es capaz de generar en el contexto de le época. De este modo, lo estilizado del escrito, –que se acentúa en la versión de esta nota que Tuñón publica en su libro de 1940 con el título de "Tiendas de ultramarinos"–,[9] contribuye a enfatizar las zonas de lo real que el escritor periodista pone en el prisma de la

[9] En la versión del libro la presencia de lo subjetivo y el tono estilizado es aún más fuerte. Interesa destacar, a este respecto, el modo en que los textos de prensa se modifican en el pasaje al libro. La enunciación poética en la prosa periodística se intensifica en la versión impresa en el caso de Tuñón. Los textos que publica en La calle de los sueños perdidos son, por lo demás, mas reflexivos y ensayísticos y se desdibuja la ligazón con el dato de la realidad. De esta manera, si la guerra es el contexto fuerte que centraliza la reflexión en los artículos del diario, en el volumen esto se desdibuja. Los dos soportes privilegian, así, tipos de lectura bastante diferenciados.

observación y de la crítica para reflexionar sobre lo que se constituye como una amenaza en el momento presente.

Un ejemplo similar aparece en una crónica de Arlt muy anterior, "El subsuelo del diablo", una de las primeras notas que el escritor publica en su columna "Tiempos Presentes". El texto, aparecido en abril de 1937, una época en la que Arlt ya comienza a señalar, con insistencia, cómo puede leerse en los avatares de ese presente la cercanía de otra posible devastadora y próxima guerra mundial, se inicia con una descripción enumerativa y estilizada del espacio del puerto de Buenos Aires en un momento en que los barcos cargaban trigo para el extranjero:

> Dique 4, dique 3, dique 2…
>
> Barcos panzudos, sucios. Oficiales con cara de forajidos. En los entrepuertos, grumetes de rapada cabeza y sorprendida mirada. Cargan trigo.
>
> Barcos de proa alta, afilada, la pintura arrugada, como la concha de un galápago, en el casco.
>
> Hélices que aun conservan el fango de la rada. Cargan trigo.
>
> Lanchones, al pie de los gigantes, descargan trigo. Son grúas. Cargan trigo…

De un modo equivalente a lo referido a propósito del artículo de Tuñón, en este caso también aparece una descripción del espacio portuario cercana a lo poético, que apela al ritmo de la enumeración y de la anáfora y que además de separarse de los registros del diario, presenta formas de enunciación contrapuestas a los modos predominantes en las aguafuertes previas publicadas en el diario por Arlt. De esta manera, el periodismo del escritor en las notas de "Tiempos presentes" y "Al margen del cable" se distancia de algunos de los rasgos que caracterizaban el estilo provocador en sus crónicas porteñas: "la lengua de la calle", "la filología lunfarda", la escritura "así nomás".[10] Pero volviendo a la nota,

[10] Como es sabido, en las notas periodísticas de los primeros años, Arlt defiende "El hermoso idioma popular" por considerarlo, "verdadero" "vivo", "coloreado por matices extraños" y "comprensible para todos", y entabla una polémica con quienes lo acusan de "rebajar" sus artículos "al cieno de la calle" (Arlt, "¿Cómo quieren que les escriba?": 30-34). Esta operación se refuerza porque no sólo introduce en las aguafuertes –y también por supuesto en las novelas y primeros cuentos– reiteradas expresiones del lunfardo o de la lengua coloquial, sino porque también, en muchos casos, lo hace de un modo

luego de esta descripción, "El subsuelo del diablo" (como varios artículos de Arlt en esta época) cuestiona algunas de las formas de la escritura y la enunciación periodística que comenta y confronta, así, distintas maneras de referir los sucesos e informar, y variados modos de "certeza" y "realidad", pues indaga acerca de los "cablegramas" e "informaciones" "que cruzan el éter silenciosamente" y sobre las "¡Cuántas cosas que se escriben y pueden no ser verdad!" (Arlt, "El subsuelo de diablo"): "¿Qué sucede en el planeta?", interroga Arlt, cuando todos "los ojos se han vuelto hacia el campo argentino":

> ¡Cuántas palabras diversas se han escrito para explicar las razones porque la vieja Europa, compra frenéticamente nuestros cereales! Aquí una justificación: Australia cosechará trigo inferior al del año pasado (…) Allí se ha escrito: "el alza de nuestros cereales se debe a que la próxima cosecha de invierno en Canadá ha sufrido mucho a consecuencias de la humedad". Los canadienses, frente [a] los encendidos troncos de sus estufas, meditarán leyendo la Biblia. ¡Cuántas cosas se escriben que pueden no ser verdad! (…)
>
> ¿Qué pasa? ¿Miedo a la guerra? (…) El signo de los tiempos: el pan se guardará en la caja de hierro.
>
> Cierto es que en Canadá esto, que en Australia aquello…
>
> Aparte de estas realidades un poco débiles, hay otra, la REALIDAD del presente: miedo a la guerra. Al Hambre de la Guerra (Arlt, "El subsuelo de diablo").[11]

Como puede verse, el fragmento enuncia y contrapone dos versiones de los hechos y, por ello, dos versiones de "la realidad": la de los cablegramas que cruzan el éter y que escriben lo que aparentemente "es

provocativo, polémico e irrespetuoso de los lugares establecidos. En el transcurso entre las primeras aguafuertes y las últimas notas que publica en *El Mundo*, y en un proceso que muestra los cambios en las concepciones y en la estética de Arlt hacia el final de su producción, esto se modifica y se efectúa un borramiento de las marcas lingüísticas de lo que el escritor llamaba la lengua popular. Así, se encuentra un progresivo abandono del fuerte discurso polémico que defendía ese léxico y, además, en los textos "Al margen del cable" se suprimen las expresiones de la lengua "de la calle" y de la lengua popular, a la vez que se incrementan los intentos orientados a la elaboración de un discurso "más cuidado", y la incorporación de recursos literarios, como por ejemplo, el uso de la metáfora y del sistema comparativo, entre otros rasgos.

[11] Énfasis del autor. En todos los casos similares se ha optado por ser fieles a las mayúsculas del texto original con el fin de mantener el efecto de lectura.

cierto", y la interpretación de Arlt de la información referencial. A partir de un trabajo con la cita de las justificaciones y explicaciones que a la pregunta de por qué se exporta tanto trigo se presentan como seguras –"las realidades un poco débiles", de las que se habla en la cita–, la perspectiva de la enunciación las enfrenta a lo que se señala como la "REALIDAD del presente" que clama: "miedo a la guerra. Al Hambre de la Guerra".

Otro de los modos por los cuales los artículos presentan diferentes formas de referencialidad que cuestionan el impersonal e informativo registro cablegráfico de las notas de la prensa se da por la *glosa* del cable y la ficcionalización de la información de actualidad. Como se sabe, la *glosa* es un género periodístico que inauguró en los años veinte precisamente Enrique González Tuñón en *Crítica*;[12] pero lo que en el diario de Botana eran textos narrativos y expansiones de las letras de tangos y otros ritmos, en *El Mundo* se modifica y Tuñón glosa citas literarias, canciones populares y también los cables de noticias, muchos vinculados al conflicto bélico internacional. Interesan estos últimos porque marcan una confluencia con las crónicas que también publica Arlt en ese entonces. En efecto, en el recorrido de las notas que Roberto Arlt y Enrique González Tuñón escriben en el diario *El Mundo* se observa un diálogo de los textos entre sí y cierto paralelismo y equivalencia formal que va más allá de las constantes en lo temático, que en algunos casos, como en los artículos vinculados a la guerra europea, son muy notorios.[13] Los escritores periodistas usan, de esta manera, recursos similares. Arlt y Tuñón expanden narrativamente las líneas del cable, retoman y ponen en términos narrativos y literarios el contexto y los personajes que imaginan a partir de la breve información cablegráfica y de la información periodística y "llenan de contenido" lo que los titulares y los sucesos referidos en los diarios, sugieren.[14] En ambos escritores pueden leerse,

[12] Para estas cuestiones v. Sarlo, 1988 y Saítta, 2007.

[13] En algunos casos el vínculo temático es muy fuerte y Arlt y Tuñón escriben notas que construyen casi el mismo recorte sobre la información. Un ejemplo muy llamativo es "El único dictador soportable" (Tuñón) y "Ocurrió en cuatro días" (Arlt), textos que narran el nacimiento cercano de Hitler y Chaplin y sus personalidades contrapuestas.

[14] Sylvia Saítta sostiene, además, que frecuentemente Arlt "describe algunas de las fotos que llegan a la redacción" para llenar "de contenido lo que la imagen sugiere" y convierte "...un nombre propio desconocido en un personaje que bien podría haber sido protagonista de cualquiera de sus ficciones" (Saítta, 2000: 190-191).

entonces, distintos procedimientos de ficcionalización y diferentes modos por los que las crónicas patentizan el presente cruento de la guerra y su inminente estallido, en las notas previas a septiembre de 1939.

Dos textos de 1940 permiten analizar cómo funcionan estos procedimientos en Tuñón. Se trata de "Cenizas de cera" y "Almacén de antigüedades". En el primer caso, Tuñón parte de las "dos líneas del linotipo", reproducidas textualmente al principio de su artículo, que informan que en Londres "Una bomba destruyó el Museo de Cera". Si bien la noticia transcripta tiene un carácter indeterminado, vago y general, Tuñón la particulariza en la descripción del espacio del Museo y en los variados incidentes imaginados que introduce en relación con los distintos personajes históricos y literarios allí presentes. El escrito se separa así de una crónica objetiva de los hechos y construye un entramado ficcional a partir de las potencialidades del enunciado del cable, que pone el dato de lo real en el prisma de la observación crítica. En el espacio del museo donde ya "nada podía ocurrir" porque todo era "cenizas, polvo, gloria, olvido", "el delicado silencio de cera fue conmovido por el estruendo de una bomba" y "Todos murieron otra vez. Reyes, príncipes, almirantes y generales, políticos, escritores, poetas…": "La historia de un gran mundo en un pequeño museo de cera" (Tuñón, "Cenizas de cera"). Una reflexión similar sobre el presente se establece en "Almacén de antigüedades", un artículo de enunciación poética y estilizada y fuerte carga narrativa que refiere la destrucción de las bombas en Londres y sus efectos en un almacén de antigüedades (como el que pintara Dickens). Por medio de un comienzo ficcional, que describe en enumeraciones consecutivas la agitación de la escena de la que se va a narrar ("Londres… Estruendo… Bombas… /Las gentes corren a los refugios: Los vehículos se detienen de súbito. /También se detienen los relojes. / El Tiempo, asustado, se detiene") y formas de expresión que lo acercan decididamente a un relato, el texto pone en términos literarios la "tempestad de acero y fuego" y muestra, como la crónica anterior, la destrucción y la ruina de la cultura, las pérdidas de la memoria, de la historia y de la literatura, por el conflicto bélico internacional.[15] Con la guerra "No queda nada", "¿Dónde

[15] Una nota significativa en este sentido es, también, "Se indignan las estatuas". Allí Tuñón refiere que a causa de la guerra las estatuas de Víctor Hugo, Pasteur y Lamartine serán convertidas en cañones.

estarán ahora todos esos curiosos personajes de la imaginería inglesa de fin de siglo?", se pregunta el cronista, y hacia el final del escrito también se desvanece el fantasma de Dickens que aún permanecía allí: "De entre los escombros, de entre el polvo, de entre los mil objetos destrozados, muertos, del muerto almacén de antigüedades, un fantasma se levanta. Es Carlos Dickens". Y se Agrega al final: "Carlos Dickens sale de entre las ruinas (…) y se pierde muy pronto en las calles de Londres. (…) La niebla se cierra sobre él, como la última página de un libro" (Tuñón, "Almacén de antigüedades").

Como adelantábamos más arriba, los textos de Arlt también retoman la glosa como género periodístico iniciado en los años veinte por Enrique González Tuñón, y sus artículos se constituyen con procedimientos similares. Un uso curioso de la glosa donde aparecen además modos contrapuestos referencialidad (los de Arlt y los del registro del diario), se da en "El sepulcro de acero", un artículo sobre el hundimiento del submarino norteamericano "Squalus". En principio y luego del título, el cronista transcribe el breve cable de noticias fuente de la nota, sin indicar su procedencia –"En Portsmouth se hundió un submarino con sesenta hombres"– y luego diseña un texto que, por sus características, se opone a la objetividad periodística y taquigráfica de lo reproducido. De esta manera, al copiar el cable, como en muchas de sus crónicas, Arlt establece un diálogo con ese tipo de información y muestra, como se verá, una operación diferente con la noticia. Pero además, en la misma página de *El Mundo* en que se encuentra el texto de Arlt, también se desarrolla, en un lenguaje impersonal y descriptivo, una nota de la redacción sobre el mismo hecho, titulada: "Peligran 59 hombres encerrados en un submarino en el fondo del mar".[16] Se inscribe, entonces, en las

[16] "Peligran 59 hombres encerrados en un submarino en el fondo del Mar" (*El Mundo*, 24 de mayo de 1939). La nota tiene un subtítulo que dice: "Hállase a 80 metros de profundidad y se hacen esfuerzos por salvarlos". Luego, se señala: "PORTSMOUTH (Nueva Hampshire), 23 (UP).- Debido a un desperfecto de una válvula de lastre que imposibilitó su achique, encuéntrase hundido en el mar, a unos ochenta metros de profundidad y a unos veinte kilómetros de distancia de este puerto, el submarino estadounidense `Squalus´, uno de los más modernos de la Armada, del mismo tipo que el `Sargo´, que visitó recientemente Buenos Aires y otros puertos sudamericanos". A continuación los subtítulos desarrollan los siguientes temas: "Manifiestan plena confianza en la salvación", "Trabajará una docena de buzos", "Serán usadas cámaras de salvamento", "Localizan al `Saqualus´", "Capacidad de las cámaras", "Varios barcos acuden a su auxilio".

páginas de *El Mundo,* el enfrentamiento y contraposición entre diferentes modos de "contar lo real"; porque lo que en la enunciación periodística aparece en un registro someramente objetivo y centrado en la información sobre la cronología y el orden de los sucesos, (los datos, las cifras y las acciones de salvataje a realizar), en el caso de Arlt se literaturiza y la noticia adquiere otras connotaciones. Por ello su crónica marca una enfática diferencia tanto del cable que al principio reproducía, como de la información aparecida en la misma página del diario:

> Es largo como una ballena el "Squalus". Largo como una ballena negra, fino y suave, los costados lacerados de ojos redondos, la torrecilla del periscopio gallarda como una hermosa doncella (…) y porque se parecía a una ballena negra, lustrosa y acerada, nunca el espectáculo de la muerte resultó más simétrico y posible… (…) Ahora (…) el "Squalus" reposa en el fondo del mar. (…) En un lecho de arena limpia. Los peces resbalan y ondulan en torno de él, tropiezan su hocico en la fría superficie del metal y el agua mece dulcemente el monstruo esbelto de acero. Adentro, en el vientre de la ballena de acero, sesenta hombres se miran a la cara mientras les crece la barba. (…)
>
> Ahora el hombre que pensaba en abrazar a su madre, ahora el hombre que pensaba recibir un beso apretado, ahora el hombre que pensaba en su "boy", ahora los sesenta hombres están en el fondo del mar, mirándose los unos a los otros a la cara… (…) Y los peces de tres hileras de dientes, y los peces que parecen cintas de plata y esmeralda, ondulan en torno del "Squalus" (…) No es conveniente dejar crecer el miedo dentro del alma, piensa cada uno, y todos se miran ligeramente pálidos… (Arlt, "El sepulcro de acero")

Ciertamente, "El sepulcro de acero", a partir del cable sobre el hundimiento trascripto al comienzo, pone la noticia en términos literarios. El texto, construido con un lenguaje estilizado que enfoca la escena como un espectáculo estético que se produce en el fondo del mar, (por eso el submarino aparece como una ballena), también retoma tópicos del libro de Jonás, Melville, la literatura popular, infantil y de aventuras (como el estar atrapados en las fauces de un monstruo marino). En una reiteración anafórica que acentúa el dramatismo de la situación ("ahora el hombre", "ahora los sesenta hombres"), el cronista despliega los avatares posibles en torno a la angustiosa subjetividad y los diálogos que pueden imaginarse entre estos marinos encerrados en el fondo del mar. De esta

manera, los sesenta hombres del "Squalus" se acercan a los personajes de una narración, aspectos, que, no dejan de enfatizar el carácter "novelesco", y si se quiere truculento de la reescritura del contenido de la información (puede suponerse que este texto resultaría afín a los gustos de un potencial lector popular, como el público del diario *El Mundo,* a quien Arlt tanto conocía).

En otros casos, la nota de Arlt se organiza en torno de una deriva literaria que le permite plasmar la situación de catástrofe del contexto bélico internacional que se avecina. En esa expansión ficcional del cable, el escritor vuelve, reiteradas veces, sobre los mismos géneros que caracterizan su producción de finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta. Muchas de las crónicas devienen entonces en breves piezas teatrales. Esto coincide, como es sabido, con un período en su literatura en que es muy fuerte la impronta de lo dramático, pues desde 1932 Arlt deja de escribir novelas y se vuelca al teatro como una de las zonas más fuertes de su producción. Se trata, entonces, de la dramatización de la noticia, no sólo a través de la estructura del diálogo, sino a partir de la escritura de breves piezas de teatro, con detalladas indicaciones escénicas, notación dramática y separación en escenas (en algunas crónicas hay más de tres). Interesa sobre todo la construcción de estas breves piezas teatrales porque, en algunos casos, el horror de la guerra presente o por venir se dramatiza para hacerlo más elocuente (en los dos sentidos del término, se hace dramático y se escribe en las formas del drama teatral). Es el caso de "Máscaras en el colegio de Eton", una crónica a partir de la cual Arlt nos hace espectadores de un diálogo teatral entre dos ingleses (los innominados y por ello paradigmáticos "Él", y "Ella") que deliberan sobre el hecho de que "se han reunido doce técnicos" para estudiar si los niños de Eton resistirán las máscaras de gases que se planean entregar si fueran necesarias, en una futura escena bélica. La nota se desarrolla en torno a un diálogo ficticio que se detiene en la descripción del horror y a la vez lo denuncia, pues la falta de asombro de los interlocutores y la apatía acerca de lo comentado no hacen más que evidenciar el espanto

que estos personajes, individuos "anestesiados", no pueden ver frente a la catástrofe de una próxima guerra.[17]

En otras ocasiones y en un procedimiento similar al utilizado con el género dramático, se pone en términos narrativos el horror y de esta manera se logra que aparezca más elocuente en tanto que intento de apelación al lector. Como en "Espíritu guerrero en los niños pequeños", una crónica que, escrita en 1937, como la comentada sobre las "Máscaras en el colegio de Eton", augura y denuncia los desastres (morales, materiales, humanos) de una futura guerra. Los dos textos se focalizan, por lo demás, en los niños y el dramatismo de lo expresado resulta más cruento. En este caso, se parte de un hecho que se refiere sin detalles: "en un país, –no importa dónde (…)– el gobierno se ha propuesto" un plan de estudios cuyo preámbulo "gira constantemente en torno a la militarización infantil". Enseguida el artículo relata lo que imagina un posible lector que, como Arlt, "deja abandonado el diario" ante esta noticia y "rueda en un torbellino gris". A partir de una división maniquea entre buenos y malos, una alteración de los órdenes de belleza y verdad, y una simplificación hacia lo concreto que también puede leerse en la sintaxis reiterativa de lo expresado, el texto narra cómo un maestro entrena a los niños "de ojos entornados, sin malicia" para despertar su espíritu guerrero: "Les explica qué hermosa es la guerra. Cuán hermosa es la guerra. Qué placer encuentra en ella un hombre que con una granada en la mano le arranca medio cuerpo a otro hombre. Es lo mismo que descuartizar vivo a un pajarito". Y en la crónica se añade: "¿Y los aeroplanos? Nada hay más bonito que un aeroplano. (…) Los aeroplanos llevan también bombas, bombas grandes. Las bombas son como racimos de uvas. Las bombas se tiran sobre ciudades que están llenas de niños malos y malas mujeres y malos viejos y malos padres. Los niños buenos, en los aeroplanos tiran bombas sobre las ciudades y destruyen a los niños malos" (Arlt, "Espíritu guerrero en los niños pequeños").

Escritura periodística y escritos de escritores, los artículos que Roberto Arlt y Enrique González Tuñón publican en el diario *El Mundo* per-

[17] En este sentido, afirma "Ella": "-He visto una fotografía (…) sumamente curiosa. [Un] niño con una careta de gases enchufada en el rostro, jugaba con un oso (…) Sentada junto a él estaba la criada y su perfil me recordaba el leonino perfil de una leprosa, desfigurada por la máscara (…)". Y más adelante, añade fríamente: "-¿Resistirán? [la careta]" (Arlt, "Máscaras en el colegio de Eton": 58).

miten reflexionar así, sobre los textos originados en ese espacio mixto y de cruce que se constituye en el encuentro entre el literato y los diarios. De esta manera y como pude verse hasta aquí, las crónicas comparten algunos rasgos y distintos procedimientos se reutilizan, como la glosa, la expansión ficcional de la noticia y su narrativización. En este movimiento, Arlt y Tuñón no sólo parten de las noticias internacionales y los cables de noticias y enfrentan la enunciación periodística al desplegar otras formas de referencialidad, sino que además cuestionan algunos de los modos de la certeza y la verdad de la prensa. Relatos marginales, circunstanciales, fortuitos, en algunos casos; en otros, la ficcionalización o la puesta en términos dramáticos de los grandes sucesos de la política internacional, permiten una lectura del presente donde el horror de la guerra presente o por venir se revela en su elocuencia y se expone de modo evidente, monstruoso y brutal. Periodismo y literatura, crónicas narrativas, poetizantes y de fuerte estilización, estas notas permiten delimitar algunos de los rasgos del escritor periodista en la Argentina en los años finales de la década del treinta y los primeros cuarenta.

Bibliografía

CAIMARI, LILA, 2004. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina*, 1880-1955, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

CORRAL, ROSE, 2001. "Introducción", Arlt, Roberto. *Al margen del cable, Crónicas publicadas en El Nacional, México*, 1937,1941. Recopilación, introducción y notas de Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 7-16.

JUÁREZ, LAURA, 2008. "Historias criminales y ficciones infames. El delito en la producción periodística final de Roberto Arlt", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, en prensa.

ROTQUER, SUSANA, 1992. *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

SAÍTTA, SYLVIA, 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.

SAÍTTA, SYLVIA, 2007. "Nuevo periodismo y literatura" en Celina Manzoni (directora), *Rupturas*, tomo 7 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, en preparación.

SARLO, BEATRIZ, 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

TIEMPO, CÉSAR, 1956. "Prólogo" a González Tuñón, Enrique. *Camas desde un peso*, Buenos Aires: Editorial Deucalión.

Crónicas citadas

De Roberto Arlt

1929. "¿Cómo quieren que les escriba?", *El Mundo,* 3 de septiembre. Recopilada en Arlt, Roberto, 1994. *Aguafuertes porteñas: cultura y política,* Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Losada, 30-34.

1937. "El subsuelo del diablo", *El Mundo,* 15 de abrril, Tiempos Presentes.

1937. "El Polo Norte no está más en el Polo Norte", *El Mundo,* 5 de junio, Tiempos Presentes.

1937. "La ciudad sumergida en el bosque", *El Mundo*, 18 de junio, Tiempos Presentes. Reeditada en Arlt, Roberto, 2001. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937,1941,* Recopilación, introducción y notas Rose Corral, Buenos Aires: Losada, 27-30.

1937. "Un gitano ladrón y un caballo aprovechado", *El Mundo,* 8 de octubre, Al margen del cable.

1937. "Espíritu guerrero en los niños pequeños", *El Mundo,* 17 de octubre, Al margen del cable.

1937. "Máscaras en el colegio de Eton", *El Mundo,* 26 de octubre, Al margen del cable. Reproducida en Arlt, Roberto, 2001. *Al margen del cable*, *Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937,1941,* Recopilación, introducción y notas Rose Corral, Buenos Aires: Losada, 57-60.

1939. "Ocurrió en cuatro días", *El Mundo*, 30 de abril, Al margen del cable.

1939. "El sepulcro de acero", *El Mundo,* 24 de mayo, Al margen del cable.

De Enrique González Tuñón

1939. "Ultramarinerías", *El Mundo,* 16 de noviembre.

"¿Se acuerda usted de Al Capone?", *El Mundo,* 15 de septiembre.

"Almacén de antigüedades", *El Mundo,* 1 de noviembre.
"El único dictador soportable", *El Mundo,* 4 de diciembre.
1940. "Cenizas de cera", *El Mundo,* 17 de diciembre.
1940. "Tiendas de ultramarinos", *La calle de los sueños perdidos,* Buenos Aires: Sociedad Editorial Americana.
"Se indignan las estatuas", *El Mundo*, 4 de marzo.
"El soldado muerto", *El Mundo,* 10 de mayo.
"¿Dónde viven los deshollinadores?", *El Mundo,* 24 de julio.

Articulismo en democracia. Las columnas de Antonio Muñoz Molina*

Natalia Corbellini
Universidad Nacional de La Plata, CETCL – CONICET

Resumen

El formato de columna de escritor dialoga con algunas de las últimas obras de Antonio Muñoz Molina (*Sefarad. Una novela de novelas; Ventanas de Manhattan; Días de diario*) donde la noción de género muestra borrosos límites, alternan narración y argumentación, relato y ensayo y ponen en evidencia la fuerza coercitiva del soporte que guía la lectura. Analizaremos el estatuto de la escritura de las columnas publicadas bajo el marbete "Ida y vuelta" en el suplemento *Babelia* del diario *El País* en tanto lugar que permite la experimentación con el lenguaje y el narrador, y a la vez, enfáticamente construye un yo signado por la voluntad de estilo y por proporcionar una forma de conocimiento y pensamiento reveladora. Me detendré en las particularidades de esta nueva serie de columnas en relación al proyecto creador del autor.

Palabras clave: Muñoz Molina – columnas – arte – El País

Abstract

The writer's column format related to Muñoz Molina's last novels (*Sefarad. Una novela de novelas; Ventanas de Manhattan; Días de diario*), where the concept of genre is not clear, they alternate narrative and argumentation, tales and essay. I will analyze the writing of published columns as

* Este trabajo forma parte de mi investigación como integrante del proyecto "Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea" dirigido por la Dra. Raquel Macciuci, acreditado ante el Programa de Incentivos a la Investigación (UNLP H407) y aprobado por la AGENCIA (Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica) FONCyT bajo el registro PICT 2004 Nº 20918.

"Ida y vuelta" in the suplement *Babelia* of *El país,* as a format that allows experimentation with the language and the narrator; and simultaneously constructs an ego with the will of style, and for providing a rewatching form of knowledge and thought.

Keywords: Muñoz Molina – column- Art - El País

Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina constituyen un espacio textual que le permite al novelista establecer una vinculación diferente con sus lectores a través del juego con el narrador y con el lenguaje. La presencia de un yo enfático, creador, con un estilo propio, reinventa la realidad al comentar lo cotidiano, y la elección de los temas y motivos de sus columnas con especial atención al mundo del arte y al despertar de los sentidos por la belleza conducen la mirada del lector. Es interés de este trabajo vincular la construcción del narrador de los últimos artículos y novelas del autor buscando las formas y motivos que organizan un narrador pedagógico.

La imagen pública de este autor se construye no sólo a partir de sus novelas. La importancia que en el total de su obra tienen las columnas de prensa puede dimensionarse al recordar que fue en un diario de Granada y a través de una columna que este escritor comenzó a publicar. Desde entonces ha mantenido de manera intermitente su presencia en la prensa diaria, y ha recopilado y seleccionado algunas de sus columnas en formato libro. Desde el 27 de octubre 2007 volvió a ocupar una sección semanal fija en el suplemento *Babelia* bajo el marbete "Crónica[1]: ida y vuelta"[2].

[1] La denominación de "Crónica" no ha sido fija y ha alternado con "Reportaje" y "Fragmento literario". A lo largo del año 2008 se consolidó la categoría de Crónica en el título y por eso la utilizo como generalizador, y porque creo que caracteriza las columnas del escritor más acabadamente que la categoría reportaje. Las citas corresponden a las columnas de la sección "Crónica: ida y vuelta", publicadas los días sábados en el suplemento *Babelia* del diario *El País*. Se indica la referencia completa en el apartado Bibliografía. La cifra indica el número de línea en que se inicia la cita.

[2] Durante los años 2005 y 2006 no hay artículos firmados por el autor en *Babelia*. Desde enero a octubre de 2007 el diario publicó nueve textos firmados por el autor: en la sección Opinión, tres que se asocian a la forma de columna ("Guerras de religión" 4-enero; "Estado de delirio" 27-enero; "La patria gutural" 1-octubre) y la réplica al artículo de Suso del Toro sobre la literatura hebrea; dos artículos en la sección Cultura (sobre

Previo a la crónica semanal no era fija la sección ni el lugar en el diario en que aparecían los artículos firmados por el autor ya que publica en diferentes zonas del diario, que cobijan también diferentes géneros periodísticos.[3] Es evidente que el horizonte de expectativa del lector se adecua a cada sector del diario, el género guía la lectura del texto. La variabilidad del género parece una búsqueda en estas nuevas-primeras columnas de la forma definitiva que tendrán en el formato semanal. [4]

Desde entonces la aparición ha sido ininterrumpida. Los temas que aborda continúan los tópicos y preocupaciones sobre los que ya a trabajado Muñoz Molina en el formato columna (la denuncia de los abusos del poder político, la necesidad de volver a mirar la memoria colectiva a través del arte; el maltrato de las libertades cívicas, el maltrato a la escuela y a los maestros, …) pero con un renovado hincapié, en el objeto y en el procedimiento, en citar, nombrar y poner en circulación objetos culturales que la banalidad cotidiana esconde en un segundo plano: exposiciones de arte (pintura, escultura, fotos, …) conciertos, discos *gloriosos*, novelas, versos, lugares de la ciudad poco frecuentados. Este conjunto de citas arman las diferentes columnas, algunas marcadamente retratos de artistas[5], otras claramente ensayos argumentativos sobre un tema.

Claudio Guillén y sobre el IV Congreso de la Lengua), una entrevista a Don DeLillo y un fragmento literario.

[3] Informativos, o interpretativos, o de opinión.

[4] Para Carlos Bousoño tanto los géneros literarios como los periodísticos cumplen la "ley de la individualización" y la "ley del asentimiento": "El género es un modo convencional para la representación de hechos informativos según determinados modelos frente al ámbito infinitamente polifacético de discursos posibles. (…)La configuración genérica reduce las posibilidades interpretativas, pues la información que proporciona, como representante de un género, orienta la significación del texto" (1970: 14).

[5] Vease "Los ojos de Bruno Schultz" 3 nov 07, "Zukerman vuelve" 1 dic 07, "Idea Vilarino" 8 mar 08, "Leiro, sin Tribeca de fondo" 22 mar 08, "Memoria fotográfica" 5 abr 08, "Balcones de ausencia" 12 abr 08, "El dibujante renegado" 17 may 08, "Dos formas de talento" 28 jun 08, "El prodigio invisible" 13 seo 08, "Las glicinas de Faulkner" 18 oct 08, "Remordimiento de los árboles"8 nov 08, "Astronomía de Morandi" 15 nov 08, como ejemplos ilustrativos, entre otros.

Imagino…

La vocación del escritor es la de redescubrir los objetos culturales que yacen olvidados en los rincones de nuestra vida cotidiana: "En las salas deshabitadas de la Academia de San Fernando imagino una escena de una novela que no sé si llegaré a escribir, pero que veo en todos sus detalles" (Escenas: 61). La escritura de la probable novela alimenta la columna "Escenas de museo". La crónica teje a través de los grandes museos contemporáneos. El efecto se logra con la descripción desnuda del suceso:

> Los museos no quieren parecer museos, que es lo que son en realidad, así que emprenden costosas operaciones de cirugía estética encargando ampliaciones a las estrellas internacionales de la arquitectura, que los llenan de escaleras mecánicas y aspavientos de titanio. Y como muchos de ellos, luctuosamente, están llenos de obras del pasado, sus directivos intentan disimularlo organizando exposiciones de motocicletas, de vestidos de noche, hasta de videojuegos. ("Escenas de museo": 23)

A este planteo escenográfico se contrapone la imagen de los pequeños museos que conservan los objetos culturales en el contexto creado para su posible apreciación: "En los museos medianos, en los un poco menos célebres, uno puede encontrarse en una sala silenciosa y desierta delante de una maravilla que no sabía que existiera, o no recordaba que estuviera aquí" (Escenas: 43). La columna se cierra con la elección final, que aparece con una gran marca autoral conducida a este desenlace a través de la argumentación previa:

> Pero en Madrid *no hay mejor espacio* para disfrutar la pintura con recogimiento que la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tiene algo de invisible a pesar de encontrarse en un edificio enorme, de pesadez ministerial, en el centro mismo de la ciudad y como fuera de ella. En los museos medianos se ve mejor esa pintura de oficio *excelente* que es como la serie B de la Historia del Arte, pero en la Academia de San Fernando está además, como un coloso agazapado, don Francisco de Goya, más sobrecogedor aún porque es un Goya menos familiar que el del Prado: el de las escenas de la Inquisición y de manicomio, el del retrato de Godoy, obsceno en su poder y en su insolencia física. ("Escenas de museo": 55, énfasis mío)

El recuerdo de la visita a una exposición de Giogio Morandi en el Metropolitan de New York dispara un retrato de artista en la que la elección estética del autor vuelve a transitar las miradas de la naturaleza construidas por el hombre. Las *natura morte* de Morandi lo hacen reflexionar: "No sólo venimos a mirar su pintura: acercándonos a ella estamos sumergiéndonos en la quietud contemplativa que la hizo posible" (Astronomía: 51). La elección de la contemplación de los cuadros de Morandi conlleva a la elección de una contemplación mediatizada por el pincel de Autor, que descubre en los objetos cotidianos de su estudio, una y otra vez, la "*astronomía de las cosas*" en su estudio de luces, sombras y distancias.

> Lo que Morandi pide es, en un grado menor, lo mismo que se exige a sí mismo, la quietud fervorosa de una contemplación que suspende el tiempo, que permite ver simultáneamente la verdad y la apariencia de las cosas, su condición doble de presencia tangible y de ilusión de los sentidos. ("Astronomía de Morandi": 27)

Verdad y apariencia, ilusión de los sentidos, provoca en el lector una visión racional y reflexiva del arte, buscando el efecto en paralelo de racionalizar los temas del mundo que la columna describe. La escritura de columnas para Muñoz Molina es mucho más que expresar una opinión fundamentada. El narrador de estos textos educa la mirada del lector, lo guía a través de itinerarios señalados para que los sentidos perciban eso que está ahí y que una mirada ramplona no había podido descubrir.

> Me gusta esta ciudad que puede ser tan despejada y tan noble y un momento después tan plebeya, igual que es áspera y de pronto acogedora, sin transición ni medias tintas, que tiene una belleza tan desordenada y como en prosa, en la que no hay distracción más subyugante ni más barata que andar por la calle. ("Vanguardia y bata de cola": 19)

La *voluntad de estilo* con una presencia autoral fuerte provoca el descubrimiento:

> ¿No es eso lo que nos cansa tantas veces, sin que nos demos cuenta, en una película, en un libro, en un cuadro o una música? El artificio de lo muy logrado: como esos platos muy hechos de la cocina francesa o los

> abrumadores bodegones flamencos, o la prosa demasiado lograda y como regodeada en sí misma que nos disgusta en otros y que alguna vez, para nuestro remordimiento, no hemos sabido ver en nosotros mismos. El dibujo es lo logrado, porque su sentido es la instanteneidad de una percepción, pero también lo contrario de lo muy logrado. (…) El dibujo nos enseña a aparecer y desaparecer sin ruido y a brillar por la ausencia. A terminar de improviso, como se detiene una línea, como queda sonando una última nota. ("Lecciones de dibujo": 24)

Espantado…sugiero

Escribe contra las "doctrinas confortables" que explican el enclave político como si todo pasara del mejor modo que puede pasar. Para Grohmann (2006: 26) las columnas son mediadoras entre el lector del periódico y la realidad: "Y yo creo que se tiene que hacer especial hincapié en esa *forma* que toman el pensamiento y conocimiento adictivos en el caso de la columna, el tratamiento a que se somete el material proveniente en un principio de la realidad" (2006: 27).

El columnismo de Antonio Muñoz Molina construye un enunciador que desgrana la noticia para ponerla en relación con la serie literaria y la serie social. En ocasión de la publicación de *La vida por delante*[6] reflexionaba sobre su propia práctica y el quehacer del columnista. Plantea explícitamente la necesidad de generar polémicas, de agitar conciencias para no repetir simplemente el discurso del periódico:

> Aquí hay asuntos de los que no se puede hablar (…) la educación, la historia, las mitologías autonómicas o locales: si lo haces, enseguida te lanzan el rayo paralizador. También cuando tratas la inmigración o la inseguridad ciudadana con argumentos, sin etiquetas, cansan los malos entendidos. (Ruiz Mantilla, 2002)

Sin etiquetas: la reflexión del autor en las columnas trata de deconstruir estereotipos con los que se lee la actualidad, que generan las "doctrinas confortables" a las que el autor hace referencia. El poder de su escritura está en la ironía con la que enlaza los párrafos de sus textos.[7]

[6] Selección de columnas que el autor publicó, con ese título, entre los años 1997 y 2002, en la última página de *El País Semanal*.

[7] Se organizan según la *dispositio* tradicional (introducción, *narratio*, *argumentación o confirmatio, y peroratio)*. Para la columna, en términos de Morán

"Más naciones" del 4 de octubre realiza una lectura de la recepción que la crítica hace de la película *Sangre de mayo:* [8] "Hace un siglo lo gobiernos todavía encargaban pinturas de historia de extensión panorámica para celebrar las glorias de la patria. Ahora se ve que encargan películas" ("Más naciones": 24). Quebrar el verosímil que ve del saber común e institucionalizado que ve en la épica documentales es un trabajo arduo, y mal visto. Recordar la épica del 2 de mayo con un discurso monológico es ignorar dos siglos de conflictos entre liberales y conservadores tratando de explicar y representarse qué sucedió entonces.

> A lo largo del siglo XIX, el 2 de mayo de 1808 dejó de ser un acontecimiento confuso y ambiguo, fácilmente desfigurado por el recuerdo, sometido al escrutinio de la historia, para convertirse en el día sagrado de la fundación nacional. Fundación de lo nuevo y también despertar de lo antiguo: el problema es que ese espejismo de unanimidad encubría explicaciones de los hechos opuestas entre sí, relatos que tenían en común poco más que los detalles escenográficos. Para los liberales, el pueblo sublevado era la encarnación de la soberanía nacional, y por lo tanto de las libertades constitucionales que habrían de barrer el Antiguo Régimen; para los reaccionarios, el pueblo era la noble masa oscurantista y católica alzada en rebeldía contra las ideas extranjeras y corruptoras de la Revolución Francesa; el pueblo, analfabeto y primigenio, desbordó a las élites ilustradas que se hicieron cómplices del invasor y preparó el terreno para el regreso triunfal del rey absoluto, don Fernando VII. ("Más naciones": 42)

La retórica de Antonio Muñoz Molina actualiza las divergencias, pero también ofrece los modos para rescatar al lector de las redes de la "doctrina confortable": "Espantado por el regreso de la épica del 2 de mayo –la épica es siempre el envoltorio palabrero de la carnicería– voy a

Torres (1988), un arranque, que a veces consiste en una cita o en una anécdota, un nudo o núcleo de la cuestión, una explicación discursiva o demostración casuística, una tesis muy concentrada, simple, clara y firme, un desenlace que realza el nudo o vuelve al punto de arranque. La particularidad del autor está en la descripción del tema con el discurso oficial del saber común referido con ironía y la argumentación contra fáctica de la misma. Para un modelo de análisis véase también Gómez Calderón (2005).

[8] Dirigida por José Luis Garci, en España, se estrenó en octubre de 2008, con guión de José Luis Garci y Horacio Valcárcel. Reparto: Quim Gutiérrez (Gabriel), Paula Echevarría (Inés), Manuel Galiana (don Celestino), Lucía Jiménez (Plata), Enrique Villén (Paco "el Chapas"), Miguel Rellán (Mauro Requejo), Tina Sáinz (doña Restituta), Natalia Millán (Anastasia), Manuel Tejada (Godoy).

buscar refugio en el historiador Álvarez Junco" ("Más naciones": 37). *Espantado* busca a quien ya ha hecho una escritura seria de los sucesos:

> Muchos años después, cuando la guerra casi había desaparecido de la memoria viva, en los tiempos de frágil esperanza liberal de la revolución de 1868, Benito Pérez Galdós fijó la épica liberal y popular del 2 de mayo, en la primera serie de los *Episodios nacionales.*
>
> Pero muy pronto, en la 'Segunda serie', la cándida ensoñación progresista de los primeros episodios se contamina de desaliento y oscuridad, *como si de las litografías patrióticas en colores chillones Galdós hubiera pasado a las tinieblas siniestras* de los *Desastres de la guerra*, donde Goya no dejó ni un resquicio para las mentiras de la épica. ("Más naciones": 51, énfasis mío)

En la introducción indicaba que la película "al parecer se inspira en uno o dos *Episodios* de Galdós" (10). La polémica planteada la desteje el lector.[9] En el camino, con dos frases, ilumina la lectura de Galdós y de Goya, le otorga al lector una perspectiva multimedial para interpretar la serie histórica del siglo XIX, sin por ello dejar de lado la belleza estética.

El autor como escritor, como obligación de par, recuerda, informa de las cosas que ya se han hecho. Denuncia los pasos atrás que ya no se pueden dar. En "Desmemorias" explicita la postura progresista en contra de las políticas oficiales y de estado sobre la memoria pública:

> El resultado de esta sentimentalización y oficialización de la memoria es el olvido de aquello mismo que se pretendía recordar. Quien dice que sólo ahora se publican novelas o libros de historia que cuentan la verdad sobre la Guerra Civil y la dictadura debería decir más bien que él o ella no los ha leído, o que los desdeñó en su momento porque no estaban de moda, en aquellos atolondrados ochenta en los que la doctrina oficial del socialismo en el poder era la contraria: con lo moderno que ya éramos, qué falta hacía recordar cosas tristes y antiguas. ("Desmemorias": 27)

La argumentación se fundamenta con una extensa y reflexionada enumeración de novelas y películas[10], que el autor valora otra vez con la

[9] Sobre la épica véase también "Vanguardias bélicas" (25/10/08).

[10] *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera; *Tres días de julio* de Luis Romero; *La prima Angélica* de Carlos Saura; todo *El laberinto mágico* de Max Aub; *La forja de un*

presencia de un yo enfático: "*Yo no me olvido* de la impresión que me hizo leer en 1985 *Luna de lobos*, de Julio Llamazares" ("Desmemorias": 59). El arte le permite circular con una sinestesia constante donde las impresiones se cruzan para refractarse unas en otras.[11] Esto le permite, en la comparación y descripción, en cada columna citar un sinnúmero de objetos culturales. Para mover el halo de subjetividad que encierra el arte lejos del gran público el autor señala los tópicos académicos en los que se han encasillado las obras de vanguardia, por ejemplo, para devolverla al contexto original en el que fueron concebidas, para acercar el lector de hoy a ese contexto cultural:

> Uno creía que para ser *absolument moderne* el primer mandamiento era abjurar de toda aquella guardarropía: que la modernidad era el reverso y el antídoto de la España negra. Pero lo que descubre o recuerda en esta exposición –entre bailaoras de Van Dogen y de Francis Picabia, flamencos de Man Ray, carteles vanguardistas con el nombre de Antonia Mercé, caballos destripados y toros de Picasso en plazas con gallardetes tricolores, picadores de hojalata cubista de Pablo Gargallo, guitarras ascéticas de Juan Gris, letras flamencas de Federico García Lorca- es que los mismos materiales que sirvieron de base para tanta moralla y bisutería folclórica se convertían en oro cuando los manipularon los mejores artístas: cuando muchos de ellos buscaron en la tradición popular el fundamento que necesitaban para rebelarse con verdadera eficacia contra las rutinas y las formalidades del arte académico. ("Vanguardia y bata de cola": 60)

El análisis argumentativo de la historia cotidiana continúa la línea que política que siempre ha trazado, en contra de las soluciones simples y totalitarias.[12] La impronta novedosa tiene que ver con el papel entre-

rebelde de Arturo Barea; *Días en llamas* de Juan Iturralde; *Largo noviembre de Madrid* de Juan Eduardo Zuñiga; *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernan-Gómez; *Luna de lobos* de Julio Llamazares.

[11] "En el jazz el contrabajo actúa como la sombra en la pintura, el fondo sonoro y el cimiento sobre el que se eleva el solista" (Conversación: 21).

[12] "A mí, sinceramente, tanta conmemoración de Mayo del 68 me produce un aburrimiento invencible. Ya me lo sé todo: lo de la imaginación al poder, lo de ser realistas y pedir lo imposible, lo de los adoquines y la arena de la playa, etcétera. Otros hechos coetáneos me importan mucho más, y reciben mucha menos literatura. En la primavera de 1968 la gente se sublevaba en Praga pidiendo libertades democráticas, no fantasías totalitarias, y justo ese verano, cuando los estudiantes revolucionarios de París disfrutaban de las vacaciones, carros de combate soviéticos invadían Checoslovaquia y dejaban a Milos

gado al arte como medio necesario, imprescindible, para interpretar la complejidad de la cultura: "Mirar enseña a mirar. Hoy me fijo en detalles que la otra vez no supe distinguir; puedo apreciar mejor juegos de correspondencias entre parejas de cuadros que fueron pintados para verse juntos, y que ahora vuelven a colgarse en la misma sala después de siglos de separación" ("Poussin junto al parque": 47).

El arte

Pero quizás el rasgo más determinante de esta colección de columnas es su constante vinculación y cita al mundo del arte y la cultura. Las columnas de Antonio Muñoz Molina como de Manuel Vicent arrastran al lector fuera de la percepción automática cotidiana del mundo. Manuel Vicent en sus columnas, con sus imágenes sensoriales, con su oxímoron, nos reeduca los sentidos para volver a apreciar la voluptuosidad de la naturaleza, que en el contexto de la vida urbana permanece del todo ajena sino tuviésemos estos pequeños encuentros a través de la palabra y en un objeto tan cotidiano como el diario. Antonio Muñoz Molina utiliza un camino distinto: la cultura de masas impone un solo modo de apreciar la música o la literatura, basado en su éxito económico. Encontrar las pequeñas delicias que el hombre ha hecho como creador (una grabación de Duke Ellington, *El mundo sigue* de Fernando Fernán-Gómez; *To the lighthouse* de Virginia Wolf; un haiku de Borges…); recorrer exposiciones plásticas olvidadas, o a contrapunto de la parafernalia que organizan los museos según un modelo de gestión capitalista.

Sus textos buscan las "grandes minorías" en un afán pedagógico consciente de la falta de espacio y de presencia en los medios de un gran acervo cultural que está destinado a perderse si los que lo conocemos no lo hacemos funcionar como partes de nuestra cultura.

La proliferación de columnas que son artículos-reseñas de espectáculos, exposiciones, libros, retratos de artistas por sobre las columnas que son ensayos argumentativos de políticas, dan cuenta de esa elección deliberada del autor que no modifica la temática de sus columnas con

Forman sin un país al que volver. No en mayo, sino en abril de 1968, Martin Luther King viajaba a Menphis para apoyar una huelga de los trabajadores municipales de la limpieza y era asesinado por un pistolero a sueldo. (…) Era en Memphis y en Praga donde estaba la revolución, no en París." ("Praga y Menphis en Mayo": 55)

respecto a ciclos anteriores, sino que plantea un nuevo estilo en el que más muestra que demuestra. Su prosa, que nunca abandona la cadencia eufónica que la caracteriza, conforma un nuevo objeto estético a disfrutar.

Bibliografía

AA.VV., 2005. *Ínsula. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.

Abril Vargas, Natividad, 199. *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*. Madrid: Síntesis.

Bousoño, Carlos, 1970. "Significación de los géneros literarios", *Ínsula 281*, Madrid.

Dijk, T. Van, 1983. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidos.

Gómez Calderón, Bernardo J., 2005. "Retórica de la columna personal: una propuesta de análisis", en *Ínsula.El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.

Grohmann, Alexis y Marten Steenmeijer (eds.), 2006. *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Editorial Verbum.

Grohmann, Alexis, 2006. "El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario", en Grohmann y Steenmeijer, op. cit., 11-43.

Loureiro, Ángel G., 2005. "*Temblor de fugacidad*: La escritura periodística de Muñoz Molina", en *Ínsula.El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.

Macciuci, Raquel, 2008. "Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes", en R. Macciuci (ed.) *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales. ARBOR*, 739, septiembre-octubre.

Martín García, Marta, 2004. "La travesía de Antonio Muñoz Molina en *El País*. Análisis de Antonio Muñoz Molina en sus artículos de prensa" en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 10-2004, 279-296.

Morán Torres, Esteban, 1988. *Géneros del periodismo de opinión. Crítica, comentario, columna, editorial*. Pamplona: EUNSA.

Muñoz Molina, Antonio, 2002. *La vida por delante*, Madrid: Alfaguara.

Ruiz Mantilla, J., 2002. "Muñoz Molina considera que sus artículos son una 'invención curiosa de la realidad'", *El País*, 20/12/2002.

VALLS, FERNANDO, 1997. "Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina", *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, monográfico de *Cuadernos de Narrativa*, Universidad de Neuchatel, num. 2, 69-92.

WINTER, ULRICH, 2005. "Entre dos aguas: literatura y periodismo. El columnismo de escritores y la evolución del campo intelectual desde los años ochenta", en *ÍNSULA. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.

Columnas citadas de Antonio Muñoz Molina

2007. "Lecciones de dibujo", *El País 22*/12.
2008. "Vanguardia y bata de cola", *El País* 5/01.
2008. "Praga y Menphis en Mayo", *El País* 19/04.
2008. "Poussin junto al parque", *El País* 26/04.
2008. "Astronomía de Morandi", *El País* 15/11.
2008. "Desmemorias", *El País* 06/09.
2008. "Escenas de museo", *El País* 11/10.
2008. "Más naciones", *El País* 04/10.

Huellas de una escritura escatológica: el proceso creativo de "Lavabos" de Manuel Vicent

Federico Gerhardt
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP) - CONICET

Resumen

El artículo aborda el proceso creativo de "Lavabos", columna escrita por Manuel Vicent y publicada, en primera instancia, en el periódico *El País* en el año 2000, y más tarde recogida en *Nadie muere la víspera*, de 2004. Para ello, se procede, en principio, al desciframiento y transcripción de los borradores del texto. Posteriormente, se examina estos materiales redaccionales preparatorios y las versiones éditas del texto, las variantes significativas que presentan, y se analiza las relaciones entre ellos, y del conjunto con algunos aspectos de la poética del autor.

Palabras clave: Manuel Vicent – columna – génesis de escritura

Abstract

The purpose of this article is to analyze the creative process of "Lavabos", a column written by Manuel Vicent in year 2000 in *El País*, and then published in the book *Nadie muere la víspera*, in 2004. The first instance of this work consists in the decipherment and transcription of the rough drafts of the column, and, on a second instance, the edited versions of the text are examined and compared to those preparatory materials in order to underline and analyze the significant variants that they present. Finally, the column is connected to some aspects of Vicent's poetics.

Keywords: Manuel Vicent – column – genetic criticism

Aunque ha cultivado diversos géneros en otros soportes, Manuel Vicent suele ser identificado como columnista y la parcela más conocida de su producción está constituida por las contribuciones semanales en *El País*, el diario español de mayor tirada. En su obra, la crítica suele advertir la importancia de las pulsiones vitales en consonancia con un profundo sensualismo, en que el placer gastronómico ocupa un lugar preponderante.[1] La presente lectura, en cambio pero como complemento de aquéllas, aborda ciertas particularidades de la poética vicentiana vinculadas a lo escatológico, a un tiempo lo postrimero y lo excrementicio, a partir del análisis de un grupo de manuscritos suyos.[2]

Se trata de tres borradores sucesivos de la columna "Lavabos" –publicada el domingo 26 de noviembre de 2000 en la última página de *El País*–, manuscritos autógrafos en ocho hojas lisas, sueltas, sin numerar, de 13.7 cm x 10.7 cm, amarilleadas de un modo no uniforme –probablemente parte es efecto de la degradación, por el tiempo, del blanco original, parte por la calidad semejante a la del papel ecológico– y escritas con bolígrafo de tinta líquida negra. La escritura determina un espacio gráfico que apenas deja margen, es lineal y con cierto grado de fluidez –aunque no exenta de tachaduras y enmiendas–, y sólo en tres hojas se extiende por ambas caras; en dos de esos casos, la orientación vertical del trazado en el verso es inversa a la del recto de la misma hoja.[3] Sin embargo, y con respecto a esta última observación, cabe aclarar que en esas tres hojas, las anotaciones del *vº* son posteriores a las del *rº* pero no su continuación inmediata.

Mientras que en el *ms.* 2 *fº* 1 *vº* el autor vuelca operaciones matemáticas (suma y multiplicaciones), en el *ms.* 3 *fº* 1 *vº* continúa una variante de lectura iniciada en el *rº* y en el *ms.* 3 *fº* 2 *vº* se desarrollan dos segmentos probablemente destinados a ser añadido al texto el primero y a reemplazar otro segmento del mismo el segundo.

[1] Sobre estos y otros aspectos de la obra de Manuel Vicent, véase Macciuci (1996, 2000, y en prensa), a quien debo el acceso a los manuscritos de que se nutre el presente trabajo.

[2] Al respecto, cabe señalar que el manuscrito autógrafo como documento "único" –con la consiguiente carga aurática– presentaría en este punto una diferencia con el artículo de periódico, (re)producido "en serie".

[3] En adelante se utilizarán las siguientes abreviaturas: *ms.* (manuscrito), *fº* (folio), *rº* (recto), *vº* (verso) y *v.e.* (versión édita).

Para un cabal conocimiento de los manuscritos, acompañan el presente artículo la reproducción de los mismos y, a modo de apéndice, su transcripción y la confrontación de las diferentes versiones.

Descifrar los pictogramas

En principio, y a grandes rasgos, puede observarse que en las sucesivas versiones, el foco de interés del autor va desplazándose. La referencia a la prisión como lugar en que se forja una clasificación de los individuos va perdiendo espacio hasta ser prácticamente excluida de la *v.e.*, mientras que la observación a propósito de los sanitarios de ciertos establecimientos y de las leyendas que en sus puertas los identifican va ganado espacio, dando pie a especulaciones sobre sus ilustraciones y su simbolismo, abriendo el camino a conjeturas y comparaciones acerca de temas apocalípticos y de ultratumba.

Todas las versiones se inician con una reflexión a propósito de las razones que pueden disuadir a "muchos" (*ms.* 2 *f*º 1 *r*º) o a "mucha gente" (*ms.* 1 *f*º 1 *r*º, *ms.* 3 *f*º 1 *r*º, *v.e.*), de cometer un "crimen". Sin embargo, tanto los términos en cuya tensión o competencia se apoya la disuasión como la forma en que se la presenta varía sensiblemente. Lo que en el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º aparece como una pregunta, "la vieja cuestión", sobre el mayor o menor poder de condicionamiento de "la estética o la moral", en el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º pasa a ser una aseveración acerca de la primacía, ya no de la "estética" –aunque no visiblemente tachada, suprimida en el paso a la *v.e.*– sino de la "higiene" sobre el "Código Penal".

A este segmento, sigue, en el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º, otro que se ocupa de la acuñación en la cárcel de dos "vocablos", "legal" y "pringado" para caracterizar la "conducta humana". Con respecto a esto, cabe señalar que en el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º, aparece también la forma "pringao", que puede deberse a una simple errata, por omisión de la letra "d", o a un uso deliberado de una forma más cercana al habla, más coloquial. Por un lado, apoya la primera conjetura el hecho de que en el *ms.* 1 *f*º 2 *r*º el autor haya omitido la letra "o", quedando "pringad". Pero por otro, en el *ms.* 1 el término aparece acompañado por otros de uso vulgar como "chorizo" (*f*º 2 *r*º) y "mandanguero" (*f*º 1 *r*º), respectivamente aplicados a ladrones y traficantes de drogas, más específicamente, marihuana. A ello

debe sumarse que también en el *ms.* 2 conviven ambas formas, lo que podría hacer pensar entonces ya no en una reincidencia en el error sino en una forma intencional –que no pasa al *ms.* 3 ni a la *v.e.*–, cercana al tema sobre el que versa el segmento, esto es, la jerga carcelaria, "el lenguaje marginal" (*ms.* 2 *f*º 1 *r*º). Tanto en el *ms.* 1 *f*ºs 1 *r*º y 2 *r*º como en el *ms.* 2 *f*ºs 1 *r*º y 2 *r*º, el columnista explica la independencia de la aplicación de estas categorías, con respecto a la posición social del individuo, dando ejemplos de sujetos que ejercen profesiones reputadas pero que pueden ser "pringados" y de otros que aun actuando en contra de la ley llegan a ser "legales". Esta explicación cuenta, en el caso del *ms.* 1 con varios ejemplos; en el *ms.* 2 reduce su extensión, agregando una referencia a las condiciones que convertirían a "cualquier delincuente" en un "pringado" y los requisitos para que "un obispo, notario, presidente de la caja de ahorros" se vuelva "legal".

Este extenso segmento, presente en el *ms.* 1 y en el *ms.* 2, no tiene prácticamente entrada en la *v.e.*, pero sí en el *ms.* 3 *f*º 2 *v*º, aunque reducido y no integrado al texto. Probablemente el autor haya considerado la posibilidad de añadirlo más tarde al borrador, aunque tal idea parece haber sido descartada durante la redacción misma del segmento, en vista de su carácter inconcluso y del cambio en el *ductus*, que apenas permite una lectura conjetural de la última palabra ("*antiguamente*"). Se retoma en él la referencia a la cárcel como "la fábrica más moderna del idioma" y a la "acuñación" de los "vocablos", presente en el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y sustituida en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º por la identificación de la prisión como el lugar "donde brota el lenguaje marginal que crea idioma". También con respecto a este último segmento, cabe señalar que la marginalidad que se predica del lenguaje, es en cambio atribuida, en una ambigua variante de lectura del *ms.* 1 *f*º 1 *r*º, a la conducta clasificada por el citado par de palabras o –más probablemente– a la caracterización misma: "caracterizar la conducta humana más ~~allá~~ al margen de~~l~~ cualquier código".

El segmento siguiente es, en el *ms.* 1 *f*º 2 *r*º, considerablemente más breve que en los restantes manuscritos; se refiere a la necesidad de ser "una verdadera dama" o "un auténtico caballero", lo que conduce al recuerdo de las leyendas que figuraban "antiguamente" en las puertas de los "retretes" de "los antros más cutres". Sin esta última referencia con la que concluye el *ms.* 1, el *ms.* 2 *f*º 2 *r*º repite la necesidad de ser "dama" o "caballero" –suprimiendo los atributos "verdadera" y "auténtico", nue-

vamente añadidos en el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º y en la *v.e.*– y la memoria de las puertas de los antiguos retretes, para a continuación añadir una adversativa que marca el contraste con el presente –"pero eso hoy no es tan fácil distinguirlo"– a partir de la cual se da lugar a un pasaje narrativo, ausente en el *ms.* 1. Tanto en el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º como en la *v.e.*, el contraste se ordena en torno a otro eje: no se trata de los retretes de antaño y los actuales, sino de los "cutres" y los "elegantes", por lo que el adverbio de tiempo, invariable en el paso del *ms.* 1 al *ms.* 2, "antiguamente", es desplazado al arriba citado segmento inconcluso del *ms.* 3 *f*º 2 *v*º, luego suprimido.

Tanto en el *ms.* 2 como en el *ms.* 3 y en la *v.e.*, la narración se abre con una interrogación que varía de una versión a otra: "¿Dónde están los lavabos?" (*ms.* 2 *f*º 2 *r*º), "¿Dónde está~~n los servicios~~ el baño, por favor?" (*ms.* 3 *f*º 1 *r*º) y "¿Dónde están los lavabos, por favor?" (*v.e.*). En estos casos, además de la adición de la fórmula de cortesía en el paso del *ms.* 2 al *ms.* 3, se produce una variante en la palabra utilizada para referirse al "retrete" (otro de los términos usados, en todas las versiones). La palabra que da título a la columna al editarse –en ninguno de los testimonios manuscritos consta un título– no aparece en ninguna ocasión en el *ms.* 1 y solamente una vez en el *ms.* 2 *f*º 2 *r*º mientras que en el *ms.* 3 se utiliza dos veces (*f*ºs 1 *r*º y 2 *r*º) y en la *v.e.* cinco. Con el uso reiterado de "lavabo(s)" la escritura opta por no sujetarse a cierta preceptiva tradicional que considera que la repetición de palabras es índice de pobreza léxica, regla que sin embargo parece respetar en otros pasajes, como sucede, por ejemplo, en una variante de lectura del *ms.* 2 *f*º 1 *r*º, en que el verbo "alcanza", utilizado en dos oraciones consecutivas, es sustituido en su primera ocurrencia por "cae en", que es, al mismo tiempo, más acorde con la bajeza inherente a la condición de "pringado".

El relato del viaje hacia el sótano y la llegada a las puertas de los lavabos, que sigue a la pregunta en el *ms.* 2 *f*º 2 *r*º se expande considerablemente en el *ms.* 3, donde se dan detalles del trayecto y se añade una comparación a partir de la imagen del descenso, que da pie a las reflexiones escatológicas ausentes en el *ms.* 2 y que ocupan más de una cara del borrador: "Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno" (*ms.* 3 *f*º 1 *r*º). En esta expansión se describe el camino hacia los retretes y se continúa con una analogía que sufre una modificación en su paso a la *v.e.*. La primera puerta en el recorrido "pone: privado". En

el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º, "ese cubil" es propiedad del "creador", mientras que en la *v.e.* "pertenece al dueño del establecimiento". Esta variante evita una repetición, ya que más adelante, en el *ms.* 3 *f*º 3 *r*º –en un segmento que pasa sin modificaciones a la *v.e.*–, cuando se completa la comparación, se escribe que tras "una puerta donde pondrá privado [...] tal vez estará el creador del universo". El posterior encuentro con "dos puertas con un signo en cada una de ellas" del *ms.* 2 *f*º 2 *r*º, pasa en el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º y *v*º, y luego en la *v.e.*, a ser "con dos signos herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro", palabra esta última presente en el *ms.* 1 *f*º 2 *r*º para referirse al lugar en que se encuentran los lavabos en cuestión, suprimida luego en el *ms.* 2, donde se menciona una "cafetería" (*ms.* 2 *f*º 2 *r*º), que luego pasa a ser una "discoteca" en el *ms.* 3 así como en la *v.e.*.

El segmento siguiente en el *ms.* 2 comienza ocupándose de la relación directamente proporcional de la modernidad del "establecimiento" (*ms.* 2 *f*º 2 *r*º), que en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º y en la *v.e.* es sustituido por el "sótano", y la dificultad para "descifrar" (sustituido por "interpretar" en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º y en la *v.e.*) los "pictogramas" identificadores de los lavabos. Este pasaje así como los ejemplos dados a continuación permanecen prácticamente invariantes. La oración siguiente en el *ms.* 2 (*f*º 2 *r*º), en que se resume los ejemplos previos, "Son los sexos reducidos también a estética", es suprimida en el *ms.* 3, lo mismo que el final del borrador, cuyo segmento inicial sin embargo es desplazado en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º a una posición anterior, sólo con el añadido del adverbio "previamente", coincidente con el movimiento realizado.

A partir de ese lugar, comienza en el *ms.* 3 (*f*ºs 2 *r*º y 3 *r*º) un pasaje que continúa estableciendo diversas relaciones entre "los lavabos de las discotecas de moda", "el más allá", "la eternidad", "el mundo de los vivos", "el juicio final", "el cielo y el infierno", y que pasa casi sin modificaciones a la *v.e.*, hasta el segmento "en el retrete de damas o caballeros" del *ms.* 3 *f*º 3 *r*º, sustituido en la *v.e.* por "en los lavabos de cada sexo y lavarse las manos", reemplazando nuevamente el "retrete" por su sinónimo que da título a la *v.e.*.

Por último, el final del *ms.* 3, que se encuentra bajo una línea divisoria, es reescrito en el mismo *ms.* 3 *f*º 2 *v*º y luego apenas modificado en su paso a la *v.e.*. El atributo "limpio", del *ms.* 3 *f*º 3 *r*º, es sustituido por "bien lavado" en el *ms.* 3 *f*º 2 *v*º y así pasa a la *v.e.*, donde sirve para retomar la acción de "lavarse las manos" referida en la oración anterior.

Mientras en el *ms.* 3 *f*º 3 *r*º se hace referencia a la vuelta "a la pista de baile", en el *ms.* 3 *f*º 2 *v*º se añaden especificaciones con respecto al baile referido, de acuerdo con otro añadido en la oración previa, por el que "juzgado" se convierte en "juzgado y condenado": "El infierno es un baile con palmeras y aun allí hay que estar limpio, ser un tipo legal y no un pringado". En la *v.e.* este segmento presenta una sola variante, consistente en el cambio del verbo "estar" por "bailar". Finalmente, las tres versiones se cierran con la referencia –desarrollada, según se ha visto previamente, en el *ms.* 1 y en el *ms.* 2 en sendos extensos segmentos posteriormente suprimidos– a la cárcel –el *ms.* 3 *f*º 3 *r*º, repite el sintagma "la fábrica más moderna del idioma", utilizado también en *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y *ms.* 3 *f*º 2 *v*º– como el lugar en que se "acuña" la antedicha distinción, que es en el *ms.* 3 *f*º 3 *r*º una "divisoria de la estética", y en el *ms.* 3 *f*º 2 *v*º una "clasificación estética" devenida "moral" por una variante de lectura que no pasa a la *v.e.*.

La fábrica del lenguaje: vocablos de enigmática (im)precisión

La lectura de las sucesivas versiones de la columna "Lavabos" constituye una vía de acceso al taller de escritura de Manuel Vicent, un acceso limitado pero que, no obstante, permite a su vez, siguiendo las pistas del proceso creativo de una columna, establecer lazos con ciertos aspectos del proyecto creador vicentiano.

En no pocas ocasiones, la crítica ha señalado las columnas de Manuel Vicent como un terreno en que se cultiva una prosa precisa y sutil, que alcanza altas cotas de sofisticación en el uso del lenguaje, haciendo emerger sus "sentidos subyacentes" (Macciuci, en prensa), apuntalando la construcción de imágenes de alto vuelo, en que lo sensorial y lo corporal juegan un papel principal, no segregados de la experiencia sino como sus constituyentes fundamentales. Conjugado con este estilo elevado, se ha destacado asimismo en su escritura literaria una estrecha vinculación con la realidad extraliteraria, y una consecuente búsqueda de intervención desde una deliberada ubicación "marginal" (Macciuci, 2000). Una confluencia, si no extraña, poco habitual, una "moral de la forma", una "moral del lenguaje" (Macciuci, 1996: 322, 321).

A través de los manuscritos y las variantes que exhiben, puede observarse muestras de estas particularidades de la poética de Vicent, que

sutilmente traza líneas isotópicas que emergen –algunas fugazmente–, acordes con la direccionalidad de la escritura, en las diferentes versiones. Así, por ejemplo, la palabra "antro", utilizada en el *ms.* 1 *f*º 2 *r*º para referirse a la mala reputación o mal aspecto del local en cuestión, enfatizada por "más cutres", al ser añadido en una variante de lectura en el *ms.* 3 *f*º 1 *v*º –y pasar a la *v.e.*, tras haber sido suprimido en el *ms.* 2– establece al mismo tiempo, ligazones con otras zonas del texto. A partir de la otra acepción de "antro", esto es, cueva o caverna, la expresión entra en relación con la referencia a las "pinturas rupestres" de las que se han extraído, según se sugiere en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º y en la *v.e.*, las ilustraciones de ciertos retretes, y la necesidad de "imbuirse de primate".

Por otro lado, y en virtud de esta misma acepción, "antro" enlaza con otros términos vinculados al descenso, como el "sótano" y el "infierno" –aunque, afecto a las imágenes imprevisibles o sorprendentes, el columnista ubica también "abajo" al "cielo"–; un movimiento descendente, que conduce al "retrete"/"lavabo"/"servicios"/"baño", espacio(s), precisamente, de lo bajo corporal, que, a su vez, tanto en el *ms.* 2 *f*º 2 *r*º como en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º y en la *v.e.*, son considerados como el "destino" del "hombre" o de la "mujer", esto es, meta o punto de llegada, pero también, en su otro significado, trayecto signado por la fatalidad. En el centro del paralelo trazado entre el descenso a los infiernos y la búsqueda del retrete, se encuentra una reflexión a propósito, justamente, del lenguaje: "Escatología tiene dos significados: excremento y postrimería"; un segmento metalingüístico añadido en el *ms.* 3 *f*º 2 *r*º en que el juego con el idioma –en otras lenguas, a los dos significados corresponden sendas palabras– hace converger dos etimologías diferentes: ἔσχατος, y σκῶρ, σκατός, respectivamente.

Asimismo, los vocablos "legal" y "pringado" y la ambigüedad que comparten sirven para el entramado de otra isotopía –y de ella con las otras líneas que recorren las versiones– que en el paso por los sucesivos borradores va volviéndose más sutil, cambiando de forma. La pregunta acerca del mayor o menor poder de determinación de "la estética o la moral" sobre el proceder de la gente, formulada en el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º, es sustituida en el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º por la afirmación de la preponderancia, al respecto, de "la higiene" (que en una variante de lectura reemplaza a "la estética") en detrimento de "el Código Penal". Con respecto a esto cabe señalar que, por un lado, se elimina una disyuntiva

que algunas de las antedichas características de la poética vicentiana autorizarían a leer, más bien, como equivalencia, a lo que habría que sumar, además, el carácter intercambiable de ambos términos, según se observa en una variante de lectura del *ms.* 3 *f*º 2 *v*º, que no pasa a la *v.e.*, en que "moral" sustituye a "estética".

Por otro lado, "la higiene" y "el Código Penal" se corresponden más precisamente con los significados de "pringado" (sucio) y "legal" (conforme a la ley), respectivamente. Sin embargo, también en este punto hay un juego con los significados de las palabras, con su ambigüedad, ya que tanto en el *ms.* 1 como en el *ms.* 2 un segmento extenso se dedica a explicar el sentido que se otorga a ambas palabras en la caracterización de la "conducta humana", la "conducta de la gente". El criterio de la clasificación no es higiénico ni penal, sino moral, es decir, estético: "No es la ley sino el buen gusto"; siendo independiente también de la categoría social del individuo, no se trata, sin embargo, tampoco de la mera inversión de los polos de posicionamiento social, según se desprende de la explicación volcada en el añadido en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º y *f*º 2 *r*º.

Tal como en el uso coloquial, "legal" es el "tipo" que es leal en su proceder, por oposición al "pringado", por lo que esta clasificación moral/estética entra en contacto, por un lado, con el "juicio final" –y otros términos semánticamente afines como "juzgado" y "condenado"–, y, por otro, con la "elegancia" y el "buen gusto". A su vez, se juega con la ya referida ambigüedad de la palabra "pringado", patente en una frase del *ms.* 1 *f*º 1 *r*º y el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º, y suprimida en el *ms.* 3 y en la *v.e.*, en la que se establece una relación entre la suciedad moral y la física, de acuerdo con dos de las acepciones de su verbo –otra más, diferente, excrementicia, remite al hacer las necesidades corporales en lugares como la cama o la ropa–: "el mal ensucia tanto la conciencia como las manos". De esta isotopía participan palabras que remiten a la limpieza moral, como "bailar limpio" en que podría leerse una reformulación de la construcción "jugar limpio", en referencia al proceder con lealtad; y al aseo, como "lavarse" o "bien lavado", y con ellas, la que da título al texto, "lavabo", término que corresponde a las instalaciones para el aseo personal y eufemísticamente a las destinadas a la orina y la evacuación, mientras que "retrete" se refiere más bien sólo a estas últimas.

Estos puntos, apenas señalados sin orden alguno, en que se hacen visibles ciertas conexiones isotópicas que subyacen en el texto, no son

sino ejemplos del trabajo estilístico de Manuel Vicent en la escritura de la columna, de su uso preciso de la imprecisión del lenguaje, de su ambigüedad –entre lo abstracto y lo concreto, lo material y lo ideal, lo literal y lo figurado–, aspectos entre varios en que se deja ver su "estética del oxímoron" (Macciuci, 1996, 2000, en prensa). A ellos cabría agregar aquellos pasajes en que se explica los usos de los vocablos "legal" y "pringado" para la caracterización de la conducta humana, en los que, junto a la labor estilística del autor, podría presumirse la presencia de una suerte de autorreferencia.

En el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º, escribe que "en la prisión, que es la fábrica más moderna del idioma, se han acuñado dos vocablos de enigmática precisión". Sometido a reescritura, el segmento en el *ms.* 2 *f*º 1 *r*º cuenta que en "el patio de las cárceles donde brota el lenguaje marginal que crea idioma se han acuñado dos vocablos". Reducido y segregado del texto, el segmento en el *ms.* 3 *f*º 2 *v*º retoma la identificación de la cárcel como "la fábrica más moderna del idioma" –presente también en el otro segmento del *ms.* 3 *f*º 2 *v*º, así como en el *ms.* 3 *f*º 3 *r*º y en la *v.e.*–, en consonancia con la "acuñación" a la que también hace referencia. El cambio, entonces, podría explicarse por el hecho de que, mientras que el verbo "brotar" designa a un proceso de características naturales, tanto "fábrica" como "acuñar" remiten a la invención y al artificio, y en ambos casos se aplican de igual modo a lo inmaterial y a lo material. Invención y artificio que igualmente podrían identificarse con el trabajo de Vicent con el lenguaje, con el modo como da forma a las expresiones en un proceso que bien podría considerarse una fabricación. De hecho, el propio Vicent se refiere de este modo a su tarea al evocar la "prehistoria" de su carrera de escritor, en una frase que también pone de relieve la materialidad de la obra: "Recuerdo que pensé que me gustaría escribir, y más que escribir, fabricar mentalmente ese objeto" (Macciuci, 2004: 124).[4] Curiosamente, en aquellos pasajes del *ms.* 1 y el *ms.* 2 dedicados a la "fábrica" del lenguaje no son pocas las palabras que, en algunas de sus acepciones, se vinculan de un modo u otro con el mundo de la imprenta, tales como "cárcel", "tipo", "divisoria", etc.

[4] Véase también nota 13.

La fábrica del lenguaje(,) al margen

Tanto en los intentos de la crítica por definir genéricamente la columna como en los abordajes de la producción en prensa de Manuel Vicent, el cultivo de la forma, cierta "voluntad de estilo" –particular, diferente en cada caso–, la utilización de procedimientos literarios, la puesta en primer plano del lenguaje, aparece como una característica fundamental; por otra parte, un criterio temático resulta difícilmente aplicable, atendiendo a la diversidad de contenidos abordados. Sin embargo, la columna parece dejarse definir también –si no más bien; tal vez, mejor– atendiendo a los aspectos vinculados con su formato, tales como la periodicidad, la presentación tipográfica, el lugar ocupado en la publicación, la firma, la extensión (Grohmann, 2006: 29-30).[5]

En el caso de Manuel Vicent, su columna para el diario *El País* se publica los domingos en un recuadro que ocupa el margen derecho de la última página, su texto se dispone en una sola columna y está precedido por el título, bajo el que se ubica el nombre del autor, acompañado desde hace un tiempo –aún no cuando la publicación de "Lavabos"– por una foto suya. En lo que respecta a la extensión, medida de diversas formas, se suele hablar de 438 palabras (Harguindey, 2007; Gisbert, 2007) o de 66 líneas a 30 espacios (Macciuci, 1996: 320), aunque las cifras –como se verá más adelante– no siempre son exactas.

De esos parámetros formales que rodean al texto marcando límites y remarcan desde el margen el género del que participa[6], hay dos que lo determinan, de modo más o menos visible, en su génesis: periodicidad y extensión. Esto, porque ambos factores funcionan como condicionamientos de la labor del escritor, quien debe cumplir con el plazo fijado

[5] Sobre la columna como género, véase también el artículo de Alexis Grohmann, en este mismo número.

[6] La delimitación de la columna por el paratexto o "exergo" llevada a cabo por Grohmann (2006: 29-30) se encuentra, como deja ver el propio autor en nota al pie, en la línea de las especulaciones teóricas de Jacques Derrida, según las cuales es en el margen, en lo que no está afuera ni adentro del texto, en el límite, donde se constituye la "ley del género". No obstante, cabe agregar que ésta es una ley de contaminación, impureza, de ahí que no sea del todo adecuado, siempre según Derrida (1980), afirmar que un texto "pertenece" a un género, sino que más bien "participa" de uno o varios géneros, observación que sería pertinente con respecto al texto abordado, teniendo en cuenta la estrecha relación entre género y soporte en la columna, en virtud de la cual un cambio en éste repercute en la consideración de aquél. (Véase nota 9.)

y ajustarse al espacio fijo de que dispone, lo cual requiere a un tiempo inventiva y disciplina (Grohmann, 2006: 24-25; Macciuci, 2000).

Por un lado, si bien se trata de una temporalidad inherente a la escritura como proceso, devenir, las tachaduras y enmiendas son el testimonio de esa dimensión temporal, una suerte de cicatriz o memoria visible, huellas de la textualización en movimiento en que se plasma el espesor del tiempo en su duración (Grésillon, 1994: 67; Derrida en Seguin, 1996: 5). Aunque en su caso se presenta una escritura más bien fluida, las no pocas variantes –pero también las repeticiones en tanto tales (Lois, 2001: 17)– que van informando a los tres borradores sucesivos de "Lavabos", dan cuenta de la orientación de su escritura en el tiempo. A su vez, la suspensión misma de la escritura, la cesación en la sucesión de variantes y versiones, denuncia el límite de tiempo, el plazo a cumplir. El paso a otro soporte impone la detención de la escritura, de modo tal que el impreso funciona como un "interruptor" necesario (Derrida en Seguin, 1996: 6). De ahí que Vicent declare: "Tengo una tendencia al perfeccionismo y al purismo, y si me concediera tiempo corregiría infinitamente cada página hasta dejarla muerta" (Ochoa Hidalgo, 1997).

Por otra parte, si bien son también las variantes registradas en las versiones los rastros que acusan la sujeción de la escritura a las pautas espaciales del periódico, ella es además puesta en evidencia por otras marcas de la escritura ubicadas, puntualmente, en el margen, dejando al descubierto al mismo tiempo la presencia constante en la conciencia del escritor del límite a respetar que es, al mismo tiempo, la meta a alcanzar.[7]

Interrogado sobre, precisamente, su "género preferido", Vicent afirma:

> Me siento cómodo con el artículo corto, y sobre todo, 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

[7] La imposición a la escritura de este objetivo tensa aún más la paradoja de que debe dar cuenta el estudio de un proceso de este tipo: "Las estrategias tienen una 'orientación', pero no pueden interpretarse en términos ortodoxamente teleológicos porque pueden no estar conscientemente dirigidas hacia un fin y no están necesariamente determinadas por él" (Lois, 2001: 19). Sin embargo, ésta que en principio parece ser una particularidad de la escritura de columnas, podría no ser ajena a la creación de (ciertas) novelas, como sugiere Grohmann (2006: 25n).

> 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. (Ochoa Hidalgo, 1997)

El análisis de los manuscritos confirma en cierto modo la preferencia por las formas cortas, sin embargo, al mismo tiempo, revela que su práctica de (re)escritura parece no operar por compresión o condensación sino más bien por expansión. La progresión numérica a través de las variantes en cada versión y entre las sucesivas versiones, presenta un aumento del número de caracteres y/o de palabras más o menos pronunciado según el caso. Así, el *ms.* 1 cuenta con 242 palabras, compuestas por 1114 caracteres (1355 si se suman los espacios entre ellos) que con las variantes de lectura se convierten en 1123 caracteres (1364 con espacios), manteniéndose idéntico el número de palabras. El *ms.* 2 presenta 319 palabras conformadas por 1411 caracteres (1728 con espacios), que las variantes de lectura transforman en 356 palabras que suman 1591 caracteres (1946 con espacios). Por su parte, son 406 palabras con 1846 caracteres (2251 con espacios) las que se cuentan en el *ms.* 3, que pasan a ser con las variantes de lectura (incluida la reformulación del último segmento y sus propias variantes, escrita en el *ms.*3 *f*º 2 *v*º) 444 palabras formadas por 2026 caracteres (2461 contando los espacios). Por último, el texto de la *v.e.* se compone de 440 palabras (sin contar el título), conformadas por 2016 caracteres (2455 si se suman los espacios). El cotejo de las cifras no hace sino poner de relieve su progresivo acrecentamiento y, con ello, la tendencia expansiva de las operaciones de reescritura, que sólo presenta como excepción el paso del *ms.* 3 a la *v.e.*, en la que el leve descenso de la cantidad de palabras y caracteres obedece a la resolución de variantes irresueltas (contabilizadas) en el *ms.* 3. (Aunque es un dato menos preciso por las variaciones del *ductus* –que, no obstante, es relativamente uniforme y se extiende en hojas todas de igual tamaño–, similar expansión puede verificarse en el número de líneas de cada manuscrito: el *ms.* 1 se desarrolla en 34 líneas; el *ms.* 2, en 48; y el *ms.* 3 en 63.) En la edición en el periódico en soporte papel, la columna ocupa 75 líneas de, en promedio, 27 caracteres (32 con espacios) cada una.

Si bien todas éstas podrían parecer cuestiones más ligadas a las matemáticas que a la creación literaria, lo cierto es que esta economía del espacio, esta exigencia formal, deja huella en la escritura de la columna,

no sólo en la expansión, larga y tediosamente referida en el párrafo anterior, sino de modo más explícito en los márgenes de los manuscritos en –al menos– dos lugares claves: en el inicio del *ms.* 1 y sobre el final del *ms.* 3.

En el *ms.* 1 *f*º 1 *r*º, al margen de las primeras 10 líneas, el autor ha escrito sendos números destinados a consignar la cantidad de caracteres de cada una de ellas. Por la distribución del espacio de cada línea y los respectivos márgenes, los números correspondientes a las tres primeras líneas –ubicados en el margen derecho– parecen haber sido anotados en forma inmediatamente ulterior a la redacción de cada línea o sus lugares previstos durante el desarrollo de la misma, para su posterior ubicación; tal es así que incluso en dos ocasiones la palabra se interrumpe, aún habiendo lugar, por reservarlo al número. Por el contrario, las cifras correspondientes a las restantes siete líneas parecen haber sido añadidas posteriormente, en vista de su ajustada posición en un margen –derecho en los cinco primeros y nuevamente izquierdo en los dos últimos– sumamente estrecho.

Tanto la precisión del conteo como sus criterios fluctúan. La cifra de la primera línea (35) acierta a consignar la cantidad de caracteres, considerando los espacios en blanco; lo mismo pasa con el número de la segunda línea (33) y el de la quinta (37), con la diferencia de que éste no considera las variantes de lectura y aquél sí tiene en cuenta una variante de escritura. En cuanto a la décima línea (30), el número que la acompaña refiere con exactitud la cantidad de caracteres que la componen, sólo que sin contar los espacios, mientras que en los demás casos, los números no son más que aproximados.

La preocupación por cumplir con esta exigencia formal, presente desde el inicio de esta etapa redaccional, emerge nuevamente cerca del final del *ms.* 3 (*f*º 3 *r*º), donde se presenta una multiplicación en la que el multiplicando (55) corresponde al número de líneas del borrador hasta la línea divisoria trazada centímetros arriba de la operación matemática –considerando el añadido que se extiende entre el *ms.* 3 *f*º 1 *r*º y *v*º–, mientras que el multiplicador (40) sería el número promedio aproximado, redondeado, de caracteres por línea. Es lícito conjeturar entonces que el autor se detuvo a calcular cuánto llevaba escrito y, por lo tanto, cuánto le restaba escribir, antes de redactar el final, luego reformulado, de su columna, conjetura apoyada por la disposición del texto bajo la línea

divisoria, el cual se adecua al margen definido por la multiplicación, lo que probaría la preexistencia de dicha operación a la redacción del segmento.

Cabe, por último, decir que en el *ms.* 2 *f*º 1 *v*º, el autor ha volcado otras operaciones matemáticas –tres multiplicaciones y una suma–, cuyas cifras podrían corresponderse con algunos de los parámetros o restricciones formales del texto, que sin embargo, no han podido ser identificados. No obstante, se ha decidido incluir la reproducción de dicha página en virtud del contexto, esto es, por considerar posible la relación de los números que intervienen en esas operaciones con algunos de los aspectos formales del texto o con las cifras anteriormente barajadas, en vista de su relativa cercanía tanto a unos como a otras –a excepción de una de las multiplicaciones, que presenta, además, diferencias en el trazo, por lo que podría suponerse su escritura se efectuó en un momento diferente del de la del resto–, y aun a riesgo de estar publicando desechos.[8]

Lo que esta serie de observaciones ponen de relieve no es sino la incidencia en la producción de Manuel Vicent en prensa, de los aspectos formales de la columna como género y su sujeción al soporte, fundamental en la medida en que, como se ha visto en el caso de los borradores de "Lavabos", lejos de ser una cuestión accesoria o circunstancial, el soporte es un factor determinante no sólo en la recepción de la obra sino desde su misma concepción, indivisible de su proceso creativo, donde se anuda otra de las múltiples relaciones entre el texto y sus materialidades (Chartier, 2006).[9]

[8] En el primer *post-scriptum* a su *Espolones*, Derrida agrega: "Roger Laporte me recuerda un encuentro borrascoso –hace ya más de cinco años y no puedo repetir aquí las circunstancias– en el que ambos nos opusimos, por distintas razones, a tal hermeneuta que, de paso, pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche: 'Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género 'he olvidado mi paraguas'.'" (Derrida, 1981: 95).

[9] En un trabajo posterior se abordará otras particularidades de las relaciones móviles que se entablan entre la obra y sus inscripciones, más específicamente, entre "Lavabos" y los diferentes soportes en que fue, hasta el momento, publicada –en periódico (en soporte papel y digital) y en libro (en tres ediciones)–, cuestiones éstas vinculadas a las tratadas en la presente lectura pero que no cabe desarrollar en ella.

¿Dónde están los lavabos?

Durante la elaboración de "Lavabos" Manuel Vicent se encontraba de visita en la Argentina; días antes de la publicación de la columna en *El País*, formó parte del primer Encuentro Internacional de Escritores *Las letras y el pensamiento*, que se celebró en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata y en el que integró una mesa el día viernes 24 de noviembre de 2000, la misma jornada en que también lo hizo, entre otros, Leónidas Lamborghini. Siguiendo el diálogo que con él mantuvo –del que se recogen fragmentos en el diario *La Nación*– pueden observarse patentes las huellas del proceso creativo de la antedicha columna que se filtran en las intervenciones de Vicent cuando aún se estaba gestando –o acababa de gestarse– el texto en cuestión –recuérdese que se publica dos días después, el domingo 26–, huellas de naturaleza diferente de las hasta aquí analizadas, huellas orales. A propósito, es oportuno señalar que la columna "Lavabos" fue, después de escrita, dictada por teléfono, por el autor, al personal del diario *El País*, método al que sigue recurriendo sólo cuando se encuentra en un sitio en que no tiene fácil acceso a Internet[10] –las escasas variantes que presenta la *v.e.* respecto del *ms.* 3 podrían, entonces, ubicarse en este paso del texto manuscrito a la letra impresa a través de la oralidad telefónica–. Las palabras pronunciadas entonces por Vicent son:

> Tú imagínate que el mundo es una discoteca fascinante. A medida que la discoteca es más fascinante, cuando vas al lavabo más difícil es saber cuál es el de caballeros y cuál el de damas. Aparte que estás muy borracho, ponen unas pictografías imposibles de descifrar. Primero tienes que saber si tú eres hombre o mujer, lo cual ya es una gran incógnita. Bajas a un sitio donde está todo lleno de cajas de Coca-Cola y barriles de cerveza. Si el sitio es muy cutre, si es un tugurio, entonces no habrá dudas, ponen damas o caballeros; arriba estará todo lleno de asesinos y gente maleva. A medida que los sitios se refinan, saber dónde tienes que entrar

[10] Este dato, aportado por la Dra. Raquel Macciuci a instancias del propio Manuel Vicent, constituiría, en cierta medida, una muestra de algunas de las razones argüidas por Roger Chartier en contra de la "abstracción de los discursos": "… es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino de los propios *textos*, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones […] El proceso de publicación, cualquiera sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores…" (2006).

> se complica porque te ponen el dibujo de una llave en una puerta y de un candado en la otra. Muchos ponen hasta pinturas rupestres. Pues bien, yo me imagino que morirse es ir a los lavabos del más allá, donde en vez de lavabos de hombres y mujeres ponen puerta del infierno y puerta del paraíso y es imposible distinguir la diferencia. Y te van a juzgar en ese pasillo lleno de cajas de Coca-Cola, porque allá tiene que haber Coca-Cola y McDonald's. En esos sitios, si te fijas, siempre hay una puerta que dice Privado, y uno nunca sabe quién está allí dentro. Aquí está el dueño de la discoteca. Allá está el Creador, que es el que sale y te juzga. Pero el problema es que en el cielo están tocando el bolero de Ravel y comiendo mazapán eternamente y está lleno de ángeles sin culo. Y en el infierno está lleno de palmeras y de hermosas mujeres y bailan cha-cha-chá. Y tú finalmente querrás ir al infierno. (Herren, 2000)

Este parlamento coincide mayormente con la expansión que en el *ms.* 3 sigue a la pregunta sobre la ubicación de los baños y la posterior comparación entre bajar al sótano y descender al infierno, ausente en el *ms.* 2, por lo que podría presumirse que éste es anterior a la intervención arriba citada. Pero la preocupación de Manuel Vicent por los lavabos, su ubicación, sus usos, su valor, no nace con "Lavabos" ni se limita a su proceso de escritura.

Unos meses antes de que vea la luz la columna, en mayo de 2000, se edita *Espectros*, entre cuyas piezas se cuenta una titulada, precisamente, "¿Dónde está el lavabo, por favor?". En el texto, Vicent también trabaja las diferencias entre los retretes de los "antros más cutres" y los lavabos de las "discotecas elegantes". Pero en este caso, el punto de comparación no lo constituyen los modos de indicar a qué sexo corresponde cada baño, con claridad en aquéllos, y con hermetismo o ambigüedad en éstas; tampoco son sus puertas, con los correspondientes letreros o imágenes, las que dan pie a la comparación con la vida de ultratumba. En esta oportunidad, es en los retretes de los antros cutres –al igual que en "Lavabos", vinculados con el pasado (recuérdese, por ejemplo, en las diferentes versiones el uso de "antiguamente")– donde se deposita la escatología, otra vez en su doble sentido de lo postrimero y lo excrementicio, aunado en una metáfora:

> En aquella época los retretes de los bares más sórdidos se habían constituido ya en un final de trayecto para muchos corredores de fondo de la modernidad: a esos cubículos iban a parar los desechos humanos con

> una aguja clavada en el brazo y los camilleros tenían que sacarlos de allí atravesando el local, sin que los bebedores de cerveza arrimados a la barra volvieran la cara. Morían en soledad y nadie tiraba la cadena. (2000a: 32)

Por el contrario, los lavabos de las discotecas, por donde pasa la "modernidad" (2000a: 33), "se han convertido en un espacio vital" (2000a: 31). Estos sitios próximos a transformarse en "lugares de peregrinación" (2000a: 33), "estos lugares sagrados que han florecido en los sótanos" (2000a: 34) no son espacios de "soledad" como los antes referidos, sino de "sociedad", donde se acuñan "los signos de las distintas tribus" (2000a: 32), siguiendo el modelo de la discoteca Área, del barrio de Tribeca en Nueva York, cuyo dueño

> …convirtió los lavabos de la sala en una parte de la fiesta y la fisiología que allí se desarrollaba por necesidad fue incorporada a las atracciones de la pista. Las tazas de los retretes y los urinarios en batería eran comunes, carecían de puertas, estaban dotados de una visibilidad rojo cardenal, y mientras ejecutaban juntos las labores del vientre, ellos y ellas mantenían conversaciones agradables acerca del último modelo de Yves Saint-Laurent. No hay nada nuevo. También en las letrinas públicas de Atenas o de Éfeso los sofistas y los cínicos, que eran los perros posmodernos de entonces, hablaban de la verdad al tiempo que evacuaban conjuntamente, y por ese lugar andaba Diógenes buscando al hombre con un candil. (2000a: 31)

Así como en "Lavabos" lo ultramundano y espiritual se conjuga con lo terrenal y físico por la comparación entre el "más allá" y los baños de las discotecas de moda, en "¿Dónde está el lavabo, por favor?", el mencionado espacio se convierte en el lugar propicio para la coincidencia, en perfecta armonía, de la fisiología y el pensamiento, lo orgánico y lo intelectual, desarticulando de este modo la oposición entre lo alto y lo bajo, la pureza de la idea y la corrupción de la materia[11]. Ya un año antes, Vicent opera de manera similar en el examen de ciertas prácticas excretorias realizado en "Residuos". La columna publicada en *El País* parte de la observación de "los resplandecientes lavabos de los aeropuertos

[11] Casualmente, Chartier (2006) encuentra esta misma oposición en el fondo de la disociación del texto de su materialidad, y, por consiguiente, de sus respectivas interpretaciones, comentarios y análisis.

internacionales" y analiza el camino recorrido por la humanidad "desde las letrinas del ágora ateniense llenas de moscas a pleno sol hasta los inmaculados retretes del aeropuerto de Estocolmo" (Vicent, 1999). En esta suerte de pequeña y breve historia de la excreción, la "incontaminación" que informa actualmente la estreñida práctica en los baños de los aeropuertos, acompañada por "rugidos estremecedores", es opuesta a la "felicidad", a la feliz confluencia de la reflexión y la evacuación en el privilegiado espacio de las letrinas:

> En las letrinas comunes de Éfeso o de Atenas muchos filósofos, matemáticos y poetas intercambiaban su sabiduría formando corro mientras se aliviaban. La lírica, la geometría y la metafísica fluían en amable conversación y allí alcanzaron las cotas más elevadas de la mente al tiempo que el cuerpo por la parte inferior iba abandonando sus excedentes con toda suavidad. (Vicent, 1999)

Pero el lavabo no sólo como espacio de la concurrencia de lo intelectual y lo corporal sino también en concomitancia con lo escatológico –en su doble, ambiguo sentido– remite a un texto anterior. Tal como señala el autor en el prólogo –donde, además, escribe: "me atraen los antros, los sótanos"–, los textos de *Espectros* comenzaron a gestarse "en la década de los ochenta" (2000a: 7). "¿Dónde están los lavabos, por favor?" no es una excepción. En 1984 Manuel Vicent publica en *El País* un artículo titulado "'Área'. 157 Hudson St. New York", dedicado íntegramente a la renombrada discoteca y a sus no menos célebres lavabos, a los que conduce la pregunta reiterada, esta vez, en boca de Diógenes: "¿Pueden decirme dónde están los lavabos?".

Al igual que en "¿Dónde está el lavabo, por favor?", y en un fragmento sin muchas ni grandes diferencias con respecto a él, el autor se detiene en la descripción de las instalaciones para la evacuación y su uso simultáneo a (y concordante con) el desarrollo de las más variadas disertaciones, destacando en ellas –tal como lo hacía en pasajes de otros textos ya revisados– su modernidad y sofisticación:

> … en los lavabos de la discoteca *Area* se encuentran las últimas novedades de la verdad. No existe lugar más moderno en el mundo. En ese espacio se reúnen los mutantes y se dan cursos entre ellos de nuevo humanismo frente a las lunas opacas de vidrio esmerilado. Nadie distingue el

> sexo. Las tazas de retrete y los urinarios en batería son comunes[,] carecen de puertas, están dotados de una visibilidad sofisticada y mientras ellos y ellas ejecutan a la vez las labores del vientre mantienen una agradable conversación acerca de aquel viejo Dios del Sinaí que esparcía su ira por el desierto cuando aún había Historia o hablan del último modelo de Saint Laurent [*sic*] con el que se revisten ahora los sacerdotes. (Vicent, 1984)

La discoteca es caracterizada como "el último rabo estético de Manhattan", y estético –como la clasificación de la conducta humana– es también el criterio que determina quién puede entrar a ese "rabo" compuesto en su interior por "sucesivas bocas de lobo", en una metafórica combinación de dos extremos opuestos, la ingestión y la excreción: "un ser extraño de ojos acuáticos señala a los elegidos, establece una dictadura férrea para controlar la belleza y únicamente deja pasar a la gente hermosa. Si eres feo te mandará a tomar por el saco" (Vicent, 1984). La descripción abunda en referencias al cuerpo: "vísceras", "cartílagos", "huesos", "tejidos", todos desparramados por la pista de baile como "residuos humanos". Incluso son las entrañas (animales) las que iluminan el tenebroso sitio –"las tinieblas de la pista sólo iluminada por la tripa blanca de los tiburones"–, cuyas salas de baile están conectadas por "unos túneles negros a modo de pasadizos del infierno" (Vicent, 1984).

Precisamente, sobre el final del texto se narra el descenso al infierno en una "caverna del mal" –recuérdese el "antro" de "Lavabos"–. En este caso no debe uno atravesar un pasillo con cajas de refrescos y barriles de cerveza sino que "hay que atravesar un gran depósito de reses descuartizadas y al fondo de una nave repleta de animales desollados, que penden de los garfios respectivos, existe una puerta negra con mirilla vigilada por un rostro comido de viruela". Ante la puerta no se debe descifrar un pictograma sino dar "algunos golpes con el santo y seña". Una vez franqueada la trampa, se aúnan nuevamente los dos sentidos de la escatología, en un infierno inundado por las excreciones corporales. "¿Prefiere tal vez que alguien le orine en la boca?" pregunta entonces al visitante el encargado de guiar "el destino de la clientela" mientras

> Terribles imágenes de un verdadero infierno suceden detrás de los espejos iluminados con linternas rojas. Damas de alcurnia de pelo planchado, con botas altas, el sexo al aire, el pecho cruzado con arreos nazis, latigan el lomo de cerdo de algunos menestrales de la Quinta Avenida y los alaridos

> de dolor, los jadeos del placer, se unifican con el chapoteo de una piscina malvada donde flotan excrementos y grumos de esperma y cabalgan tipos siniestros sobre blandas medusas femeninas. (Vicent, 1984)

Interpretar el pictograma

La pregunta que se reitera en los textos a través de este breve y puntual repaso[12], la pregunta por la ubicación de los lavabos, llama la atención sobre la importancia de este lugar en la construcción por Manuel Vicent de su imagen de escritor "en el margen" (Macciuci, 2000). En el relato de sus comienzos, Vicent reincide en la (ambigua) escatología. Por un lado, inicia su biblioteca con un ejemplar de *Corazón* de Edmundo D'Amicis, libro que sobrevive a su dueño, el "esqueleto de alguien que bien podía ser un soldado de la guerra civil, cuya sepultura fue desenterrada después de sucesivos aguaceros después de algunos años" (1996: 24)[13]. Por otro, es en el cuarto de baño donde se inicia en la transgresión, en la lectura de libros prohibidos y en el tabaco: "Fumé el primer cigarrillo en el retrete y allí, a través del primer humo de mi vida, leía las *Rimas*, de Bécquer" (1996: 24). Este relato de los comienzos, y el lugar reservado a la literatura y el construido para sí, determinarían

[12] Es pertinente aclarar que esta lectura, con sus forzosos recorte del *corpus* y puesta de foco en determinados aspectos, no pretende agotar un tema rico en manifestaciones en la obra de Manuel Vicent, no sólo en sus columnas sino también en otras zonas de su producción, y susceptible de ser abordado desde diversas perspectivas teóricas y críticas. Véase, por ejemplo, el análisis del urinario en *Del Café Gijón a Ítaca* (Vicent, 1994) llevado a cabo por Macciuci y Corbellini (2006).

[13] Resulta llamativa en la relación de sus inicios –e iniciática–, la atención prestada por el autor al soporte, al libro como objeto, como artefacto, a la materialidad de la obra: "El libro todavía lo conservo. En la tapa tiene un medallón en relieve carmesí con la silueta de un niño que va perdido por el monte. Se titula *Corazón*, de Edmundo D'Amicis. A través de algunas pocas páginas salvadas que contienen dibujos con un pie en redondilla, empecé a deletrear las aventuras de Marco en su viaje de los Apeninos a los Andes. Cada uno de sus lances se perdía en los bordes fermentados por la humedad que los hacía ilegibles. Adquirí este primer libro como botín de guerra y con él inicié mi biblioteca. Poco después, mi maestro Manuel Segarra en mi primera comunión me regaló otro libro, *Lo que puede más que el hombre*. Autor: Emilio Gómez de Miguel. Editado por Ramón Sopena en Barcelona, 1930, con aprobación eclesiástica. En la portada se ve a un pastor asustado ante una explosión de dinamita, y detrás aparece un ingeniero de Caminos, que tiene un aire irónico y flaco, semejante a Juan Benet, quien a lo largo del libro le va dando lecciones de física al pobre rústico hasta que al final lo convierte a la causa de la ciencia ante cualquier fenómeno de la naturaleza" (Vicent, 1996: 24).

en Manuel Vicent una idea de consagración ajena a la institución, en el margen, algo que se encargó de explicitar con cierta dosis de burla, en declaraciones a propósito de la edición de la que es, por el momento, la última recopilación periódica de sus columnas publicadas en prensa, *El cuerpo y las olas* (2007): "Cuando te leen en el cuarto de baño, eso es la gloria" (Gisbert: 2007). Una lectura consagratoria que, conforme lo visto de la escritura vicentiana, difiere, de raíz, de aquélla que tradicionalmente ha pretendido disfrazar o disimular la baja función corporal con una elevada actividad mental (Pops, 1982: 46). Una suerte de apoteosis que, acaso, en cierta forma, haya alcanzado en el que hasta ahora ha sido su último viaje a la Argentina.

En la columna "Lavabo" de 2008, Manuel Vicent refiere una visita de ese mismo año a la librería "Clásica y Moderna" de Buenos Aires, más precisamente, a su lavabo de caballeros. La columna se abre, una vez más, con una reflexión acerca del modo de identificar el lavabo correspondiente a cada sexo, donde reescribe algunos segmentos de la columna de 2000, "Lavabos":

> A la hora de ir al baño en cualquier discoteca de moda se hace cada vez más difícil interpretar el símbolo que distingue el lavabo de hombres y el de mujeres. Antes de que llegara la posmodernidad en cada puerta estaba escrito con todas las letras la palabra caballeros y señoras. Bastaba con saber leer para no equivocarse, siempre que uno tuviera claro a qué género pertenecía. Fijar en la entrada del baño el autorretrato de Durero o la imagen de la Gioconda fue la primera alternativa clásica, pero después la disyuntiva se fue complicando. Una simple inicial, unos labios rojos o un bigote, una pipa o un tacón de aguja, un sombrero de copa o una pamela, signos cada vez más abstractos y ambiguos hacían que uno se confundiera en la encrucijada, sobre todo si iba borracho, hasta oír un grito detrás de la puerta equivocada. (Vicent, 2008)

La sorpresa llega al encontrarse con su propia foto como signo identificador del lavabo de caballeros, una suerte de coronación que lo designa como "el monarca absoluto de un reino de apenas tres metros cuadrados", un ascenso reforzado, además, por la ubicación elevada de este lavabo, "situado en un altillo", a diferencia de los anteriores, instalados en sótanos. Sin embargo, su fotografía en la puerta del lavabo no deja de ser un pictograma difícil de interpretar: "yo no sabía si mi foto pegada a la puerta de un retrete de caballeros debería ser tomada como un homenaje

o como una forma de mandarme a la mierda" (Vicent, 2008). Como el lenguaje, como la escatología, su imagen es, también, ambigua.

Apéndice

Nota: Para la transcripción de los manuscritos se ha normalizado la ortografía y se ha adoptado los siguientes criterios:

- Las letras o palabras tachadas se señalan mediante tachadura simple. Ejemplo: "descifrar ~~cuál es~~ el pictograma" (*ms.* 2 *f*º 2 *r*º).

- Los segmentos interlineares se indican en superíndice o subíndice, según corresponda. Ejemplo: "hay que $^{\text{estar limpio}}$" (*ms.* 3 *f*º 2 *v*º), "$_{\text{el patio de las cárceles}}$ donde brota" (*ms.* 2 *f*º 1 *r*º).

- Las letras o palabras subrayadas se señalan mediante subrayado simple. Ejemplo: "también en <u>el más</u> allá" (*ms.* 3 *f*º 1 *r*º).

- Las letras agregadas en la transcripción, se señalan entre corchetes. Ejemplo: "el perfil de Hump[h]rey Bogar[t]" (*ms.* 2 *f*º 2 *r*º).

- Las lecturas conjeturales se señalan entre asteriscos. Ejemplo: "equivalen a los *antiguamente*" (*ms.* 3 *f*º 2 *v*º).

- Las letras o palabras sobreescritas se indican mediante la tachadura simple del segmento reemplazado, señalándose a continuación en negrita el que lo reemplaza. Ejemplo: "en nuestra cultura ~~el~~**los** lavabos de una discoteca" (*ms.* 3 *f*º 2 *r*º).

- Las palabras ilegibles se indican entre signos de "mayor que" y "menor que": "<ileg.>".

- Las anotaciones marginales se indican entre comillas angulares. Ejemplo: "«43» en las galerías" (*ms.* 1 *f*º 1 *r*º).

- Se reproducen las líneas divisorias (*ms.* 3 *f*º 3 *r*º).

Por último, se ha introducido blancos ausentes en los manuscritos y el texto édito, que dividen los diferentes segmentos sometidos a las operaciones de reescritura, con el fin de facilitar el cotejo de las diferentes versiones, a cada una de las cuales corresponde una columna. En el caso del *ms.* 3, se ha agregado a su derecha una columna de menor tamaño en que se presentan dos segmentos: el primero, probablemente destinado a ser añadido al borrador (finalmente, descartado), y el segundo, que reemplaza al final de dicho borrador, también en la *v.e.*. Las variantes que se presentan en el cambio de soporte de esta última se consignan a pie de página.

***ms.* 1**

Mucha gente que parece vulgar no co-«35» mete~~n~~ crímenes sólo por no manchar «33» la moqueta, puesto que hacer el mal en- «37» «41» sucia tanto la conciencia como las manos. «40» ~~Es la vieja cuestión~~: ¿qué ata más, la esté- «42» tica o la moral? Esta ~~regla~~ vieja cuestión no atañe única- «40» mente a decadentes venecianos. También es una regla rige «43» en las galerías y patios de las cárceles.

Precisamente en la prisión, que es la fábrica «40» más moderna del idioma, se han acuña- «30» do dos vocablos de enigmática precisión legal y pringado para caracterizar la conducta humana más ~~allá~~ al margen de~~l~~ cualquier código. ~~Legal y pringao~~. En esta vida no hay alternativa: eres un tipo legal o eres un pringado, y en ello no influye en absoluto la categoría ~~de la profesión~~ social. Se puede ser legal siendo un atracador o un mandanguero de la droga y un pringado aunque se ostente el cargo de obispo, notario o presidente de la caja de ahorros. No es la ley, sino el buen gusto, el más alto de los valores. Vivimos en tiempos de confusión. El director de una cárcel alcanza la máxima categoría moral ~~si~~ cuando los reclusos que son asesinos y ladrones dicen de él que es un tipo legal. Y cualquier político, magnate, banquero o periodista baja a nivel de chorizo cuando es catalogado como pringad[o].

En esta vida, antes que nada hay que ser una verdadera dama o un auténtico caballero como rezaba antiguamente con toda claridad en la puerta de los retretes, sobre todo en los antros más cutres.

***ms.* 2**

Son muchos los que hoy no cometen ningún crimen por el sólo hecho de no manchar la moqueta, ~~ya~~ puesto que el mal ensucia tanto las conciencia como las manos. Es la vieja cuestión: ¿qué ata más, la estética o la moral? Esta regla también no atañe solo a los ~~*elegantes*~~, también decadentes venecianos rige en ~~el patio de las cárceles~~ la *quieta* galería de cualquier prisión.

En *las* ~~ese lugar~~ el patio de las cárceles donde brota el lenguaje marginal que crea idioma se *han* acuñado dos vocablos para señalar la conducta de la gente ~~al~~ más allá del código legal y pringado. No hay alternativa. En esta vida uno es un tipo legal o un pringao cualquiera que sea su profesión. Se puede ser legal aun siendo un atracador. Se puede ser un pringado aun siendo juez, periodista o pastelero. Y al revés. Cualquier delincuente ~~alcanza~~ cae en la categoría de pringado ~~porque siempre~~ si no ha seguido en lo suyo una norma estética. ~~Cualqu~~ Por esta misma razón un obispo, notario, presidente de la caja de ahorros puede ~~al~~ alcanzar ~~la~~ el supremo grado de ser un tipo legal cuando el buen gusto y no ~~el derecho~~ *o* los reglamentos informa cualquiera de sus actos.

Y es que en esta vida hay que ser antes que nada una dama o un caballero como ~~se decía~~ rezaba antiguamente en la puerta de los retretes pero eso hoy no es tan fácil distinguirlo. ¿Dónde están los lavabos? Baja uno al sótano de una cafetería y se encuentra ante dos puertas con un signo en cada una de ellas.

***ms.* 3**

Mucha gente no comete un crimen por no mancharse las manos, por no ensuciar el suelo. ~~Le~~ A algunos les ata más la estética higiene que el código penal. ~~Esta regla~~ La estética no atañe solo a poetas venecianos. Rige también en el patio de las cárceles,

la fábrica más moderna del idioma donde se han acuñado vocablos muy precisos de la conducta humana, legal y pringado, que equivalen a los *antiguamente*

porque en esta vida hay que ser ante todo una verdadera dama y un auténtico caballero, categoría social que ya sólo se expresa con la máxima claridad en la puerta de los retretes más cutres, pero no en los lavabos de las ~~establecimientos~~ discotecas elegantes. ¿Dónde están ~~los servicios~~ el baño, por favor? Te dicen que abajo. Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno. Atraviesas un pasillo lleno de cajas de refrescos, serrín mojado y barriles metálicos de cerveza. En la primera puerta pone: privado. ~~Así~~ Esa será también en el más allá la eternidad ~~Dentro de~~ ese cubil ~~estará~~ pertenece <ileg.> al creador. Después te encuentras con dos signos ~~cada vez~~ herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro.·

Versión édita

Mucha gente no comete un crimen por no ensuciarse las manos, por no manchar el suelo, ya que a algunos les ata más la higiene que el Código Penal. La estética no atañe sólo a poetas venecianos. Rige también en el patio de las cárceles,

porque en esta vida hay que ser ante todo una verdadera dama o un auténtico caballero, categoría social que ya sólo se expresa con la máxima claridad en la puerta de los retretes más cutres, pero no en los lavabos de las discotecas elegantes. ¿Dónde están los lavabos, por favor? Te dicen que abajo. Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno. Atraviesas un pasillo lleno de cajas de refrescos, serrín mojado y barriles metálicos de cerveza. En la primera puerta pone: privado. Así será también en la eternidad. Ese cubil pertenece al dueño del establecimiento. Después te encuentras ante dos signos herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro.

***ms.* 1**

***ms.* 2**

Cuanto más moderno es el establecimiento más difícil es descifrar ~~cuál es~~ el pictograma que conducirá a su destino al hombre o a la mujer. En una puerta hay un ~~tacón de aguja~~ ~~ta~~ zapato con tacón de aguja, una pestaña rizada, un corpiño, o ~~el~~ la silueta de Marilyn Monroe. En otra un antifaz, un revólver, o simplemente el perfil de Hump[h]rey Bogar[t] con el cigarrillo. Son los sexos reducidos también a estética. En el supuesto que tengas claro que eres macho o hembra te decidirás a entrar en uno o en otro retrete pero una vez dentro, mientras haces tus necesidades te sentirás dama o caballero, con lo cual estamos en las mismas.

***ms.* 3**

Cuanto más moderno es el sótano resulta más difícil interpretar el pictograma que debe conducir al hombre y a la mujer a su destino. En el supuesto de que uno tenga claro previamente si es macho o hembra deberá colocarse ante dos puertas y elegir entre un bigote y una pestaña rizada, una llave o un candado, un zapato con tacón de aguja o un sombrero de copa, la silueta de Marily[n] o el perfil de Bogart, un triángulo o una línea. En este caso la elección es sencilla. Pero a veces los signos del retrete han sido extraídos de ~~figura~~ las pinturas rupestres. ~~<ileg.>~~ y uno debe imbuir de primate. Escatología tiene dos acepciones: significa excremento y ~~fin del mundo~~. postrimerías. En nuestra cultura ~~el~~**los** lavabos de una discoteca de moda ~~es~~ son el fin del mundo. Morir es como ir a los mear retretes al más allá. En aquel pasillo lleno de cajas llegas~~r~~ás a una puerta donde pondrá: privado. Dentro tal vez estará el creador del universo. Después uno ~~se~~ hallará ~~ante~~ dos puertas con los respectivos signos ~~tan difíciles de~~ del cielo y del infierno, tan ambiguos como los que existen en ~~la tierra~~ de los vivos. en los retretes de damas y caballeros. del mundo de los vivos. En ese pasillo lleno de refrescos se celebrará el juicio final. Después la estética consistirá ~~entrar~~ en penetrar con la máxima elegancia en el cielo o en el infierno como ahora se entra en el retrete de damas o caballeros.

Versión édita

Cuanto más moderno es el sótano resulta más difícil interpretar el pictograma que debe conducir al hombre y a la mujer a su destino.[1] En el supuesto de que uno tenga claro previamente si es macho o hembra deberá colocarse ante dos puertas y elegir entre un bigote y una pestaña rizada, una llave o un candado, un zapato con tacón de aguja o un sombrero de copa, la silueta de Marilyn o el perfil de Bogart, un triángulo o una línea. En este caso, la elección es sencilla, pero a veces los signos del retrete han sido extraídos de las pinturas rupestres y uno deberá imbuirse de primate.[2] Escatología tiene dos significados: excremento y postrimería. En nuestra cultura los lavabos de una discoteca de moda son el fin del mundo. Morir es como ir a los retretes al más allá. En aquel pasillo lleno de cajas llegarás a una puerta donde pondrá privado. Dentro tal vez estará el creador del universo. Después uno hallará dos puertas con los respectivos signos del cielo y del infierno, tan ambiguos como los que existen en los lavabos de damas y caballeros en el mundo de los vivos. En ese pasillo lleno de refrescos se celebrará el juicio final[3]. Después la estética consistirá en penetrar con la máxima elegancia en el cielo o en el infierno como ahora se entra en los lavabos de cada sexo y lavarse las manos.

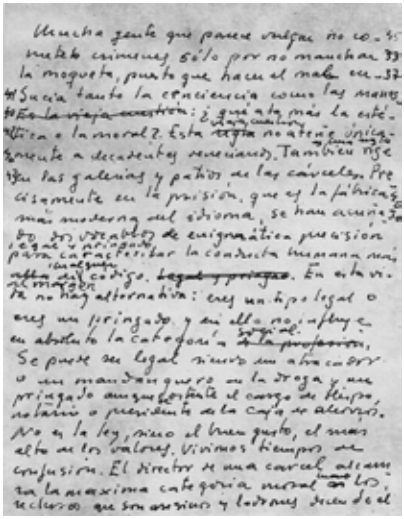
Una vez juzgado, lo importante es volver limpio a la pista a~~l~~ la pista de baile, ser un tipo legal y no un pringado, como se dice en las cárceles, ~~<ileg.>~~ «55» la fábrica más moderna del «40» idioma donde se ha acuñado esta «20**2**00» divisoria de la estética.

Una vez juzgado y condenado lo importante es volver bien lavado a la pista. El infierno es un baile con palmeras y aun allí hay que estar limpio, ser un tipo legal y no un pringado, ~~como~~ según la clasificación ~~estética~~ moral ~~que se ha acuñado~~ acuñada en el patio de la cárcel.

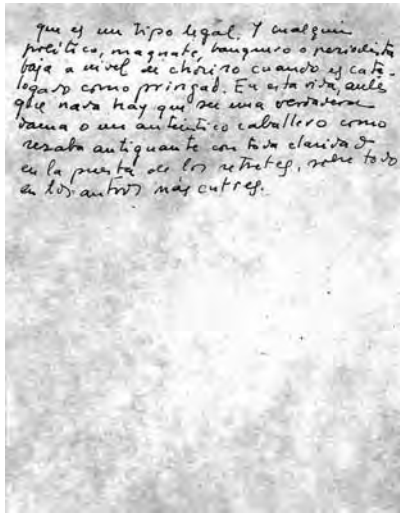
Una vez juzgado y condenado, lo importante es volver bien lavado a la pista.[4] El infierno es un baile con palmeras y aún[5] allí hay que bailar limpio, ser un tipo legal y no un pringado, según la clasificación estética acuñada en el patio de la cárcel.

---

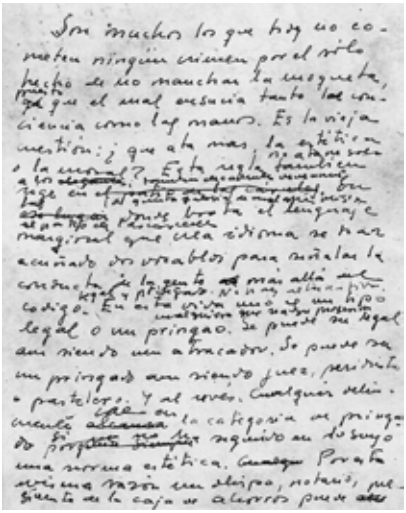
[1] Aparte en edición digital.
[2] Aparte en edición digital.
[3] “Juicio Final” en libro.
[4] Aparte en edición digital.
[5] “aun” en libro.



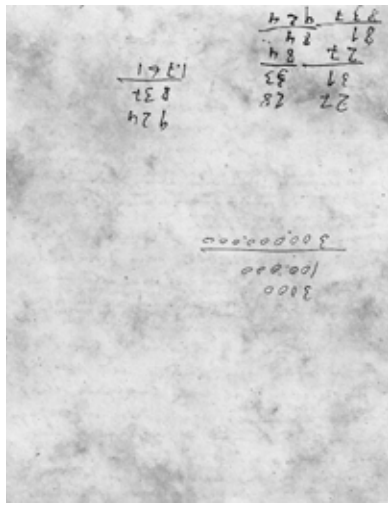
ms. 1 *f°* 1 *r°*



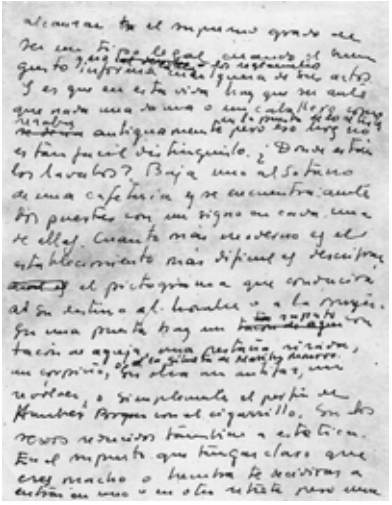
ms. 1 *f°* 2 *r°*



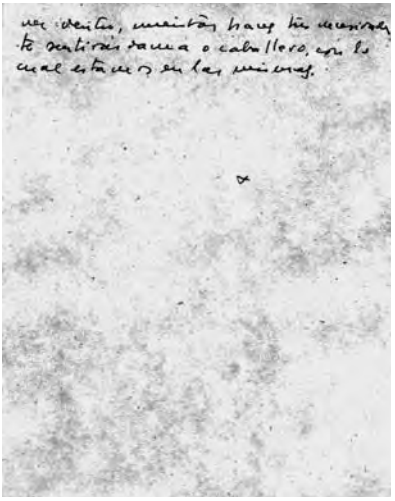
ms. 2 *f°* 1 *r°*



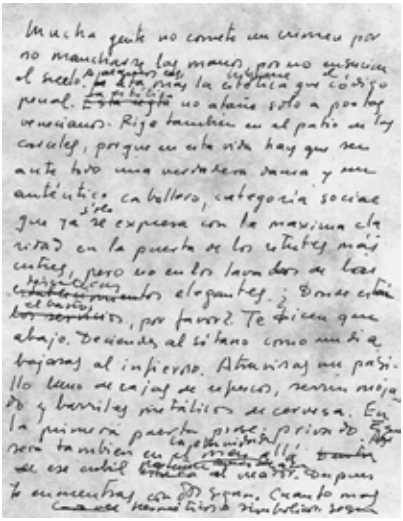
ms. 2 *f°* 1 *v°*



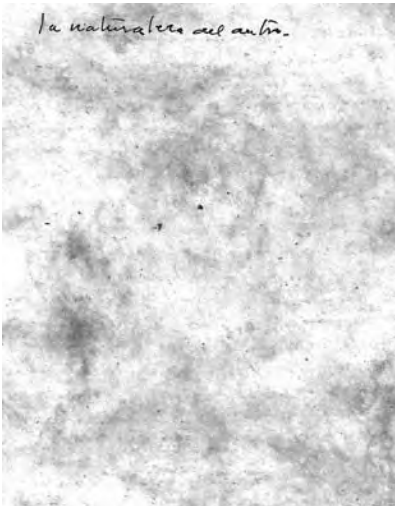
ms. 2 f° 2 r°



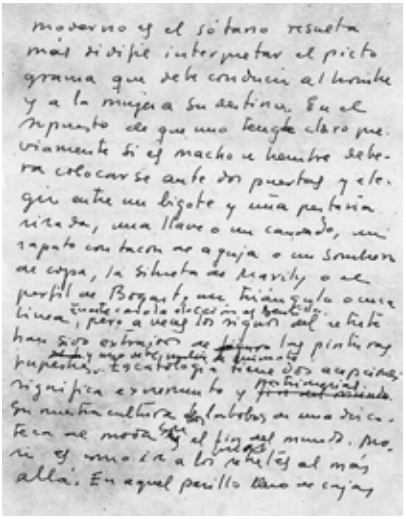
ms. 2 f° 3 r°



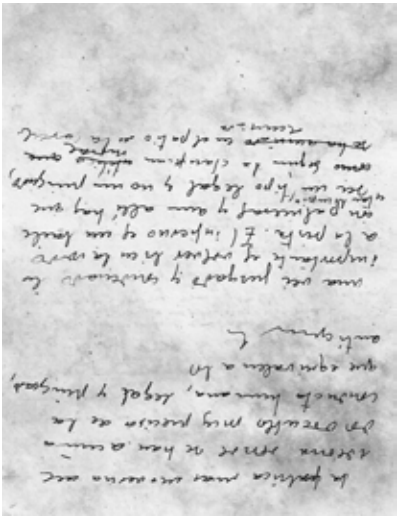
ms. 3 f° 1 r°



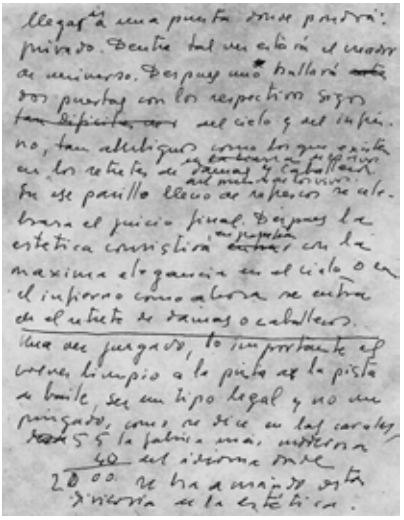
ms. 3 f° 1 v°



ms. 3 f° 2 r°



ms. 3 f° 2 v°



ms. 3 f° 3 r°

EL PAIS

Lavabos

JOAQUÍN SABINA

"Las peluqueras son mi ideal erótico"

PERFIL

En la variedad está el gusto.

Contratapa de *El País*, 26 de noviembre de 2000

Bibliografía

CHARTIER, ROGER, 2006. "Materialidad del texto, textualidad del libro", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI/12.
(URL: http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/1-chartier.pdf)

DERRIDA, JACQUES, 1980. "La loi du genre", *Glyph*, 7, John Hopkins University Press.

—, 1981 [1978]. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Traducción de M. Arranz Lázaro, Valencia: Pretextos.

GISBERT, PACO, 2007. "Manuel Vicent reúne en un libro sus artículos de *El País*", *El País-Comunidad Valenciana*, 1 de diciembre. (URL:http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/ Manuel/Vicent/reune/l ibro/articulos/PAIS/elpepuespval/20071201elpval_18/Tes)

GRÉSILLON, ALMUTH, 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París: Presses Universitaires de France.

GROHMANN, ALEXIS, 2006. "El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario", Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, 11-43.

HARGUINDEY, ÁNGEL, 2007. "Un mundo en 438 palabras", Manuel Vicent, *El cuerpo y las olas*, Madrid: Alfaguara, 15-17.

HERREN, ALEJANDRA, 2000. "La eternidad en una hora", *La Nación-Revista*, 31 de diciembre. (URL: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=212983)

LOIS, ÉLIDA, 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial.

MACCIUCI, RAQUEL, 1996. "Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, I/2-3, FHCE-UNLP, 303-330.

—, 2000. "Contra la clasificación: la literatura de Manuel Vicent", Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.

—, 2004. "El camino más corto entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, V/5, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHCE-UNLP, 123-131.

—, en prensa. "Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)", *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Número monográfico: *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales, Raquel Macciuci (ed.), Lea Hafter y Federico Gerhardt (coord.),* 739, septiembre-octubre.

— y Natalia Corbellini, 2006. "Madrid mar adentro. 'Del Café Gijón a Ítaca' de Manuel Vicent", Raquel Macciuci y Natalia Corbellini (eds.), *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*, Lea Hafter y Federico Gerhardt (colab.), La Plata: Al Margen, 149-165.

Ochoa Hidalgo, Javier, 1997. "Manuel Vicent: 'Escribir casi entra dentro del placer masoquista" [Entrevista], *Espéculo*, 6, Universidad Complutense de Madrid. (URL: www.ucm.es/info/ especulo/numero6/ vicent.htm)

Pops, Martin, 1982. "The Metamorphosis of Shit", *Salgamundi*, 56, 26-61.

Seguin, Béatrice y Louis Seguin, 1996. "Sur le 'traitement' du texte" [Entrevista a Jacques Derrida.], *La Quinzaine Littéraire*, 698, 4-7.

Obras de Manuel Vicent citadas

1984. "'Área'. 157 Hudson St. New York", *El País*, 27 de octubre. (URL: http://www.elpais.com/articulo/opinion/Area/157/Hudson/St/New/York/elpepiopi/19841027elpepiopi_11/Tes/)

1994. *Del Café Gijón a Ítaca. Descubrimiento del Mediterráneo como mar interior*, Madrid: El País-Aguilar.

1996. "La literatura y la lectura como obras de arte", *El País-Babelia*, 30 de noviembre, 24.

1999. "Residuos", *El País*, 14 de febrero. (URL: http://www.elpais.es/ p/d/19990214/opinion/vicent.htm)

2000a. *Espectros*, Fotografías de Francisco Ontañón, Madrid: Ediciones El País.

2000b. "Lavabos", *El País*, 26 de noviembre, 36 [contratapa]. [Edición digital en: http://www.elpais.es/p/d/20001126/opinion/vicent.htm]

2004. *Nadie muere la víspera*, Madrid: Alfaguara. [Segunda edición: 2004, Alfaguara. Siguiente edición: 2005, Punto de Lectura.]

2007. *El cuerpo y las olas*, Madrid: Alfaguara.

2008. "Lavabo", *El País*, 13 de julio, 68.

Crónicas del fin de la Historia. En torno a *Espectros* de Manuel Vicent

Juan Antonio Ennis
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

Aparecido en el año 2000, *Espectros* presenta una serie de textos que enseñan un recorrido desde los comienzos de los años 80 hasta el momento de su publicación. El presente trabajo propone una lectura de los mismos a partir del desborde al que en este, como en otros textos del autor, es sometida la noción de aura. Esta expansión del aura se vincula directamente con un modo de narrar la historia que, desde la mirada estetizante del escritor, hace de su anunciado fin en las últimas décadas del siglo XX una instancia más de una historia narrada fragmentariamente, desde la experiencia, la memoria y los sentidos.

Palabras Clave: aura - posmodernidad - arte - historia/memoria - Walter Benjamin

Abstract

A pathway from the eighties to the end of the past century is drawn through the short texts integrated in Manuel Vincent's *Espectros* (2000). The following essay deals with a reading of these writings from the point of view of the overflowing condition that the notion of 'aura' acquires in them, so as in other works of this author. This expansión of the notion of aura, is directly bond to a way of narrating History that is articulated by the writer's gaze –a kind of look that turns every perception into an aesthetic one–, and makes one more fragmentary episode –told from the plural standpoint of experience, memory and sensorial sensitivity– out of the story of its end, during the last decades of the 20th century.

Keywords: aura - Postmodernity - art - history/memory - Walter Benjamin

Olivar Nº 12 (2009), 151-171.

Me gustaría que todo fuera piel en mi cuerpo, sin ningún abismo interior
Manuel Vicent, 2006

Al final todo es literatura
Manuel Vicent, 2004

1. Comienzo

Pura piel, todo literatura. Podría buscarse una síntesis de la poética, o de cierto aspecto de la poética de Manuel Vicent en ese cruce de dos aseveraciones contemporáneas, en el registro intimista propio de los géneros de la autobiografía y la entrevista. La multitud de los textos con su firma posibilitaría una prolongación indefinida de esta cadena, que aquí se limitará a la incorporación de una tercera, de *Espectros*, ya en el orden del manual del buen viajero (como en Vázquez Montalbán, reverso próximo del turista): "Hay que visitar siempre el mercado antes que la catedral donde quiera que uno vaya" (*E*: 185).[1] A la profundidad vertical de las antiguas catedrales, albergue de un espíritu divino o de la historia misma, meta del peregrino y del turista, se opone la superficie abierta, estruendosa y pletórica de estímulos sensoriales del mercado: "El conocimiento básico de la vida está en las voces que del otro lado de los mostradores jalean las frutas y verduras, el pescado y la carne descuartizada" (*ibid.*). La catedral acoge hasta al turista más profano en un orden, una organización de lo profundo pensada desde su arquitectura misma. El interior y el exterior, el arriba y el abajo, el tránsito de una a otra parte dan forma a ese orden. La sabiduría del vendedor de frutas que pondera Vicent se pierde (se encuentra) entreverada en el despliegue horizontal y abierto de un espacio tan antiguo como su alternativa.[2]

[1] Todas las citas de *Arsenal de balas perdidas* (ABP), *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para náufragos de hoy* (AFP), *La novia de Matisse* (LNM) y *Espectros* (E) siguen las ediciones citadas en la bibliografía.

[2] En una reescritura reciente de esta misma impresión se refuerza el lugar de privilegio del mercado de comestibles como fuente de sabiduría frente a las instituciones prestigiosas y tradicionales en la provisión del conocimiento: "Todos los mercados del Mediterráneo forman una misma sustancia. En ellos se regala el perejil como símbolo de la fecundidad y toda la sabiduría se establece sobre las barricadas de alimentos. En el mercado de la carne de la calle Athinas en Atenas, desde donde se divisan los mármoles

Una piel sin profundidad, pliegue y repliegue de una sensualidad despierta, desborda la oposición entre la superficialidad de los alimentos terrestres y el recogimiento en la profundidad del espíritu, y encuentra los númenes de la naturaleza y el arte fuera de su centro.

El descentramiento, la contradicción, el descolocamiento como principio generador de la mirada estética, se cuentan entre las características consideradas definitorias de la poética de Manuel Vicent. El suyo aparece como un arte "fuera de su sitio – o del sitio previsible" (Macciuci, 2003:212): un lenguaje poético de alto vuelo y sofisticación emplazado en el espacio a primera vista menor de la columna, el libro de viaje, la crónica, la entrevista y el retrato. La intervención periódica en la prensa escrita ofrece en Vicent la imagen de una suerte de cronista del presente, ocupado en arrojar nueva luz sobre lo cotidiano, extrañándolo, o de presentar al lector instantáneas de la historia que, al volverse sobre ese mismo presente, le otorgan significados o resonancias inesperadas. Sin embargo, antes que algún fenómeno de desplazamiento de la literatura o el espacio simbólico del escritor de un lugar al otro, lo que aquí se quiere indagar responde más a la idea de *desborde*, de *rebasamiento*. No se trata tanto de algo que se ausenta de su lugar para posicionarse en otro y desde allí señalarlo negativamente, despojado de aquello que su presencia le otorgaba, como de una expansión que pone en crisis los límites entre esos espacios.

2. Secularizar el aura: la mirada del escritor y los espectros del fin de siglo

El primer problema, en este caso, parece ser el del tantas veces controvertido rótulo de la posmodernidad. Más allá de las en muchos puntos ya obsolescentes discusiones en torno a su estatus, características y condiciones de posibilidad, puede afirmarse que la escritura de Vicent narra y se inscribe en el núcleo histórico de esa experiencia, con sus límites

puros del Partenón entre terneras desolladas, los carniceros te indican el camino de la Acrópolis con el dedo ensangrentado, y en los mercados di Capo y Della Vucciria de Palermo, donde los gritos de los vendedores son el envés profundo del silencio de la Mafia, he aprendido cosas de la vida mucho más naturales, auténticas y profundas que en la universidad" (*CBM*, 72-73).

y contradicciones: la escritura literaria, de estilo, en el soporte prensa, la reivindicación del hedonismo mediterráneo, la vuelta hacia el pasado en clave de ironía o *pietas* ante lo ínfimo o perimido[3], conviven con la crítica de la modernización como panacea.

Los 36 textos que reúne *Espectros* (2000) transitan experiencias, objetos, lugares de los cuales se afirma que "libera [n] un aura en forma de espectros" (*E*: 9). La memoria, la crónica, el relato de viaje integran esta serie, cuyo rasgo en común es la detección de los espectros de la historia en sus detalles en apariencia más anodinos. Se trata, en un primer momento, de la percepción de una energía o presencia fantasmagórica, espectral, que recibe el nombre de "aura". Este concepto, acerca de cuya pérdida discurriera Walter Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), se vincula a la experiencia estética y religiosa, y en ese sentido *Espectros* opera un primer desborde. Sin embargo, se trata de un desborde solamente parcial, que se apoya en la dimensión histórica y subjetiva de lo aurático. Así observaba Benjamin que hasta en la reproducción más perfecta hay un elemento que se pierde irremediablemente:

> [...] el aquí y ahora de la obra de arte – su existencia singular [sein einmaliges Dasein] en el lugar en el que se encuentra. Sobre esta singular existencia, sin embargo, y no en ninguna otra cosa, se consumó la historia a la cual estuvo expuesta en el curso de su pervivencia. En esta historia se cuentan tanto las modificaciones que sufrió en su estructura con el correr del tiempo, como las cambiantes relaciones de propiedad en las que pueda haber entrado. (Benjamin, 2003:11-12)[4]

[3] La noción de pietas remite aquí, como se observará más adelante, a un término que en Vattimo actualiza (seculariza) y expande la virtud que en su étimo latino constituye el epíteto épico del héroe de la Eneida, y que Cicerón (cfr. Oratio de harvspicvm responso in P. Clodivm in senatu habita, 19) consideraba rasgo distintivo de los romanos frente a las demás naciones: una conciencia del lugar ocupado en el universo y del tributo debido a los dioses y los antepasados. De acuerdo con Vattimo y Rovatti (1995: 17), "el 'pensamiento débil' puede acercarse de nuevo al pasado a través de aquel filtro teórico que cabría calificar como pietas. Una inmensa cantidad de mensajes, emitidos constantemente por la tradición, pueden de nuevo escucharse, gracias a un oído que, conscientemente, se ha capacitado para ello".

[4] Mi traducción.

La novia de Matisse, novela que comprende el mismo periodo histórico que *Espectros* y que ficcionaliza la historia de la obra de arte en los años del fin de su historia –en la época de la reducción de su aura al valor de cambio en subasta– presenta en sus primeras páginas, en las palabras de un crítico de arte que contempla el Picasso que el marchante Míchel Vedrano ha debido rescatar del basural, una observación próxima a la de Benjamin en cuanto a la dimensión histórica y material del aura de la obra de arte original.

> –Quiero decir que los cuadros también tienen historia. Algunos envejecen muy mal, como sucede con las personas –siguió el crítico–. El tiempo se posa en la pintura. La historia que viva una obra de arte, las manos por las que haya pasado, la codicia que haya despertado, la emoción estética o los deseos de belleza que haya generado en sus sucesivos propietarios son tan importantes para su carácter como las pasiones o desgracias que nos conforman. (*LNM*: 17)[5]

Esta dimensión histórica del aura, las huellas que el tiempo y la historia dejan en la obra, se extenderá en *Espectros* a los objetos y espacios más disímiles. Por otro lado, de acuerdo con Georges Didi-Huberman

[5] Esta novela, en la cual las modulaciones del aura entre el misterio estético de la obra original, la historia, el dinero y el erotismo recorren el universo de los marchantes y la frivolidad de sus clientes, miembros todos de una elite global que va transformando el espacio de la urbe posmoderna (una elite como la que describe Bauman (2007), que es la misma que puebla las urbes del fin de milenio cuyo cambio se describe en *Espectros*), se interna, de acuerdo con Macciuci (2003: 213), "en un tema tabú en el mundo de los escritores, la relación arte-dinero, o valor de cambio-valor de uso, o capital material-capital simbólico, en la expresión plástica una, y con otro, menos proscrito pero igualmente complejo como es el del papel de las instituciones canonizadoras". Sin embargo, ese internarse en el tabú tiene tanto que ver con el acto desacralizador como con la posibilidad de dar cuenta de una etapa precisa en la historia del arte (pos)moderno, el momento en el cual llegara a su punto álgido un estado de cosas característico aún hoy del modo de existencia de la obra de arte. Así lo describe Huyssen (2001: 56): "ha aumentado espectacularmente la velocidad con que la obra de arte pasa del estudio al coleccionista, del marchante al museo y a la retrospectiva, y no siempre por este orden. Como en todos los procesos de aceleración de esta clase, algunas de las etapas han sido victimizadas tendencialmente por esa velocidad vertiginosa. Por ejemplo: la distancia entre el coleccionista y el marchante parece acercarse a un punto de fuga, y, a la vista de la actuación cada vez peor de los museos en Sotheby's o Christie's, algunos sostendrían cínicamente que el museo se queda en la estacada mientras el arte mismo avanza hacia el punto de fuga, desapareciendo la obra en un depósito bancario y únicamente recuperando la visibilidad cuando vuelve a la sala de subastas".

(1997:94), uno de los aspectos del aura es el que la revela como "un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante". Lo aurático no encuentra su origen como fuente natural de procedencia en lo religioso, sino que esa es sólo una de sus posibilidades históricas. La secularización del aura implica devolver a la fenomenología de la experiencia aurática la amplitud de sus posibilidades:

Hay que secularizar el aura, hay que refutar por lo tanto la anexión abusiva de la aparición al mundo religioso de la epifanía. La *Erscheinung* benjaminiana expresa ciertamente la epifanía –allí se encuentra su memoria histórica, su tradición–, pero del mismo modo expresa, y literalmente, el síntoma: indica por consiguiente el valor de epifanía que puede asumir el menor síntoma (y aquí, como en otras zonas de Benjamin, Proust no está lejos), o el valor de síntoma que fatalmente asumirá toda epifanía. (Didi-Huberman, 1997:102)

El aura como "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag", la manifestación singular de una lejanía que define Benjamin, por cercana que ésta sea, tiene que ver con un "espaciamiento obrado" entre el objeto investido y la mirada dadora de aura, con un "paradigma visual" no limitado a la imaginería religiosa, "no dependiente de un credo, de un orden del discurso" (id.: 111).

En Vicent, la mirada desacralizadora no despoja a la religión –ni al arte que en la modernidad secularizada ocupa su espacio– del aura, sino que la reemplaza, observa en los mismos objetos cargas de energía, vivencia sedimentada, huellas de la historia, formas paganas o secularizadas de lo aurático. En "El santuario nuclear" observa: "En el mismo viaje he visitado el monasterio de Guadalupe y la central nuclear de Valdecaballeros. No es muy diferente la carga religiosa que estos centros desprenden" (*E*: 67-68). La coincidencia entre ambos se da en su carácter obsoleto: la obra parada, el monasterio convertido en paraje turístico donde "no paran de vender cirios, jamones, lomo y estampitas". El santuario de una modernización demorada comparte con el monasterio la promesa simultáneamente genésica y apocalíptica de la energía que pudo o podría cobijar, así como su disfuncionalidad. De este modo, la percepción del aura, en ambos casos, comporta en su distancia más ironía que veneración. La mirada despreocupada de los límites canónicos para aquellos objetos pasibles de aura tiene su correlato en una escritura literaria que desborda sus fronteras tradicionales, desplegándose en la cotidianeidad del oficio.

> Sencillamente no me considero sólo un narrador, sino un escritor que ve la vida a través de la escritura, todas las facetas de la vida a través de la palabra literaria. Un escritor es más amplio que un narrador. Desde que me levanto hasta que me acuesto veo todo, incluso a mí mismo, como un paisaje literario. Al final todo es literatura. (Vicent, en Macciuci, 2004:126-127)

La literatura en la vida, la vida como práctica literaria. La mirada del escritor se presenta como "una mirada refinada y, al mismo tiempo, desautomatizadora, sobre el mundo –mirada de esteta, nueva y a la vez desestabilizadora" (Macciuci, 2003:206), que otorga, al envolver todo en el registro de la escritura literaria, un aura estética e histórica a los objetos sobre los que se posa. Mirada estetizante que, con el recurso a la parodia, la ironía, a las diversas formas de la risa de un Sileno padre de la sabiduría occidental mediterránea (cuya vindicación se repite en "Delirium tremens"), puede desestabilizar a su vez la mirada acostumbrada. Sin el histrionismo del maldito, Vicent habita el lugar simbólico construido desde las carcajadas de los "superficiales" que desde la redacción de *Hermano Lobo* resonaban en *Triunfo*, en cuyo sótano se encontraba su redacción (Vicent, 1995). Un lugar que en algunas columnas lo distancia igualmente de las distintas posiciones establecidas: ni narrador, ni poeta, ni intelectual:

> Los poetas transforman la basura en estética y los intelectuales nos explican por qué no estamos muertos todavía. Formulan graves pensamientos sobre esta gran sorpresa. La vida sigue. ¿Quiere usted un bocadillo de chorizo? ("Intelectuales", en *ABP*: 86)

El recorrido trazado en *Espectros* sitúa sus comienzos en los 80, "cuando el fin de milenio era una meta sagrada que embarazaba de misterio todos los hechos" (*E*: 10) y concluye en el fin de milenio que, entre otras cosas, contempla su aparición. Es desde la perspectiva que ofrece ese arco temporal que quiere proponerse aquí una lectura de *Espectros* como una historia del fin de siglo, una historia de y desde los clarines del supuesto fin de la historia y el estrépito de la caída de los grandes relatos. Entre los cuales se encuentra el más grande de todos, el de la historia como narración totalizante, como discurrir unitario y homogéneo de los grandes hechos del acaecer humano.

Objetos historiados por Vicent, sus profecías pertenecen a ese periodo) y el modo en el cual la literatura responde al fin de la Historia, contándole la suya misma, reunida en un álbum heterogéneo y fragmentario de experiencias y percepciones. *Pietas* e ironía se conjugan y entreveran en los textos de Vicent, depositando en los objetos más plurales y disímiles la singularidad de lo aurático. La mirada del escritor los extraña y encuentra su belleza o su misterio en su carácter de objetos vividos, de espacios "cargados", sin dejar de otorgar un potencial liberador a la experiencia estética. Esta poética modula de otra forma la nostalgia posmoderna y comienza a contar su historia, pero de otro modo: "Entonces el mundo estaba lleno de profetas. Mientras éstos anunciaban nuevas catástrofes que eran las de siempre a algunos de ellos les caía desde el alero una maceta en la cabeza. La sustancia de este libro no es la profecía ni el profeta sino ese objeto que mata al predicador de desgracias" (*E*: 10).

Esta *pietas* puede pensarse desde el deseo "de conservar, de prestar un aura histórica a objetos que de otro modo estarían condenados al desecho, a la obsolescencia" que Huyssen (2001:63) –también en diálogo con las *Tesis* de Benjamin– propone leer como reacción frente a la aceleración del presente de la modernización desatada que puede observarse en el giro hacia las tradiciones postergadas, ancestrales o locales característico de la cultura contemporánea de la memoria y el museo. Este giro hacia los residuos del pasado refleja, según Huyssen, "el intento [...] de vivir con los fragmentos" del sujeto contemporáneo. No se trata ya de la búsqueda nostálgica de una totalidad perdida, sino de la asunción del carácter inestable de la identidad en la identificación parcial y transitoria de un objeto que funciona como "jeroglífico histórico" más que como medio de información sobre el pasado, entendiendo "su propia materialidad como soporte de su aura de distancia histórica y trascendencia en el tiempo" (Huyssen, 2001:70).

En el escritor natural de la que Unamuno llamara "pagana Valencia", la *pietas* encuentra su objeto en espacios y elementos profanos, o bien seculariza, más o menos irónicamente, los espacios de lo sacro, en una lectura que podría considerarse "jeroglífica" o "inorgánica"[6], que altera la continuidad u organicidad del relato de su historia, reordenando los frag-

[6] En el sentido que adquiere este término en la construcción y recepción de la obra de arte inorgánica de las vanguardias (cf. Bürger, 1987).

mentos desde su mirada: el confesionario como "cajón de los traumas" o el dedo creador de la Capilla Sixtina que establece una comunicación secreta, incluso para sus propios interlocutores contemporáneos. "El cajón de los traumas" y "El santuario nuclear" plantean dos caras de la espectralidad religiosa en el mundo secularizado. Así como la central nuclear, que alberga la posibilidad de la generación de energía y la destrucción de la vida tiene una carga religiosa similar a la del monasterio vecino, el confesionario se asocia al trauma como derivación secularizada de la verbalización del pecado, de la puesta en discurso de la represión del cuerpo. La cifra pagana del aura se extrema con suma sencillez en "La huerta de las Descalzas Reales", donde se describe este convento como una suerte de oasis en medio de un "territorio apache" urbano que reúne –sin solución de continuidad en la mirada del escritor– la belleza de los cuadros de Rubens que atesora, el sonido de los maitines que sucede a las descargas eléctricas de las discotecas y los tomates, rosas, habas y lirios de la huerta. El visitante pasa frente a los códices antiguos y los óleos de los maestros de la pintura del XVII para acceder al auténtico objeto de su asombro: cebollas, lechugas, guisantes y tomates. El aura de la obra de arte se confunde con la de la reliquia religiosa y termina siendo superada, en un gesto de secularización pagana, en la mirada que se posa sobre la huerta:

> El cuadro de la *Anunciación de la Virgen*, pintado por fray Angélico, que se exhibe en el Museo del Prado, pertenece a las Descalzas Reales, y las monjas alguna vez lo han reclamado y han conseguido tenerlo en su capilla unos días para rezar ante él; aunque la misma carga de amor reciben los frutos y verduras cultivadas entre las tapias del convento, y no parece que sea menor que el misterio del ángel el ver florecer las rosas o crecer las habas de nieve dentro de la ponzoña de la ciudad, muy cerca de la plaza del Callao. (*E*: 114)

La descripción, que alcanza en el contraste con la ciudad circundante un alto vuelo lírico, realiza el mismo gesto que el visitante: pasa frente al arte y la capilla, para describir la huerta con arrobo. Al partir, el efecto de las plegarias de la madre abadesa permanece unido, protegiéndolo, "al resplandor de los tomates, a la nieve de las habas, a la ternura de los guisantes, y en medio de la ciudad aún no logro ahora separar las plegarias de estos frutos" (*E*: 117).

La presencia de lo aurático, la proliferación de espectros y energías transita así por los frutos de la tierra, el erotismo, el poder, el pasado y el arte hasta, en muchos casos, confundirlos. "La galería del amor" y "La caja del tesoro del Banco de España" pueden leerse de manera contrapuesta y complementaria. Los dos elementos fundamentales en la producción del magma aurático que, aunque irónica, de todos modos subsidiariamente se incorporará al arte se encuentran sintetizados aquí en la necesidad de su vigilancia y control en espacios blindados y protegidos: oro y eros, que abren la posibilidad de la fuga en el cuerpo sucesivo del amante y alimentan los sueños de los parias que anidan sin saberlo sobre la riqueza acumulada que cimienta su exclusión.

3. Memorias de un mundo nuevo

El periodo abarcado por *Espectros* es preciso, y podría pensarse desde el recorte que para la cuestión de la memoria propone Huyssen.[7] Desde su perspectiva en el final del milenio tiende un arco hacia la época del último giro decisivo en la historia contemporánea, para hacer su crónica.[8] Ésta ingresa en la macro-narrativa de la historia de España y de Europa desde la memoria personal, la impresión sonora o la imagina-

[7] Huyssen (2001: 149-150) observa en este momento una instancia decisiva para la proliferación de los discursos y prácticas comprendidas bajo el amplio rótulo de la memoria, signada por la aceleración vertiginosa del presente: "Si observamos la memoria en la posmoderna década de 1980, inmediatamente nuestra atención es suscitada no por los signos de amnesia, sino por una verdadera obsesión con el pasado. En efecto, se podría hablar incluso de una sensibilidad conmemorativa o museal que ocupa ámbitos cada vez más extensos en nuestra cultura y nuestra experiencia cotidianas. […] Tanto la memoria personal como la social se ven afectadas hoy por una nueva estructura de la temporalidad que está emergiendo generada por la vertiginosa marcha del mundo material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediática por el otro".

[8] Bauman (2007: 73) ofrece una expresión sintética de la percepción de este cambio de época en las siguientes líneas: "En los años setenta del siglo XX, entraron a formar parte del pasado los 'gloriosos treinta años' de reconstrucción de la posguerra, pacto social y optimismo por el desarrollo que acompañaron el desmantelamiento del sistema colonial y la proliferación de 'nuevas naciones'. Se abría entonces un mundo feliz de fronteras borradas o reventadas, avalancha informativa y globalización galopante […]. Hoy, con la sabiduría que da la experiencia, podemos considerarlo un momento decisivo en la historia contemporánea. Al final de esa década, el escenario en el cual hombres y mujeres se enfrentaban a los desafíos de la vida se transformó de manera subrepticia

ción que descoloca. El comienzo en el 23 de febrero de 1981, cuando los estorninos desaparecieron de Valencia, instala esta historia del fin de la historia en los límites de la transición y sus contradicciones. La perspectiva extrañada del narrador se construye tanto desde su caracterización personal (desde la ubicación en el cementerio para recibir la noticia hasta la obcecada "inocencia democrática" que lleva sus hipótesis al extremo opuesto de la festividad –"Tengo el riego sanguíneo del cerebro tan lento que llegué a pensar que tal vez unas calles más allá estaría pasando la cabalgata del ninot que abre las fiestas falleras"– para finalmente hacer más duro el shock del bando de Milans del Bosch y el desfile de carros blindados) como desde el objeto final del relato, los estorninos de la Gran Vía Marqués del Turia. Entre las profecías de fin de siglo se destaca también la de la Comunidad Europea como panacea del progreso, en cuyo contexto esa memoria se ocupa de divisar su alcance y señalar sus límites: si la vuelta de los estorninos "fue porque sabían que la libertad en este país sería ya definitiva" (*E*: 19), las deudas de ese advenimiento se encontrarán en los rastros que mantienen activas las formas de su otro en el presente, así como en los fantasmas de sus intentos antes cercenados. En la Residencia de Estudiantes (cuyos espectros habitan también en *Cuerpos sucesivos*, la novela publicada en 2003), el *pathos micrológico* que domina la mirada del escritor encuentra, en la población felina, los trazos del vacío dejado por la elite científica y artística que tentó la modernización de España, frustrada en la guerra y la dictadura de Franco. En un fin de milenio marcado por la integración definitiva de España en el concierto de las naciones europeas unidas por una frontera exterior, una constitución y una moneda, los fantasmas de la Residencia de Estudiantes recuerdan que el proyecto modernizador fue arrancado de cuajo en España:

> Por este pasillo limpio y claro, de una austeridad laica, deambularon otros famosos huéspedes, que en medio del marasmo general, cultivaron la anémica flor de la modernidad en España mientras el caudal de sangre se estaba preparando. 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

aunque radical, e invalidó la sabiduría vital existente, exigiendo una revisión y un examen exhaustivo de las estrategias vitales".

> nuestra cultura y de la cual sólo quedan fantasmas en esas habitaciones que guardan las aspiraciones de un tiempo pasado. Aquí estuvieron ellos. Han quedado muchos gatos. (*E*: 105)

La memoria de un proyecto trunco se articula, en el texto que le antecede, con la pervivencia de su otro como estigma. En "Corrida de toros en Europa", la tauromaquia aparecerá como mácula subsistente en la incorporación de España a la modernidad europea:

> Pero la fiesta nacional, cuya esencia consiste en hacer de la muerte un espectáculo, hoy ha tomado un nuevo auge en el corazón cuando la modernidad, después de dos siglos, por fin está a nuestro alcance. Un renovado casticismo renace ahora en este territorio como una reacción patriótica al rechazo que la tortura y matanza pública de animales produce en algunos organismos de la Comunidad Europea (*E*: 98).

Lo espectral en la corrida de toros perviviente en la plena integración al proyecto de la comunidad europea presenta más de una modulación: por un lado, ensaya el gesto de sensibilidad micrológica al situarse en la contemporaneidad de un tren del progreso en apariencia finalmente alcanzado, y se vuelve a ver los despojos que quedaron en el camino: "Desde Jovellanos hasta la cumbre de Maastricht ha habido que recorrer un camino muy difícil. Está flanqueado de cabezas de toro que mataron a toreros, disecadas en las paredes donde toman porras los castizos" (*E*: 96). En segundo lugar, al desvelarla como mero espectáculo de la muerte, la cultura de masas posmoderna y los rituales catárticos premodernos chocan con una profesión de fe que, en este contexto, no puede menos que leerse como un gesto de optimismo moderno: "Más allá de la mantequilla y los impuestos, Europa es una disciplina moral" (*E*: 96). Así, al tiempo que se despoja a la tauromaquia del encanto que otorga el aura de lo tradicional y originario, del color local turístico que permite multiplicar imágenes de toro como señas de identidad de un casticismo europeizado, se revela en esa pervivencia la presencia activa de los espectros de una barbarie que –parafraseando una vez más al Benjamin de las *Tesis*– desde Jovellanos hasta Maastricht, no ha dejado de vencer.

El segundo texto de la colección, "Un viaje por el metro de Nueva York", tiende un puente entre los extremos del periodo narrado, dando

cuenta a su vez de la extensión del proceso mismo de la escritura.[9] La definición estratificada de la superficie de Nueva York en el pequeño prólogo completa la de su subsuelo en la sección encabezada con el orwelliano *1984*, reescritura por cierto de su crónica neoyorquina de 1981, "Contracultura", en *Triunfo*. La sección correspondiente al año 2000 termina de completar esa organización ya asimilada y organizada en la pulcritud de un metro que ha perdido su dignidad de obra de arte, de espacio de la contracultura.[10] Esta primera crónica urbana (que encuentra su eco y puesta en escena en *La Novia de Matisse*, donde se repite la observación de lo paradójico y sintomático que resulta que Walt Disney se haya instalado en la esquina más caliente de la Cocina del Infierno) forma un díptico con la del final, dedicada a las metamorfosis de Berlín. La metrópoli alemana y Nueva York, los dos ejemplos paradigmáticos de la intimidad entre cultura, capital y política en la incorporación del museo a la cultura del entretenimiento de masas (Huyssen, 2001:54), constituyen en sí museos de su propia historia, lugares de la nostalgia de los últimos estertores contraculturales en el fin de la guerra fría, cuyo paisaje urbano reporta ejemplarmente en sus modificaciones las formas de un cambio de era. El de Nueva York se extiende en "¿Dónde está el lavabo, por favor?", donde el Apocalipsis finisecular (como en "Fin de semana, fin de la historia") tiene también la forma de un frenesí cuya decadencia no deja de presentar los rasgos de un paraíso perdido: "En los retretes de las famosas discotecas se limitaba alguien a repartir la cocaína con cuchara y allí se oían hervir los cerebelos bajo la tapa de las cacerolas. Ahora esos espacios están vigilados por guardas jurados y en eso ha ido a parar la antigua fiesta" (*E*: 50).[11]

[9] Como ya observara Manuel Cristóbal Tomás (1994:42) con respecto a la narrativa de Vicent hasta *Contra Paraíso*, aquí también "el tiempo de escritura es coetáneo con la época de los narrado", hasta tal punto que el tiempo objeto de la crónica (que por ello es más crónica que historia) coincide en su fecha con el de los primeros artículos que se encuentran en su génesis, como el mencionado "Contracultura" (en *Triunfo*, 8, 1º de junio de 1981, 54).

[10] Así afirmaba en la crónica de comienzos de los 80: "El metro de Nueva York es el último movimiento del arte vanguardista. Si se arrancara cualquiera de sus vagones y se llevara a la Bienal de Venecia, no cabe duda de que se alzaría con el primer premio. Sobre una moqueta, iluminado por un cañón de helada claridad, en una sala de la Bienal, brillaría la última conquista del espíritu" (*E*: 22).

[11] Otro recorrido metropolitano es el que abre el artículo a partir del incendio del Liceo, aunque en este caso se trate más de un ejercicio de memoria, semblanza de la

Si se piensa *Espectros* como crónica del fin de la historia, es porque la impresión que sobre todo las crónicas urbanas mencionadas logran es la de la historización de una época. Así como la década del 80, que inauguró el viraje masivo de la cultura hacia el pasado (cf. Huyssen, 2001) termina convirtiéndose ella misma en la proveedora de la más copiosa materia para el museo de lo *retro*, el mismo fin de la historia se convierte en espectro del pasado, bisagra hacia un presente que en su aceleración no puede más que observarlo como materia distante. La mirada nostálgica hace confluir la historia y el arte en la perspectiva que convierte todo en objeto de museo, no tanto por su origen artesanal a manos de un individuo inspirado como por su carácter de artefacto descolocado de su función y cargado de resonancias. Es el caso del garrote vil arrumbado en el sótanos del Palacio de Justicia en Madrid: "Hoy, este aparato se ha quedado sin función y, cargado como está de energía puede convertirse en una escultura si se le contempla como una forma pura, sin adherencias" (*E*: 42). Éste es uno de los detalles en los cuales la escritura de Vicent descoloca, traslada el desborde del arte que su propia práctica propone. Si éste depende no sólo del espacio y la institución (el mingitorio de Duchamp supone un museo moderno, previo a su expansión sobre el espacio público y su ingreso a la cultura de masas) sino sobre todo de la mirada que resignifica el objeto y el espacio, el garrote vil, bien visto, puede convertirse en escultura, así como el papel de diario puede albergar esmerada literatura: "-¿Qué puede valer uno de estos cacharros?– No menos que un sagrario del siglo XVIII donde los estetas guardan las botellas de licor" (*E*: 43). Pero el garrote vil, como pieza de museo, también es testimonio de la perdurabilidad del triunfo de la que Larra, uno de sus primeros testigos, llamara "orden del apagador".[12] Desde Fernando VII hasta la constitución, el garrote vil ingresa en la serie de los espectros ominosos de un pasado aún próximo y latente que suele sintetizarse –como se observara más arriba– en la continuidad de la fiesta tauromáquica.[13]

aristocracia barcelonesa y geografía de los contrastes en los cuales la ciudad se abría desde el Liceo hasta el Molino.

[12] En la versión original, en *El pobrecito hablador*, de "El casarse pronto y mal" (1832) (Larra, 1979: 311).

[13] "Eso es tauromaquia. La sangre del verano español comienza de nuevo. Miles de toros van a ser torturados públicamente hasta el degüello final, pero lejos de la plaza

4. Arte y memoria: libro, museo e imagen

En *Espectros*, el libro ofrece un camino a la mirada del lector y el escritor, que desanda espacios, objetos y prácticas, cargándolos con un aura estética, histórica mítica o erótica, según el caso. Si el aura religiosa es secularizada, así como la histórica es estetizada, tampoco el supuesto valor intrínseco de la obra de arte canónica original se mantendrá intacto. En *La novia de Matisse*, las obras de los maestros de las artes plásticas modernas se presentan investidas de un aura renovada, profana (profanadora del espacio sacro del arte), que rubrica el fracaso del arte moderno en su aversión a la cultura burguesa, devenido no sólo en mercancía, sino en letra de cambio y fetiche de un rico burgués plebeyo y advenedizo. La escena inicial de la novela sitúa ya al lector ante un momento preciso en la historia posmoderna del arte[14], al aclarar de qué se habla cuando "se habla de pintura":

> En aquella fiesta de La Moraleja se hablaba más que nada de pintura. Mejor dicho, se hablaba de la enorme cantidad de dinero que se estaba moviendo en el mundo del arte, un fenómeno presente todos los días en las páginas de cultura de los periódicos. (*LNM*: 10)

El extremo de esta profanación se alcanzará en la explicación por parte del marchante suizo Segermann, de cómo la circulación de las obras en los catálogos de sus vendedores puede definir el tránsito de lo falso a lo verdadero, otorgándole a una falsificación o impostura la existencia singular ("sein einmaliges Dasein") del original.[15]

En este sentido, el desborde del aura obrado en *Espectros* –y en la escritura de Vicent en general– presenta a la vez un reverso y una res-

donde se celebra semejante miseria la corrida impregna la vida nacional desde hace siglos. Tauromaquia es todo lo pinturero, patriótico y grasiento que palpita bajo el rabo de Alá sin desollar. El ajo como cultura, el garrote vil como sacramento y el descabello como desplante" ("Tauromaquia", en AFP: 22).

[14] Ver nota 2.

[15] El aura mercantil de la obra de arte termina definiéndose en el recuerdo de Míchel Vedrano del siguiente modo "Este mercado crea sus propios líderes que mandan, dictaminan, imponen el gusto, peritan, convierten las obras falsas en auténticas y las auténticas en falsas, establecen alrededor del cuadro una atmósfera que atrae a los coleccionistas" (LNM: 77).

puesta, desde la literatura, a un estado de cosas históricamente condicionado que involucra su propia condición. La mirada del escritor estetiza e historiza los objetos, espacios y prácticas en los que se posa. Éstos son introducidos en el libro, museo reproducible y portátil de "la más democrática de las artes" (Macciuci, 2003:218), desde un pathos micrológico que integra *pietas* e ironía. En este sentido, el museo ecléctico de Vicent puede pensarse, como se observaba anteriormente, dentro de las características y contradicciones del fenómeno de museización que se observa en la cultura occidental contemporánea. En este caso, el problema que haría posible esta consideración reside en la relación con el arte y la historia desde las lecturas contemporáneas de Benjamin:

> Es una gran ironía que a la solicitud de Walter Benjamin, tantas veces citada, de cepillar la historia a contrapelo y arrebatarle la tradición al conformismo se le haya prestado oídos en el momento en que el propio museo adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo. (Huyssen, 2001:55)

En una época (la que encuentra su florecimiento en "la posmoderna década de los 80") caracterizada por la victoria pírrica de la vanguardia sobre un museo que le ha sobrevivido derribando sus muros y dando lugar al ingreso de un público masivo al lugar tradicionalmente elitista donde la alta cultura velaba su herencia cultural (id.: 52-53), las formas de la *pietas* tienen que ver tanto con el mínimo homenaje a lo que ha sido y el testimonio de su resignificación como con la ironía y la perplejidad a las que puede conducir la lectura de las tesis VI y VII de Benjamin en ese contexto.

Así, en *Espectros*, por un lado, la Academia de Bellas Artes se presenta como el espacio de una sociabilidad de alcurnia superficial e ignorante en su mayoría de los rudimentos de la cultura literaria moderna (Rimbaud es "un americano que todo lo arregla con una metralleta" (*E*: 170), en cuyos sótanos "se acumula cualquier arquetipo de belleza en escayola que uno pueda imaginar". Este cementerio de las formas, depósito de los modelos de yeso de las obras clásicas, "no es solamente un cementerio, sino el subconsciente de nuestra cultura" (*E*: 167). La imagen que cierra este breve texto sintetiza, en un corte vertical de ese espacio, la mirada irónica de Vicent sobre la relación entre capital, política

y arte: "Este subconsciente blanco de la Academia elevaba a los salones de arriba el humo de todas las musculaturas de los dioses. Y en lo alto esperaba la multitud, con un montado de chorizo en la mano, el momento de ser fecundada" (*E*: 171). La presencia involuntaria y espectral del arte –cuyo resguardo institucional ha sido ya completamente atravesado por las determinaciones del capital y la cultura de masas– encuentra en "El dedo que señala" una expresión complementaria, renovada forma a su vez de la secularización del aura, cuando la multitud de turistas que llena la Capilla Sixtina repite al mismo tiempo el gesto creador de Dios y el salvoconducto dado por Leonardo a los homosexuales en el Renacimiento:

> La Capilla Sixtina estaba repleta de gente, y en un momento todo el mundo levantó el dedo índice y se puso a señalar la escena cumbre del techo en que Dios creó a Adán también con el dedo; pero al señalarlo, los turistas lo creaban a Él, y todos de forma inconsciente no hacían sino obedecer la contraseña que había iniciado Leonardo para que los homosexuales se reconocieran. (*E*: 194)

Una segunda ironía benjaminiana puede encontrarse seguramente, a partir de la cita de Huyssen, en las visiones celebratorias de la cultura de masas en el capitalismo triunfante. En ambos casos, no se trata de masas emancipadas que accedan felizmente a un arte despojado de su elitismo, sino de una fantasmagoría que deviene tal en la imposibilidad de que el que mira pueda apercibirse de su aura, que se convierte en una suerte de misterio o sortilegio callado: del mismo modo, en *La Novia de Matisse*, la frivolidad de los nuevos ricos que satisfacen su ansia acumulativa en la adquisición de obras de arte pictórico termina resolviendo la trama de lo narrado a partir del poder curativo de un boceto del pintor mencionado en el título de la novela.[16]

Por otro lado, el signo de la perplejidad se resuelve también en las contradicciones entre la obsesión de la memoria y la pulsión de olvido que caracterizan a la cultura contemporánea, nuevamente en una modu-

[16] En este punto permanece abierta la discusión, desde la lectura de Vicent, de un tema cuya vasta complejidad excede al autor y requeriría una reflexión más amplia y detenida. Se trata de la tensión entre la desacralización del arte moderno y su resacralización por otras vías, y del lugar que en este proceso ocupa la experiencia del placer estético – y su pérdida.

lación más de la museización, de la confluencia entre el triunfo del capital y el mercado de masas y –en este caso ya no la alta cultura, el gusto artístico moderno, sino– la historia traumática reciente. La instantánea proviene de una visita al campo de concentración de Mauthausen:

> Alguien había depositado una botella de coca-cola familiar en el escotillón de un horno crematorio, por donde antes había caído tanta ceniza de cadáveres, y ninguna imagen me parece más apropiada que ésa para anunciar el final del milenio. La amnesia es una flor muy moderna, la más venenosa: sólo después de haberlo olvidado puede el hombre repetir el espanto que en este paraje delicioso había sucedido. (*E*: 90)

La botella de coca-cola en el horno crematorio supone una profanación del espacio "cargado" de Mauthausen ("Fueron más de 100.000 personas las que murieron en estas tres habitaciones. ¿Acaso no nota usted que están muy cargadas? No existe contaminación más negra que ésta" (*E*: 92) que anuncia el ominoso comienzo de un nuevo milenio que será capaz, al olvidarlos, de repetir los crímenes del anterior. Esta imagen se conecta con otro paisaje austriaco que combina el horror con su belleza, en "La casa natal de Hitler", donde se avistan algunos paralelos con el artículo anterior, entre la indolencia de los adolescentes y la inverosímil ignorancia de la camarera ("Sí, creo que aquí nació Adolf Hitler (…) He oído hablar de ello. Por cierto, ¿quién era ese señor? ¿Un compositor, un músico?", *E*: 127) así como también en la materialidad del negro monolito traído de la cantera de Mauthausen, única señal, junto al descuido voluntario de la fachada, de la memoria de los crímenes comandados por el más que tristemente célebre hijo del lugar. La compulsión del olvido se cierne aquí también como amenaza hacia el futuro: "El día que limpien esa fachada hay que ponerse a temblar" (*E*: 129). De este modo, *Espectros* ofrece otra crónica del fin del milenio, en la paradójica convivencia de la omnipresencia de la memoria y el temor al olvido o banalización del pasado traumático.

La tesis VI de Walter Benjamin acerca del concepto de la historia, a cuya irónica actualidad refiere Huyssen, antepone como contexto al mandato de "arrebatarle la tradición al conformismo" la más precisa descripción del deber de quien se hace cargo de esa acción en el cepillado a contrapelo de la historia: "retener una imagen del pasado, tal como aparece de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro".

Así, la imagen de la coca-cola en el escotillón del horno crematorio se constituye en imagen dialéctica al superponer la imagen del horror del pasado con la del peligro que amenaza en el presente, y permite dar una forma más compleja a la observación arriba referida: "el momento en que el propio museo adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo" puede entenderse tanto como un momento de rescate de la tradición de los oprimidos que refiere Benjamin como también, simultáneamente, como el instante del peligro para esa tradición.

5. Coda final

La designación de "crónica" abriga múltiples sentidos posibles, y se piensa aquí en primer lugar como una opción menos pretenciosa que la de la historia. La crónica permite pensar tanto en la inmediatez y cotidianeidad del relato en la prensa como en el asombro del viajero ante la novedad de un territorio. En todo caso, la crónica informa sobre un suceso o una época, otorga las impresiones de sus testigos al lector.

Como crónica del fin de la Historia, *Espectros* da cuenta, por un lado, de una serie de impresiones (instantáneas, imágenes súbitas o detenidas[17]) que puede leerse entre los registros emparentados del relato de viajes y las memorias personales, operando en su secularización y "democratización" del aura la transformación en anécdota de lo que se pretendiera Apocalipsis. El fin de la historia se integra como haz de imágenes en la narración de un relato que lo incluye, presentándose como una suma de singularidades cuyo principio constructivo se encuentra en la mirada del escritor (mirada que, ante la espectralidad aurática de lo visto, ensaya el gesto de asombro del cronista), que concreta en el choque con sus objetos la aparición de los espectros del pasado, la visibilidad de un aura secular y mundana. En ese sentido, es el discurso lineal de la Historia con mayúsculas el que encuentra su liquidación, o al menos un desvío en la conjunción de la forma y el objeto de la narra-

[17] Para el presente análisis se ha trabajado con la edición de bolsillo publicada en la colección Punto de Lectura. Es importante recordar que la primera edición de Espectros, en la cual cada artículo venía acompañado de una fotografía, todas ellas realizadas por el reputado fotógrafo Santiago Ontañón. Las fotografías estaban impresas en blanco y negro, detalle que bien puede interpretarse como un gesto más en la provisión de una dimensión aurática a lo observado.

ción: ni el profeta ni la profecía, sino el objeto que mata al predicador de desgracias.

Bibliografía

BAUMAN, ZYGMUNT, 2007. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.

BENJAMIN, WALTER, 2003. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

—, 2007. "Über den Begriff der Geschichte", en Erzählen. *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 129-138.

BÜRGER, PETER, 1987. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

CRISTÓBAL TOMÁS, MANUEL, 1994. "Algunos aspectos de la narrativa de Manuel Vicent hasta *Contra Paraíso*", en AA. VV. *En torno a 'Contra Paraíso' de Manuel Vicent*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 31-48.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.

HUYSSEN, ANDREAS, 2001. *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 41-73.

LARRA, MARIANO JOSÉ (1979). *Artículos Varios*, Madrid: Castalia.

MACCIUCI, RAQUEL, 2000. "Contra la clasificación: La literatura de Manuel Vicent", en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (eds.). *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.

—, 2003. "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: Tomás, Facundo (ed.). *En el país del arte. 3er Encuentro Internacional. La novela del artista*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 203-219.

—, 2004. "La distancia más corta entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent", *Olivar*, 5, 123-131.

VATTIMO, GIANNI, 1985. *La fine della Modernità*, Milano: Garzanti.

—, 1990. "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?", en: Vattimo, G. y otros. *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 9-20.

—, 1995. "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en: Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 18-42.

—, y ROVATTI, PIER ALDO, 1995. "Advertencia preliminar", en: Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*, op. cit., 11-17.

VICENT, MANUEL, 1995. "En el sótano de Triunfo", en Alicia Alted y Paul Albert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid: Pléyade.

Obras de Manuel Vicent citadas

1988. *Arsenal de Balas Perdidas*, Barcelona: Anagrama. (*ABP)*

1993. *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para náufragos de hoy*, Madrid: El País Aguilar. (*AFP*)

2000. *Espectros*, Madrid: Suma de letras, 2001 [1ª edición, Aguilar]. (*E*)

2000. *La novia de Matisse*, Madrid: Alfaguara. (*LNM*)

2006. *Verás el cielo abierto*, Madrid: Punto de Lectura, [1ª edición, 2005]. (*VCA*)

2008. *Comer y beber a mi manera*, Madrid: Alfaguara. (*CBA*)

La recepción europea de la obra de Manuel Vicent: un esbozo[1]

Maarten Steenmeijer
Radboud Universiteit - Nijmegen

Resumen

No han sido pocos los intentos de encontrar un público lector europeo para la obra de Manuel Vicent. La primera introducción de la obra vicentiana en la república mundial de las letras coincide con la notable recuperación del interés por la literatura española contemporánea que puede comprobarse a finales de los años ochenta del siglo pasado. Haremos un análisis comparativo en que nos centraremos en datos y factores cuantitativos y cualitativos para luego evaluar los sucesivos trayectos de su obra por Europa.

Palabras clave: recepción europea - Manuel Vicent

Abstract

There have been quite a few attempts to find an European public for Manuel Vicent's work. The first of these took place around 1990, coinciding with the notable renewed interest in contemporary Spanish literature in the world republic of letters. On the basis of a comparative analysis of quantitative and qualitative facts and data we will evaluate the successive itineraries of his work through Europe. We will conclude that the reception of Vicent's work has been varied and dispersed, and has hardly made any impact. Finally, we will propose an explanation for this phenomenon.

Key words: European reception - Manuel Vicent

[1] Mis gracias sinceras a Carlos van Tongeren por su meticulosa asistencia bibliográfica.

Introducción

Después de haber sufrido la nociva represión del régimen franquista durante casi cuarenta años, la literatura española y, en particular, la novela española por fin daría un gran paso hacia adelante, reintegrándose plenamente en los movimientos y tendencias literarios internacionales y, de este modo, retomando el hilo de la emancipación de las letras españolas arrancada con gran vigor en las primeras décadas del siglo veinte y cortada de forma brutal en 1939 con la victoria de los nacionales. Éstas eran, en resumidas cuentas, las grandes expectativas de los principales actores en el campo literario español a mediados de los años setenta. Escritores, editores, agentes literarios, críticos, libreros, lectores: todos compartían la férrea convicción de que después de la muerte de Franco la literatura española por fin se pondría al día.

Contribuía no poco a ella el que poco antes de que muriera el dictador ya se hubiera publicado una novela que se prestaba para ser abrazada como ejemplar y fundadora de la nueva narrativa española: *La verdad sobre el caso Savolta*. La primera novela de Eduardo Mendoza irradiaba una inconfundible e irresistible vitalidad narrativa que posibilitaría el reencuentro de la novela española coetánea con los lectores, alienados de ella como estaban debido al experimentalismo aséptico que dominaba la narrativa española en aquellos años. Si, por un lado, éste había dado el tiro de gracia al realismo trasnochado de la posguerra, por el otro se reveló como desequilibrado, reforzado, estéril y muy poco competitivo con la nueva novela hispanoamericana que en aquellos años estaba revolucionando la narrativa escrita en español y que había puesto de relieve que la represión política, el subdesarrollo económico y la miseria social no impedían el surgimiento de una narrativa renovadora y competitiva.

Algunos años después de la muerte de Franco, sin embargo, el radiante optimismo había dado lugar a un profundo desengaño. El caso fue que en los años inseguros de la Transición, los grandes cambios políticos, culturales y sociales que se estaban produciendo en España apenas parecía haber fecundado la literatura. Aunque ésta ahora pudiera desarrollarse en plena libertad, brillaban por su ausencia las obras maestras esperadas y anheladas. De hecho, sólo Eduardo Mendoza resultó ser capaz de mantenerse al nivel de las expectativas establecidas por él mismo con *La verdad sobre el caso Savolta* con la publicación de dos hi-

larantes representaciones del destape –*El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982)– y con la ingeniosa y genial novela histórica *La ciudad de los prodigios* (1986). La verdad era triste y penosa: en los primeros años de la democracia no surgió ningún otro novelista del calibre de Mendoza.

El contraste con la nueva narrativa hispanoamericana se continuó e incluso se agudizó, sobre todo en el ámbito internacional. Es cierto que en las décadas anteriores la literatura española contemporánea había ocupado un lugar periférico en la república mundial de las letras pero gracias a autores como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute, Juan Goytisolo y José María Gironella no estaba del todo ausente en países como Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos (Steenmeijer 1989: 59 y 61). En los años setenta, sin embargo, la narrativa española reciente casi dejó de existir fuera de España. Descendió considerablemente el número de traducciones, tanto el de la literatura clásica como el de la literatura contemporánea aunque éste en mucha mayor medida que aquél (ibídem: 59). Para ser más específico, el grupo de autores traducidos de las primeras dos generaciones de la posguerra (la de la inmediata posguerra y la Generación del medio siglo) se redujo considerablemente. En realidad, sólo de dos autores se seguían publicando nuevas traducciones con cierta frecuencia: Camilo José Cela y Juan Goytisolo. La Generación del 68 (que también se conoce como los novísimos), empero, ni siquiera supo asomarse al mercado internacional en aquellos años. (Ibídem: 61-62) Para dar una idea cabal de la raquítica presencia de la literatura española contemporánea (y de su pobrísimo prestigio, si es que lo tenía) en la república mundial de las letras en los años setenta es suficiente añadir que, según los datos de *Index Translationum*, en esa década no hubo más que un nuevo escritor español contemporáneo introducido en algunos países extranjeros en esa década: Alberto Vázquez-Figueroa, autor de novelas de aventuras de prestigio más popular que literario como *Ébano* y *Tuareg*.

En el curso de los años ochenta van apareciendo los primeros gérmenes de una recuperación. Las siguientes observaciones de Geneviève Champeau refieren al caso francés pero en su esencia reflejan una tendencia más extendida:

> (...) el giro decisivo se da recién a finales de los años ochenta, década en la que dominaba la novela latinoamericana. A partir de esta fecha las traducciones aumentan considerablemente hasta alcanzar sus cifras máximas en los años noventa (...). El fenómeno manifiesta a todas luces un interés creciente por la literatura española reciente (...). (2006: 27)

Aunque la historiografía literaria no hace, por definición, justicia a la intrincada historia o realidad literaria propiamente dicha, no sería desatinado traer a colación aquí otra novela de Eduardo Mendoza para marcar y simbolizar el considerable paso hacia adelante que la novela española dio en los años ochenta. Se trata de *La ciudad de los prodigios* (1986), la cuarta novela del escritor barcelonés que se reveló como un hito literario. En primer lugar, por la recepción masiva y eufórica que tuvo en España y, luego, en el extranjero, y en segundo lugar porque inauguró el notable florecimiento de la narrativa postfranquista que se produjo en los años posteriores gracias a la 'maduración' de autores como Javier Marías (*Todas las almas*, 1989), Juan José Millás (*El desorden de tu nombre*, 1988) y Álvaro Pombo (*Los delitos insignificantes*, 1986) y a una nueva hornada muy dotada protagonizada por Antonio Muñoz Molina (*Beatus Ille*, 1986), Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*, 1989) y Rafael Chirbes (*Mimoun*, 1988).

Se trata de autores que en los años noventa amplían y elaboran su obra narrativa de manera impresionante, escribiendo novelas más ambiciosas, más prestigiosas, más vendidas y más traducidas que las publicadas en los años ochenta. Baste con mencionar algunos pocos ejemplos para tener una idea cabal de esta importante evolución: *El jinete polaco* (1991) y *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) de Javier Marías, *La tabla de Flandes* (1990) y *El club Dumas* (1993) de Arturo Pérez-Reverte, *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes y *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes. Y es en esa misma década cuando, de igual manera, otros valores establecidos de la narrativa postfranquista escribieron novelas más ambiciosas: Manuel Vázquez Montalbán (*Galíndez*, 1990, *Autobiografía del general Franco*, 1992), Rosa Montero (*La hija del caníbal*, 1997), Enrique Vila-Matas (*Suicidios ejemplares*, 1991; *Hijos sin hijos*, 1993), Justo Navarro (*La casa del padre*, 1994).

Figura 1

No es éste el espacio adecuado para detenernos en los factores contextuales que facilitaron esta notable evolución en la narrativa española e –importa agregarlo– posibilitaron su mayor visibilidad, tanto en España como en el extranjero como son la política cultural de los sucesivos gobiernos socialistas, el cambio radical de la imagen de España y la profesionalización de la infraestuctura del sistema literario español. Importa destacar, empero, que en esa época algunas novelas españolas se convirtieron en éxitos de ventas internacionales, como fue el caso de *Corazón tan blanco* de Javier Marías – novela de la cual en Alemania ya se han vendido más de 1,2 millones de ejemplares – y de varias novelas de Arturo Pérez-Reverte. Esta tendencia continúa y se intensifica en el nuevo milenio, que se inauguró con un *boom* de best sellers españoles, protagonizado por *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, cuyas huellas siguieron novelas como *La cena secreta* de Javier Sierra, *La catedral del mar* de Ildefonso Falcones, *El espía de Dios* de Juan Gómez-Jurado, *La hermandad de la Sábana Santa* de Julia Navarro y *El último Catón* de Matilde Asensi. (Steenmeijer 2009)

Manuel Vicent: las traducciones

¿Cuál es el lugar de la obra de Manuel Vicent en la historia esbozada en el párrafo anterior? Según nuestras pesquisas bibliográficas[2], la primera obra traducida apareció en 1989, es decir a principios de la notable recuperación de la literatura española en la república mundial de las letras. Se trata de *Balladen om Kain* (figura1), la versión sueca

[2] Para la compilación de esta lista, hemos consultado *Index Translationum* y los catálogos de las siguientes bibliotecas: *Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Portugal,* Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Bibliothèque nationale de France, Biblioteca de la Universidad de Granada, Deutsche Nationalbibliothek, Library of Congress, Biblioteca Nacional de Turquía, National Szechenyi Library (Hungria), Österreichische Nationalbibliothek, St. St. Cyril and Methodius National Library (Bulgaria), The British Library.

de *Balada de Caín*, novela que no tardó en ser traducida, asimismo, al francés y al alemán. En la siguiente lista figuran en orden cronológico de la publicación del original las obras traducidas de Vicent fuera de España que hemos podido encontrar:[3]

Crónicas urbanas (cuentos, 1983)

-Holanda: 1991, Coppens & Frenks. Trad.: Henriëtte Aronds y Maarten Steenmeijer. Una selección (11 cuentos) del original (26 cuentos).
-Francia: 2000, Éditions du Rocher. Trad.: Gabriel Iaculli. Una selección (2 cuentos) del original.

Balada de Caín (novela, 1987):

-Suecia: 1989, Forfattarforlaget Fischer and Rye. Trad.: Ulla Roseen.
-Francia: 1990, R. Laffont. Trad.: Chantal Mairot y Eduardo Jiménez.
-Austria: 1991, Residenz Verlag. Trad.: Georg Danzer.

La muerte bebe en vaso largo (folletín/novela, 1992)

-Austria: 1992, Residenz Verlag. Trad.: Georg Danzer.
-Francia: 1998, Éditions du Rocher. Trad.: Gabriel Iaculli.

Contra Paraíso (novela, 1993)

-Alemania: 2002, Goldmann. Trad.: Stefanie Karg.

Tranvía a la Malvarrosa (novela, 1994)

-Bélgica: 2005, Houtekiet. Trad.: Daan Pieters.

Del Café Gijón a Ítaca: descubrimiento del Mediterráneo como mar interior (relato de viajes, 1994)

-Italia: 1995, Feltrinelli. Trad.: Pino Cacucci y Gloria Corica.

[3] Asi se explica que no hemos incluido las traducciones catalanas.

Son de Mar (novela, 1999)[4]

-Alemania: 1999, Bertelsmann. 2002, Goldmann. Trad.: Willi Zurbrüggen.
-Grecia: 2000, Nea Synora. Trad.: Vera Damofli.
-Finlandia: 2001, Gummerus. Trad.: Sari Selander.
-Holanda: 2001, Byblos. Trad.: Martine Koenders y Gerard Klooster.
-Polonia: 2002, Muza. Trad.: Weronika Ignas-Madej.

La novia de Matisse (novela, 2001)

-Alemania: 2002, Bertelsmann. 2005, btb Verlag. Trad.: Stefanie Gerhold
-Finlandia: 2003, Gummerus. 2004, Gummerus. Trad.: Tarja Härkönen.
-Polonia: 2004, Muza. Trad.: Barbara Jaroszuk.

Cuerpos sucesivos (novela, 2003)

-Polonia: 2005, Muza. Trad.: Weronika Ignas-Madej.

Lo primero que salta a la vista es la gran variedad de títulos traducidos: nueve en total. Domina eminentemente la novela (7). La vertiente periodística de Vicent no está ausente en esta lista si se tiene presente que *Crónicas urbanas* era, en su origen, una serie de cuentos basados en acontecimientos de la vida diaria que antes de publicarse como libro habían aparecido en *El País*, y que *La muerte bebe en vaso largo* se publicó como folletín en el mismo periódico bajo el título de *Domingo negro* antes de que se convirtiera en una novela propiamente dicha en 1992 cuando se publicó en forma de libro. Por el formato en que estos dos títulos se estrenan fuera de España –solamente como libro– queda escamoteado, empero, esta importante faceta de la obra del autor valenciano. En término más generales, hay que señalar la aguda diferencia entre la polifacética e híbrida identidad literaria acumulada por Manuel Vicent en España –donde tiene presencia y fama como periodista, co-

[4] La editorial Hispánica publicó una versión búlgara y la Gendas Kültür Publishing House una versión turca de *Son de Mar*. No hemos podido encontrar más datos sobre estas dos traducciones.

lumnista, cuentista y novelista– y la identidad encogida que el autor valenciano llegó a tener fuera de su patria: novelista en la mayoría de los países (Alemania/Austria[5], Finlandia, Suecia, Polonia), autor de novelas y cuentos en dos países (Francia y Holanda/Bélgica[6]) y autor de un libro de viajes en un país (Italia).

Resulta curiosa la ausencia de Manuel Vicent en el mundo anglosajón: hasta ahora, ninguna obra suya ha sido vertida al inglés. Queda confirmada la fama narcisista de los sistemas literarios inglés y norteamericano, donde apenas entra la literatura escrita en otros idiomas. (Cuñado 2006; Grohmann 2006) Llama la atención, asimismo, el hecho de que, según nuestras pesquisas, ninguna obra de Vicent haya sido vertida al portugués. Igual de sorprendente es la pobre y curiosa presencia del autor valenciano en Italia. Como afirma Nuria Pérez Vicente en su exhaustivo estudio sobre la presencia de la narrativa española del siglo XX en Italia, "(...) lo que condiciona la publicación de esta obra no es su autor, desconocido en Italia, sino su género: el libro de viajes (...)." (2006: 221)

En Italia y Francia, dos hermanos mediterráneos de España, el interés por la literatura española suele ser significativamente mayor que en otros países. Es destacable, pues, que hasta la fecha sólo han aparecido tres traducciones de Vicent en Francia, es decir, menos que las publicadas en Alemania (cuatro) y tantas como las aparecidas en Holanda y Polonia. Falta, sin ir más lejos, una versión francesa de *Son de Mar*, la novela más traducida de Vicent, que generó mucha publicidad e interés por haber sido galardonado con el Premio Alfaguara de Novela de 1999. No carece de importancia que el premio Nadal otorgado a *Balada de Caín* en 1986 sí fuera motivo para realizar una versión francesa, publicada por R. Laffont. Según nuestros datos, sin embargo, *La Ballade de Caïn* (1990) apenas tuvo eco pues esta editorial dejó de publicar obras de Vicent después de este estreno. En 1998 apareció un nuevo libro traducido de Vicent - *La mort boit dans un grand verre* -, realizado por Éditions du Rocher. Resulta sintomático del escaso eco de la obra vincentiana en Francia que la importante y prestigiosa revista *Lire* afirmara que *La mort*

[5] Las dos novelas vicentianas publicadas por Residenz Verlag también se difundieron en Alemania.

[6] La novela vicentiana publicada por Houtekiet se difundió, asimismo, en Holanda.

boit dans un grand verre sería el primer libro de Vicent traducido al francés al calificar al autor como 'cet Espagnol très populaire mais jamais traduit' (Argand 1998).

El ámbito lingüístico alemán

En el ámbito lingüístico alemán también pueden distinguirse distintas fases en la recepción de la obra vicentiana. La primera tiene lugar en Austria y queda protagonizada por Georg Danzer, el famoso y malogrado *singer-songwriter* que en 2007, a la edad de cincuenta años, murió de cáncer de pulmón. En 1986 Danzer fue a España para estudiar español y 'leyó por primera vez a Vicent en unas vacaciones' (Schnitzer 1992). Luego, viviendo en una granja alemana, tradujo dos novelas de Vicent: *La balada de Caín* (1991) –novela a raíz de la cual Danzer escribió una canción– y *La muerte bebe en vaso largo* (1992), una obra que había aparecido por capítulos en *El País Semanal* bajo el título de *Domingo negro* y que en España por aquel entonces todavía no había aparecido en forma de libro.

Las dos traducciones fueron publicadas por la editorial Residenz (Salzburgo), 'que goza de gran prestigio entre intelectuales tanto austriacos como alemanes' (ibídem) y que hasta aquel entonces se había especializado en autores austriacos (entre ellos Peter Handke). El mismo Vicent asistió al lanzamiento de *Der Flug der erloschenen Schönheit* (como quedó bautizada la versión alemana de *La muerte bebe en vaso largo*) 'en un bar del casco antiguo de Viena, al que llegaron unas 200 personas que participaron en un coloquio y escucharon las lecturas de capítulos de la novela en español efectuadas por el propio Manuel Vicent.' (Ibídem)

Luego, Danzer dejó de traducir a Vicent, entre otras cosas por la falta de éxito comercial de las dos traducciones, según puede desprenderse de una entrevista al cantante publicada en la revista digital *Kulturwoch.at*[7], en que éste lamenta 'haber perdido el contacto con Manuel Vicent y ya no haber encontrado el tiempo para traducir otros libros'[8] (Horak) y

[7] En los dos casos, la primera tirada (de 3000 ejemplares) no llegó a agotarse. (Horak)

[8] La traducción del alemán es nuestra.

en que, asimismo, recalca que 'se trata de un trabajo mal pagado si uno trabaja para la editorial Residenz.' (Ibídem) Y ello a pesar de que '[d]e los libros de Manuel Vicent aparecieron recensiones en periódicos muy importantes del mundo de lengua alemana, en consonancia con la reputación de la Residenzverlag (...).' (Krömer: 46) Sea como fuera, el hecho de que esta editorial dejara de publicar a Vicent a partir de entonces confirma el protagonismo de Danzer en la introducción de Vicent en Austria a principios de los años noventa.

Un nuevo intento de introducir a Vicent en el mercado de habla alemana se produjo hace unos diez años. En poco tiempo aparecieron tres novelas, traducidas por tres diferentes traductores y publicadas por la misma empresa editorial, Bertelsman.[9] La primera de ellas es *Son de Mar*, cuya versión alemana apareció en el mismo año que el original (1999). El (re)lanzamiento de Vicent en el mercado alemán parece que debe mucho (o quizás todo) al hecho de que *Son de Mar* hubiera sido distinguida con el prestigioso y muy publicitario Premio Alfaguara de Novela. En 2002 siguieron otras dos novelas, *Zeit der Orangen* (*Contra Paraíso*) y *Die Bildsammlerin* (*La novia de Matisse*). En el mismo año se publicó una nueva edición de *Son de Mar* y en 2005 una nueva edición de *La novia de Matisse*.

A raíz de estos datos, se puede concluir que el (re)lanzamiento de Vicent en Alemania fue consistente y sistemático. Cabe dudar, sin embargo, de que fuera un éxito comercial si se tiene en cuenta que después de 2002 no han aparecido nuevas traducciones al alemán. Además, urge tener presente que las reediciones que acabamos de mencionar no necesariamente indican que las primeras ediciones fueran éxitos de ventas. No sería imposible – o incluso parece probable - que en los dos casos se tratara de 'una segunda oportunidad' en otras editoriales de la misma empresa.

Grecia, Finlandia, Polonia

El que *Son de Mar* fuera galardonado con el Premio Alfaguara de Novela fue esencial, asimismo, en el caso de Grecia, Finlandia y Polonia

[9] Las editoriales Goldmann, Bertelsmann y btb Verlag forman parte de la empresa editorial Random House, que a su vez forma parte de la empresa multimedia Bertelsmann AG.

pues en los tres países la presencia de la narrativa de Vicent se estrenó con *Son de Mar*.[10] En Grecia no hubo otras traducciones, por lo cual cabe suponer que *O ihos ton kymaton* (2000) no tuvo una recepción satisfactoria. En Polonia y Finlandia, sin embargo, pronto se publicaron otras traducciones. Así, en 2004 apareció una versión polaca de *La novia de Matisse* y en 2005 una de *Contra Paraíso*. Y, para terminar, en 2003 se publicó la versión finlandesa de *La novia de Matisse*, que ya en 2004 se reeditó en la misma editorial (Gummerus) y fue, pues, un modesto éxito comercial. Tanto las novelas de Vicent publicadas en Polonia como las publicadas en Finlandia fueron realizadas por varias traductoras y por una misma editorial, por lo cual cabe suponer que las editoriales protagonizaron la introducción de la obra vicentiana en estos dos países.

Vicent en Holanda

La recepción en Holanda permite un comentario más extenso porque disponemos de más documentos (paratextos, reseñas) e informaciones de actores implicados en el proceso receptivo (editores, traductores). Gracias a ellos, será posible descubrir algunos factores y actores relevantes que hayan determinado el proceso receptivo y que, a lo mejor, no será imposible extrapolar a otras áreas lingüísticas pues no queda ninguna duda de que la recepción de la obra vincentiana en Holanda coincide, a grandes rasgos, con la que hemos comprobado en otros países: ha sido dispersa, fragmentaria y poco impactante. Han aparecido tres libros de Vicent, lanzados al mercado por tres distintas editoriales, traducidos por distintos traductores y publicados a grandes intervalos. No es de asombrar, pues, que cada uno de ellos tiene su propia historia.

Para empezar, podemos recalcar que el debut de Vicent en los Países Bajos –*Kronieken van de grote stad*, una selección de los relatos reunidos en *Crónicas urbanas*[11]– debe su publicación a una abrupta vacante entre los proyectos de Coppens & Frenks, una pequeña editorial conocida por su prestigioso catálogo de importantes valores de la 'buena literatura'

[10] Aparecieron, asimismo, una versión búlgara y una versión turca (ver nota 4).

[11] Se trata de los siguientos cuentos: 'La mosca', 'El cementerio desnudo', 'Servicio de urgencia', 'Antena colectiva', 'La sopa de Ulises', 'Una historia de amor', 'La hamburguesa platónica', 'Seres o enseres', 'Grandes almacenes', 'Dinero para un yate' y 'Muda de verano'.

olvidados o marginados (Roberto Arlt, Marcel Béalu, Juan Filloy, Autran Dourado, Jean Giono, Taijun Takeda, Hermann Ungar y otros). El editor no estaba satisfecho de la versión holandesa de *The Asiatics* de Frederic Prokosch que le había entregado un conocido traductor. Para llenar el vacío, buscó una alternativa para el libro de Prokosch y no tardó en encontrarla cuando se enteró de que una pareja de traductores –Henriëtte Aronds y el que suscribe– estaba buscando una editorial para la versión holandesa de *Crónicas urbanas* que estaban preparando por afición a esta obra de Vicent.

Así se explica que en 1991 apareció *Kronieken van de grote stad*, que llamó la atención de los periódicos nacionales más importantes (*NRC Handelsblad*, *de Volkskrant*, *Trouw*). En éstos se publicaron largas reseñas, todas acompañadas de una ilustración: una foto del autor (*NRC Handelsblad*), una foto de una estatua de Don Quijote (*de Volkskrant*) y fragmentos de una primera página de *El País*. Igual que los dos traductores en el epílogo del libro, los críticos contextualizan los relatos de Vicent en el periodismo y la modernización de España. Este enfoque no carece de lógica si se tiene presente que por aquel entonces el autor valenciano apenas había publicado novelas o autoficciones en forma independiente. No todos los críticos apreciaron la hiperbolización de la España moderna en *Crónicas urbanas*. Según *de Volkskrant*, se trata de cuentos muy logrados que recuerdan a los de Cortázar. Según *NRC Handelsblad*, los cuentos de Vicent son, de hecho, muy graciosos pero algunos tienen un fin poco logrado y en otros las mujeres quedan representadas de manera tópica. Sorprendentemente, *Trouw* estima, ante todo, la representación 'documental' de la España tradicional –la férrea rutina de los viejos en 'La mosca', las costumbres picarescas de los contertulios en 'El cementerio desnudo'– y opina que la hiperbolización de la vida moderna –nudo temático y estilístico de los relatos– es precisamente el rasgo menos logrado porque no transgrediría el estereotipo.

La siguiente traducción tardó unos diez años en aparecer. Se trata de *Het geluid van de golven* (figura 2) –'El ruido de las olas', como reza el título de la versión holandesa de *Son de Mar*– que se publicó en 2001 con una cubierta kitsch cuya diferencia con la cubierta 'clásica' y distinguida y de *Kronieken van de grote stad* es muy llamativa. La contracubierta se limita a introducir la novela y a destacar que ésta 'ocupó durante muchos

meses el primer puesto del ranking español de bestsellers y es un gran éxito internacional'. Curiosamente, falta una referencia al Premio Alfaguara, lo que podría explicarse por el hecho de que en Holanda no se conozca este premio, que, por ende, apenas tendría valor publicitario.

Het geluid van de golven fue publicado por Byblos, una pequeña editorial que acabó de fundarse e intentó encontrar un nicho en el sistema literario holandés con un catálogo muy variopinto aunque sin mucho éxito, como atestigua el hecho de que al cabo de algunos años la editorial ya cerrara sus puertas. De esta manera, el segundo intento de lanzar a Vicent en Holanda fue un proyecto sofocado en su origen aunque cabe dudar de que la editorial –que según la traductora y antigua empleada de Byblos Brigitte Coopman, probablemente había conocido la novela de Vicent gracias a la intermediación de un agente literario– hubiera publicado otras obras de Vicent si se tiene en cuenta que *Het geluid van de golven* apenas tuvo eco en Holanda: las ventas eran pobres y sólo aparecieron unas pocas (y pequeñas) reseñas.

Figura 2

En 2005 apareció el tercer –y, hasta la fecha, último– libro vicentiano vertido al holandés. Se trata de *Tranvía a la Malvarrosa*, una novela autobiográfica que había llamado la atención de un joven traductor flamenco, Daan Pieters, que convenció a la editorial flamenca Houtekiet de que valdría la pena incluirla en su católogo. Muy a pesar de Pieters, la editorial insistió en publicar el libro bajo un título más bien hortera: *De ontmaagding van Manuel*, es decir, 'El desfloramiento de Manuel' (Figura 3). Para más inri del traductor, la editorial ilustró la cubierta de forma concomitante: una foto en blanco y negro inequívocamente antigua (y anticuada) de una mujer en bañador con una mirada algo provocativa. Con toda esta presentación, el libro casi tiene pinta de ser un espécimen de la pornografía blanda de los años cincuenta o sesenta.

Figura 3

Es de destacar, sin embargo, que, a diferencia de las primeras dos traducciones, la contracubierta de *De ontmaagding van Manuel* sí facilita información sobre el autor y su obra, ubicando la novela traducida en la obra narrativa y periodística de Vicent. Entre los cinco libros mencionados, empero, no figura ninguno de los dos libros traducidos al holandés en los años anteriores, hecho que subraya la falta de continuidad en la recepción de la obra de Vicent en el ámbito lingüístico holandés. Si a esto se añade que las críticas eran pocas y poco positivas – según *NRC Handelsblad*, *De ontmaagding van Manuel* 'apenas añade algo nuevo a lo que ya sabíamos de la España de los años cincuenta y no es ningún hallazgo literario' – no nos queda otra opción que concluir que la obra de Vicent no ha logrado echar raíces en el sistema literario holandés.

Conclusiones

De los datos reunidos cabe desprender que la recepción de la obra de Vicent ha sido más bien variada y dispersa en los países estudiados, tanto respecto a los títulos traducidos como a su introducción y recepción en los respectivos países, desde la introducción contingente en Italia, Francia, Grecia y Holanda hasta la más sistemática de Austria, Alemania, Polonia y Finlandia. Con todo, resulta curioso, por cierto, que la obra de Vicent haya despertado más interés en los países nórdicos que en los países mediterráneos aunque conviene añadir que tampoco en estos países Vicent ha llegado a formar parte del centro del sistema literario. Es cierto que en algunos casos el lanzamiento fue poco feliz o poco eficaz pero no es menos verdad que incluso cuando las circunstancias eran más favorables – el caso austriaco es el ejemplo más pertinente

aquí: traductor famoso, editorial prestigiosa – la obra de Vicent no logró establecerse de manera estable y duradera.

¿Cómo explicarlo? Creo decisivo aquí el hecho de que la obra de Vicent sea heterogénea, polifacética, híbrida, y, por consiguiente, 'singular y difícilmente encasillable' (Macciuci 2000: 704). En su patria, esta idiosincrasia no ha impedido que en el curso de los años la obra vicentiana se haya convertido en 'una de las prosas más elogiadas de la literatura española contemporánea' (Macciuci, en prensa)[12]. Fuera del espacio original, sin embargo, las condiciones ambientales de aquélla han resultado ser menos adecuadas para el desarrollo de una recepción amplia, sólida y prolongada. Es más: en España el carácter inclasificable, transgenérico e infractor de la obra vicentiana ha llegado a formar parte de su mismo prestigio e interés. Fuera de España, empero, parece que la recepción modesta y más bien incidental se debe, precisamente, a la falta una vertiente dominante o de un *magnum opus* que sirve de imán o brújula para atraer y orientar a un público novicio y que suele facilitar una acogida más amplia y duradera.

Bibliografía

ARGAND, CATHÉRINE, 1998. "La mort boit dans un grand verre", *Lire*, mayo de 1998.

CHAMPEAU, GENEVIÈVE, 2006. "En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia", *Quimera* 273 (julio-agosto), 26-31.

CUÑADO, ISABEL, 2006. "Estado de eclipse. La novela española contemporánea en Estados Unidos", *Quimera* 273 (julio-agosto), 52-57.

[12] De ahí que llame la atención que sólo figura en uno de los cuatro recientes volúmenes de artículos y reseñas de algunos de los críticos más prestigiosos de España. Se trata de *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* (2003) de Fernando Valls, que en el capítulo "El boulevard de los sueños rotos" dedica algunas páginas a *A favor del placer* y *Jardín de Valeria* (Valls 2003: 53-54). Vicent brilla por su ausencia, empero, en *Voces contemporáneas* (2004) de Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (2004) de José María Pozuelo Yvancos y *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española* (2005) de Ignacio Echevarría. El autor valenciano tampoco figurará entre los autores que Pozuelo Yvancos incluirá en el libro de reseñas que el crítico de *ABC* acaba de preparar para su publicación.

GROHMANN, ALEXIS, 2006. "Pérfida Albión. La (escasa) presencia de la narrativa española reciente en el Reino Unido", *Quimera* 273 (julio-agosto), 36-40.

HORAK, MANFRED. S.A., "Danzer, Georg: Wir haben deswegen so viel Kultur, weil es uns gut geht', *Kulturwoche.at.* http://www.kulturwoche.at/index.php?option=com_content&task=view&id=179&Itemid=27 (consultado: 17-12-2008)

KRÖMER, WOLFRAM, 1998. "La traducción y la recepción de la literatura española en Austria. Posibilidades y dificultades", *Hieronymus Complutensis* 6-7, 45-51.

MACCIUCI, RAQUEL. 2000. "Contra la clasificación: la literatura de Manuel Vicent", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.

MACCIUCI, RAQUEL. En prensa. "Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)", en Raquel Macciuci (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, número monográfico de *ARBOR*, 739, septiembre-octubre 2009, (CSIC- España).

PÉREZ VICENTE, NURIA. 2006. *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad.* Edizioni Studio @lfa.

SCHNITZER, VIVIANNE, 1992. "Manuel Vicent presenta en Viena su última novela", *El País*, 27-3.

STEENMEIJER, MAARTEN,1989. *De Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland 1946-1985*, Muiderberg: Countinho.

—. 2009. "El nuevo capital de la literatura española: los best sellers", en prensa.

Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)

José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Las siguientes páginas trazan el recorrido de la palabra 'autoficción' desde sus orígenes, mostrando cómo este neologismo que ha sido presentado como un modo de articular un nuevo modo de reflexión crítica es clave en la operación seguida por textos que proponen una extraña amalgama entre lo autobiográfico y lo novelesco. Dos otras cuestiones son también de importancia aquí: el repentino éxito conseguido por el término 'autoficción' y el papel jugado por la literatura hecha en la Argentina, o relacionada con este país, para la difusión de esa palabra. El debate se presenta nuevamente fructífero cuando se consideran las novelas escritas por dos antagonistas de Borges: Gombrowicz y Copi. Los usos de sus nombres propios para los personajes de esas novelas deberían echar luz sobre la problemática general de la autoficción de los tiempos posmodernos.

Palabras claves: autoficción - autobiografía - novela autobiográfica - nombre propio - posmodernismo

Abstract

The present pages trace back the origin of the term 'autofiction', showing how this neologism, being offered as a way to articulate a new kind of reflexivity, is central to the operation followed by texts that propose a strange amalgam between the autobiographical and the novel. Two other

issues are also at stake here: the sudden success enjoyed by the term 'autofiction'; and the role played by the literature made in Argentina, or related to this country, for the diffusión of that word. The debate will be reopened when considering novels written by two of Borges' antagonists: Gombrowicz and Copi. The uses of their proper names for the characters of their novels should shed light on the entire question of the autofiction of the postmodern times.

Keywords: autofiction - autobiography - autobiographic novel - proper name - postmodernism

Una de las primeras consideraciones que se imponen al abordar la autoficción como cuestión literaria consiste en mencionar la explosiva difusión de un rótulo para un tipo genérico que, según algunos críticos, sería de larga data. Para empezar con el caso paradigmático de Gombrowicz, el crítico francés Vincent Colonna nos recuerda que este escritor polaco afincado en Buenos Aires desde 1939, escribe en la década del 50 su novela *Trans-Atlántico* (publicada primeramente en la versión original en polaco en 1952), recurriendo a una mezcla bizarra de escritura ficcional con compromiso autorial. Allí un yo narrador se involucraba en el texto ficcional dotando al protagonista con su nombre y una estilización de su propia personalidad, cuyas características veremos enseguida. De modo que, además del modo explosivo en que el término ha cundido en la teoría literaria actual, el otro enigma aquí presente tendría que ver con qué responsabilidad les cabe a las letras rioplatenses en esa extraordinaria difusión. Un ejemplo todavía más flagrante del coqueteo avieso con la escritura del yo que hace la autoficción se da en la siguiente novela de Gombrowicz, aparecida en polaco en 1960, bajo el equívoco nombre de *Pornografía*. Como es sabido, este escritor, sorprendido en la Argentina por el comienzo de la guerra con el detonante de la invasión de las tropas nazis en Polonia, después de muchas vacilaciones, tomó la decisión de quedarse en Buenos Aires, mientras otros connacionales que venían en el mismo barco, regresaban a Europa para alistarse en la defensa de la patria invadida. Es evidente que la negativa a seguir ese contingente generaría en el autor, ahora en condición de exilio, un sentimiento contradictorio en el que se mezclarían un instinto de conservación a la par que una sensación de culpa. En la novela de 1960 encontramos, en efec-

to, a un "Witold Gombrowicz" *autoficcional* en Polonia en el momento de mayor fricción con los nazis. Allí el personaje en cuestión ejerce una especie de sorda resistencia de intelectual encerrado en una finca de la aristocracia polaca, como si la novela estuviera dando las alternativas de una vida posible, que en verdad no había sido la elegida. Gombrowicz dio realidad literaria a esa alternativa descartada, gracias a su arte de la ficción, pintando su vida (o la del personaje "Witold Gombrowicz") en Polonia en la confrontación con la humillación y la visión de la miseria de una guerra librada cuerpo a cuerpo con el enemigo. Se trata, como puede verse, de algo que desborda la cuestión de lo ficcional para venir a suturar heridas del yo en su relación con el mundo. Si, por otra parte, la novela *Pornografía* se desencaja sutilmente en la descripción de la libido adolescente a partir del régimen voyeurístico de personajes adultos (entre los que se halla "Witold Gombrowicz"), uno podría preguntarse si esa mirada concupiscente de adulto no correspondería más a un Gombrowicz bordeando la tan temida edad madura, dado que el autor (es decir, la persona real) había nacido en 1904 y, por ello, tenía en el momento de la publicación de la obra cincuenta y seis años. Esto significa que en 1960 el Gombrowicz ya completamente argentinizado estaba entonces más lejos de la juventud que hacia 1943 (año en que se sitúa la acción desarrollada en Polonia), cuando el escritor contaba con casi dos décadas menos de edad. En definitiva, el texto extrañamente ficcional y extrañamente referencial titulado *Pornografía* –a mi juicio obra clave en la producción del autor– juega con elementos eróticos a niveles muy sofisticados, pero no deja de ser una novela política de descargo autobiográfico, en la medida en que le inventa al autor real una trayectoria como opción imaginaria, mediante la elaboración literaria. Las aristas de una alternativa ríspida se transforman gracias al arte en limaduras doradas. Además, mientras en *Trans-Atlántico* (1952) Gombrowicz frenaba el pasaje referencial del lector gracias a un realismo grotesco, en el caso del texto de la obra de 1960 el estilo más económico y contrafáctico, permitiría realizar una lectura más seria en la que "la persona real" pretendería por asociación no ser ni un desertor ni un cobarde, al menos en el plano literario (Colonna, 2004:89-91). Esa fabulación, por otra parte, nos arrojaría ante la constitución de una vida suplementaria del autor real, algo así como la visión de un animal tan fabuloso como el unicornio. En definitiva, *Trans-Atlántico* había desconcertado a riopla-

tenses y franceses, además de haber irritado a los polacos, dado que el "Witold Gombrowicz" de ese texto presentaba a un noble rural llegando a Buenos Aires y desprendiéndose humorísticamente de su polonidad, después del desclasamiento social y el desastre económico causados por la guerra. *Pornografía* llevaba todavía más lejos la herejía de una no-participación en la dolorosa cuestión polaca y la sorda lucha entre los que partieron y los que se quedaron, proclamando que el autor, en rigor, no había estado ausente de esa guerra, algo a todas luces irreal.

Ahora bien, todo el empuje que revela la escritura autoficcional contemporánea tiene como caldo de cultivo una época de gran sofisticación artística (haciendo hincapié en que la palabra "sofisticación" se cargó de sentido diferente a partir de una revisión acerca de la sutileza refinada de la sofística de los comienzos del Imperio Romano, conocida también como "segunda sofística"). Es, por ello, que a Colonna le interesa recordar la contribución excelsa de Luciano de Samosata (que vivió entre los años 120 y 180), autor de *pastiches* de géneros diversos, especialmente en la más mentida de sus obras que llevaba por título (irónico) *Historia verdadera*. En aquella época, la autoficción helenística en grado fantástico entraba en competencia con un género novelístico germinal que tenía grandes dificultades en conformarse (Colonna, 2004:30). En este sentido, creo que Colonna resulta menos convincente al remontarse al helenismo para hablar del tema que lo ocupa, en tanto lo que faltaba en la época imperial romana era una verdadera autobiografía (género todavía inexistente). En mi opinión, entonces, contra la argumentación de Colonna, la autoficción actual habría ganado un espesor que no tenía en el helenismo, pues ella debe entenderse ahora jugando en contrapunto con el controvertido género de la autobiografía, un formato polémico en su condición de contrabandista de elementos ficcionales. Lo que haría la autoficción moderna sería, en definitiva, tomar la palabra a las dudas teóricas sobre el pacto autobiográfico como clave crítica por uno de sus teorizadores más conspicuo, Philippe Lejeune, y cuestionar las bases de ese pacto, presuntamente sellado entre lector y persona real (creadora del texto en cuestión).

Si bien Colonna les niega a las obras autoficcionales la condición posmoderna y psicoanalítica, aunque ese formato haya cundido como

la pólvora en todas las literaturas a partir de la segunda mitad del siglo XX, está dispuesto a aceptar la idea de que la autoficción actual juega un papel de gran visibilidad justamente en el momento en que se discuten las categorías contrapuntísticas de autor y narrador. Hay que señalar además que Serge Doubrovsky (un novelista francés actual de escasa repercusión fuera de Francia) es considerado el inventor del término "autoficción", por haber dado respuesta así en 1977 (de modo marginal y casi por azar) a algunos comentarios encontrados en los textos de Lejeune de 1973 y 1975. Para Colonna, la autoficción vendría, en definitiva, a formar parte del debate metaliterario gracias a una sutileza reflexiva de los textos acerca de su propia condición, pero, como se dijo antes, según este crítico esta cuestión literaria no habría sido causada por la "movida" posmoderna, aunque en su investigación sobre el fenómeno también afirma que la autoficción: "…tiene que ver con ese gran movimiento social en el que se entremezclan el aspecto jurídico y el individualismo, cuya manifestación más visible es la mostración de la intimidad propia de fines del siglo XX" (Colonna, 2004:102; mi trad.).

Por otra parte, si hay alguna contradicción en lo expresado por Colonna con respecto al aspecto posmoderno del fenómeno "autoficción", creo que este crítico francés acierta en señalar en qué medida el tema que trata se vincula con una idolatría muy actual del valor del nombre propio, algo que vienen estudiando los posestructuralistas desde Lacan y Derridá, y desde Žižek a Bourdieu. Es cierto también que los textos autoficcionales, entre los que Colonna ubica repetidamente los de Borges, han servido al escritor argentino para consolidar una imagen y crear una mitología sobre su persona. En este sentido, Colonna establece un arco que va desde Luciano de Samosata a Borges (con el propósito de desprender la autoficción del tema de la posmodernidad, pero también con la intención de recalcar la centralidad de la producción borgeana en el impulso moderno de lo autoficcional), gracias a la mención inserta en el cuento "El Aleph" (de 1949), en el que se compara el "aleph" de la calle Garay con otros antecedentes como: "…el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26) " (Borges, 1974:627). En efecto, el misterioso "aleph" borgeano muestra su afinidad con el texto de Luciano, pero al hacerlo también ofrece la pista del descubrimiento de un artilugio retórico (Colonna, 2004:79). Así, el autor Bor-

ges fragua en sus textos autoficcionales una personalidad, aprovechando un contrapunto implícito de aceptación del lector de un presunto pacto autobiográfico (según la teorización de Philippe Lejeune), que alcanzaría relieves paródicos en su formulación, mediante una retórica muy particular como se ve en el siguiente párrafo:

> [...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mis caras y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.
>
> Sentí infinita veneración, infinita lástima.
>
> [Carlos Argentino Daneri] –Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman –dijo una voz aborrecida y jovial–. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observación formidable, che Borges! (Borges, 1974:626).

Es evidente que Borges en el relato de 1949 completa varias escaramuzas en el ríspido campo literario del momento, tapizando el texto de cuestiones autobiográficas a la par que dándoles visos ficcionales con amplio margen de invención. Por una parte, al dedicar el texto a un amor no correspondido (Estela Canto), amada imposible, a quien también regala el manuscrito del cuento (mucho más tarde vendido por una suma fabulosa en Londres), Borges (persona real) clausura autoficcionalmente un capítulo entre sus muchos enamoramientos fracasados, haciendo morir de muerte natural al objeto de su veneración en la elaboración literaria. Por otra parte, Borges (como narrador que lleva el mismo nombre de "Borges") da una fervorosa descripción en el cuento de un presunto autor mediocre del campo literario argentino. Ese autor mediocre muestra de modo indirecto su ampulosidad y amaneramiento nacionalista, rasgos que poseían aquellos rivales que derrotaron a Borges en la liza literaria al arrebatarle el codiciado premio nacional de comienzos de los años 40. La burla de veras tiene la siguiente articulación:

> Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. El primero fue otorgado al doctor Aita; el

> tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahur* no logró ni un solo voto. (Borges, 1974:626-627)

Las cajas chinas que establece el texto de Borges se evidencian también en el hecho de que el cuento proceda mediante la colocación de una nota al pie después de la palabra "Literatura", donde a través de un *pastiche* literario se da una muestra de cuál era el estilo de quien había ganado el codiciado premio:

> "Recibí tu apenada congratulación", me escribió. "Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero, confesarás – ¡aunque te ahogue!– que esta vez pude coronar mi bonete con las más roja de las plumas; mi turbante con el más *califa* de los rubíes" (Borges, 1974:627, n.1).

En el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941), Borges iba todavía más lejos en la inclusión de su grupo de lecturas, que promovía toda una comunidad interpretativa, cuando escribía:

> El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal. (Borges, 1974:431).

Ante estos párrafos, esos pocos lectores, entre los que deberíamos estar nosotros, los críticos, deberían preguntarse si el texto borgeano que teníamos entre las manos no está haciendo el *pastiche* de esa novela posible que dejaría adivinar la atrocidad de mundos ocultos y cotidianos a la vez.

Y aquí hay que decir, por fin, que si bien la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común, a saber: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva. Es, por ello, muy sugerente que el propio Borges, quien hace de la burla literaria lo que bien puede llamarse una profesión de fe, sea, por una parte, un autor convencido de las bonda-

des de la autoficción, y, por otra, un escritor sin ninguna confianza en las condiciones de posibilidad de lo autobiográfico, que conllevaría la arrogancia de creer en un yo monolítico y completo como un bloque sin fisuras, según se demuestra en un texto clave de su juventud titulado "Las naderías de la personalidad" y aparecido en el controvertido *Inquisiciones* (1925), donde se declaraba:

> Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy. [...] No hay tal yo de conjunto. Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente (Borges, 1925:93-94).

Si la cuestión que se presenta como insoslayable al tratar la autoficción es, en primer lugar, delimitar su campo en relación con la autobiografía, ha parecido todavía más controvertida la vinculación del fenómeno con la novela autobiográfica, en tanto, por lo menos a partir de 1970 ha aparecido en territorio francés como un tembladeral. Por ello, la mayoría de los críticos modernos se ha negado a dar una carta de ciudadanía clara y distinta a la novela autobiográfica, por temor a que sus límites borrosos empañaran el dominio autobiográfico en su conjunto. Lo cierto es que contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera de texto, la autoficción tiende al otro extremo y, sin ninguna consideración por los implicados, los ofrece con profusión, tornándose así como la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica. Sea como fuere, el caso más flagrante que atraviesa las literaturas europeas tiene que ver con el ciclo novelístico de Marcel Proust, quien hizo todo lo posible en sus textos y paratextos por permear todo el discurso de la mayor ambigüedad, cuando no de todas las contradicciones posibles. Así, este escritor francés insistió en la idea de que en su novela *En busca del tiempo perdido*, todo era ficcional, salvo el nombre de una familia rural a la que no pudo dejar de nombrar por su nombre real (Larivière), como agradecimiento por sus cualidades morales. Dado que ese apellido corresponde a los parientes de un personaje de ficción de todo el ciclo (Françoise), ¿cómo debe entenderse el

estatuto de todo el conjunto? ¿No habría aquí una ruptura de la frontera ontológica, al modo de Cervantes, Borges y Cortázar? Es decir, Proust también estaría incurriendo en la metalepsis (Colonna, 2004:125).[1] En definitiva, la cuestión de la referencia personal viene de antiguo y así no es extraño que Joyce haya señalado que el mismo Shakespeare se las había ingeniado para contrabandear en sus textos el nombre William, e inclusive dotar de una superabundancia llamativa del término "will" a sus sonetos (aludiendo no sólo a su nombre sino también a un vocablo obsceno corriente en su época).

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada "in figura", por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos. No ajeno a este gusto sofisticado se encuentra el caso más memorable de la historia del arte, como lo es "Las meninas" (1656) de Velázquez, en las que el cuerpo del pintor produce un llamativo descentramiento del tema. De todos modos, hay que recordar que ni los artistas renacentistas ni los barrocos tenían todavía un verdadero dominio del género autobiográfico, de tal modo que hay que esperar todavía bastante, en mi opinión, para que el subgénero literario que aquí se discute llegue a ser lo que es hoy, dando por sentado que sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción, que dependen de la primera para su constitución.[2]

[1] Gérard Genette popularizó el concepto de "metalepsis" en la narratología a partir de sus estudios de la década del 80, estableciendo que tenía lugar una metalepsis cuando se mezclaban dos niveles diferentes de diégesis (Prince, 1987: 50). El caso paradigmático es el de la Segunda Parte de Don Quijote, donde su protagonista afirma conocer la Primera Parte. Para el ejemplo del ciclo proustiano, lo que allí asombra es la intempestiva aparición del nombre "Marcel", un vestigio autorial que se ha negado (y renegado en sentido psicoanalítico, como "demasiada denegación") en cientos de páginas anteriores.

[2] Para una aproximación histórica al desarrollo de la autobiografía, véase Amícola: 2007.

Es interesante recordar también que el efecto especular se realiza en la así llamada autoficción primero poniendo en circulación el nombre del autor en las páginas del libro del que él mismo aparece ya como firmante; en ese sentido el escritor provoca, de modo deseado o no, un fenómeno de desdoblamiento que es reflejo del libro sobre sí mismo o una mostración del acto creativo que el artista ha hecho surgir (Colonna, 2004:132). Por otra parte, a partir de Flaubert y, luego, de Henry James la novela europea se viene construyendo como ocultación progresiva de la instancia narrativa, ingeniándoselas para disociar al escritor de su voz, y dando prestigio así a un ideal estético de borramiento e impasibilidad del autor. Ese proceso terminó, al fin y al cabo, por crear una novela con un escenario imaginario del que su principal tramoyista sería no sólo invisible sino que estaría completamente ausente. Por ello, con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana. En este cambio el artista pierde, con todo, sus contornos reales, pues se halla fabulando a partir de una base vital o, por el contrario, se desrealiza inventándose una nueva existencia desconectada de su pasado. Este proceso puede producir movimientos, en realidad, contrarios: alguien introyecta la "fábula" en su propia vida o, en cambio, proyecta un yo dentro de la "fábula".

Volviendo a *Trans-Atlántico* de Gombrowicz, en ese texto crucial nos encontramos con que el personaje "Witold Gombrowicz" se topa en una fiesta con un escritor erudito argentino y el debate que con él entabla lo obliga después del fracaso a ponerse en fuga. Es cierto que esta humillación ante un "gran escritor" que en ese ámbito es venerado como un Dios remite al *Leitmotiv* de la inmadurez típico en Gombrowicz, pero es cierto también que la autoficción aquí no es inocente, pues se anuda con otra idea clave en la obra total del escritor polaco que se basa en que cada uno de sus textos saldría de su propia creatividad y no debería deberle así nada a la Cultura (escrita con mayúscula). En este sentido esta novela de 1952 lo que haría sería proyectar el yo dentro de una fábula, por lo menos en este momento de la narración. Por otra parte, no sería demasiado descabellado suponer que el retrato maligno que hace Gombrowicz de figuras no sólo como Borges sino también de Victoria Ocam-

po, le habría terminado por vedar la entrada en el círculo selecto de los popes literarios del momento. Pero veamos un fragmento imperdible de esa mascarada que el autor polaco crea como venganza del modo cómo lo ignora la Buenos Aires literaria de los años 40 y 50:

> Del medio de ese cortejo se desprendió un hombre vestido todo de negro, un alto personaje sin ninguna duda, pues desde su aparición no dejaba de escucharse un ronroneo como "Gran escritor, maestro… Maestro, maestro". La entera asamblea hubiera caído postrada de rodillas, si no fuera por la tentación de los canapés que pasaban en las fuentes. Enseguida se había formado un círculo de oyentes, mientras él, en el centro, se libraba a una intensa Celebración.
>
> Este hombre (uno de los más extraños que vi en mi vida) era extremadamente refinado y a cada instante el Refinamiento se hacía más evidente. Cubierto por un guardapolvo, se desplazaba portando enormes lentes negros, que actuaban como una empalizada contra el mundo; en el cuello llevaba anudado un echarpe de seda a lunares, sus manos estaban a medias cubiertas por mitones de organdí negro y la cabeza la tenía cubierta por un sombrero negro de ala mediana. Con tal traza y aislado del resto, se llevaba por momentos una botellita estrecha a los labios, se enjugaba el rostro con un Pañuelo de organdí negro y también se apantallaba. Tenía los bolsillos repletos de papeles y manuscritos que iba sembrando por el camino. Bajo los brazos llevaba libros. Dotado de una inteligencia asombrosamente aguda, en su fuero interno no dejaba de aguzarla más todavía, para destilarla sutilmente en frases inteligentemente inteligentes que hacían chasquear la lengua de entusiasmo a Hombres y Mujeres a su lado, sin dejar de escrutar, empero, sus Medias y corbatas. Aunque hablaba en voz baja, su voz resonaba cada vez más fuerte, pues los invitados sofocaban las suyas para permitir que se alzara la del maestro, y, sin embargo, no lo escuchaban. Así podría decirse que, tocado con aquel Sombrero Negro, conducía su rebaño hacia el Silencio Eterno. Hojeando sus libros y consultando sus notas, que por momento se le escapaban, se revolcaba en sus palabras, metiendo su hocico hasta el cuello, y daba sabor a su pensamiento con el pigmento de citas raras, mientras hacía malabarismos para su entera delectación como un ermitaño en el desierto. A fuerza de corretear con suma delicadeza entre Papeles y Pensamientos, aparecía a la asamblea cada vez más inteligentemente inteligente, haciendo proliferar sobre sí misma su inteligencia, plantándose y aupándose sobre ella para tornarse más y más inteligente, de modo que…!Ay, Dios mío! (Gombrowicz, 1952:67-68).[3]

[3] Mi traducción; las mayúsculas intempestivas son de WG.

Como se dijo antes, fue Serge Doubrovsky quien inventó el término al colocarlo a modo de explicación de su obra aparentemente ficcional titulada *Fils* (1977). Philippe Lejeune, por su parte, se hizo eco de este neologismo en una nota aparecida en la página 217 de su libro *Je est un autre* (1980) que incluye un artículo aparecido primero en 1978. En este momento Lejeune retomó el neologismo, pero estableció sus dudas acerca de los alcances de la innovación. El éxito del término, sin embargo, pudo reflejarse luego en la cita que hace de él el libro de Gérard Genette titulado *Palimpsestes* (1982), al vérselas con el caso tan especial del ciclo novelístico de Marcel Proust, en el que aparece sólo cinco veces el nombre "Marcel" dado al protagonista por la co-protagonista Albertine. La ironía del asunto radica, con todo, en que fue Doubrovsky el menos coherente de los teóricos, puesto que en sus reflexiones posteriores (de 1980 y 1988), asombrado por el éxito de su neologismo, quiso limitar el uso a su propia práctica, una práctica que puede resumirse en lo que él llamó una "novela autobiográfica nominal": el personaje principal lleva el nombre del autor y en la obra reina el verosímil biográfico. Lo cierto es que el término venía a llenar un formidable vacío, llamando la atención sobre el ingrediente ficcional de algunas obras que parecían cumplir el pacto autobiográfico. Más adelante, entre 1982 y 1989 vuelven a tratar el tema Philippe Lejeune y Jacques Lecarme, siempre interesados en marcar límites en los casos excéntricos e inclasificables. En definitiva, el éxito de la autoficción tiene que ver con la entronización de una "era de la sospecha" (título de un ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna) a partir de 1970, que cunde tanto en el territorio de la ficción como alrededor de la supuesta verdad autobiográfica. Éste es el momento en que el término ve llegar su hora de gloria.

Volvamos por un momento al punto de partida: la explicitación de Doubrovsky sobre su obra *Fils* (Hijo) en 1977. Así describe este autor su versión de lo realizado:

> ¿Autobiografía? No. Esto es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, en el crepúsculo de sus vidas y [redactada] en un bello estilo. [Sí:] Ficción de sucesos y de hechos estrictamente reales; si se quiere "autoficción", por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, lejos de toda sabiduría y lejos de todo tipo de sintaxis que huela a novela tradicional vieja o nueva. Reencuentro, *hijo* de las palabras,

> de las aliteraciones asonantes, de las disonancias de escritura de antes o después de la literatura, es decir, concreta, como se dice en música. O mejor: autofricción, pacientemente onanista, que ahora tiene la esperanza de hacer compartir el placer. (en Colonna, 2004:237)[4]

Genette, por su parte, había sacado sus propias conclusiones poco tiempo después para sostener que la autoficción radicaba en el hecho de inventarse una vida y una personalidad que no le eran exactamente propias al que así procedía. Colonna, finalmente, como digno discípulo de Genette completaba ya en 1989 la definición así: "[U] na autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, sin abandonar su identidad real (su nombre verdadero)", (en Colonna, 2004:239; mi trad.).

Pero ahora hablemos de otro baluarte de la parodización del mito de lo argentino. Se trata de la obra del dibujante humorístico, narrador y dramaturgo Raúl Damonte Taborda, conocido bajo el pseudónimo de Copi (abreviatura infantil de "Copito de Nieve"), quien se radicó en París en la década del 60 y comenzó a escribir en francés sus obras de temática rioplatense. La versión de este compendio de lo argentino irrisorio se presenta en una novela, aparecida en francés en 1988 bajo el título de *L'Internationale Argentine*, cuyas cualidades ficcionales establecen la mención de un protagonista que se asombra ante los rasgos de la argentinidad que endiosa la colonia anclada en París del siguiente modo:

> Conocí a Nicanor Sigampa en París, a finales del ochenta y seis. Claro que ya antes había oído hablar de él, como todos los argentinos de mi edad. Aquel negro colosal había sido estrella nacional de polo hasta que, en 1968, una caída del caballo le impidió seguir practicando este deporte. […] –Conozco sus poemas –me dijo en tono respetuoso, pero sin aventurar más (Copi, 1988:7).

En este primer encuentro el interlocutor invita al protagonista a integrar un nuevo círculo que según explica consiste en que:

> –La Internacional Argentina se propone coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en

[4] Mi traducción.

> el extranjero. […] Es evidente –su tono era ahora grave– que existe una relación entre Maradona, Eva Perón, el porvenir de la Patagonia, y los inefables relatos de nuestro bienamado Jorge Luis Borges (Copi, 1988:10).

Más tarde la acción se traslada a una *boîte* de lujo donde el narrador prosigue su relato de la siguiente manera:

> Asqueado de las conversaciones de borrachos, fui a sentarme al otro extremo del banco, con una nalga al aire, al lado de una muchacha que nunca antes había visto. Estaba tomando un sorbete color verde.
>
> –Soy Darío Copi, el poeta.
>
> –Y yo Raula, la hija natural de Borges.
>
> Llevaba unas gruesas gafas y se parecía vagamente a su padre.
>
> –He conocido a muchos hijos naturales de Eva Perón, pero es usted la primera hija natural de Borges que desembarca en París (Copi, 1988:22).

En definitiva, Borges (1899-1986), real y mentido, aparece en estas páginas gracias a las virtudes de la autoficción. Este concepto tiene, en definitiva, la bondad de vincular lo invinculable. Aquí hay que decir que el nexo que obliga a establecer la autoficción radicaría en ligar a Borges con dos de sus antagonistas más irrespetuosos: Gombrowicz (1904-1969) y Copi (1939-1987). La nueva rotulación ha creado así una tríada en una nueva serie, mal que les pese a sus integrantes, gracias al interés actual por la narratología. En esta nueva forma de la autoficción, nacida al calor de la confrontación con Borges, los antagonistas Gombrowicz y Copi le roban al maestro su propia artimaña narrativa para así mejor burlarle el lugar que ocupa, jugando con una ironía que podríamos juzgar como posmoderna, es decir, irreverente frente a la tradición más acendrada y cercana, al mismo tiempo, al parricidio. Con todo, la revancha, como se dijo, no deja de colocar a los sucesores en una peligrosa cercanía del padre, bajo el conflicto de la ansiedad por las influencias.

El último capítulo de esta manía argentina por la autoficción lo viene cumpliendo la obra completamente bizarra de César Aira (autor nacido en 1949 en la localidad bonaerense de General Pringles, según consta también en sus autoficciones). En una novelita de 1993, por ejemplo, titulada aviesamente *Cómo me hice monja*, su autor juega en el título con

el posible género memorialístico de los siglos XVII y XVIII en plumas femeninas para trastocarlo hasta sus bases más profundas, contando en primera persona "su" historia desde la temprana edad de los seis años, pero colocando un sexo cambiado en el narrador (una niña) a la que, sin embargo, en el texto se la llama "César". Tenemos, pues, aquí la más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables, al servicio de una trama que, contra la receta borgeana, se agota en los vericuetos de una lógica de pesadilla sin previsión posible. También aquí el nuevo género de la autoficción sacrifica buena parte de su inocencia para encaramarse en una postura que tiene que ver, a mi juicio, con una nueva inserción en el campo minado de la literatura argentina, sobre todo después de la muerte de Borges. Y si como quieren muchos comentaristas, entre los que me cuento, Aira significa un giro absoluto al derrotero de la literatura argentina según el timoneo que le había dado Borges en la segunda mitad del siglo XX, la autoficción se ha transformado en la mejor arma robada al maestro.[5] Un ejemplo todavía más flagrante del proyecto literario de Aira se percibe en su novela *Los misterios de Rosario* (1994), donde contra el pudor de la novela autobiográfica el texto hace sobre-mostración de nombres propios, pero para crearles a las personas reales nombradas peripecias desatinadas. De ese modo, creo, resulta más que evidente que el verdadero telón de fondo sobre el que hay que leer cada autoficción se halla en el género de las novelas autobiográficas (que han hecho tanto para borronear los nombres de los ciudadanos implicados en las historias contadas). En el caso de la literatura argentina, existe también siempre la sospecha de que en los autores contemporáneos surja una especie de parodia intraliteraria con la de aquellos "grupos" de honda camaradería irónica como los que formaban Borges y Bioy en el seno del grupo de la revista *Sur*, como facción dentro de otra comunidad mayor, según se mostraba en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Es, pues, en ese contraste en el que se ilumina un pasaje como el siguiente:

> [...] en ese momento entró muchísima gente en el Laurak, todos hablando en voz muy alta, pataleando, sacudiéndose la nieve [sic: ciudad de Rosario,

[5] Véase al respecto la nota "El Borges equivocado" escrita por Gonzalo Garcés (2008: 14).

> Argentina] , dando noticias. Entre ellas venían sus amigos del Grupo, que se amontonaron alrededor de la mesa de Giordano y Adriana. Estaban Darío González, Sergio Cueto, Nora Avaro, Marcela Zanín, esta última la tercera de las negras. Un grupito de estudiantes jóvenes paseaban en andas por todo el bar a un muñeco de nieve, y los cantos y los aplausos duraron un buen rato, lo que nos les impidió ponerse a conversar; debían hacerlo a los gritos, y aun así no se oía casi nada: se veían los movimientos de los labios y se adivinaba el sonido. (Aira, 1994:51)

No es de extrañar, por cierto, que la obra autoficcional de César Aira esté despertando tanto éxito en España y en otros países europeos. Como coronamiento de un proceso empezado con Borges, a quien desmiente con una típica desmesura, estridencia y desatino, Aira parece llevado a representar en el exterior no sólo la contracara de lo argentino literario, sino también una nueva figuración posmoderna a tono con los tiempos de sospecha sobre los relatos autónomos y seguros de sí. La autoficción tiene aquí ganada la partida.

Bibliografía

AIRA, CÉSAR, 1993. *Cómo me hice monja*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

—, 1994. *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires: Emecé.

AMÍCOLA, JOSÉ, 2007. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BORGES, JORGE LUIS, 1925. *Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

—, 1974. *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé Editores.

COLONNA, VICENT, 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, París: Éditions Tristram.

COPI [RAÚL DAMONTE TABORDA], 1988. *La Internacional Argentina*, Barcelona: Anagrama, 1989 (trad. del francés de Alberto Cardín).

GARCÉS, GONZALO, 2008. "El Borges equivocado", en Suplemento *Ñ*, de *Clarín*, sábado 8 de noviembre, 14.

GENETTE, GÉRARD, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: du Seuil.

GOMBROWICZ, WITOLD, 1952. *Trans-Atlantique*, (trad. del polaco al francés por Constantin Jelenski y Geneviève Serreau), París: Denoël, 1976.

—, 1960. *La Pornographie*, (trad. del polaco al francés por Georges Lisowski), París: Gallimard, 1995.

LEJEUNE, PHILIPPE, 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, París: du Seuil.

PRINCE, GERALD, 1987. *Dictionary of Narratology*, Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, mi traducción, 1989.

Autoficción de un gozador de placeres efímeros

Manuel Alberca
Universidad de Málaga

Resumen

En este trabajo, la trilogía de Manuel Vicent, formada por *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*, es descrita y analizada en su conjunto como una 'autoficción biográfica'. Estos libros se presentan como novelas, pero guardan una probada relación con la biografía del autor. En consecuencia, basculan de manera inestable y ambigua entre el pacto ficticio y el pacto autobiográfico. El autor afronta el doble desafío de reivindicar para su obra el carácter de creación literaria y de revisar al mismo tiempo el pasado personal y colectivo como una huella impresa en las profundidades del yo. Además muestra la génesis de su aprendizaje y formación como escritor.

Palabras clave: Manuel Vicent - novela española actual - autoficción - trilogía - génesis del yo íntimo y de la vocación literaria.

Abstract

In this paper, Manuel Vicent's trilogy, *Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* and *Jardín de Villa Valeria*, is described and analysed as a 'biographic autofiction'. These books are usually presented as novels, but they have a close relation with the author's life. So they are in between a 'fictitious pact' and 'autobiographic pact'. The author faces the double challenge of considering his writings as literary creation and reviewing at the same time his personal and collective past as a mark in the depths of the 'self'. Besides it shows the origin of his learning and apprenticeship as a writer.

Keywords: Manuel Vicent - today's Spanish novel - autofiction, trilogy - genesis of inner 'self' and literary vocation.

Olivar Nº 12 (2009), 209-226.

Aunque en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* dediqué unas páginas a *Contra Paraíso* (CP), *Tranvía a la Malvarrosa* (TM) y *Jardín de Villa Valeria* (JVV)[1], reconozco que no les presté la atención que merecían. En aquel libro me referí a la trilogía de manera muy parcial, no sesgada ni tendenciosa (creo que no), para ejemplificar una forma de ambigüedad que algunas autoficciones suelen utilizar para instalarse de manera inequívoca en el terreno literario con mayúsculas. No es sólo el resultado de un prurito artístico elitista, no al menos en el caso de Manuel Vicent, sino una forma de borrar el injusto estigma con que algunos autores y, a veces también la academia y la crítica, marginan a la autobiografía. Ahora, gracias a la invitación de Raquel Macciuci (vía Jordi Gracia) para participar en este monográfico, vuelvo a reflexionar más amplia y reposadamente sobre esta obra señera de la narrativa española actual.

Pero, ¿qué es una autoficción? 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. Unas veces el texto ratifica la identidad de manera explícita y otras, de forma tácita (Colonna, 2004; Gasparini, 2008; Alberca, 2007). Así pues, una autoficción, aunque es una novela o se presenta como tal, parece una autobiografía y bien podría serlo, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudo-autobiografía en la que el autor es un personaje novelesco. Si la autobiografía canónica promete ser sincera, y muchas veces lo es a su pesar, pues las mentiras y escondites del autobiógrafo acaban mostrándolo de manera inevitable, y la novela es ontológicamente "falsa" y a veces alcanza una verdad que trasciende lo cognitivo, la autoficción se columpia entre ambos estatutos narrativos. En definitiva, lo que la caracteriza es esa mezcla contradictoria

[1] La trilogía ha sido publicada posteriormente en un solo volumen con el desafortunado título de *Otros días, otros juegos*. Complementarios de esta serie son los libros autobiográficos *Verás el cielo abierto*, *Comer y beber a mi manera*, una suerte de autobiografía gastronómica, y la novela *León de ojos verdes*, que en el momento en que redacto estas páginas acaba de aparecer.

de pragmáticas antagónicas, que, al hacer a la vez una propuesta autobiográfica y/o novelesca, factual y/o ficticia, podría provocar el vértigo interpretativo del lector.

Un estatuto indeterminado

Si atendemos a las contraportadas de la trilogía de Vicent, el estatuto narrativo al que se acoge resulta, además de ambiguo, oscilante, pues fue cambiando al hilo de la publicación de cada una de las entregas. Aunque en ningún momento ni autor ni editor contradicen el carácter novelesco (dato que subrayan por otra parte las declaraciones del autor a la prensa), lo cierto es que unas veces lo explicitan de manera inequívoca, como es el caso de *TM*, que se clasifica como 'novela', y en otras la alusión a la mezcla de estatutos lo deja indefinido. Por ejemplo, en la contraportada de *CP*, se puede leer: "Manuel Vicent nació en La Vilavella en 1936, cuando en el país los pájaros ya respiraban pólvora. *Contra paraíso* evoca sus primeros años de vida…". El texto corrobora los datos biográficos conocidos, del mismo modo que toda la serie no contradice la biografía pública del autor, y sin embargo el verbo 'evocar' es lo suficientemente amplio que podría sugerir también ficción, realidad novelada y falta de compromiso autobiográfico ortodoxo. En la contraportada de *JVV*, se anota: "El narrador cuenta en primera persona una historia de veinte años, desde su llegada a Madrid a principios de los sesenta hasta la subida de los socialistas al poder". Y continúa: "Es la crónica de una fascinación…". Crónica, sí, pero tan novelizada y llena de episodios y personajes ficticios como histórico es su marco, pues por el relato pululan y se mezclan elementos de ambos órdenes. En cambio, en el prólogo a la edición de la trilogía de 2002, el autor nos depara la sorpresa de catalogar el conjunto como "memorias". Hasta entonces nunca Vicent había presentado ninguna de estas obras como autobiografías.

Ahora bien, ¿qué significa para el autor 'memorias'? Por contradictorio que parezca, el autor da fe de la veracidad de su relato, pero al tiempo se desmarca del estilo autobiográfico habitual en el que un narrador cuenta batallitas erigiéndose en protagonista. Vicent lo resume así: "No debe uno escribir de lo que ha vivido, sino de lo que ha experimentado. Si uno escribe sus vivencias se erige en protagonista; en cambio,

cuando escribe sobre experiencias el escritor se convierte en medio" (Vicent, 2002: prólogo). En una entrevista radiofónica sobre *TM* en Radio Nacional, en el espacio "Desayunos" (lunes 17.4.1995), Vicent reivindicó también su libro como una novela de experiencias. Defendió que el libro no era ni de memorias ni de autobiografía, sino de recuperación de experiencias personales fuertes que se han sedimentado en la memoria. Y añadía: "Si un escritor es un escritor de verdad cuando describe un crepúsculo no hace otra cosa que hablar de sí mismo". Dicho de otro modo, el escritor señala el poder creativo de la imaginación y de la memoria, pero al mismo tiempo reivindica el carácter autobiográfico amplio para su libro, pues si en la descripción de un crepúsculo podemos buscar la presencia del autor, cualquier texto es susceptible de ser considerado como autobiográfico. Años después, cuando Raquel Macciuci le entrevistó en Buenos Aires, a la pregunta de cuál es su novela preferida, Vicent contestó: "Prefiero *CP*, si fuera novela, y *TM*" (Macciuci, 2004:131). En fin, dejémoslo ahí por el momento, pues Vicent nos ha dado las razones de su preferencia y también, por qué no, de sus contradicciones y reservas con respecto a la autobiografía.

Si las indicaciones del paratexto son vacilantes, e incluso sorprendentes (sobre todo en el prólogo citado), lo cierto es que al entrar en cualquiera de los tres relatos comprobamos que se cumple el otro pilar del pacto autobiográfico: el principio de identidad nominal entre narrador y autor. Los tres textos refrendan que el narrador en primera persona, ese yo que centraliza el discurso, unas veces como personaje, otras como observador o testigo, responde al nombre de Manuel, es decir, el mismo nombre propio que su autor. Sin embargo, es ésta una identidad peculiar, sobre la que volveré al final, pues, más que un individuo que habla de sus vivencias, es un punto de vista "aglutinante o un sintetizador de una sensibilidad que atañe a otros" (Vicent, 2002: prólogo).

Vicent, como cualquier autor de autoficciones, se guarece bajo un pacto narrativo "a la carta", que resulta ser en muchos sentidos un antipacto, es decir, una manera de poner a prueba la teoría del 'pacto autobiográfico' de Philippe Lejeune. Y al mismo tiempo (depende de dónde nos situemos), tiene también algo de hiper-pacto novelesco, al llevar hasta las últimas consecuencias la libertad de imaginación, que postula la novela como género, pues ficcionaliza incluso el nombre propio del autor (Darrieusecq, 1996:369-380). En ambos casos, el concepto de au-

toficción permite acotar una zona fronteriza entre los relatos factuales y los ficticios. Desde una posición periférica a estas dos propuestas de lectura, la autoficción subvierte tanto los principios de los relatos novelescos como de los autobiográficos y en consecuencia algunas ideas establecidas, aceptadas y ligadas a la especificidad de éstos, como es la veracidad con que se presentan los textos sometidos al pacto autobiográfico o el carácter intrínsecamente textual de los relatos que se acogen al pacto de ficción. Por consiguiente, las autoficciones se escabullen en un indeterminado pacto narrativo regido por la ambigüedad que supone servirse de ambos pactos de manera parcial y contradictoria, cuestionando tanto la referencialidad externa de las autobiografías como la autonomía textual de las novelas. Sin embargo, lo ficticio reside sobre todo en la clasificación de la trilogía como novelas, en la ficcionalización de la voz narrativa y en los episodios concretos que revelan su carácter novelado. Todos son rasgos insuficientes para situar la trilogía en el espacio de la invención pura o para distanciarla del campo autorreferencial. Tal vez la intención de Vicent, al presentar esta trilogía como ficción, no es otra que la de generalizar una experiencia que, aunque personal, considera de alcance universal y, al tiempo, dotada de dimensión literaria. Sin embargo, los lectores que conocen la biografía del autor se resisten en principio a aceptar el texto como una propuesta novelesca y distanciada del autor para leerlo en clave autobiográfica y referencial.

La amalgama gaseosa del yo

Mi idea es que la trilogía de M. Vicent forma una 'autoficción biográfica', es decir, un relato unitario en que por encima de las particularidades de cada parte predomina una manera de recuperar el pasado con la veracidad y sinceridad propias del autobiógrafo, pero con la libertad formal e imaginativa del novelista. La obra autoficticia de Vicent se podría resumir en la frase que utilizo para titular este artículo, frase que resume el proyecto individual del que hizo de la vida un desafío para superar las circunstancias adversas: "Yo no quería ser un portador de valores eternos sino un gozador de placeres efímeros" (*TM*: 192), aunque ya en el umbral de la senectud exprese su frustración por no lograrlo plenamente: "Me gustaría que todo fuera piel en mi cuerpo, sin ningún abismo interior en medio de la soledad en que navego" (*Verás el cielo*

abierto: 190). Es decir, la búsqueda, como meta última e inalcanzable, de la disolución del yo en la pura materia corporal.

En este tipo de relato autoficticio, el punto de partida es la vida del escritor que resulta transformada al insertarse en una estructura presidida por la lógica y coherencia novelesca, pero sin que se pierda la evidencia biográfica en ningún momento. El autor es el héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa. El relato fabula la existencia real a partir de los datos que mejor le identifican. En la trilogía de Manuel Vicent la invención es tan escasa que por lo general la ambigüedad se desvanece prácticamente. La ficcionalización es mínima y se hace evidente por el contraste que supone la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto aislado inventado.

Las autoficciones biográficas se encuentran tan próximas a las autobiografías declaradas que, de no aparecer la etiqueta de novela o un signo similar para indicar que se tratan de relatos ficticios, podrían identificarse con aquellas. No obstante el error de algunos críticos consiste en confundir esta clase de autoficción con las novelas autobiográficas, pues, aunque estén próximas, responden a protocolos narrativos y estrategias distintas. Las novelas autobiográficas son ficciones que disimulan o disfrazan su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara, ya que, sin algún guiño o indicio, la pista biográfica resultaría para el lector mucho más difícil de reconocer. Por el contrario, las autoficciones suponen una "vuelta de tuerca" más en el mecanismo de la ficción que se sirve de lo autobiográfico, y en ese giro o mutación reside su especificidad. En las novelas autobiográficas de origen decimonónico, el autor podía jugar a esconder su identidad y utilizaba su biografía con disimulo, porque en buena medida la figura del autor y su vida eran todavía ajenas al circuito literario. En cambio, en el final del siglo XX, cuando se desarrolla la autoficción, el poder de los medios de comunicación y de la cultura del espectáculo es de tal calibre que el escondite resulta quizá anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla. La anfibología que se deriva de la representación autoficticia es de un orden diferente, aparentemente más directo, pero en el fondo más sibilino y contradictorio, pues lo ficticio parece verdadero. Y, viceversa, lo verdadero parecería ficticio y en consecuencia se podría tomar erróneamente por falso.

En la medida que la trilogía de Vicent está constituida por textos que pretenden o aspiran a traer el pasado al presente y trazar una continuidad entre el niño o joven (protagonista del relato) y el adulto (su narrador), tiene que servirse de la memoria, el único y maravilloso instrumento del que disponemos. Sin embargo, la memoria, además de indispensable y necesaria, es también frágil, selectiva, parcial, interesada y a veces engañosa (Ruiz-Vargas, 2004). La suma de distancia temporal y perspectiva individual tiñen inevitablemente los recuerdos y la escritura memorialística de subjetividad. Al contemplar desde lejos los hechos, mezcla lo real con lo imaginado. Allí donde la memoria no se basta por sí sola, la imaginación viene en su ayuda. La asiste en ocasiones de manera imprevisible para llenar agujeros y lagunas. No hay en esta modelación de los recuerdos intención por parte de Vicent de distorsionar o falsear. (Si hubiere intención de esto, ya no se podría hablar de error o limitación de la memoria, sino de mentira y falseamiento). El carácter de su escritura y las carencias de su memoria convierten a Vicent en un narrador fidedigno, tan veraz que renuncia a definirse. Se conforma con ser una pieza más del retablo memorialístico y no su centro. Por todo esto, opta por la prudencia: callar y no afirmarse. O como confesó en otra entrevista: "El retrato que yo podría hacer de mí mismo sería falso" (Cabañas, 2001:100).

Sabemos que el yo es una identidad en proceso de decantación continua y paulatina, y por ende siempre inconclusa. Una amalgama gaseosa que admite todas las mezclas y contradicciones. Se asienta inestablemente sobre esa otra identidad predeterminada que es la carta genética individual, que por el hecho de ser heredada tanto desdramatiza las limitaciones y deficiencias de cada cual. A Vicent no le debió ser fácil construirse ese yo estilizado y dietético del que hace gala hoy. Un yo que iba derecho a la negación y la tristeza, pero que al fin, desandando el camino de la culpa, se orientó hacia el placer. Esa es la confesión que Vicent va desgranando en la trilogía, y que ratifica en *Verás el cielo abierto* (*VCA*), una autobiografía, cuya promesa de veracidad está muy atemperada por la cautela:

> Creo que éste es un buen momento para contar algunas cosas de mi vida. La melancolía de la tarde parece muy propicia para poner un poco de orden en mi cabeza […]. No quisiera mentirme. Tal vez no voy a tener el valor de levantar la tapa de la quesera, con la que trato de proteger mi

> alma de las moscas, a no ser que la escritura desate el nudo asentado en el diafragma. 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*: 20-21).

Este libro tiene el propósito de efectuar un comprensivo ajuste de cuentas consigo mismo y con los más próximos, un balance de entradas y salidas en las cuentas del alma, de pagos y deudas del corazón, guiado por la verdad íntima y por el propósito de no hacer y no hacerse daño. Así se lo aconseja esa mujer innominada, sabia y silenciosa, que aparece colocando y limpiando la casa y que en momentos cruciales le da la réplica oportuna: "Cuente la verdad, pero sin arrancarse el corazón…" (*VCA*: 133). Este escrutinio de la verdad le deparará sorpresas. Le abrirá habitaciones cerradas, desenmascarará gestos y actitudes incomprensibles, le revelará amores escondidos. Al final descubre que detrás de lo que pensaba que era una historia ficticia o una mentira piadosa se esconde una verdad de hechos ciertos. Y viceversa que lo que hasta entonces creyó objeto de fe era sólo un mito.

El aprendizaje de la vida nunca es fácil. Tampoco para Vicent lo fue. Tuvo que luchar para desprenderse de la pesada carga de la culpa con que la educación religiosa de la época y el rechazo de un proyecto paterno, que le había asignado la carrera sacerdotal, le lastraron durante su juventud: "Mi padre introdujo en el fondo de mi alma el complejo de culpa por tratar de ser feliz" (*VCA*: 82). Una carga que sólo en el momento de la muerte del padre consiguió quitarse de encima por el camino imprevisto de la piedad y el amor. Desde su primera juventud, luchó de manera porfiada por hacerse un proyecto personal y un yo propio, que le liberasen de aquella frustración. El cuerpo y la materia de las cosas serán el camino de perfección particular que le orientará en el dédalo de la vida. En la infancia atesoró los frutos de las sensaciones gozosas. Allí quedaron guardados en un cofre mágico, una despensa inagotable de sensaciones placenteras sobre las que poder construir el yo adulto. Más adelante el descubrimiento de la vocación literaria y la escritura cumplirían un papel fundamental.

Relato de infancia

Si tomo en consideración *VCA* es porque, aunque la trilogía que reclama nuestra atención es autosuficiente, y de hecho cada libro puede leerse autónomamente del resto, creo que la aparición de *VCA* nos provee de una serie de claves autobiográficas, que iluminan retrospectivamente el ciclo novelesco y ayudan a mejor comprenderlo. Con la ayuda de esta obra, el referente autobiográfico de la trilogía queda explicitado y toda ella convertida en un 'espacio autobiográfico' (Lejeune, 1975:41-43).

Como en cualquier novela de aprendizaje y formación, el recorrido vital de Manuel comienza por la infancia, y no solo por razones de orden cronológico sino por algo más profundo. Vicent encuentra en la infancia las esencias de lo que ha llegado, ha podido o le han dejado ser. Todo está en la infancia: es la verdadera patria del hombre. De allí se viene y allí se aspira a volver. No para repetir la manoseada y caramelizada visión nostálgica del paraíso infantil perdido. No. Vicent tiene una mirada doble y contradictoria de su infancia, compleja suma de felicidad e infelicidad, que queda anunciada desde el título de *Contra Paraíso*. *CP* es un relato de infancia con grandes dosis de elementos desagradables y contradictorios lejos del tópico idealizador con el que las autobiografías acostumbran muchas veces a presentarla. El inicio del libro marca muy bien ya esa doble visión del edén infantil: bombas y paraíso. El relato se acoge a la versión de una infancia regida por el rigor y por la falta de cariño: "…en casa estaba prohibido manifestar sentimientos de ternura. Yo no puedo jurar que mi madre me haya besado alguna vez ni guardo imágenes de juegos afectivos en su regazo… ella sólo esperaba educarnos con un rigor que complaciera a mi padre… la educación consistía en la negación, en decir a todo que no cuando detrás había una esperanza de placer gratuito" (*CP*: 28). Por fortuna aquel mundo de orden obstinado tenía una puerta que comunicaba con la libertad y, al atravesarla, experimentaba bajo el dintel una transformación. Dentro estaba el orden, fuera estaba la imaginación: "Yo tenía una máscara distinta para cada uno de esos dos mundos" (*CP*: 32).

Como ya anticipé, "*Contra Paraíso* evoca –se dice en la contraportada– sus primeros años de vida". Convocar es llamar, provocar y traer al presente mediante la memoria y la imaginación de los recuerdos lo que ya no está. La veracidad no es aquí de carácter comprobable sino una

huella que permanece o es reconocible en los trazos del presente. No incurriré en discusiones bizantinas, pero Vicent dice en el prólogo a la trilogía que *CP* no es un relato de infancia. Pero, ¿qué es si no esa rebusca en los recuerdos de infancia? ¿Por qué queremos o necesitamos saber que en ellos se encuentra la verdad o la esencia del adulto? No diría yo nunca que inventamos impunemente, al contrario creo que intentamos con mejor o peor fortuna un ejercicio ético de afirmación desde nuestro presente: 'éste soy yo, porque así fui'. Que es tanto como decir que uno acaba siendo como debió ser, que ha cumplido con el imperativo categórico personal. *CP* representa un inusual viaje a la infancia, pues conduce a las esencias del ser y a la búsqueda del yo adulto en el niño. Es un relato de estructura mítica o mejor antimítica, pues resulta imposible una visión arcádica en donde "había un miedo profundo, una humillación muy larga, muchas cicatrices recién abiertas que todavía sangraban" (*CP*: 50). Un 'paraíso' en el que los pájaros estaban acostumbrados a respirar el aire de la pólvora y las cuerdas de presos y la presencia de los mendigos pautaban con su silencio los momentos de felicidad.

La vuelta al tiempo circular de la infancia, ese tiempo sin tiempo, su presente eterno o su pasado omnipresente, no es un ejercicio nostálgico y autocomplaciente, sino que revela en Vicent su carácter necesario: nos enfrenta a lo que somos. Somos el que fuimos. O como concluye Manuel en la primer parte de su autoficción: "Sus perfumes y sabores [de la infancia] , aún me sustentan. Con ellos se ha formado el nudo de la vida" (*CP*: 232). La rememoración tiene como fin actualizar aquel periodo en el que se depositaron las bases del hombre futuro. La recuperación se hace sin énfasis egocéntrico. La propuesta de Vicent disuelve cualquier tentación de autobombo, pues recordar es también comprobar que vivir es por fuerza salir y alejarse de la infancia.

Ahora bien, ¿cómo ser veraz y riguroso sobre la época que hemos vivido en buena parte por delegación? ¿No es la infancia nuestro mito más logrado, el que nunca nos abandona? ¿Qué punto de vista deberá adoptar el relato de infancia? Vicent vacila entre la perspectiva retrospectiva y la simulación de un punto de vista infantil coetáneo a los hechos narrados. El primer punto de vista es el predominante y corresponde al género canónico. El segundo es más libre, más ficticio en apariencia. Se quiere aproximar a lo que sería el verdadero punto de vista del niño, pero esto es sólo posible como simulacro (Lejeune, 1998). El efecto en

el lector de este punto de vista es humorístico o irónico, efecto que se acrecienta en los diálogos en los que formalmente el narrador desaparece (*CP*: 98). En algunas ocasiones la perspectiva narrativa es mixta y ambos, niño y adulto, hablan de manera indistinta, en una suerte de ingenuidad simulada que busca la complicidad y el humor del lector (*CP*: 80-81).

En *CP* la experiencia se plasma paradójicamente tanto en los restos amables de la infancia, los de sus aromas y sabores, como en los más infelices del sentimiento de culpa. En el forcejeo de unos y otros se fue sedimentando el ser personal como una cadena de dualidades engarzadas al resto de los sentidos: placer/muerte, exterior/interior, orden/imaginación, es decir, la identidad individual como pluralidad, el yo como yos. Por eso el itinerario vital recorre al mismo tiempo, en paralelo y de manera solidaria, esas dos sendas que se fueron trazando en confrontación, solapando una a la otra: la del niño nacido para el placer y la del niño abocado a lo fatal. Se podría hacer una doble columna formada por elementos correspondientes a uno y otro orden. A la derecha colocaríamos los del pecado y la culpa, en la izquierda los del placer. Pero resultaría demasiado estático, y no podría dar cuenta del dinamismo con que estas dos esferas vitales del niño y del joven Manuel se interrelacionan y se complementan.

El deseo y la culpa

Sin cargar las tintas de la responsabilidad paterna (como de manera más directa proclama en *Verás el cielo abierto*), el narrador protagonista de esta trilogía recorre desde su fuente original el "balbuciente sentido de la culpa" (*CP*: 79), hasta los aliviaderos de ésta en los meandros de la madurez, sin que nunca desaparezca, hermanada con la busca constante del placer. Palabras como pecado, vergüenza, confesión, como sinónimos de culpa martillean la tierna conciencia infantil, y recortan o estimulan el deseo, el gusto o el capricho. Por eso, aunque la conclusión tenga mucho de construcción adulta o de ilusión retrospectiva, de explicación tardía desde el presente para lo que no se encuentra explicación, el narrador sentencia: "en mi familia había una especialidad en decir a todo que no, siempre que fuera un capricho agradable el que buscabas y frente a este muro de prohibiciones me he construido yo" (*CP*: 102). Sin embargo, Vicent no incurre nunca en el maniqueísmo simplista, pues considera

un misterio el modo con que el niño aprende, interioriza o hace suyo el mundo: "El alma de las personas la construyen los aromas de la niñez, las primeras visiones de la luz, los sabores que antes del uso de razón ya anidaron en los entresijos del paladar" (*CP*: 169). La lucha será larga. Se ampliará con nuevos frentes en la juventud (la música, los ritos iniciáticos, las mujeres accesibles y las inaccesibles, etc.). El cuerpo del joven como un permanente campo de batalla donde se enfrentan sin cuartel esos dos enemigos irreconciliables: "…me debatía entre la fe de Dios y el placer que me exigían los sentidos" (*TM*: 82).

TM es el más novelesco de los tres, no en vano la juventud es la edad novelesca por antonomasia. Aquí la novela de la vida está hecha de sueños de felicidad, de amistad, de amor y de viajes frustrados en tranvías inalcanzables que se perdieron irremediablemente. El final lo sanciona la muerte y la descomposición del mito juvenil. *TM* significa la definitiva salida del Edén infantil de Vilavella. La escala en Valencia representa un verdadero viaje iniciático a las entrañas del corazón humano, es decir, a su complejidad.

Manuel, el adolescente y el joven, vive en una continua confrontación, escindido en un doble plano. El de la normalidad, que se alimenta de lo práctico, aceptable y correcto y el de su correspondiente antagonista, el componente excitante, prohibido y secreto. Junto a la vida social reglada, la que le aconsejan los adultos, representados por sus padres o familiares, descubre y hace suya la de "los intrincados caminos del cerebro humano", representado por el Semo o Vicentico Bola. En ese dilema de elegir uno u otro mundo, entrevé una manera de armonizar o de tender puentes entre ambos para no vivir en la contradicción permanente. Ser escritor será el secreto mejor guardado que irá alimentando él solo. Ese deseo escondido le conduce a la liberación y le ayuda a construirse un yo más satisfactorio: "…meditaba en la forma de construirme espiritualmente… El rigor de mi padre me había convertido en un ser inseguro… Ahora sólo quería ser guapo, atlético, sano, inteligente…" (*TM*, 116-117). La ficción, es decir, la libertad con que la escritura le proveerá, se convierte en una tabla de salvación. La literatura le ofrece una realidad con menos aristas, una realidad con la que es posible negociar, una realidad superpuesta que permite regatear, evitar o suavizar los aspectos más duros.

En *TM*, Manuel vislumbra por vez primera su vocación de escritor. Esta novela registra dos episodios que por su relevancia podemos considerar epifánicos de la vocación en ciernes y de los poderes de la palabra escrita. Ambos redondean y corroboran la capacidad simuladora y el doblez ficticio que el joven deberá aprender para ejercitarse en la novela de la vida. El primero ejemplifica el tema de la identidad y su doble, un tema literario y autoficticio donde los haya. Cuando Manuel conoce a la China, una mujer prostituta, ésta le confunde con un antiguo y añorado novio que muerto hace años no ha querido sacar de su pensamiento. La China sabe que Manuel no es su deseado y desaparecido novio; tampoco Manuel pretende sustituirle, pero consiente en ocupar el espacio de su predecesor y la función que le asigna la China. La relación entre ambos funcionará gracias al equívoco de esta suplantación y de la ambigüedad que va más allá de su posible ficción. En el mismo relato, y de manera simétrica a la que le propone la China a él, Manuel propone a Juliette, una joven y liberada francesa, que acepte ocupar el lugar y la función de la inalcanzable Marisa, la joven rubia de los ojos verdes, cuya 'ficción' (ese sueño inalcanzable) le perseguirá toda la vida. Un sueño prolongado desde la infancia cuando la niña le escuchaba silenciosa y absorta tocar el piano. Sólo a finales de los años noventa, cuando se rueda la versión cinematográfica de *TM* en Valencia una hermosa mujer ya en la cincuentena larga pide hablar con Manuel. La irrupción de la inalcanzable Marisa, ahora ya madura y humanizada, aparece para acabar con la ficción: "[…] pensé que la ficción había terminado […], una parte de mi vida en que estuve alimentando un sueño…" (*VCA*, 122).

El otro episodio no es menos significativo, pues ilustra esa otra cara de la 'ficción' de la vida. En el final de la novela, reaparece Catalina, la pelirroja, otra mujer del oficio, justo la primera que le inició en el secreto del sexo. Nos encontramos en una verbena en la que Manuel es el cantante italiano que le hubiera gustado ser en su juventud (otro sueño cumplido gracias a la literatura). Ahora Catalina es una respetable esposa que baila acaramelada con su obsequioso y enamorado marido. La sorpresa del reencuentro es mayúscula, pero Catalina, una superviviente donde las haya, reacciona con rapidez y se inventa sobre la marcha una aceptable y decorosa autobiografía, haciendo gala de unas grandes dotes de simulación, es decir, construye una rigurosa autoficción que suplanta lo real con solvencia (*TM*, 202-204).

Fin de viaje

El viaje continúa. Ahora de Valencia a Madrid: la última y definitiva singladura. *JVV* comienza a principio de los años sesenta y se cierra, con la victoria electoral de los socialistas, en octubre de 1982. Esta victoria representa la llegada al poder de su generación y también el final del viaje. El relato cuenta el término de los sueños colectivos, el final de la rebeldía propia de la edad juvenil y la muerte simbólica del padre (Franco). La mansión arruinada de Villa Valeria (metáfora de un país destruido durante décadas) será renovada aparentemente de arriba abajo, conservando los muros y vigas maestras. Nada después será ya lo mismo y la metáfora de la casa reconstruida se revela como la imagen de un confort que anuncia nuevos males, pues el edificio nuevo carece de accesos improvisados por los que liberar y alimentar sueños. La realidad de la casa que da nombre a la novela no disminuye al contrario acrecienta su valor de metáfora reveladora y explicativa. En la entrevista arriba citada, Vicent resumía la función que le confiere a la metáfora: "Hablar por metáforas es una forma de acercarte a la realidad. Einstein ya demostró que el camino más corto entre dos puntos no es una recta sino una curva. Yo concibo que la metáfora es esa línea curva que llega al fondo del conocimiento con más rapidez" (Macciuci, 2004:128).

Aunque toda la serie adquiere tonos elegiacos por lo que tiene de adiós a un tiempo ya muerto, que no ha de volver (la infancia y la juventud), esta última parte es sin duda la más elegiaca de las tres. Es término de un periplo vital y demostración de la vanidad de luchas y metas. Ahora el relato se centra en la desmitificación de la lucha antifranquista, nos enseña ejemplos de generosidad, pero también de mediocridad. Justo cuando el muro de la dictadura había caído, es decir, cuando los sueños colectivos podían empezar a cumplirse, el testimonio de Vicent señala con pesimismo el final de esa esperanza. Este relato, que tiene mucho de narración coral, nos enseña las vergüenzas del fracaso personal e íntimo que se esconde casi siempre detrás de los éxitos profesionales o públicos. El triunfo de esta generación ganadora se asienta sobre el detritus monumental de los fracasos individuales, matrimoniales y familiares.

Si el relato es válido como crónica de esos veinte años, lo es porque muestra el reverso de la moneda, el lado oscuro de una historia mil veces santificada y mitificada por todo tipo de complacencias y nostalgias.

Los héroes aquí no han ido a pasear al Callejón del Gato, sino a las moquetas de los ministerios, a las mesas de los consejos de las grandes empresas y a las urbanizaciones de lujo. El resultado es moderadamente monstruoso, pero esperpéntico al fin y al cabo. El descrédito de muchos héroes antifranquistas no encuentra paliativos a pesar de la bondad del narrador y de su comprensión de todo lo humano. El final del relato deja a sus protagonistas, incluido al narrador, en la antesala de la definitiva madurez, es decir, solo ante el túnel del tiempo de los sueños juveniles perdidos y en la aceptación resignada de que lo que pudo ser, no fue.

En medio de este retablo revolucionario se encuentra Manuel, testigo atento y observador acertado, que no escatima elogios y rendidas admiraciones (Pablo del Amo o Pedro Caba), pero tampoco críticas. Será un 'compañero de viaje', un colaborador generoso de las luchas de sus amigos. Su perfil marcadamente antiheroico le confiere credibilidad y verosimilitud, lejos de la interesada memoria antifranquista con que tantos personajes infatuados se han condecorado a sí mismos. Ese espectador discreto, atrincherado en medio de un mundo en frenesí revolucionario, esconde su secreto mejor guardado, una nueva figuración de la culpa que le obsede insidiosamente: la convicción de ser un parásito. Desde su observatorio ve pasar la vida y se le hace patente su inutilidad y apocamiento personal: "Yo no tenía oficio alguno ni esperanza de tenerlo. Cada día crecía en mi interior la certeza de que no servía para nada…" (*JVV*: 192).

Manuel anda buscando su sitio en la vida desde que fue obligado a embarcarse en una vocación que no era la suya, sino el dictado del padre según el cual el segundo vástago debía consagrarse a la Iglesia. Treinta años después, en Madrid, anda en las mismas, pero alimenta en su interior la esperanza y la determinación de ser escritor, una meta que finalmente le redimirá. Manuel alimenta tan escondidamente su vocación de escritor que no se atreve ni a poner negro sobre blanco las historias imaginadas. En Valencia, adolescente aún, experimenta un deseo indefinido por la escritura. En Madrid, llega a la conclusión que para llenar el vacío de la frustración que arrastra sólo cabe hacer reales los sueños imaginados, pasarlos al blanco de la página y experimentar con los deseos en el margen del papel: "…veía pasar la vida sin compromiso alguno, salvo que me había hecho a mí mismo la firme promesa de ser un escritor sin caspa por fuera ni por dentro (*JVV*: 137).

No resulta difícil imaginar las dificultades de Manuel para romper la inercia propia y el sucursalismo familiar para encontrar al fin su tierra de promisión en la escritura y en el territorio de los deseos materiales e inconscientes, tal como nos muestra en la última entrega de la trilogía: "Mirando la calle Princesa por el ventanal me decía yo: si lograra salvar una parte de mi melancolía y la convirtiera en palabras hermosas e inteligibles estaría a salvo; si pudiera transformar el detritus de mi conciencia en literatura, yo me consideraría escritor" (*JVV*: 171).

La materia de los sueños

A lo largo de la trilogía, Vicent despoja a los recuerdos de la hojarasca con la que solemos esconderlos a cada vuelta que le damos al pasado. Descubrir la esencia de la vida exige arrancar las hojas verdes a la coliflor para que nos muestre la esfera alba de su verdad. ¿Qué le queda a la vida cuando le quitamos la aureola mágica con la que la recubren los sueños? ¿Qué hay detrás del mito de la infancia, de la novela de la juventud o de la melancolía de la madurez? Parecería que en una revisión de este tipo no quedaría sino el vacío y la nada. Y no es así o, al menos, no en esta ocasión. Vicent no es un nihilista ni un suicida. Debajo de los perifollos de la vida y en los rincones de las fábulas anida la única verdad, la de la materia humilde y alimenticia de las pequeñas cosas, los olores y los sabores auténticos, deleites humildes que llenan de sentido la existencia. O como el propio narrador, atreviéndose a definirse al fin, proclama con modestia y lucidez: "Yo quería ser un buen escritor, pero me sentía herido por un esteticismo profundo. Antes de llegar al fondo de las cosas me veía obligado a pasar por una sucesión de sonidos, olores, reflejos, sabores. Supe desde el primer momento que estaba condenado a ser un escritor superficial, sobre todo porque sólo las superficies me causaban un vértigo continuo" (*JVV*: 205-206).

Los relatos de Vicent, clasificados, no sin vacilaciones, de novelas, hacen valer su alto grado de elaboración lingüística y de finura estilística, como si sólo la ficción tuviera posibilidad de reivindicar la "literariedad". Por eso tal vez, al esquivar cualquier ejercicio que suponga alguna forma de introspección peligrosa, estas novelas rebajan de manera prudente la exigencia autobiográfica, para quedarse en lo que el narrador denomi-

na la "profundidad de las superficies". Su concepción de lo biográfico consiste justamente en afirmar esto y reivindicar una concepción del mundo que expulse los conflictos para aferrarse a los fugaces placeres de la vida.

Esta trilogía es, como dije arriba, una novela de formación o aprendizaje, singular sin duda, pues a diferencia de esta clase de novelas en las que el "héroe" sale al mundo bien pertrechado de "yo", para enfrentarse a las dificultades del camino, Vicent aboga por un adelgazamiento extremo del "yo", al que considera una carga y un inconveniente para este viaje, y por el contrario defiende que la verdad del hombre está en la apariencia y en la confusión: "Empezaba a creer que había más estructura en un aroma que en cualquier pensamiento, más verdad en los sentidos que en la lógica" (*TM*: 192). En fin, una manera de hablar de sí mismo, alejada de la creencia fanática en el yo y persuadida de la dificultad del autoconocimiento y de sus riesgos.

Bibliografía

ALBERCA, MANUEL, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (prólogo de Justo Navarro), Madrid: Biblioteca Nueva.

CABAÑAS, PILAR, 2001. "Mar de ojos de mar. Entrevista con Manuel Vicent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 610, abril, 99-110.

COLONNA, VICENT, 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch: Tristam.

COHN, DORRIT, 2001. *Le propre de la fiction*, París: Seuil.

DARRIEUSSECQ, MARIE. 1996. "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, 107, septiembre, 369-380.

GASPARINI, PHILIPPE, 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*, París: Seuil.

GENETTE, GÉRARD, 1987. *Seuils*, París: Seuil.

LEJEUNE, PHILIPPE, 1975. "Gide et l'espace autobiographique", *Le pacte autobiographique*, París: Seuil, 165-196.

—, 1998. "L'enfance fantôme", *Les brouillons de soi*, París: Seuil, pp. 35-70.

MACCIUCI, RAQUEL, 2005. "El camino más corto entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent", *Olivar*, 5, 123-131.

NAVARRO, JUSTO, 2008. "BB en Benicàssim. La nueva novela de Manuel Vicent", *Babelia/El País*, 15 de noviembre.

RUIZ-VARGAS, JOSÉ MARÍA, 2004. "Claves de la memoria autobiográfica" en *Autobiografía en España: un balance* Celia Fernández y María Ángeles Hermosilla (eds.), Madrid: Visor.

Obras de Manuel Vicent citadas

1993. *Contra Paraíso*, Barcelona: Destino.
1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.
1996. *Jardín de Villa Valeria,* Madrid: Alfaguara.
2002. *Otros días, otros juegos*, Madrid: Alfaguara.
2005. *Verás el cielo abierto*, Madrid: Alfaguara.
2006. *Comer y beber a mi manera*, Madrid: Alfaguara.
2008. *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara.

“Un acto más de la agricultura”. Nostalgia y crítica del pasado franquista en *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent

Fiona Schouten
Radboud Universiteit - Nijmegen

Resumen

La novela *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), de Manuel Vicent, evoca una imagen nostálgica del pasado. Los olores, colores y sonidos de la Valencia de los años 50 hacen que el aprendizaje sentimental, profesional y moral del protagonista quede retratado de una manera profundamente atractiva. Sin embargo, el narrador de la novela critica el régimen franquista de aquellos días al mismo tiempo que los recuerda nostálgicamente. La combinación de un sentimiento crítico con uno nostálgico parece algo paradójica, pero se podría deducir que la crítica del pasado deja que la fuerza emocional de la nostalgia quede contenida y controlada. No obstante, en este caso sucede que la nostalgia termina por desestabilizar el tono crítico. Es más, la insistencia del narrador en los lados oscuros del pasado realzan su nostalgia, ya que sugiere una decadencia atractiva e intrigante.

Palabras clave: Manuel Vicent - nostalgia - memoria - franquismo

Abstract

The novel *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) by Manuel Vicent evokes a nostalgic image of the past: the smells, colours, and sounds of 1950s Valencia make the sentimental, professional and moral education of the protagonist appear highly attractive. However, while the novel’s narrator remembers those days nostalgically, he simultaneously criticises the fran-

coist regime that formed their background. The combination of a critical sentiment with a nostalgic one seems slightly paradoxical, but it can be supposed that criticism of the past contains and controls the emotional force of nostalgia. Nonetheless, in this case it turns out that nostalgia ends up undermining the critical tone. In fact, the emphasis the narrator places on the dark sides of the past heightens his nostalgia, since it suggests a decadence that is attractive and intriguing.

Keywords: Manuel Vicent - nostalgia - memory - francoism

Cabe afirmar que *Tranvía a la Malvarrosa*[1], la novela de Manuel Vicent de 1994, critica a los tiempos que describe. Su narrador y protagonista, Manuel, recuerda su adolescencia en la Valencia de los años 50 mirando atrás desde el presente democrático. Manuel cuenta cómo dejó su pueblo para ir a la ciudad, cómo, una vez allí, conoció el amor y la literatura, y cómo cambió su punto de vista respecto a la religión. También habla de su rebelión contra la sociedad franquista y expone cómo el joven inocente con poco interés por la política empezó a resistir contra la dictadura. Sin embargo, el subyacente sistema antifranquista de valores, explícitamente expresado a lo largo de la novela, queda contestado por una contracorriente fuertemente nostálgica. *Tranvía a la Malvarrosa* trata de un pasado dictatorial que el narrador desaprueba, pero la novela también habla de su juventud y de los años que la formaron. Por eso, la novela tiene un lado claramente nostálgico. La combinación de crítica y nostalgia parece paradójica y conduce a ciertas preguntas. ¿Realmente se pueden combinar las dos cosas? ¿Y si se combinan, cuáles son las consecuencias para el sistema 'crítico' de valores?

La nostalgia tiene fama de ser una forma inauténtica de recordar, de provocar amnesia y de crear una imagen revisionista del pasado que no admite una visión crítica del mismo. No obstante, en su análisis de un gran número de novelas nostálgicas contemporáneas, John Su sostiene que una mirada nostálgica y una actitud crítica se combinan de manera fácil e incluso fructífera. Según él, la nostalgia es más que una emoción que falsifica al pasado y se olvida de sus aspectos menos favorables. Al tiempo que reconoce el peligro que supone la nostalgia en textos,

[1] Todas las citas de *Tranvía a la Malvarrosa* (*TM*) siguen la edición citada en la bibliografía.

y sobre todo en textos sobre un pasado traumático, Su mantiene: "The longing for a lost or imagined homeland certainly *can* reinforce trauma [...] by oversimplifying the past and repressing uncomfortable events, but it *need* not do so"[2] (2005,149). En opinión de Su, la nostalgia no solamente es una manera de *recordar* el pasado –o, en otras palabras, *recrearlo*– sino también de *procesarlo*. Su atribuye una dimensión ética a la nostalgia:

> [L] iterature can contribute to ethics by virtue of acquainting readers with different worlds and providing alternative ways of perceiving familiar ones. Narratives of "inauthentic" experiences like nostalgia can offer a unique contribution in this regard, encouraging readers to perceive present social arrangements with respect to idealized images of what could have been.[3] (2005,56)

Así, aunque la amnesia sigue constituyendo un riesgo en novelas nostálgicas, su escritor puede adoptar una posición crítica y hacer frente al reto de "locat [ing] and recover [ing] experiences that a community has failed to understand and assimilate"[4] (2005,148). Pam Cook no comparte enteramente las convicciones de Su, pero ella también sostiene en su análisis de la nostalgia en el cine que "a more interesting and challenging dimensión [to nostalgia is] [...] [that] it can be perceived as a way of coming to terms with the past, as enabling it to be exorcised in order that society, and individuals, can move on"[5] (2005,4).

Tanto Cook como Su se interesan por el potencial crítico de la nostalgia. Para actualizar ese potencial, hay que confrontar la versión ideal

[2] "La añoranza de una patria perdida o imaginada ciertamente puede aumentar el trauma [...] cuando sobresimplifica el pasado y suprime acontecimientos incómodos, pero no lo hace necesariamente" (Esta traducción y las siguientes son mías).

[3] "[L]a literatura puede contribuir a la ética cuando introduce a sus lectores a mundos nuevos y cuando proporciona maneras alternativas de concebir los conocidos. Las narrativas de experiencias 'inauténticas' como la nostalgia pueden ofrecer una contribución única en este respecto, animando a los lectores a comparar el orden social contemporáneo con imágenes idealizadas de lo posible".

[4] "[L]ocalizar y recuperar experiencias que una comunidad no haya conseguido captar y asimilar".

[5] "[U]na dimensión más interesante y estimulante [de la nostalgia es] [...] [que] se puede concebirla como una manera de procesar el pasado, permitiendo su exorcismo para que la sociedad, y los individuos, puedan seguir adelante".

y nostálgica del pasado con historias alternativas. Una novela que sea nostálgica y crítica al mismo tiempo subraya que la idealización del pasado es precisamente eso, una idealización, y juega con este conocimiento comparando el pasado ideal con versiones mucho menos idealizadas del pasado y del presente. El escritor nostálgico que John Su evoca es un escritor que despierta nostalgia en el lector por su manera de acercar el pasado al presente, de hacer tangible la distancia entre los dos, y de demostrar la imposibilidad del pasado perfecto mismo. Su mantiene que el potencial crítico de la nostalgia es especialmente importante en el caso de un pasado traumático, y argumenta que la literatura tiene el poder de "undo traumatic history to some degree by redescribing the past"[6] (2005,149). La nostalgia puede proporcionar un marco para el pasado traumático para hacerlo manejable.

Queda claro que John Su considera la nostalgia como un fenómeno que necesariamente implementa una estructura comparativa en una novela. Aquella estructura comparativa da lugar a un sistema de valores inequívocos. Utilizada de la manera que Su considera la apropiada, las distintas versiones del pasado se contrastan, y la nostálgica sirve para subrayar lo bueno que podría haber sido el pasado 'real' malo si se hubiera parecido más al ideal. Así, la novela se vuelve crítica al mismo tiempo que nostálgica, y sus calidades sentimentales e idealizantes quedan subordinadas dentro de la jerarquía de valoraciones. Desde este punto de vista, es afortunado que la nostalgia casi siempre trae consigo un toque de autocrítica, ya que el sentimiento de añoranza nostálgica sólo se experimenta llenamente a través de la consciencia urgente de la distancia temporal que separa el pasado del presente. Parece que Su tiene razón, y que la nostalgia crítica en la literatura no solamente es posible, sino también frecuente.

Cabe suponer entonces que la combinación de nostalgia y crítica de *Tranvía a la Malvarrosa* no es la paradoja que parece ser. Se puede tratar simplemente de una novela que pone la nostalgia al servicio del tono crítico. Sin embargo, no todo el mundo acepta la posibilidad de una subordinación entera de la nostalgia a la crítica. En un ensayo influyente, Linda Hutcheon define la nostalgia como "the invocation of a partial,

[6] "[D]eshacer una historia traumática hasta cierto punto a través de reescribir el pasado".

idealized history merge [d] with a dissatisfaction with the present"[7] (1997, 195). Hutcheon opina:

> I want to argue that to call something [...] nostalgic is, in fact, less a *description* of the ENTITY ITSELF than an *attribution* of a quality of RESPONSE. [...] [N] ostalgia is not something you "perceive" *in* an object: it is what you "feel" when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight.[8] (1997, 199)

Según Hutcheon, la nostalgia significa la evocación de un *sentimiento*. Aunque aquel sentimiento puede darse junto con la critica, la nostalgia en sí no contiene crítica. Más bien, la nostalgia es la emoción, el anhelo, que los objetos culturales evocan. Los objetos no *son* nostálgicos, aunque sí pueden emplear estrategias para despertar la nostalgia en el lector o espectador –normalmente, como subraya Hutcheon, confrontando el presente y el pasado. El resultado es que el objeto –en este caso, *Tranvía a la Malvarrosa*– queda cargado con un "peso emocional considerable". Hutcheon argumenta que el hecho de que la nostalgia no se puede criticar a sí misma, de que no es nada más que una emoción, hace difícil, si no imposible, la subordinación completa del sentimiento nostálgico a la crítica. Incluso cuando una novela critica la versión nostálgica del pasado abiertamente, evoca la emoción de la nostalgia al mismo tiempo. Esto implica que la crítica no consigue neutralizarla enteramente. Aunque la novela rechace la nostalgia que contiene, sigue conteniendo aquella nostalgia. El sentimiento está allí, independiente de la crítica.

Con todo, no se puede decir sin más que la emocionalidad de la nostalgia se controla y se contiene dentro de un marco crítico. La crítica resalta el carácter idealizante de la nostalgia en cuanto se la evoca, pero al mismo tiempo la nostalgia sigue siendo una emoción que se puede criticar únicamente *después* de evocarla. Todo esto conduce a la con-

[7] "[L]a evocación de una historia parcial, idealizada, mezclada con una insatisfacción con el presente".

[8] "Quiero argumentar que llamar algo [...] nostálgico no es, de hecho, una descripción de la ENTIDAD MISMA, sino más bien una atribución de una calidad de REACCIÓN. [...] No puedes 'percibir' la nostalgia en ningún objeto: es lo que 'sientes' cuando dos momentos temporales distintos, el pasado y el presente, se conectan para tí y, frecuentemente, llevan consigo un peso emocional considerable". Énfasis de la autora.

clusión de que la fe de John Su en el uso crítico de la nostalgia no es enteramente justificable. Por un lado, la nostalgia introduce una jerarquía clara de evaluaciones y valores en la novela, ya que en esencia constituye una comparación. La novela compara el presente con el pasado y contrasta varias versiones de aquel pasado. Por el otro, la nostalgia en sí es una emoción que impacta a una obra incluso cuando se la critica. Un problema añadido es la intensidad de la emoción de nostalgia que subraya Linda Hutcheon: la nostalgia se refiere a un pasado ideal y, por eso, tiene una carga seductora. ¿Es verdad que se puede controlar este poder tentador? ¿Cuáles son sus consecuencias en una novela como *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent?

Sin duda, *Tranvía a la Malvarrosa* es una novela nostálgica: emplea una serie de estrategias para evocar una imagen hermosa y emocional de la juventud del narrador. La novela se empeña en activar cada uno de los cinco sentidos para conseguir que el lector experimente el pasado en su plenitud: ruidos callejeros, colores mediterráneos, canciones tradicionales y el olor de la paella forman el ambiente. Hasta el barrio chino de Valencia huele a "flor de alcantarilla" (Vicent, 2000:76) y tiene el sabor de "flujo de cebolla que llegaba junto con el viento sur" (Vicent, 2000:77). La descripción de una feria valenciana, que trata de evocar sus sonidos, es un buen ejemplo de la importancia de imágenes sensoriales en la novela:

> La feria de diciembre en la Alameda. Sonaba la melodía Corazón de Violín dentro del aroma de almendra garrapiñada y el estruendo de las sirenas y los cochecitos de choque se unían a la canción ay Lilí, ay Lilí, ay Lo… y un vientecillo húmedo discurría por el cauce seco del Turia, levantaba los papeles, se llevaba la música junto con los gritos de los feriantes. (*TM*: 101)

Tal vez, la nostalgia de elementos sensoriales de la novela se sintetiza mejor en un comentario que hace su narrador: "Todos los placeres pertenecían a los sentidos y parecían eternos" (*TM*: 183). El pasado idealizado se ha perdido, y todo lo que parecía eterno entonces, ahora no es más que una memoria evocada por olores y sonidos.

Esta imagen romántica y sensorial del pasado es reforzada por un gran número de anécdotas pintorescas centradas en unos personajes secundarios. Las historias sobre Vicentico Bola, el padrino gordo del

protagonista, forman un buen ejemplo de ellas. La historia de la boda forzosa que Bola logra evitar pone en evidencia la función anecdótica y humorística de este tipo de pasajes: la novia embarazada, acompañada por todos los invitados de la boda, llama en vano a la puerta de Vicentico, y se encuentra con la madre de su prometido, quien no la deja despertar a su hijo. Otras muchas historias y anécdotas traen *couleur locale* a la novela, como la de la chica que, cuando un hombre le mete mano en el tranvía, le pregunta en valenciano: "Ja té vosté la mà en la figa. I ara qué fem? Ya tiene usted la mano en el coño. ¿Y ahora qué hacemos?" (*TM*: 150).

Además, *Tranvía a la Malvarrosa* evoca nostalgia por su estructura. La obra de Vicent es una novela de aprendizaje, una novela que, a través de una serie de elementos y temas convencionales como "childhood, the conflict of generations, provinciality, the larger society, self-education, alienation, ordeal by love, the search for a vocation and a working philosophy"[9] (Buckley, 1974:18), construye un argumento estereotípico. La novela de aprendizaje es esencialmente "the novel of human emergence"[10], como dice Mikhail Bakhtin (1986:21), y su protagonista normalmente cambia su pueblo natal por la gran ciudad, encuentra su vocación profesional y experimenta una educación sentimental al mismo tiempo. Thomas Jeffers señala que "[t]he coherence of the *Bildungsroman* tradition, then, can to some extent seem artificial –a line of authors who, wittingly or unwittingly, have organized their tales around some arbitrary conventions or semiotic flags"[11] (2005:54), de modo que resulta difícil decir con mucha certeza cuándo una novela pertenece al género. Sin embargo, la novela de Vicent, con su protagonista inocente que encuentra el amor en la ciudad y descubre su pasión por escribir, corresponde perfectamente con la descripción de Bakhtin.

La novela de aprendizaje contiene una trama centrada en la formación del protagonista. En ciertas encarnaciones, aquella trama conduce a

[9] "[L]a infancia, el conflicto de las generaciones, la provincialidad, la sociedad más amplia, la autoeducación, la alienación, la prueba amorosa, la busca de una vocación y una filosofía del trabajo".

[10] "La novela del desarrollo humano".

[11] "[L]a coherencia de la tradición de la novela de aprendizaje puede, pues, parecer artificial –un linaje de autores quienes, sabiéndolo o sin saber, han organizado sus narraciones alrededor de unas convenciones o señales semióticas arbirtrarias".

una combinación de crítica y nostalgia dentro de la novela. José Luis de Diego señala que hay "un rasgo esencial del género: su rasgo ejemplar –o contra-ejemplar, según el caso" (1998:24). El trayecto de aprendizaje siempre constituye un "modelo a imitar" o un "modelo a rechazar" (1998:24). Por lo tanto, muchas veces la novela de aprendizaje tiende a la idealización al mismo tiempo que construye un sistema claro de valores. La combinación del proceso de aprendizaje con la perspectiva del narrador mayor que recuerda su juventud que encontramos en *Tranvía a la Malvarrosa* conduce a la evocación de un sentimiento de añoranza y nostalgia. Cuando el narrador describe la Valencia de los años 50, menciona repetidamente canciones, jugadores de fútbol y ciertas costumbres típicas de la época. De este modo, el narrador marca el pasado como pasado y lo contrasta implícitamente con el presente. Así, el tiempo y el lugar que la novela describe parecen auténticos y hermosos, y la distancia que los separa del narrador causa nostalgia.

La tendencia de *Tranvía a la Malvarrosa* hacia el romanticismo también contribuye a la atmósfera nostálgica. Manuel, el protagonista, se enamora de una chica valenciana a la que conoce cuando ella veranea en su pueblo costero. El amor puro e inocente que experimenta por ella forma parte de la estructura de *Tranvía a la Malvarrosa*, y crea la impresión de que se trata aquí de una búsqueda romántica. Cuando viene a estudiar a Valencia, el joven Manuel siempre está buscando a la rubia Marisa, con quien nunca ha intercambiado más que miradas tímidas durante las vacaciones del verano. Por eso, los sentimientos que tiene Manuel por Marisa son de naturaleza inocente y representan un ideal del amor romántico.

Como es el caso con cada visión nostálgica, este ideal es perfecto precisamente por ser inalcanzable. Manuel nunca llega a encontrar a Marisa y por eso su amor queda intacto. El hecho de que la ve dos veces en el tranvía, viajando hacia la playa de la Malvarrosa, contribuye a la idealización. La imagen de la chica vestida de rosa, siempre alejándose de su amante, le parece sumamente poética a Manuel: "Podía afrontar algo lírico: la pasión por aquella niña que huía en un tranvía sin que yo pudiera conseguirla jamás" (*TM*: 138). De hecho, Marisa le sirve de musa en sus primeros pasos en el mundo de la literatura. El carácter puro y nostálgico de este amor primerizo contrasta con las relaciones más mundanas que Manuel mantiene con otras mujeres –con su relación platónica

con la prostituta llamada La China, y especialmente con su romance con una chica francesa moderna y liberal cuya actitud libre y provocativa se opone a la timidez y la reclusión burguesa de Marisa. Marisa representa al amor nostálgico, una imagen de perfección inalcanzable con la que otros amores posteriores apenas se pueden comparar. Es notable que Manuel piensa en Marisa cuando su padrino lo lleva a un prostíbulo y que, más tarde, insiste en llamar a la francesa Juliette por el nombre de Marisa.

Queda claro entonces que el narrador describe una pérdida de inocencia en cuanto al tema del amor. Tanto él como el protagonista experimentan con frecuencia una sensación nostálgica cuando se dan cuenta de que el tiempo pasa y las cosas se van perdiendo. De pequeño, Manuel se encontraba en un estado de inocencia pura, y nota que, mientras él va creciendo y conociendo al mundo, aquella inocencia se corrompe cada vez más. El joven Manuel típicamente quiere guardar su inocencia, algo que queda demostrado por su inisistencia en describir a su novia francesa como "una Marisa que se llama Juliette" (*TM*: 193). Parecidos intentos de mantener su inocencia salen a la vista en lo que concierna la religión. De joven, Manuel quiere hacerse misionero, y su padre lo envía a un seminario; pero una vez en Valencia, rápidamente deja de creer. No obstante, el joven Manuel dedica mucho tiempo a tratar de conservar su fe. Como explica el narrador: "Yo no creía en Dios, pero lo necesitaba todavía" (*TM*: 115). Manuel va bastante lejos en sus esfuerzos de seguir creyendo y se apunta para clases de jesuitas donde se enseña una interpretación socialista del cristianismo.

El protagonista lucha con ciertos valores que no encajan con sus propias experiencias. Manuel pierde la fe en la doctrina de la Iglesia y cambia su idea romántica del amor por una más mundana, pasando el tiempo con prostitutas simpáticas. Un soldado lo detiene incluso por hacer el amor con su novia en las dunas. El tiempo que pasa en la cárcel posiblemente significa el final definitivo de su inocencia: "hasta esa noche siempre había pensado que no tenía ningún motivo para la rebelión [...] A partir de ahí me hice un resistente" (*TM*: 188-189). Manuel descubre que los placeres de la vida chocan con los valores de la dictadura franquista y su moral católica, y es por eso que se hace rebelde.

Se puede concluir entonces que el protagonista de *Tranvía a la Malvarrosa*, inocente y dócil al empezar la historia, presencia el derrumbe

de su fe en los valores y las normas de su tiempo –valores y normas que no consigue compaginar con sus preferencias cada vez más hedonistas y liberales. Le cuesta mucho liberarse enteramente de este sistema de valores, ya que no sabe con qué reemplazarlo, y sufre de un "terror de encontrarme solo conmigo mismo" (*TM*: 126). Trata de conservar las ideas de siempre y al mismo tiempo busca sistemas de valores alternativos, intentando por ejemplo hacerse miembro de la minoría selecta de Ortega y Gasset: "Ahora yo solo quería ser guapo, atlético, sano, inteligente, tomar yogur batido, fumar Pall Mall lentamente, leer a Camus, a Gide, a Sartre" (*TM*: 113). *Tranvía a la Malvarrosa*, en otras palabras, es la historia de un joven que descubre los lados oscuros de la dictadura en la que ha crecido. Por lo tanto, se puede decir que la novela adopta una actitud decididamente crítica hacia el pasado franquista.

Esta carga crítica queda intensificada por los comentarios críticos del narrador mismo. El narrador echa la mirada atrás y por lo tanto describe su juventud misma desde la perspectiva democrática. Cuando habla de su propia inocencia, muchas veces subraya lo malo que tenía aquella inocencia. Considera que de joven, su inscripción en el sistema de valores dictatorial era tal que no tenía ni la más mínima idea de lo que estaba pasando en realidad. Se acuerda, por ejemplo, del día que llegó a Valencia, casualmente el día de San Donís, una fiesta local. Por coincidencia, Franco también visitaba Valencia ese mismo día, y como consecuencia, la policía había detenido a los supuestos oponentes del régimen a modo de precaución. Pero el joven Manuel no se dio cuenta de nada: "Las sirenas de la policía que sonaban por todas partes yo no las asociaba entonces al terror sino a la fiesta [...] Ignoraba que ese día había tantos pasteles en las pastelerías como demócratas en la cárcel" (*TM*: 60).

En otro lugar del texto, el narrador expone muy claramente sus opiniones actuales sobre Franco, y las contrasta con su juvenil ceguera respecto a los lados oscuros del régimen: "El enano sangriento del Pardo seguía metiendo en la cárcel a los esforzados luchadores por la libertad y el pueblo hambriento... Yo no comprendía nada" (*TM*: 144). Es notable que el narrador llame a Franco un "enano sangriento", sobre todo porque aquella descripción contrasta enormemente con la idea bastante más positiva que tenía de él de joven: "Franco para mí no era un dictador sino un gordito anodino al que parecían gustarle mucho los pasteles, con aquellas mejillas tan blandas, el bigotito, la barriguita bajo el cincho, las

polainas de gallo con la voz meliflua, el gorro cuartelero, la borlita bailando en la frente" (*TM*: 102). Sin duda, el sistema de valores democrático del narrador choca con los valores dictatoriales que forman parte del entorno donde crece el joven protagonista. Al final de la novela, Manuel acaba rompiendo con el sistema franquista y empieza a rebelarse contra él; y cuando hace eso, se va acercando a la versión adulta de sí mismo representada por el narrador.

Sin embargo, por todo su criticismo del pasado franquista y de la facilidad con la que aceptó al régimen en su juventud, el narrador nunca deja de añorar por completo su inocencia juvenil. Sigue anhelando los tiempos cuando aún conservaba algo de aquella inocencia. El narrador retrata el pasado que vivió de joven, y que empezó a desaparecer precisamente por ser vivido, como una sociedad idealizada llena de personajes pintorescos, de colores, olores y sonidos. Aquel pasado ideal que describe Manuel en la novela es el de su infancia –y por lo tanto, es un pasado donde la dictadura existe sin mostrar su cara más brutal. La conciencia del narrador de que está añorando algo que nunca existió o, mejor, que existió sólo cuando él, de niño, vivió sin saberlo en el sistema franquista, es el origen de su nostalgia.

Resulta tentador entonces concluir que la nostalgia del narrador, combinada con un sentimiento crítico, queda dominada en este contexto. El narrador echa de menos los tiempos en los que creció y también su propia inocencia infantil, pero se distancia ahora del régimen franquista, sus normas y sus valores. No obstante, una lectura así queda frustrada en cuanto se toma en cuenta otro aspecto de la novela de Vicent: su incorporación de lo "malo" dentro de, y como parte de, lo hermoso. Al mismo tiempo que los critica, el narrador también revela un cierto placer en los lados oscuros de su infancia.

En un capítulo notable de *Tranvía a la Malvarrosa,* el joven Manuel desarrolla una fascinación tan grande por un proceso criminal que decide ficcionalizarlo, realizando de este modo su primer acto como escritor. El narrador señala que su *alter ego* joven "recreaba el crimen como un acto más de la agricultura" (Vicent, 2000:90), y procede a la reproducción dentro de su narracíon del fruto de su labor. La historia trata de un retrasado mental llamado *El Semo*, quien lleva a cabo la violación y el asesinato de su pequeña vecina Amelita, provocando un debate sobre el tema de su capacidad de distinguir entre el bien y el mal, dando lu-

gar eventualmente a su ejecución. En la versión de la historia contada en *Tranvía a la Malvarrosa*, el asesino no se arrepiente del crimen, ya que en sus ojos Amelita había llegado a su punto de maduración, más o menos de la misma manera en que lo hacían los demás frutos y verduras de su entorno rural. La descripción del asesinato es altamente lírica y de nuevo, la percepción sensorial es dominante. Rodeado por flores fragantes,

> [e] l Semo le puso la zarpa en el cuello y aún gruñó su vulgar deseo con cierta timidez, pero Amelita se revolvió bruscamente y la lucha continuó sobre la hierba en una extensión de margaritas. Los dorados insectos celebraban mínimas cópulas de amor muy puro en los árboles. La luz de la tarde iluminaba la lucha de los cuerpos envueltos en voces de auxilio y blasfemias. (*TM*: 90-91)

El crimen ocurre en circunstancias bellas, intoxicantes, incluso eróticas, completadas con insectos que copulan, que sugieren de manera forzosa el carácter espontáneo y natural de la violación brutal. Aunque el narrador no trata de ocultar la naturaleza violenta del acto, le concede una belleza primitiva. Es más, el final de la historia sugiere que el crimen no era un acto precisamente malo: en la mente sencilla de *El Semo*, no era más que "un acto más de la agricultura".

Curiosamente, el narrador retrata el acto criminal en un entorno paradisiaco de una manera muy parecida con la que reconoce los aspectos menos placenteros del franquismo en una descripción extremadamente nostálgica y romántica del pasado. En ambos casos, el narrador subraya que moralmente, el franquismo o el acto criminal de violar y matar a una chica son reprehensibles. No obstante, si se toma en cuenta que el joven que acepta la dictadura y el criminal son inocentes, cada uno a su manera, queda claro que no se pueden considerar como "malos". El joven Manuel creció en un entorno hermoso (retratado nostálgicamente), y el franquismo formaba parte natural de este entorno. De manera parecida, Amelita queda completamente integrada en el ambiente idílico donde vive *El Semo*, y por eso, su posición equivale a la de cualquier otra naranja madura. Se puede decir entonces que la historia de *El Semo* es una especie de *mise en abîme* de la novela entera. La descripción del asesinato brutal no desestabiliza la belleza de la escena. De hecho, este toque de decadencia más bien la realza.

El narrador de *Tranvía a la Malvarrosa* es un nostálgico crítico que sabe y subraya que el pasado no era tan perfecto como le gustaría recordarlo. Aún así, la nostalgia con su impacto emocional le seduce de todas formas, y Manuel prefiere concentrarse en la hermosura del pasado, tratando de dejar de lado sus aspectos traumáticos. Se deja seducir por la nostalgia al mismo tiempo que mantiene una distancia crítica. El narrador nostálgico incluso parece gozar de la consciencia de que el pasado no era perfecto, sino podrido. La belleza de los sonidos y colores, los olores deliciosos –todos ganan en claridad porque ocultan algo putrefacto justo debajo de la superficie.

La fuerza emocional de la nostalgia desestabiliza el dominio aparente de los valores democráticos sobre el anterior sistema dictatorial. Naturalmente, aquel dominio podría quedarse largamente intacto si lo ansiado y anhelado fuera una versión idealizada del pasado franquismo que excluye al franquismo mismo. En *Tranvía a la Malvarrosa*, el caso es distinto. Esto se ve sobre todo en la importancia de la percepción sensorial y del erotismo en el relato. Aunque por un lado, aquella percepción sensorial y aquel erotismo hacen que Manuel se desembarace de los valores y de las normas del catolicismo y de los años 50 en España, dejan por otro lado que el narrador combine su nostalgia con una sensación algo perversa. La decadencia y la putrefacción son *inherentes* al pasado idealizado. El narrador en realidad no añora un estado de inocencia infantil, sino el momento exacto de la culminación y del deterioro de aquella perfección.

Queda claro entonces que la fuerza de la nostalgia combate el tono crítico de la novela. Aunque el narrador denuncia la dictadura, los lados oscuros del pasado tienen un efecto seductor y no repelente. De hecho, la presencia de lo prohibido frecuentemente aumenta la carga erótica del relato, dejando ver un atractivo contraste entre la pasión amorosa y la crueldad asociada con el régimen franquista. En un ejemplo ilustrativo, Manuel y su novia Juliette hacen el amor en una casa vacía. La casa es efectivamente la residencia del escritor Blasco Ibáñez que fue confiscada por la Falange antes de quedar abandonada por completo:

> Fuimos a refugiarnos en la casa de Blasco Ibáñez. Subimos al primer piso donde había una terraza cerrada con unas cariátides en cada ángulo y columnas estriadas. Una gran mesa de mármol sostenida por cuatro

> leones alados que había allí sirvió para que Julieta se tumbara y entonces comencé a acariciarla. De pronto ella sintió miedo, pero aquella casa era deshabitada. Fuimos al tercer piso [...] En un lado habían hecho un nido las golondrinas que entraban y salían a través de las ventanas rotas. En el primer piso había habitaciones con estanterías metálicas llenas de libros del Movimiento Nacional, periódicos viejos, folletos, la colección de la revista Jerarquía. Contra una de aquellas estanterías Julieta se abandonó al ver que en la casa no había nadie y el sol en ese momento se había ido dejando la tarde llena de fruta. (*TM*: 205-206)

En esta escena típica, en la que el erotismo (otra vez asociado con fruta) no solamente no se queda reducido, sino que incluso se ve aumentado por las referencias a la Guerra Civil y al franquismo, los amantes emplean las revistas como colchón improvisado, y acaban "abrazados bajo un montón de periódicos de la Falange destrozados al final del combate" (Vicent, 2000:207).

En esta escena podemos ver cómo se mezclan la parte oscura del pasado y la evocación de sentimientos nostálgicos. La nostalgia trastorna abiertamente la comparación entre los sistemas de valores del presente y del pasado. Al final, aunque la novela claramente privilegia los valores del presente sobre los del pasado y aunque el narrador demuestra que, pese a su nostalgia, es consciente de lo malo que era la dictadura, la versión del pasado que emerge de *Tranvía a la Malvarrosa* es una imagen bastante complicada e incluso inquietante. La novela reconoce los aspectos desagradables del franquismo, pero los trata más bien como un efecto secundario oscuro y por eso atractivo. Como consecuencia, la novela deja a sus lectores con una idea del pasado dictatorial como una fruta prohibida: la sugerencia de decadencia y putrefacción que *Tranvía a la Malvarrosa* critica y explota al mismo tiempo aumenta el impacto de la nostalgia.

Con todo, *Tranvía a la Malvarrosa* en realidad no neutraliza la fuerza emocional de la nostalgia a través de un marco crítico. Aunque la opinión del narrador sobre el franquismo parece determinar su evaluación en la novela, la nostalgia que se saborea en cada página de la obra implica una lectura diametralmente opuesta. La nostalgia es tan omnipresente que los comentarios críticos del narrador pierden mucha de su fuerza. Es más, los lados desagradables de aquel pasado sirven para aumentar el placer que acompaña a la nostalgia. La dualidad del uso

de crítica y nostalgia hacen parecer la emoción como algo prohibido y por lo tanto bastante más atractivo. *Tranvia a la Malvarrosa* sugiere que el narrador se siente culpable a causa de sus ideas posteriores sobre la naturaleza de la dictadura, pero la manera que tiene la obra de combinar la nostalgia, el erotismo, el placer de los sentidos y un toque de decadencia, invita a los lectores a abandonar sus escrúpulos y entregarse al recuerdo hermoso del pasado.

Bibliografía

BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAILOVICH, 1986. "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel) ", *Speech genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, eds. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

BUCKLEY, JEROME HAMILTON, 1974. *Seasons of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

COOK, PAM, 2005. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, London: Routledge.

DE DIEGO, JOSÉ LUIS, 1998. "La novela de aprendizaje en Argentina: 1a parte", *Orbis Tertius* 6,15-40.

HUTCHEON, LINDA, 1997. "Irony, Nostalgia and the Postmodern", *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, eds. Raymond Vervliet y Annemarie Estor, Amsterdam: Rodopi, 189-207.

JEFFERS, THOMAS L, 2005. *Apprenticeships: The* Bildungsroman *from Goethe to Santayana*, New York: Palgrave MacMillan.

SU, JOHN J., 2005. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.

VICENT, MANUEL, 2000. *Tranvía a la Malvarrosa*, Barcelona: Suma de Letras [1994].

La educación por los sentidos: memoria y formación en *Contra paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent.*

Prof. Gerardo J. Balverde
Universidad Nacional de La Plata – Colegio Nacional Rafael Hernández

Resumen

Manuel Vicent ha publicado hasta el presente cuatro libros que han sido considerados como autobiográficos: *Contra paraíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Jardín de Villa Valeria* (1996) y *Verás el cielo abierto* (2006). Los dos primeros remiten a los períodos de infancia y juventud, y conforman, leídos en conjunto, una autoficción a la vez que una novela de formación que, con el fondo reconocible de la dictadura franquista, cuenta las peripecias y descubrimientos de un protagonista que crece en un mundo plagado de contrastes. La configuración literaria de la infancia y la adolescencia se realiza en términos de exploración del mundo, y el modo de aprehenderlo es fundamentalmente a través de los sentidos. En este trabajo se analizará este diálogo entre autoficción y relato de aprendizaje, en el marco de la España represiva entre las décadas del treinta y del sesenta del siglo veinte.

Palabras clave: *Vicent - autoficción - novela de aprendizaje*

Abstract

Up to now Manuel Vicent has published four books that have been regarded as autobiographic: *Contra paraíso* (1993), *Tranvía a la malvarrosa*

* El presente trabajo retoma lo expuesto en el I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Los siglos XX y XXI, celebrado en Universidad Nacional de la Plata los días 1, 2 y 3 de octubre de 2008.

Olivar Nº 12 (2009), 243-257.

(1994), *Jardín de Villa Valeria* (1996) and *Verás el cielo abierto* (2006). The first two books refer to childhood and youth and construct, read together, an autofiction and at the same time a *Bildungsroman* that, upon the acknowledged background of Franco dictatorship, tell the ups and downs and discoveries of the protagonist who grows up in a world full of contrasts. The literary configuration of childhood and adolescence is being achieved in terms of exploration of the world, and the way of attaining it is basically by means of senses. The aim of this paper is to go deep inside the dialogue between the autofiction and the apprenticeship novel, framed by the repressive Spain between the decades oh the thirties and sixties of twentieth century.

Keywords: Vicent - autofiction - apprenticeship novel

Tal vez una manera válida de considerar la producción literaria del valenciano Manuel Vicent[1] sea la de pensarla como un conjunto de zonas que no terminan nunca de definir sus límites y que, en consecuencia se desplazan, se invaden con frecuencia o ceden sus fronteras, aunque no en lucha sino en fecunda contaminación. Así, la crónica periodística, las memorias, la novela canónica, la no ficción, el cuento, el artículo, la anécdota, la noticia, la viñeta no son compartimentos estancos sino sólo puntos de partida para los desplazamientos y los cruces genéricos sostenidos. Estas imbricaciones productivas terminan transformándose en uno de los rasgos personales que como bien lo ha señalado la crítica, cohesionan y definen la producción vicentiana.[2]

Esta consideración previa parece oportuna debido a que los relatos que nos ocupan, *Contra Paraíso (CP)*, de 1993, y *Tranvía a la Malvarrosa (TM)*, de 1994, abonan con su factura esa dificultad de pensarlas bajo una única clasificación genérica definitiva, y es dicha dificultad la que multiplica y enriquece las posibles lecturas, al resistir todo encasillamien-

[1] Vicent comienza su derrotero como escritor de periódico en 1967. Sus columnas semanales en el diario *El País* le han otorgado un grado creciente de popularidad. Asimismo, sus publicaciones en libro son muy numerosas: abarcan novelas, relatos autobiográficos, libros de viajes, recopilaciones de notas periodísticas e incluso teatro.

[2] En su artículo "Variaciones sobre Manuel Vicent" (2001), Raquel Macciuci señala acertadamente: "Se aprecia en primer lugar una inclinación a cruzar las líneas divisorias de los géneros canónicos y espacios profesionales, tendencia que dificulta precisar su estatuto en el mundo de las letras."

to tranquilizador y a todas luces reduccionista. A las dos obras mencionadas deben sumársele *Jardín de Villa Valeria (JV),* de 1996 y *Verás el cielo abierto (VCA)*, de 2006. Los cuatro libros han sido considerados por la crítica como un 'ciclo autobiográfico' (Gracia, 2001: 408), como 'fabulación memorialística' (Sanz Villanueva, 2001: 407) o como novelas en busca del tiempo perdido. Lo cierto es que el equívoco y la vacilación tienen su origen, en principio, en una característica englobadora y no menor de dichos relatos, la presencia de un narrador protagonista de nombre Manuel –esto es, proponen la identidad nominal entre autor y narrador protagonista– que en estado de memoria, revisa, repasa, revive, reconstruye, recuerda y rescata anécdotas del pasado, a razón de una etapa por libro. En *CP* [3] la infancia inquieta de los descubrimientos, en *TM*, la adolescencia de los aprendizajes, en *JVV* la juventud de la transición, y en *VCA* –tal vez el más diferente de los cuatro– encontramos ya a un Manuel instalado en una avanzada madurez, melancólica y reposada que revisita otras etapas de su vida en cercanías con la muerte despojada de toda tragedia.[4]

Sin recurrir aún para nuestro análisis a los recursos de la teoría literaria, es el mismo Vicent quien en numerosas entrevistas desecha la etiqueta de la autobiografía para sus 'escrituras del yo' por atendibles motivos: "No me gusta nada la palabra *autobiográfico*, porque entre otras cosas, lo que me ha pasado a mí no le interesa a nadie. Claramente los

[3] Todas las citas de *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* siguen las ediciones citadas en la bibliografía.

[4] Es interesante notar que el narrador de *VCA* habla poco de su presente, en tanto que vuelve a la infancia y juventud, y que ciertas anécdotas son las mismas de *CP*, o que otras son complementarias de las que pueblan ese libro. El narrador mira viejas fotos amarillas que van trayendo los recuerdos, a la vez que hay, a modo de contrapunto, una reflexión algo desencantada sobre el paso del tiempo: "¿Qué es el tiempo? Responder a esta pregunta filosófica es muy sencillo: el tiempo es cada arruga del rostro, la amargura de la sonrisa, el cansancio de la mirada, la sensación de que ya se ha vivido bastante y que hay que acabar" (*VCA*: 80). Por otra parte, es el mismo escritor que divide las aguas entre su último libro y los anteriores de memorias: "Un día pensé que podía ordenar más o menos este material para darle una forma legible para reconocerme a mí mismo. Contrariamente a mis libros *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa*, el punto de vista está tomado desde la altura de mi edad actual. No es la visión del niño o del adolescente, sino del tipo que soy yo ahora. Está escrito en presente, lo cual significa que la memoria ya se ha fundido con la imaginación y se ha convertido en materia literaria, no en ficción, pero tampoco en autobiografía". (Harguindey, 2005),

textos son las memorias de unas experiencias compartidas".[5] Esta declaración encierra un doble movimiento: por un lado el rechazo ya señalado, y por otro una invitación a pensar lo apuntado como 'memorias' que incluyen al individuo, pero lo sitúan no en condición de excepcionalidad, de vida destacada, sino en la perspectiva de lo colectivo, lo generacional, lo también reconocible para otros.

El acto de rechazar lo autobiográfico para su escritura y por lo tanto soslayar lo verificable en la realidad, para optar por la denominación de 'memorias' permite, desde su punto de vista, el ingreso de la invención: "Como no son libros de historia ni de autobiografía, sino de memoria, experiencia e imaginación son imperfecciones que ayudan a que eso sea literatura".[6] Es decir que el trabajo con el pasado se presenta, en sus libros como una fusión productiva entre recuerdos y fantasía, o, como lo dice mejor el escritor, "El pasado no se convierte en literatura hasta que la memoria y la imaginación se confunden".[7] Cuando memoria e imaginación se funden, parece decirnos Vicent, surge la literatura, ya que es entonces cuando, como bien señala Paul Ricoeur, esta fusión afecta la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. (Ricoeur, 2000). Como afirma Beatriz Sarlo en su ensayo *Tiempo pasado:*

> El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). (2007: 9)

Y si esta disputa resulta problemática para la historia en su afán documental para con el pasado, en la escritura de Vicent la competencia la gana la memoria, obteniendo un triunfo liberador para la literatura

[5] Esta declaración corresponde a un reportaje aparecido el 22 de enero de 2006, en *El Diario Montañés*, de Santander, a raíz de la presentación de *VCA*, bajo el título: "Confieso que he vivido: Manuel Vicent presentará su obra".

[6] En diariovasco.com, del 18/05/2007, así contestaba Vicent en un reportaje a una pregunta acerca de si los lectores habían alguna vez intentado corregirle sus recuerdos novelados, al contrastarlos con la realidad, con un ánimo veritativo lejano a la propuesta del escritor (Moyano, 2007).

[7] Véase nota 3.

y los territorios proliferantes de la ficción en la que los derechos de la subjetividad pueden desplegarse sin ataduras.

Alejadas del propósito documental entonces, o de toda pretensión de verificación factual, las memorias en Vicent –además de ser territorio de la imaginación– juegan sin embargo con los límites de lo autobiográfico y de la reconstrucción de un pasado reconocible, a partir de lo que él mismo señala como 'experiencias compartidas'.

Vale decir, que ese Manuel que en sus libros dice 'yo' y que hilvana sus imágenes del pasado, va creando un mundo en que los lectores pueden reconocerse por afinidad, por datos o climas de época, por itinerarios vitales confluentes con la vida narrada que puede o no ser la suya.

De todos modos, más acá o más allá de las declaraciones del propio escritor, la cuestión de lo autobiográfico no deja de ser un problema a desentrañar, en parte debido al recurso o mecanismo antes apuntado de la triple identificación autor, narrador y protagonista, recurso que es pilar y fundamento de una relativamente reciente categoría genérica, la 'autoficción', término creado en 1977 por el escritor Serge Doubrovsky[8] para definir su propia obra, y que nos sirve para desentrañar, a nuestro entender, qué mecanismos se despliegan en las 'escrituras del yo' del valenciano Manuel Vicent.

Señala el crítico español Manuel Alberca que la autoficción es en la literatura de su país una forma narrativa creciente, a partir de mediados de la década del setenta del siglo XX –y en el corpus por él apuntado incluye *CP* y *TM*– aunque no deja de advertir, al caracterizarla, que podría retrospectivamente alumbrar ciertos textos anteriores en los que el uso del recurso autoficcional es evidente (2001:425-426).

Si seguimos la perspectiva del crítico francés Vincent Colonna se podría decir que, en principio, una autoficción es una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor queda adherido de manera

[8] Serge Doubrovsky, escritor francés, es el inventor del neologismo en el prólogo a su novela Fils, cuya primera edición es de 1977. En la contraportada de su novela apunta: "Autobiographie? Non. Fiction, de événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié la langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté". Citado por Manuel Alberca (2005-2006: 7) en el que traza un interesante y clarificador recorrido por los distintos matices del término y sus variantes.

más descomprometida que en la autobiografía a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre.[9] La especificidad de la autoficción estaría dada, para Alberca, en la hibridación: "…el no ser ni novelas ni autobiografías, o ser ambas cosas de forma imperfecta". (2001: 427) Y agrega además que lo principal en este tipo de relatos estaría dado por:

> … el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector. (2001: 427)

Esta indeterminación hace que la autoficción proponga un pacto que se opone al pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune, en el que el estatuto de verdad de lo narrado tiene referencias extratextuales comprobables, es decir, es un pacto referencial que implica un contrato de lectura, de signo totalmente opuesto al otro gran pacto que es el novelesco o ficcional. Entre uno y otro, la autoficción crea una zona que Alberca define con la idea de 'pacto ambiguo' en el que la vacilación acerca de cómo leer una autoficción estriba en ese vaivén entre lo novelesco y lo autobiográfico, erigiéndose en un híbrido entre estos dos pactos antitéticos.

Resultaría por lo menos acertado para un primer acercamiento a los relatos de Vicent considerarlos como autoficciones ya que las propuestas de la teoría se acoplan perfectamente a las declaraciones antes citadas del autor acerca de que el pasado se vuelve literatura cuando memoria e imaginación se fusionan, sin dejar de lado que ambas autoficciones recurren a ese principio constitutivo y definitorio de este tipo de relatos que consiste en la triple identificación nominal: autor, narrador, protagonista.

Señala Vincent Colonna en sus teorizaciones sobre las mitomanías literarias que existen varios tipos de autoficción[10], de las cuales la que

[9] Vincent Colonna ha dedicado dos libros a la cuestión, uno de 1988: *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en litterature*, y otro posterior que es el que hemos usado para este trabajo, de 2004: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.

[10] En la propuesta clasificatoria de Colonna, las otras líneas de autoficción son: la fantástica, que es la más ajena a la tradición autobiográfica ya que es indiferente a la verosimilitud y en donde la magia y lo onírico son registro frecuente. La segunda línea

más se acerca al trabajo narrativo que Manuel Vicent despliega es el de la 'autoficción biográfica'. A este tipo especial de escritura la caracteriza señalando que el escritor es siempre el centro de su historia, una suerte de pivote alrededor del cual la materia narrativa se ordena. Se trataría de un 'mentir verdadero' en el que la subjetividad reemplaza a la sinceridad. Todo lo que dice – se inventa– sobre sí mismo forma parte de su mito personal y en consecuencia es verdadero para sí, y esta muy cerca de la verosimilitud y de una credibilidad al menos subjetiva para estas fabulaciones del yo que el autor realiza al poner su nombre al personaje narrador que cuenta sus experiencias: "Debes escribir de lo que sabes. Eso el lector lo nota, cosas verídicas –no verdaderas–. No hay que ser sincero sino veraz", afirma Manuel Vicent en una entrevista en consonancia con las propuestas de Colonna.

CP y *TM* leídos en conjunto conformarían, además de autoficciones, una novela de formación o de aprendizaje ya que exponen y comparten algunos de los elementos caracterizadores esenciales a este tipo de relatos. Pero, ¿es posible conjugar la autoficción, las memorias, y la novela de formación en una misma práctica narrativa? En el caso de Vicent sí, debido a ese frecuente cruce de géneros que el proyecto de escritura del valenciano propone a menudo y que ya se ha señalado como marca caracterizadora de su estilo. Pero, además este cruce particular es del todo posible porque la construcción de la identidad adquiere pleno sentido en un discurso sobre el yo, y esta indagación en la autoficción se produce entre fuertes implicaciones novelescas no solo por el contenido, sino también por la elección de una forma preexistente que se ajusta perfectamente a la materia narrativa constitutiva de estos relatos.

La 'novela de aprendizaje' o 'de educación' (*Bildungsroman*) que ha sido ampliamente estudiada, discutida y ajustada por la crítica, se centra en la formación y el crecimiento esencial del individuo, es decir en su desarrollo y proceso de maduración, el cual se produce a través

es la autoficción biográfica, mencionada arriba. La tercera es la autoficción especular en donde se juega con la obra duplicada en ella misma y el autor se encuentra como personaje en medio de un complot maquinado por la ficción que es el tema de la historia, y no el realismo autobiográfico. Por último señala a la autoficción intrusiva como aquella en la que el escritor es un narrador- autor al margen de la intriga, pero que se entromete arengando al lector, haciendo digresiones y otras intervenciones que no lo meten en la trama.

de experiencias sucesivas que lo van modificando ante sí mismo, ante el mundo, ante las cosas (de Diego, 1998). Estructuralmente se acuerda con que los elementos constitutivos básicos –en sus diferentes vertientes– son un héroe y sus cambios a lo largo de una secuencia temporal. La primera modificación es la del paso de un estado de ignorancia a otro de conocimiento de sí mismo, lo cual lo lleva a una segunda modificación, el abandono de la pasividad y la evaluación de lo vivido.

CP consta de cincuenta y dos breves capítulos en los que un narrador adulto, Manuel, recuerda y evalúa su niñez en La Vilavella, un pueblito castellonense cercano al mar en el que comenzó su aprendizaje vital como un lento proceso de descubrimiento del mundo. Sus padres, gentes de derechas, representan el orden, la religión, las prohibiciones en la casa familiar:

> Al entrar y salir por la puerta de mi casa, siendo todavía muy niño, yo experimentaba bajo el dintel una transformación. Dentro estaba el orden, fuera estaba la imaginación. Yo tenía una máscara distinta para cada uno de esos mundos (*CP*: 32).

La prematura percepción de esa escisión lo lleva a que sea su infancia un constante ir y venir entre el afuera y el adentro mientras se va formando el libre albedrío: "Una forma de escapar era la puerta de casa; otro eran las mentiras" (*CP*: 33). Tempranamente entonces elige la imaginación que más tarde lo llevará a ser escritor, el errabundeo, el contacto con diversos personajes que sobreviven al hambre y la miseria posterior a final de la guerra civil, hasta llegar a identificarse con el loco del pueblo porque: "En su cerebro también había un castillo imaginario como el que yo trataba de construir, lleno de libertad y de extrañas galerías y por eso lo admiraba" (*CP*: 36). A contrapelo de los mandatos familiares, aunque sin oponerse abiertamente, el protagonista cumple con esas condiciones que Lukcacs señalaba para la novela educativa, el equilibrio entre la voluntad de acción y la de contemplación. Recorre, observa, elige y graba en su conciencia aquello que lo forma y aquello que más adelante rechazará. Y la educación es un proceso vital que escapa a la escuela y a los padres; si bien Manuel escuchaba y cumplía sin rebeliones, la evaluación del Manuel adulto expone ese mundo de polaridades que lo formó:

> En aquel tiempo te pegaban por todo, por no saber ortografía, por haber ensayado los primeros caminos del placer, por haber explorado los armarios donde dormían los fantasmas de tus antepasados, por haber descubierto el origen de la existencia (*CP*: 94).

En este camino de aprendizaje dos materias privilegiadas son el sexo y las lecturas. El primero se aprende por los relatos de los amigos más grandes, por espiar a las parejas en los balnearios, por mirar las bombachas de las chicas con enrevesadas tretas. Es el sexo aquello de lo que no se habla, lo prohibido y por lo mismo aquello que una mente inquieta quiere saber y comprender:

> … ya no olvidaría nunca la imagen de una tela blanca, mojada, pegada al vientre de una muchacha que reía saliendo del mar en enaguas y tampoco el triángulo de sombra empapada que formaba su pubis. Era un residuo visual que durante algunos años permaneció en mi memoria, pero lentamente aquella imagen en un principio tan pura y llena de luz se fue cargando de curiosidad y luego de malicia como un enigma que se revelaba según me iba creciendo la lascivia dentro del cuerpo. Antes de que el pecado visitara mi carne sonrosada, el sexo ya había comenzado a latir levemente en mis entrañas con una sensación oscura… (*CP*: 78)

Y las lecturas, por supuesto, no son las escolares: un ejemplar de *Corazón* de Edmundo D'Amicis hallado en la mochila de un soldado muerto es el primer ejemplar de su biblioteca, aun antes de saber leer.[11] Lateralmente, el niño Manuel asiste a los horrores de la guerra como el paisaje de su infancia, y la inocencia consistía en buscar viejas bombas para vender por monedas el metal. Las otras lecturas que el tren trae, y al que se espera ansiosamente, son los tebeos de Roberto Alcázar y Pedrín, plagados de aventuras que espolean la imaginación de Manuel. Y la aparición del cine en el pueblo también es un motivo de sueños, pero, por supuesto, la censura los coarta:

[11] Este episodio liminar en la vida del niño que devendrá escritor es también tratado en una de las columnas de Vicent de la década de los noventa, "La Literatura y la Lectura como Obras de Arte" (1996: 24). Resulta significativo que el inicio de la biblioteca personal no venga de la escuela ni de la familia, sino de zonas marginales, descentradas con respecto a la educación impuesta, que habla a las claras de un ejercicio del libre albedrío que rejerarquiza las elecciones formativas. (Cfr. Macciuci, 1998).

> Como la película también era rosa, según se hacía constar por la censura en el cancel de la iglesia mis padres tampoco me dejaron ir, de modo que pronto supe que la moral iba directamente contra mis sueños (*CP*: 148).

El camino a la adolescencia que *CP* despliega es rico en contrastes entre lo que se debe y lo que se quiere, entre lo que está prohibido y lo que no: "En mi familia había una especialidad en decir a todo que no, siempre que fuera un capricho agradable el que buscabas y frente a este muro de prohibiciones me he construido" (*CP*: 102). Podemos ver en este pasaje que la evaluación de lo vivido, requisito fundante de todo relato de aprendizaje, se va dando en *CP* a largo del relato como comentario presente a las experiencias lejanas, y son justamente esos comentarios los que van exponiendo lo que se aprendió, lo que se eligió, lo que la experiencia generó en el personaje por contraste, por resistencia, por rechazo. Se va haciendo evidente en esos comentarios la idiosincrasia del adulto que resulta de esos años: la elección siempre a favor del placer, de la libertad personal, de la curiosidad sin freno.[12]

El crecer en un mundo escindido marcado por las interdicciones, por la ominosa presencia de la falange y de la Iglesia, por el miedo al pecado y por la obediencia ciega a todos los mandos, por el hambre y los mendigos, pudo, sin embargo, contrarrestar todo efecto traumático en estas memorias noveladas porque, igualmente, quedaba lugar para los placeres de los sentidos: los sabores, los olores, los sonidos, ligados a las

[12] La posición de vivir 'a favor del placer'- expresión que sirve de título a un bellísimo libro de Vicent- tiene más que ver con un rechazo de lo coercitivo de la moral judeo-cristiana, que con una apuesta a favor del derroche o la frivolidad superficial. Tal vez las raíces de esta concepción particular del placer habría que buscarlas en las corrientes del hedonismo y el estoicismo griegos, como así también en las lecturas tempranas de los libros 'mediterráneos' de Albert Camus, *El verano y Bodas*, los cuales aparecen mencionados varias veces en la producción vicentiana. El placer en Vicent está asociado a lo sencillo, lo simple, lo ascético, y lo austero que el tiempo no logra deshacer, y que brinda las satisfacciones necesarias para hacer del propio mundo un sitio agradable: "Las grandes utopías han desaparecido, todos los profetas han sido burlados, el futuro ya no existe. Mas he aquí algunos bienes que en medio de tanto azar siempre quedarán en pie: comer delicadas verduras, cultivar la amistad, amar a los que te quieren, ser decente, gastar poco, estar flaco. (…) Cuando ya no puedas aferrarte a ninguna doctrina (…) aún quedará la luz del aceite de oliva, la bondad del corazón, la ensalada de apio, la ternura ante el dolor y una agradable conversación con los amigos en el interior del aroma de café". (A favor del placer, *AFP*: 169-170)

experiencias primeras que devienen para el narrador, lo permanente, lo que ya no hay forma de cambiar: "Se puede cambiar de dioses, aunque no de aquel alimento que te daba tu madre cuando aún eras inocente" (*CP*: 172): La dialéctica de la memoria parece constatar entonces en este caso que es lo sensorial lo que permanece desde los primeros impactos, desde los primeros descubrimientos, mientras que es lo racionalizable –el cambio de dioses y de creencias por ejemplo– lo que muta y se elige, lo que el ejercicio del libre albedrío nos lleva a seleccionar para nuestra propia vida. Así la reflexión final vuelve sobre ese contraste de la infancia bajo el franquismo y lo evalúa:

> 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*: 232)

Relato de contrastes abruptos, *CP* cuenta la iniciación de una conciencia lúcida en un mundo represivo y abierto a la vez, en el que el errabundeo era todavía posible y el disfrute de los paisajes y el mar oponían al muro de las prohibiciones un placer intenso que permanece intacto en los pliegues de la memoria. Y la sociedad evocada ha cambiado de tal modo que no es la misma ya, sino que se ha transformado tanto como las ideas que se inculcaban como verdades monolíticas pero que, sin embargo, se han desintegrado tanto como la sociedad que las encarnaba y reproducía. En esta dirección, cabría señalar que, en su caracterización de la más importante de las formas de novela de formación, Bajtin propone que:

> … el hombre se transforma junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre (1998:214).

Es inevitable entonces que las vivencias y los recuerdos de Manuel, el narrador, al mismo tiempo que exponen el desarrollo individual, vayan

dando un panorama personal de los cambios que el franquismo introdujo en la sociedad española de las épocas que se narran.[13]

TM continúa el relato de la formación de Manuel, entre el viaje para debutar sexualmente a un prostíbulo y el último examen de la carrera de Derecho. Organizado en treinta y dos capítulos sin numerar, desarrolla las correrías juveniles de un Manuel ávido y curioso. Los años de adolescencia y primera juventud, según evalúa la conciencia posterior de la memoria, son años de profundos cambios, de radicalización de creencias y de elecciones más libres en el marco de la Valencia de los cincuenta. Las lecturas, el cine, los bares, los amoríos, las piscinas, los paseos van configurando la identidad de Manuel, a la vez que intenta abandonar definitivamente los círculos del catolicismo que frecuenta como una rémora del pasado o como un tributo al ideario familiar, que se difumina con el ajetreo de la ciudad. Y en esa reconstrucción de la primera juventud, la realidad social es el marco, el telón de fondo del aprendizaje vital:

> Ignoraba que ese día había tantos pasteles en las pastelerías (con la cara de Franco) como demócratas en la cárcel o guardados en las comisarías. Con motivo de la visita del Caudillo todos los sospechosos de ser desafectos al régimen habían sido rastrillados y puestos en el frigorífico por miedo a un atentado (*TM*: 64).

El joven que crece y se forma vagabundea por la ciudad con los ojos abiertos, dispuesto a los placeres, entre el amor idealizado –la Marisa de la niñez a quien ve pasar en el tranvía a la Malvarrosa, pero a la que nunca alcanza– y el de dos mujeres reales –la China[14] y luego Juliette, a quien llamará Marisa–. Sin embargo ni los enredos amorosos, ni las

[13] Antón Castro considera a *CP*, justamente, una novela de iniciación a la vez que un documento de la vida española a partir de "…el instante en que los pájaros comenzaron a respirar pólvora y la amarga fragancia de las sotanas" (1994: 16). Si volvemos al concepto bajtiniano de que la novela formativa refleja el desarrollo del mundo en etapas de transición, las dos autoficciones vicentianas dan cabalmente una imagen de época que es a la vez escenario dinámico de las etapas de crecimiento personal.

[14] La relación con la China es interesante de por sí ya que ella le enseña cómo tratar a las mujeres a la vez que lo confunde con un antiguo novio muerto, también llamado Manuel, al que cree haber recuperado y cuando ella, después del sexo le pregunta quién es el le responde sólo con el nombre. Parece esta historia ser el germen de la premiada novela posterior de Vicent, *Son de Mar*, de 1999, ya que ambas comparten esa muerte y renacimiento simbólico de un hombre en otro, que puede o no ser el mismo.

noches de cabaret y de juergas lo perderán, porque hay otra motivación más fuerte en su espíritu, ser escritor:

> Hasta ese momento había guardado en secreto mi idea de ser escritor. El sentido del ridículo me impedía pasar por fatuo. Pero realmente esta aspiración no confesada era lo único que me sustentaba por dentro cuando ya mi fe en Dios se iba esfumando y había que ordenar el mundo bajo otra perspectiva (*TM*: 93).

En esta dirección, el acto íntimo de leer es profundamente formativo, y se van exponiendo las elecciones y la fascinación por las lecturas: Leon Bloy, Bernanos, Gide y fundamentalmente Albert Camus que a través de *Verano* y de *El mito de Sísifo,* van configurando su nueva profesión de fe: la absoluta libertad y la obligación de ser dichoso. Así lo expresa:

> Yo no quería ser un portador de valores eternos sino un gozador de placeres efímeros. Empezaba a creer que había más estructura en un aroma que en cualquier pensamiento, más verdad en los sentidos que en la lógica (*TM*: 192).

Al final de la novela, el protagonista llegado al umbral de la madurez, posee un título que sospechamos nunca usará, y fundamentalmente ha terminado por configurar una identidad propia, una personalidad que se ha fraguado eligiendo y rechazando, buscando su lugar en el mundo y con el anhelo de dedicarse a escribir, anhelo que logra concretarse si atendemos al narrador, Manuel, que evoca cómo era en los años cincuenta desde la perspectiva de una conciencia posterior.

> La literatura se convierte en una llave para el acceso al tiempo clausurado por haberse convertido en pasado, gracias a su capacidad narrativa, que facilita la recomposición imaginaria del decurso lineal de la historia; este re-hacerse o reconstituirse no sería posible sin la actuación conjunta de la memoria y la imaginación… (Puertas Moya, 2005: 320).

En otras palabras, si la historia y la propia vida han sucedido linealmente, memoria e imaginación se aúnan para reconstruirlas y rehacerlas seleccionando, iluminando e inventando sucesos que se han vuelto liminares y fundacionales en la constitución del yo y de esa mitología

personal que todo escritor traza, cuando juega con su escritura, en la zona en que las fronteras de la autobiografía se diluyen en las de la propia invención.

Bibliografía

ALBERCA, MANUEL, 2005-2006. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del Cilha*, 7/8, 5-12.

—, 2001. "Prosa autobiográfica y literatura", en *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Francisco Rico (ed.), Barcelona: Crítica.

BAJTIN, MIJAIL, 1998. *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

CASTRO, ANTÓN, 1994. "Páginas escogidas de Manuel Vicent", en *En torno a Contra paraíso de Manuel Vicent*, VV. AA., Zaragoza: Gobierno de Aragón– Ministerio de Educación y Ciencia– Dirección provincial de Zaragoza.

COLONNA, VINCENT, 2004. *Autofiction &autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram.

DIEGO, JOSÉ LUIS DE, 1999. "La novela de aprendizaje en Argentina", *Orbis Tertius,* 6, 15-38.

GRACIA, JORDI, 2001. "Los tiempos oscuros", en *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Franciso Rico (ed.), Barcelona: Crítica.

HARGUINDEY, ANGEL, 2005, "Melancolía de Manuel Vicent", *El país.com,* 13/11/2005.

MACCIUCI, RAQUEL, 1996. "Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista", *Orbis Tertius* 2/3, 303-27.

—, 1998. "Contra la clasificación: la literatura de Manuel Vicent", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, 703-711.

—, 2001. "Variaciones sobre Manuel Vicent" en Quiroga Salcedo et al. (coords.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, A.A.H.-Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar de la UNSJ, San Juan, 2002, 38-48.

MOYANO, ALBERTO, 2007. "Manuel Vicent, escritor. No siento terror ante el folio en blanco, sino ante el escrito", *diariovasco.com*, 18/05/2007.

PUERTAS MOYA, FRANCISCO ERNESTO, 2005. "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica", *Revista de la asociación española de semiótica*, 14,299-329.

RICO, FRANCISCO (ed.), 2001. *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona: Crítica.

RICOEUR, PAUL, 2008. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

S/A, 2006. "Confieso que he vivido. Manuel Vicent presentara su obra", *El Diario Montañés*, 22 de enero.

SARLO, BEATRIZ, 2007. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, 2001. "Los tiempos oscuros", en *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Francisco Rico (ed.), Barcelona: Crítica.

Obras de Manuel Vicent citadas

1993. *Contra paraíso*, Barcelona: Destino y Áncora y Delfín. *CP*

1993. *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para Náufragos de hoy*, Madrid: El País/Aguilar. *AFP*

1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Buenos Aires: Alfaguara. *TM*

1996. *Jardín de Villa Valeria*, Buenos Aires: Alfaguara. *JV*

1996. "La Literatura y la Lectura como Obras de Arte", *El País, Babelia*, 30 de noviembre, 24.

1999. *Son de Mar*, Buenos Aires: Alfaguara. *SM*

2006. *Verás el cielo abierto*, México: Alfaguara. *VCA*

La exagerada vida de Vicentico Bola en *Tranvía a la Malvarrosa*[1]

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

Resumen

La novela de Manuel Vicent, *Tranvía a la Malvarrosa* cuenta entre sus personajes a Vicentico Bola, quien sin ser su protagonista termina por cristalizar un firme recuerdo en la memoria del lector. Tanto los rasgos de su carácter como su manera de transitar la vida –signados por los excesos y la vitalidad– son fundamentales en el camino de Manuel. La adaptación cinematográfica rescata también a este personaje, a la vez que traslada al lenguaje audiovisual los elementos literarios de una memoria subjetiva de la España de los años 50.

Palabras clave: Tranvía a la Malvarrosa - *Vicentico Bola - memoria - adaptación - pintoresco*

Abstract

Tranvía a la Malvarrosa, the novel of Manuel Vicent has to Vicentico Bola between its personages. He is not its protagonist but it crystallize a firm memory for the reader. As much the characteristics of his character as their way of life - Signed by the excesses and the vitality- are fundamental in the life of Manuel. The cinematographic adaptation also rescues this personage. Simultaneously, it transfers to the audio-visual language the literary elements of a subjective memory of Spain of the Fifties.

Key words: Tranvía a la Malvarrosa - *Vicentico Bola – memory - adaptation*

[1] Agradezco a Raquel Macciuci su invitación para participar en un monográfico que me ha permitido pasar de "asiduo lector" de las obras de Manuel Vicent a aprendiz de especialista en un autor cuyo atractivo nunca antes había intentado analizar. Los artículos de mi colega han sido fundamentales para no andar perdido como principiante.

El tiempo criba los motivos del recuerdo. Al cabo de los años, el reencuentro con una novela que nos interesó en su primera lectura viene condicionado por una memoria siempre selectiva y hasta, aparentemente, caprichosa cuando no somos conscientes de la lógica de sus afinidades. Algunos personajes o pasajes han quedado olvidados, mientras que otros permanecen frescos, incluso familiares, porque los hemos incorporado a nuestra experiencia de lectores. Estos últimos a veces no son los protagonistas o los momentos determinantes, pero por diversas razones han pasado a un primer plano en nuestros recuerdos. También pueden haber eclipsado a quienes, por voluntad del autor, se suponen más importantes. Son nuestros protagonistas particulares, engrandecidos a partir de unas imágenes o unos rasgos que nos llamaron la atención y se han quedado grabados en la memoria. A la hora de valorar la novela, conviene ponderar la distorsión que provocan estas preferencias personales, aunque también cabe indagar los motivos de las mismas.

Tranvía a la Malvarrosa[2] (1994), de Manuel Vicent, es una novela que perfila, a partir del recuerdo, el paso del protagonista a la madurez en la España de finales de los años cincuenta. Marisa es "la muchacha de la trenza de oro" que Manuel, "más puro que un lirio", contempla o imagina cuando ella viaja en el tranvía azul y amarillo con destino a la playa valenciana de la Malvarrosa. Marisa aparece siempre tras una ventanilla: hermosa, virginal, discreta y callada como un referente lejano, casi inaccesible desde aquel día que vestida de azul celeste con lazo blanco se acercó a escuchar cómo un muchacho interpretaba una melodía al piano. La llamada de la madre interrumpió el momento mágico y pudoroso del intercambio de miradas entre unos jóvenes con tendencia a la cursilería propia de su acomodada condición social. El admirador secreto de Marisa desde entonces es, ahora, un estudiante. Mientras cursa Derecho en la Universidad de Valencia y acude al teatro Ruzafa para admirar a Gracia Imperio o Rosita Amores, se debate entre una religiosidad a punto de extinguirse y el placer que le exigen los sentidos azuzados por la juventud: "Por ese tiempo en mi cabeza Dios había perdido ya su entidad palpitante y comenzaba a ser una abstracción que aún trataba de abrirse paso a través de la voluptuosidad de los sentidos" (*TM*: 84). Las

[2] Todas las citas de *Tranvía a la Malvarrosa* (*TM*) siguen la edición citada en la bibliografía.

confesiones de Manuel pronto tendrán destinatarios con colores vivos, alejados de las sotanas y las casullas.

Al final, la naturaleza se impone en una novela tan sensualista y personal como *Tranvía a la Malvarrosa*. Manuel está a punto de finalizar sus estudios universitarios. Ha dejado atrás la adolescencia repartida entre el internado religioso y su pueblo del interior de Castellón. Con una sensibilidad siempre despierta, el joven sigue a la búsqueda de referentes en una capital donde ha descubierto una peculiar geografía urbana a base de colores y olores. Su aprendizaje como individuo también tiene lugar en la calle, cuando pasea ávido de sensaciones y novedades. Los calores de junio invitan a desperezarse para compartir la luminosidad de unos días que parecen no tener ocaso. Manuel acude a un baile y, mientras contempla a sus compañeros sin decidirse a participar, es elegido por Juliette, una muchacha francesa que lleva unos ceñidos pantalones vaqueros –los primeros vistos en Valencia–, una blusa negra al estilo existencialista y una bolsa de lonilla donde guarda sus acuarelas junto con un libro de Sartre: "Tenía una belleza muy moderna, molona, fardona, con la naricilla de Brigitte [Bardot] , la cola de caballo y los muslos largos de tintorera" (*TM*: 187).[3]

La imagen de Julieta contrasta con el sombrerito de paja y la cinta roja de Marisa, que cada día aparecía tras las ventanillas del tranvía a la espera de una mirada que le aportara vida e iniciativa. Manuel queda, por el contrario, deslumbrado al verse elegido por una muchacha francesa deseada por quienes la rodean y que en la playa lleva un bikini a flores. Juliette o Julieta concreta con su fresca naturalidad el deseo del protagonista vinculado hasta entonces a una Marisa incapaz de dar un paso adelante. El encuentro se impone con la lógica de la vida que no admite demoras. En el desenlace de la novela, ambos jóvenes pasean en busca de la soledad y hacen el amor en la casa abandonada que fuera de Vicente Blasco Ibáñez, junto a la playa y en un atardecer en el que parece haberse remansado el tiempo. El mar, al fondo, representa un contrapunto de libertad y hedonismo frente a la represión urbana. Sus

[3] Esta imagen femenina y su referencia a la actriz francesa debieron quedar bien grabadas en la memoria de Manuel Vicent, pues la reencontramos en *León de ojos verdes* (2008), una novela con numerosos pasajes vinculados a las coordenadas espacio temporales recreadas en *Tranvía a la Malvarrosa*.

cuerpos satisfechos yacen sobre un lecho de revistas y folletos del más acendrado franquismo. Estaban allí como huella de una incautación que ese día fue interrumpida por los amantes. Por fin, *7 Flechas, Arriba, El Español…* quedan redimidos por su utilidad al servicio del deseo de quienes acceden así a la madurez. Al día siguiente, Manuel se examina de Filosofía del Derecho, saca notable y se convierte en un licenciado. *Jardín de Villa Valeria* (1996) sería su próxima estación para un tiempo distinto (1960-1982).

Julieta es un jalón en la memoria del narrador y protagonista. Supongo que también lo será en la del propio Manuel Vicent, al igual que tantas jóvenes extranjeras que con los inicios del turismo como fenómeno social trajeron una brisa de aire fresco a la España de uniformes y sotanas. Gracias a la muchacha de pantalones vaqueros y bikini a flores, la búsqueda del sexo por parte de Manuel deja de ser sinónimo de pecado y se aleja de la imagen cutre de los prostíbulos de la época. Mujeres como La China, obsesionada con el novio fallecido, o de probada experiencia en materia de desvirgados como La Culo de Hierro sólo servían para calmar sus urgencias de señorito. El inicio de aquel verano completa así el arco iniciado con otro estío anterior en el que Manuel, mientras leía el *Fausto* de Goethe, se balanceaba en una mecedora con la brisa que "levantaba las páginas del libro y traía un olor a pimiento asado de la cocina" (*TM*: 13). Los sentidos siempre andan despiertos, como vía del conocimiento[4], a lo largo de una novela donde el recuerdo se convierte en una invitación a la vida, sin la melancolía de lo idealizado más allá de constatar la fugacidad de cualquier plenitud.

Como lector de *Tranvía a la Malvarrosa*, compartí olores, imágenes y otras sensaciones envueltas en el recuerdo reavivado por la prosa acendrada y exigente de un Manuel Vicent que me ha enseñado a observar mi propio entorno levantino y mediterráneo. También me atrajo la desinhibida naturalidad de esa Julieta con cola de caballo que hace realidad y carne la imagen, siempre vaporosa y algo insustancial, de Marisa. Sin embargo, al reencontrarme con *Tranvía a la Malvarrosa* en mi memoria estaba alojada otra imagen mucho más contundente y oronda:

[4] Manuel Vicent: "Los sentidos son vías de conocimiento, yo no comprendo que se pueda entender nada que no hayas visto, ni tocado, ni oído, ni sentido". (Cabañas, 2001:103)

la de Vicentico Bola, una criatura de ciento treinta kilos que andaba de prostíbulo en prostíbulo montado en una vespa al borde del colapso.

Vicentico Bola era el dueño de Comestibles Sanahuja en Villavella y vivía junto con dos viudas que "cuidaban de aquella criatura de ciento treinta kilos en canal como si se tratara de un bebé gordito y sonrosado" (*TM*: 36). Un bebé tan sonriente en misa como putero a su salida, pues debía su fama en la comarca a que era "el rey del cabaret" (TM: 9). El magnánimo Vicentico, con autoridad incuestionable en materia de placeres y otras perdiciones, procuraba extender los beneficios de esta práctica a sus jóvenes amigos. Manuel, "un adolescente muy puro" todavía, forma parte de los apadrinados por Bola en una expedición a la capital para ser desvirgados. Así se inicia una novela en la que este inolvidable personaje acompaña al protagonista en una amistad repleta de anécdotas. El narrador las incluye en el texto porque la desmesura, en esta ocasión, no sólo afectaba al peso. También se extendía a un comportamiento donde el descaro, el ingenio y la picaresca nos permiten hablar de la exagerada vida de Vicentico Bola cuando tantos otros compartían la mediocridad del aburrimiento provinciano.

El orondo personaje sabía conjugar el provecho propio con el reparto de la felicidad porque no tenía voluntad de misionero. Cuando trajeado y bien afeitado acudía a los prostíbulos, el dueño de Comestibles Sanahuja y un puesto de melones en un mercadillo de Valencia se transformaba en don Vicente, "el secretario"; todo un señor recibido con una canción propia y las sonrisas de las prostitutas a la espera de los duros que repartía como un Faruk del Maestrazgo. Su llegada despertaba el interés de unas mujeres que creían estar ante el secretario del gobernador civil, de Sindicatos o "cualquier cosa más importante todavía debido a su tamaño" (*TM*: 49). Como tal, no sólo repartía caricias y elogios a las carnes prietas mientras esperaba a su favorita sino que también alentaba esperanzas cuyo cumplimiento sabía aplazar con una sonrisa: "Yo no hago estas cosas por maldad […] Lo hago para darles un poco de ilusión a estas chicas" (*TM*: 54). Don Vicente era hábil para invitar a champán sin pagar una sola consumición, manosear como quien consuela y convertir su gordura en sinónimo de poder, siempre dispuesto a socorrer al desfavorecido sin fecha ni plazos en materia de compromisos. Gozaba así de unos privilegios en los prostíbulos de Valencia y Castellón que asombran

al joven Manuel, perplejo ante el espectáculo de un amigo convertido en un señor con el descaro del pícaro.

De Vicentico Bola se podía imaginar cualquier cosa porque su vida estaba repleta de anécdotas contadas por los amigos de Villavella entre las risas y el asombro. El propietario de Comestibles Sanahuja había hecho la mili tres veces, una verdadera y dos falsas, sólo por largarse de casa. Se supo en el pueblo cuando un día su imagen de "gordinflón muy guapo" (*TM*: 35) apareció en la pantalla del cine local junto a las de Amparito Rivelles y Rafael Durán (*TM*: 38). Vicentico se había convertido en un extra gracias al desparpajo, pero donde realmente triunfaba era en Villavella y alrededores. Gordo y bien trajeado, su figura imponía autoridad entre quienes desconocían la índole de sus negocios y aprovechaba esta circunstancia para protagonizar sucedidos dignos de un guasón con ingenio. El atrevimiento aliviaba así algunos tediosos domingos de verano salpicados por los sonidos de las bolas de billar y la eterna conversación de los *vitelloni* locales:

> Caía el bochorno del mes de julio sobre los sillones del club recreativo y cultural allí en la plaza. Para matar la tarde Bola propuso a Manolín Aznar ir a cambiar el alcalde de cualquier pueblo de la serranía; al instante llamaron al taxista, encendieron los respectivos habanos y al cabo de media hora apareció un pueblo diminuto coronando una cima, creo que se llamaba Chodos, y en él fijaron su objetivo. (*TM*: 172)

Vicentico Bola encabeza la expedición en el desvencijado taxi de Agapito y se presenta poco después ante Teodoro, el alcalde que no da crédito a tan inesperada visita. Provisto de un papel que nadie osa confrontar, Bola se regodea en el susto que causa su presencia y le destituye fulminantemente siguiendo "órdenes de arriba", cuyo origen resultaba incuestionable en aquella España. A continuación, elige a otro parroquiano y, tras asegurarse de que es "adicto al Movimiento" hasta el punto de haber matado a varios maquis, le nombra alcalde del pueblo. "Dieron –después– media vuelta, hubo algunos taconazos y en el taxi partieron Bola y Manolín hacia la Plana" (*TM*: 173). Ambos jóvenes tendrían prisa para contar lo sucedido a sus amigos, reír mientras participaban en una timba de julepe y terminar así una tarde de domingo que de otra manera habría resultado insoportablemente aburrida.

Esos mismos amigos de Villavella también recordarían otras andanzas de Vicentico Bola siempre a bordo del destartalado taxi de Agapito, el único vehículo del pueblo, que les llevaba en las excursiones a Castellón o Valencia en busca de diversión y sexo. Bola era algo mayor y gozaba del prestigio de quien se suponía hombre de mundo. Ejercía en estas ocasiones como jefe de expedición o "padrino", con derecho a pernada gratuito gracias a su ascendencia entre quienes no salían de su asombro viéndole desenvuelto y feliz en cualquier tugurio. Vicentico vivía en un pueblo de la España de los cincuenta, pero era capaz de transformarse en Don Vicente, un hombre viajado dispuesto a disfrutar de la vida mientras da consejos en las más diversas materias, reparte supuestos favores y sonríe porque no está dispuesto a admitir amenazas o cortapisas en su búsqueda del placer. También se convierte en un pionero de la motorización, pues sus muchos kilos no le impiden comprar una moto que provoca la envidia de quienes le conocen. La vespa le llevaba por todas partes con temeridad digna de resaltar: "La gente quedaba pasmada viendo pasar aquella inmensa mole de carne a toda velocidad sobre una lata" (*TM*: 107). Así iba de putas sin repetirse en los mismos locales o al encuentro de los amigos que, como Manuel, ya habían salido del pueblo para estudiar en la capital: "Vino a Valencia aquella tarde de noviembre Vicentico Bola en la vespa con un gorro ruso de astracán en la cabeza y todo el pecho forrado de periódicos" (Vicent, 1994:138). La imagen no tiene desperdicio para la memoria, siempre atenta a lo pintoresco, y fue incluida en la adaptación cinematográfica de la que hablaremos más adelante.

El progreso y la consiguiente motorización provocaron la trágica muerte de Vicentico Bola cuando sólo contaba treinta y dos años. A pesar de ser Jueves Santo, o precisamente por serlo, ese día llevaba en el bolsillo unos condones marca Frenesí. Una curva a la entrada de Villarreal impidió que los utilizara: "Vicentico Bola había sido el primer caído de la motorización que estaba a punto de llegar y en este sentido se ofrecía como víctima del progreso" (*TM*: 179). Todavía moribundo, Bola tuvo tiempo de pronunciar su última palabra: "champán", cuyo eco se confunde entre la imaginación y la memoria. Sólo la pudo escuchar el practicante que le atendió. Vicentico habría preferido morir en otros brazos más delicados, pero la fractura del cráneo no admitía demoras. Su inmenso cadáver queda depositado a la espera de los amigos, la única

familia con la que compartía la alegría de vivir de manera exagerada, al menos en comparación con lo habitual en aquella España mortecina. Vicentico Bola disfrutó gracias a la voluntad de quien está dispuesto a apurar la fugacidad de cualquier instante. A su manera, fue un filósofo que predicó con un ejemplo capaz de permanecer en la memoria de quien, muchos años después, le recordaría a la hora de reconstruir algunos jalones de su trayectoria vital.

Vicentico Bola también fue genio y figura hasta la sepultura. El volumen de su cadáver obliga a buscar un ataúd a su medida. El carpintero concluye el trabajo y el féretro es conducido hasta el cementerio por las calles del pueblo coincidiendo con los actos de la Semana Santa. Las medidas del nicho resultan estrechas. Un albañil debe adecuarlo a golpe de piqueta mientras esperan los deudos y, por fin,

> De un empellón la caja llegó hasta el fondo lleno de telarañas y cuando el albañil se disponía a tapar el nicho con ladrillos se oyó primero un ruido seco seguido de un largo crujido y después otro golpe destartalado y profundo. El peso del féretro había vencido la base hundiéndose hasta el último nicho a ras de suelo. Bola había aplastado a todos sus antepasados. (*TM*: 185)

El rasgo de humor negro concuerda con la trayectoria poco discreta de Vicentico Bola. Su muerte debía ser temprana para evitar cualquier decaimiento, pero también ruidosa. El personaje de Manuel Vicent pasa por este mundo con una vitalidad acorde con sus abundantes carnes e irrumpe en el más allá de manera estruendosa. Y así le recordarán sus amigos, entre quienes se encuentra un Manuel que "no quería ser un portador de valores eternos sino un gozador de placeres efímeros" (*TM*: 192). La afirmación resume su búsqueda a lo largo de una novela iniciática que le conduce a la madurez del joven licenciado. Por el camino ha contado con la ayuda de un Vicentico Bola nada ejemplar, egoísta y hasta gorrón, aunque siempre dispuesto a colaborar cuando de placeres efímeros se trata. El gordinflón se convierte así en uno de los pocos personajes libres que Manuel encuentra en una sociedad levantina cuyas claves políticas ignora. Tampoco es consciente de las que afectarían a la España del momento porque, por entonces, Franco para él "no era un dictador sino un gordito anodino al que parecían gustarle mucho los pasteles, con aquellas mejillas tan blandas, el bigotito, la barriguita bajo

el cincho, las polainas de gallo con la voz meliflua, el gorro cuartelero, la borlita bailando en la frente" (*TM*: 106). Un retrato de la inconsciencia asumida con carácter retroactivo por parte del narrador, pero que refleja la experiencia de un joven señorito de familia tradicionalista que, cuando se abre al mundo, busca la madurez a través de los sentidos. En el camino encuentra amigos y enemigos. Vicentico Bola ocupa un lugar destacado entre los primeros. De esa circunstancia se deriva el retrato entrañable de quien, con su vida exagerada, puso en evidencia la retórica de los valores eternos.

Marisa, y su encarnación en Julieta, constituyen el fin de una etapa que da paso a la madurez. No obstante, el camino es largo y hasta complejo porque ser joven en la España de los años cincuenta no suponía un privilegio. Manuel lo comprueba con la voluntad del observador que, ya por entonces, guarda el secreto de su deseo de convertirse en escritor (*TM*: 93). Teme confesarlo y aparecer como un fatuo, pero tenía "una pasión inconfesable. Quería ser escritor" (*TM*: 141). Y lo empieza a ser desde el momento en que observa un conjunto de experiencias que serán recreadas en una novelística tan deudora de la memoria como es la de Manuel Vicent. Los ejercicios espirituales con episodios hilarantes en la España del nacionalcatolicismo, las casas de putas en Valencia junto con locales como el Ruzafa o un barrio chino descrito con sabiduría, los crímenes tremendistas de *El Caso,* que el protagonista sigue con especial interés por su condición de estudiante de Derecho en una Valencia destacada en materia de envenenadoras y descuartizadoras… Todo forma parte de una época que Manuel Vicent nunca pretende reflejar de manera sistemática, sino dejándose llevar por el hilo conductor de una memoria donde personajes como Vicentico Bola alcanzan un notable protagonismo. Tal vez, desde un punto de vista objetivo, esa amistad tan sólo tuvo un valor anecdótico, pero el atractivo del personaje lo engrandece y en la novela se justifica su protagonismo. Marisa sólo es una referencia salvo en el final, cuando se transforma en Julieta, mientras que Vicentico es una presencia tan desbordante de vitalidad como condenada a la desaparición. No cabe la elegía porque el personaje no invita a la filigrana del recuerdo, pero al menos el autor le dedica un emocionado retrato capaz de dejar huella en el imaginario de quien disfruta con lo singular.

El lector de una novela que se convierte en espectador de su adaptación cinematográfica asume un riesgo: la traición o la divergencia con

respecto a los referentes creados en su imaginación a partir de la lectura. En el caso de *Tranvía a la Malvarrosa* (García Sánchez, 1996), la posibilidad de recrear los personajes, de imaginarles a partir de lo sugerido en el texto, se ve favorecida por el estilo de un Manuel Vicent que, con ironía, a veces se ha definido como un "escritor superficial"; es decir, dispuesto a utilizar el conjunto de las sensaciones que le llegan a través de los sentidos: "Hay que escribir de lo que se sabe, de lo que se siente, de lo que se sufre, de lo que se ha comido, lo que se ha visto, lo que se ha vivido…" (Cabañas, 2001:101). Ignoro hasta qué punto Manuel Vicent se basó en alguien concreto para crear su Vicentico Bola, pero es indudable que ese perfil repleto de vitalidad tiene una base real en la experiencia del autor. Su imagen es trasladada así al espectador con la fuerza de lo rotundo. Verla en una pantalla siempre supone un riesgo, pero en el caso de la adaptación cinematográfica dirigida por José Luis García Sánchez la aparición de Jorge Merino como Vicentico Bola supuso, en mi caso, una satisfacción propia de quien recibe una especie de confirmación.[5]

La trayectoria cinematográfica de Jorge Merino debe ser extremadamente breve, pues apenas he podido documentar dos intervenciones menores en otras tantas películas españolas. Tampoco se le pedía mucho como intérprete en *Tranvía a la Malvarrosa*. Lo fundamental era su imagen y que hiciera creíble el apodo que recibe el personaje. El actor lo consigue de sobra y, además de una tonalidad de voz adecuada para subrayar la personalidad de Vicentico, hasta aporta alguna escena antológica como su demostración práctica en el arte de la torería con dos plátanos a modo de banderillas. Tanto José Luis García Sánchez como Rafael Azcona saben del potencial de este personaje y en su adaptación le conceden un protagonismo notable. Ninguna de sus peripecias se queda en la letra impresa. De ahí que, tras lo sucedido en la primera lectura, la visión de la película me reafirmara en la elección del personaje que se habría de incorporar a mi memoria, en esta ocasión gracias a un excelente trabajo colectivo donde Jorge Merino cumple con lo exigido.

La coherencia entre lo leído en la novela y lo observado en su adaptación cinematográfica se extiende más allá del personaje que nos

[5] Algo similar ocurrió con Marisa (María Rodríguez) y Julieta (Olivia Navas), pero no con el protagonista, interpretado por un Liberto Rabal demasiado fotogénico para la imagen que de Manuel me había creado.

ocupa.[6] Manuel Vicent ha sido parco al referirse al tema, pero en su entrevista con Pilar Cabañas valora la experiencia como "divertida" por ser amigos los responsables de la misma: "Si el guionista [Rafael Azcona] es amigo tuyo, si el productor [Vicente Andrés Gómez] o el director [José Luis García Sánchez] son amigos, pues es agradable, porque te consultan, tú colaboras…" (2001:109). Manuel Vicent parte de la evidencia de que "la película es una cosa y la novela es otra, no tienen nada que ver" (ibid.), pero la coherencia del resultado de ambas puede haber sido favorecida por esa sintonía entre el novelista y los artífices de la adaptación. Al margen de la amistad entre los citados, Rafael Azcona y José Luis García Sánchez apostaron por una obra acorde con su línea cinematográfica. Ambos, a su modo, también son "cineastas superficiales" en el sentido arriba indicado y disfrutarían con la recreación de una Valencia excelentemente fotografiada por José Luis Alcaine[7], con tipos recurrentes en sus películas y una clara apuesta por lo vital como alternativa a un tiempo del que no cabe la melancolía. En ese marco, un personaje como Vicentico Bola contaba con todos los apoyos para ser bien tratado.

Vicentico Bola atesora el valor de lo pintoresco, al igual que otros tipos de la novela de Manuel Vicent con numerosos correlatos en las películas de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. Sin embargo, la crítica tiende a decir que estas obras "caen en lo pintoresco", como si la incorporación de este elemento fuera necesariamente negativa.[8] Se olvida así que tanto el novelista como sus adaptadores no cultivan el realismo como doctrina estética, aunque siempre se hayan manifestado deudores de la realidad como construcción a partir de la observación y

[6] Al margen de la linealidad por la que opta el guión frente a la sinuosa temporalidad del recuerdo que se da en la novela, la única variación sustantiva de la adaptación es la incorporación del profesor adjunto de Derecho que permite a Manuel entrar en contacto con el mundo intelectual de Valencia y guía sus primeros pasos hacia una disidencia política con respecto al franquismo.

[7] También debe destacarse la importante labor de producción. José Luis García Sánchez declaró al respecto que "Cuanto mayor sea la calidad de la literatura más difícil es su adaptación al cine. La diferencia entre la literatura y el cine es que en las películas los adjetivos cuestan dinero. Las adaptaciones acostumbran a pasar finalmente por las matemáticas y esta ha sido una película con dinero para pagar los adjetivos" (*El Mundo*, 2-IV-1997). Sin embargo, la respuesta del público en taquilla fue modesta: 186.779 espectadores.

[8] Sucede con lo pintoresco un fenómeno similar al de lo sainetesco, cuya presencia en el cine español tuve la oportunidad de estudiar (Ríos Carratalá, 1997).

la memoria. Tanto en *Tranvía a la Malvarrosa* como en su adaptación cinematográfica, el contexto histórico se dibuja fragmentariamente, sin superar su condición de decorado para el desarrollo de la educación sentimental del protagonista (Espinós Felipe, 2008). Sin embargo, ese dibujo fragmentario que contribuye a la incorporación de lo pintoresco no es fruto de la incompetencia de los autores, sino una decisión consciente y justificada por su recurso a la memoria y la observación personal. Nunca han pretendido llevar a cabo una labor sistemática y reflexiva para dar cuenta del marco histórico donde se desenvuelven sus personajes. Ni Manuel Vicent ni sus adaptadores desprecian esta opción, pero sus trabajos se inclinan por la captación de imágenes y tipos singulares, por la incorporación de lo pintoresco al margen de su posible carácter representativo de una realidad social o histórica. No se plantean saber hasta qué punto hubo otros Vicentico Bola en la Valencia de los años cincuenta. Les basta una imagen grabada con fuerza en la memoria; siempre subjetiva y, por lo tanto, más inclinada a lo singular o pintoresco que a lo estadísticamente representativo.

La utilización del elemento pintoresco entraña un indudable riesgo; similar al de una memoria no contrastada con otras fuentes de información, como es la empleada por Manuel Vicent en sus novelas autobiográficas siempre abiertas a la imaginación. El regodeo en lo singular puede acabar en lo arbitrario. Sucede así cuando se traspasa una línea que distingue el uso del abuso. No creo que sea el caso de *Tranvía a la Malvarrosa* y su adaptación cinematográfica. Supongo que al novelista le daría una insuperable pereza escribir acerca del franquismo como realidad histórica y preferiría sintetizarlo en un mero decorado. También es cierto que en la película de José Luis García Sánchez la dictadura queda reducida a una serie de imágenes: desfiles, banderas, controles de la policía…, aunque también se evidencia a través de la pena de muerte. Tanto Manuel Vicent como sus adaptadores podrían haber profundizado en esta dirección, pero por ese camino habrían olvidado el registro genérico y el estilo que caracterizan sus creaciones. En definitiva, habrían dejado de ser unos autores capaces de jugar con los caprichos de la memoria, captar lo singular para recrearlo con sentido del humor y, sobre todo, admitir que una de las pocas incompatibilidades de lo pintoresco es lo solemne. Y puestos a ser solemnes, nos habrían resultado aburridos, como tantos colegas empeñados en sustituir a los historiadores.

Vicentico Bola nunca fue solemne ni aburrido. Su singularidad puede resultar pintoresca o hasta anecdótica, pero quienes conocemos a través de otras fuentes el marco histórico donde aparece este "mestre en les arts hedonistas" (Espinós Felipe, 2008:58) disfrutamos con él sin necesidad de nuevas explicaciones. Su exagerada vida, la vitalidad de la que hace gala en una incesante búsqueda del placer, no contiene un valor ideológico, ni mucho menos político. Sin embargo, aparte de lo divertido de varios episodios que protagoniza, algunos lectores o espectadores vemos a Vicentico Bola con la simpatía de quien se aparta de la línea marcada por la dictadura. En nombre del hedonismo o del más vulgar egoísmo como tantas criaturas de los citados autores, pero con la fuerza de quien apuesta por la vida sin complejos en una época de represiones. El pintoresco tipo tal vez no sea representativo para quienes acostumbran a someter la realidad a la estadística, pero resulta creíble y hasta necesario cuando, gracias al uso compartido de la memoria, nos adentramos en un período donde la realidad a secas me parece insoportable (Ríos Carratalá, 2008). Se puede escribir acerca del período franquista desde diferentes perspectivas siempre complementarias. Sin embargo, como lector o espectador, incluso como ensayista, prefiero el uso de una memoria cuyos caprichos procuro encauzar con la información contrastada. Reconozco que puedo "caer en lo pintoresco" a la hora de elegir testimonios como el de Vicentico Bola, pero mucho más grave me resultaría que el franquismo, a estas alturas, tuviera la capacidad de amargar mi memoria, la que comparto con creadores como Manuel Vicent, Rafael Azcona o José Luis García Sánchez.

Bibliografía

Cabañas, Pilar, 2001. "Mar de ojos de mar. Entrevista con Manuel Vicent", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 610,99-110.

Espinós Felipe, Joaquim, 2008. "Tres mirades sobre la València de postguerra: *Tranvía a la Malvarrosa, El crimen del cine Orient* i *Grácies per la propina*", *Quaderns de cine,* 3,57-62.

Ríos Carratalá, Juan A., 1997. *Lo sainetesco en el cine español,* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

——, 2008. *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano,* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Obras de Manuel Vicent citadas

1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.
1996. *Jardín de Villa Valeria*, Madrid: Alfaguara.
2008. *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara.

Tras las huellas del guionista. La mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*

Evelyn Hafter
Centro de Estudios de Teoría y Critica Literaria-Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La novela de Manuel Vicent, *Son de mar*, ha sido llevada al cine por el director Bigas Luna, con guión de Rafael Azcona. En el paso de la obra literaria a la película, y a la luz de la intervención de este último, pueden explicarse ciertos cambios que experimenta el personaje de Martina. La protagonista se inscribe en una serie de mujeres que en el universo del guionista comparten determinados rasgos y actitudes frente al mundo y, especialmente, frente al hombre, de modo que es legítimo hablar de la *azcontización* de la esposa del profesor de Clásicas.

Palabras clave: Son de mar – *adaptación* – *Rafael Azcona* – *Martina*

Abstract

The novel of Manuel Vicent, *Son de mar*, has been adapted to the cinema by the director Bigas Luna, with script of Rafael Azcona. In the passage of the literary work to the film the personage of Martina undergoes certain changes that can be explained from the intervention of this last one. The protagonist registers in a series of women who in the universe of the scriptwriter in front of share certain characteristics and attitudes, specially, in front of the man, so that is legitimate to speak of the *azconization* of the wife of the professor of Classic.

Key words: Son de mar – *adaptation* – *Rafael Azcona* – *Martina*

Del libro a la pantalla

Las fronteras que separan el cine de la literatura abarcan un vasto territorio, prolífico en fenómenos de diversa índole, entre los que ocupa un lugar privilegiado la adaptación, convirtiéndose en un tema asiduamente visitado desde tiempos tempranos tanto por creadores como por teóricos. En lo que respecta a la producción escrita que encuentra su origen en esta expresión, al lector no necesariamente especializado se le ofrecen textos identificables como intentos formales por establecer una clasificación, pasando por ensayos metodológicos, hasta el análisis de casos particulares. En suma, existe una abundante producción escrita de diversa índole. Sin embargo, a lo largo del presente texto se evitará entrar en el terreno de la polémica acerca de la naturaleza de la adaptación, del menor o mayor grado de legitimidad o independencia del objeto que resulta producto de dicha práctica, y se tomará como punto de partida la idea que asegura que la realización de una adaptación implica siempre la génesis de una nueva obra que, sin olvidar el texto al que debe su origen, habrá de convertirse en un nuevo producto, en una nueva mirada. Es decir, la adaptación dará como resultado siempre una obra con identidad propia, otra distinta a su antecesora, y esto ocurre fundamentalmente porque, en el caso de las adaptaciones literarias a la pantalla cinematográfica, la maniobra consiste en pasar de un medio a otro[1].

El propósito de las líneas que siguen es alejarse de una propuesta que juzgue el producto resultante de la adaptación desde valores subjetivos, ya que

> De la infinita variedad de grados que puede exhibir una transposición, en general se explica menos de lo que se juzga. Más cerca de la pretensión estadística que de la justificación estética o estilística, los ensayos inspeccionan más lo resultados que los procesos. Y son los procesos y la clase de operaciones realizadas los que demarcan esta zona de trabajo. (Wolf, 2004: 77)

[1] De allí que muchos autores y especialistas prefieran hablar de *transposición*. Al respecto pueden consultarse los trabajos de Sergio Wolf (2004: 15-16) y José Luis Sánchez Noriega (2000: 64-66).

La literatura española en todas sus formas ha dado lugar a numerosas adaptaciones –a estas alturas, seguramente, la premisa resulta un tanto obvia– que buscan llevar a la pantalla del cine (y también a la de la televisión) textos que van desde los señalados como clásico hasta las letras contemporáneas. La obra de Manuel Vicent no escapa a este hecho, y ya en el año 1996 José Luis García Sánchez realiza la adaptación cinematográfica de *Tranvía a la Malvarrosa*,[2] con la participación del guionista Rafael Azcona.[3] Cinco años más tarde, el realizador Juan José Bigas Luna emprende la adaptación de otra de sus novelas, *Son de mar*[4] *(SM)*, para lo cual cuenta nuevamente en la adaptación y elaboración del guión con Rafael Azcona. Estrenada en el año 2001, la esperada película no obtiene una favorable recepción por parte de la crítica ni del público, tampoco despierta mayormente el interés teórico (al menos no en la medida que sí lo hizo la adaptación de *Tranvía a la Malvarrosa*), e incluso, y a pesar de sus nominaciones al premio Goya[5], no llega a cosechar comentarios benignos.[6] Sin embargo se destaca una excepción, que suele repetirse desde el público hasta los especialistas. Se trata de las miradas sobre la labor de la actriz Leonor Walting, quien interpreta a Martina desde su insolente juventud hasta su rígida adultez.

[2] Este trabajo mereció el premio al "Mejor guión" de *Midi-Pyrennes* 1997 y la nominación al premio *Goya* 1997 en la categoría "Mejor guión adaptado".

[3] Los inicios en el cine de Rafael Azcona se encuentran asociados a la adaptación. Su primer trabajo fue *El pisito (*Ferreri, 1958), sobre un texto suyo *El pisito, novela de amor e inquilinato* (1957).

[4] Al mencionar esta novela, es preciso destacar que la presencia de lo cinematográfico en el nivel del texto literario merece un tratamiento especial, puesto que excede considerablemente el tema de la adaptación. La cita al mundo de las estrellas cinematográficas ("a la caída del sol ibas vestida de caqui como Ava Gadner en la película *Mogambo*" (*SM*: 279)); el cine como generador de fantasías y mundo paralelo (las fantasías que tienen como disparador la presencia de Tatum Novak y Yul Brynner), el vocabulario asociado al medio ("fue la última imagen que los amantes proyectaron sobre el mar en calma" (*SM*: 320)), así como también el cine en tanto industria, son tópicos que aparecen a lo largo de la novela. No se trata tanto de recursos alojados en la prosa –lo que podría llamarse *una escritura en busca de efectos cinematográficos*– sino de la integración del universo del cine en su más amplio aspecto a la ficción creada por Vicent.

[5] *Son de mar* contó en el año 2001 con dos nominaciones, una a Mejor Guión Adaptado, para Rafael Azcona, y otra a Mejor Actor de Reparto para Eduard Fernández (Alberto Sierra).

[6] Al respecto, y sólo por citar un ejemplo, puede consultarse la crítica de José Luis Sánchez Noriega (2002).

Desde un enfoque que pretenda adentrarse en los mecanismos de la adaptación, el suceso no puede pasar desapercibido, es decir, si la actriz, como sucede en este caso, logra conmover de una u otra forma al espectador (especialista y no), junto al valor que representa sin dudas su trabajo, ¿puede pensarse en una etapa anterior en la que se visualice ciertos hilos que sostengan su labor?, ¿es lícito aventurar la existencia de una suerte de andamiaje que, además de la novela del Manuel Vicent, haya servido para la construcción de su personaje?

Si "El acto de trasponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos" (Wolf, 2004:34), el puente, los procedimientos utilizados por Azcona que van de la literatura al cine dejan indudablemente su huella. De un lado, la novela de Manuel Vicent, del otro, la película de Bigas Luna[7], ambas obras con independencia, pero unidas mediante un puente construido por el célebre guionista.

La mirada de Azcona sobre *Son de mar*

> *Las películas son de los directores, mientras que el guión es como el encofrado de un edificio, que tiene que estar pero no se puede notar.*
>
> Rafael Azcona

El lugar de Rafael Azcona dentro de los últimos cincuenta años del cine español es reconocido e incuestionable sin necesidad de emprender descripción alguna. Afirmar que es el guionista más prestigioso de la historia del cine español tampoco requiere justificación. Sus intervenciones dotan a las películas de una identidad particular, que trasciende –sin dejar de conjugarse con él– el universo poético del director al que se asocie. Entre sus señas particulares se cuentan su prodigiosa capacidad de observación, la habilidad en la construcción de los diálogos, su solvencia para tejer tramas… Y también es verdad que en la producción

[7] La película suele llevar la firma del director, el mismo Rafael Azcona, como se cita más adelante, declaraba siempre en sus entrevistas que la película, una vez terminada, es del director (s.f., 2007b; Riambau y Torreiro, 2000).

del prolífico guionista ocupan un lugar especial los personajes femeninos. De una a otra película, las mujeres delineadas por Azcona –que si bien en contadas ocasiones aparecen como protagonistas de la historia emergen siempre como caracteres esenciales en la construcción de la trama– experimentan el mundo, manifiestan su deseo y se relacionan con los hombres de manera dudosamente positiva y similar. De los estudios realizados sobre estos personajes se ha deducido que: "…la visión que Azcona tiene de las mujeres es fundamentalmente negativa. En innumerables ocasiones se ha subrayado su misoginia (…), la mayoría de las veces la mujer es un personaje falso y dominador, que emplea toda su vida y sus artes en destruir uno a uno los sueños del hombre" (Zanella, 2001: 66).

Sin embargo, es posible reconocer en los personajes femeninos azcontianos, de manera simultánea al delineamiento de su perfil negativo, su calidad de víctimas de un modelo social que parecería asignar a la mujer –respondiendo al mandato de la naturaleza y donde podría reconocerse una larvada presencia de Shopenhauer–, una hipotética voluntad de reproducción y conservación de la especie.

Estos rasgos identificables en los personajes femeninos que recorren la filmografía de Azcona reaparecerán en Martina al momento de trasponer el personaje desde la literatura de Manuel Vicent a la película de Bigas Luna. Desde los inicios del filme, el guionista riojano realiza una operación gradual a lo largo del relato que se afirma con contundencia en el final. Dicha operación no consiste en otra cosa que en dotar al personaje de Martina de una fuerza vital, pero a la vez negativa y destructora que tiene a Ulises como centro de su deseo. Si bien es cierto que en el texto de Manuel Vicent puede ya vislumbrarse en cierto grado este mismo rasgo, la intervención de Azcona parecería situar a Martina en serie con aquellas otras mujeres de sus guiones previos, ofreciendo al espectador una versión crecidamente negativa y misógina de la compañera del profesor.

Al momento de adaptar la novela al medio cinematográfico parece inevitable realizar una selección dentro del material que ofrece el universo ficcional del autor literario, sobre todo cuando se trata de una novela, tanto es así que el mismo Azcona llega a comentar sobre esta labor: "Creo que el cuento es el género literario que mejor se presta a la adaptación: todo lo que hay que hacer es desarrollar lo que el autor se

ha callado; en la novela, en cambio, se plantea el problema de eliminar mucho de lo que el autor ha dicho" (Azcona, 2007a).

Usualmente, Azcona es reconocido por su capacidad a la hora de elaborar la estructura del guión, por el equilibrio que consigue entre sus partes. En el caso particular de *Son de mar*, puede observarse en su construcción la utilización de procedimientos que tienen como meta primordial la de lograr contar el argumento o la trama principal de la novela en el tiempo que ofrece una película. Si bien el guionista decide respetar la estructura temporal del relato (todo el desarrollo de la historia de los amantes, al igual que en la novela de Manuel Vicent, es un gran flash-back, una vuelta al pasado que explica la presencia del cuerpo de Ulises en las aguas del Mediterráneo), opta por una serie de recursos que podan necesariamente "mucho de lo que el autor ha dicho". Como resultado de la utilización del procedimiento de reducción (Sánchez Noriega, 2002: 69-70) se provoca, por ejemplo, la desaparición de la leprosería, o del paseo por las discotecas de la ciudad; también la secuencia del comienzo carece en la película de los comentarios a partir del cuerpo hallado en la playa, la serie de hipótesis sobre la identidad del ahogado y el supuesto regreso de Ulises Adsuara.[8] También se dejan a un lado ciertas subtramas de gran densidad narrativa (tanto como para generar un relato propio), como la de Jorgito, el Destripador de los Mares, y la artista hollywoodense Tatum Novack. Entre la utilización de los recurso propios del medio, se destaca la incorporación de una voz en off, que reitera una y otra vez aquellos pasajes clásicos que, en la voz de Ulises, conquistaran como un hechizo mágico el deseo de Martina: "Martina sólo experimentaba fuego en el cuerpo cuando Ulises le hacía arder los oídos y la memoria con relatos que a ella le parecían increíbles y que la transformaban por dentro" (*SM*: 138)[9].

La mayor parte de los cambios que introduce Azcona parecen obedecer a una selección que responde a criterios de economía narrativa, pues no debe olvidarse que el tiempo de duración de un largo o película industrial oscila convencionalmente entre los 90 y los 120 minutos.

Pero regresando al tratamiento que del personaje de Martina realiza Azcona en la adaptación, una variación sobre sus acciones merece

[8] El tema de la identidad de Ulises no está profundamente trabajado en la película, constituye uno de los temas por los que no han optado sus creadores.

[9] Las citas de Son de mar corresponden a la edición consignada en el apartado bibliográfico.

especial atención. Es un cambio que no parecería responder a la citada economía narrativa, ni al equilibrio de las tramas, ni a razones presupuestarias. Se trata de un detalle situado hacia el final de la película, cuando los amantes, reunidos tras el retorno de Ulises, se han escapado pero se saben perdidos en medio del Mediterráneo luego de haber echado a navegar el mítico Son de mar.

La *azcontización* de Martina

Como se ha mencionado, en la construcción del personaje de Martina realizada para la película se acentúan los rasgos de su personalidad ligados al deseo y simultáneamente a la destrucción. Si bien es la manera en que este personaje llega al final del relato lo que despierta la presente lectura, existen algunas cuestiones previas que registrarían la marca del cambio. La huella del guionista no sólo se deja ver en la última secuencia, no se reduce a una modificación aislada, sino que es allí donde adquiriría su sentido pleno.

Dos momentos resultan claves en el desarrollo del personaje para rastrear la intervención de Azcona e intentar vislumbrar la lectura que de este personaje femenino realiza el guionista: el comienzo y el final, la manera en que la mujer entra y sale del relato[10].

Si en la novela de Manuel Vicent la hija del cantinero hacía su aparición desde la focalización de Ulises (la llegada del profesor a la taberna El Tiburón es lo que permite al lector descubrir este microuniverso de Circea del cual Martina es parte fundamental), en la película la muchacha aparecerá en una escena al aire libre, conversando con las mujeres del mercado del puerto, y andando luego sobre su bicicleta. Se trata de una escena que parece remarcar su impulso y determinación, frente a un Ulises que llega pasivamente transportado a la ciudad costera. Del encierro en la cantina del padre -plausible de traspasar tan solo mediante sus sueños de juventud-, a su inserción en la naturaleza, y todavía fuera del campo visual de Ulises. En otras palabras, ambos personajes aparecen en el relato para el espectador en niveles similares (aunque en actitudes opuestas), ya no es la focalización del profesor de literatura la

[10] La secuencia que clausura la película de Bigas Luna, aquella en que los amantes se reencuentran luego de la muerte, queda excluida del presente análisis, por obedecer a una lógica diferente y a otro nivel del relato.

que autoriza la presencia de Martina, sino que ella surge –para el espectador– independientemente de esa mirada.

En el otro extremo de la historia, cuando los amantes culminan su larga travesía –se han conocido, se han amado, se han separado para reencontrarse y vuelto a amar hasta el hartazgo–, aceptan que sólo tienen una salida: huir.

En la novela de Vicent ambos personajes, Martina y Ulises, sabiendo que sólo les resta escapar del alcance de Alberto Sierra, el hombre más poderoso del lugar y segundo marido de Martina, deciden abandonar la ciudad en el Son de mar. Sin embargo, la vieja embarcación, territorio de los sueños de Martina, no resiste este último viaje. Y mientras el agua cubre las maderas de la nave que fuera parte de una escenografía cinematográfica, los protagonistas esperan serenamente juntos la muerte, sentados y tomados de la mano. En unas pocas líneas Vicent relata:

> Los amantes trataron de achicar aquella inundación pero dándose cuenta enseguida de que su esfuerzo era inútil aceptaron el destino y volvieron a cubierta, se sentaron en las sillas de película bajo la toldilla *y sin terror alguno* comprobaron que el barco se estaba hundiendo a causa de su propio quebranto. (…) Cuando el nivel del agua llegó a la borda de la primera cubierta y el pequeño oleaje comenzó a mojarles los pies, con los zapatos de charol ya dentro del mar *los amantes se miraron detenidamente a los ojos* y después de una sonrisa rompieron el silencio que habían guardado de forma impasible.
>
> -¿Quién eres? Ahora que vamos a morir dime quién eres –preguntó Martina.
>
> -¿Quién eres tú? –preguntó a su vez Ulises levantando la copa de champán.
>
> No tuvieron tiempo de responder a esta pregunta porque el barco en ese momento hizo un extraño viraje sobre su eje y se puso a pique, formó un tirabuzón y echó al agua a los amantes, a Martina abrazada al ramo de flores y a Ulises con la copa en la mano *y ninguno de los dos realizó ningún esfuerzo por salvarse*. (*SM*: 323-324, el destacado es mío)

En el párrafo siguiente, el texto vuelve a entroncar con el comienzo, mediante una maniobra de reescritura de aquel fragmento inicial en el que el cuerpo de un supuesto Ulises Adsuara llegara flotando a la costa de Circea. Ninguna palabra que remita al intento por conservar la vida, ningún término que denote resistencia, ningún signo que permita aventurar rastros de desesperación.

En cuanto a la obra cinematográfica, la elaboración de la secuencia final también resulta breve, puesto que en poco más de cinco minutos, de los ciento veinte que abarca la totalidad de la película, se desarrolla el naufragio de los amantes. Sin embargo aquí, a diferencia de lo sucedido en la novela de Vicent, los personajes sienten el impulso vital de salvarse y luchan contra la tragedia que resultará, al fin y al cabo, inevitable. Este ánimo por conservar la vida puede leerse en clave con la manera de plantear la acción y el verosímil en Azcona, puesto que parece responder a la manera en que el guionista concibe el universo ficcional, sería pues una concesión que se permite en tanto creador.

La secuencia del final se inicia a la hora, veintiséis minutos y pocos segundos de película y culmina unos cinco minutos más tarde. Ya situados de lleno en las aguas del Mediterráneo, luego de abandonar la ciudad a bordo del viejo Son de mar, Martina y Ulises se sorprenden al reconocer que existe algún desperfecto en la nave. Ella desciende a los controles del barco e intenta volver a encender los motores. Al no conseguirlo, decide llamar por radio, pero descubre que esta ha sido dañada y arrancada por completo. En ese mismo momento, Ulises, que se encuentra en la borda, observa el mal augurio que representa una gaviota sobrevolando la embarcación. A partir de allí el ritmo se acelera vertiginosamente, la duración de cada plano se reduce a la par que se suceden con mayor rapidez. La tragedia es inminente.

A la armoniosa y sosegada manera de sucumbir los personajes en las páginas de Vicent, se oponen en la pantalla dos seres ansiosos por conservar sus vidas, o al menos evidenciando ciertos impulsos vitales que se alejan de la pacífica despedida de los amantes del autor valenciano, y los obliga en cambio a buscar una solución.

En el tramo central de la secuencia, una vez que los personajes aceptan no poder remediar nada dentro de la embarcación, suben a cubierta. Martina le ordena a Ulises que se quede sentado, e intenta, como lo ha hecho hasta el momento, tomar el control de la situación. El profesor, sin embargo, camina, y ella, con un movimiento accidental, desata el golpe que lo deja inconsciente. Inmediatamente el cuerpo del protagonista cae de la embarcación, y aunque Martina intenta sujetarlo con todas sus fuerzas, el amante se escapa y termina flotando a la deriva.

He aquí la modificación que introduce Azcona y que define, con una última pincelada, el carácter del personaje femenino. No se trata tan

solo de la manera en que los protagonistas pierden la vida, sino que es la opción de responsabilizar a Martina por la muerte de Ulises lo que transfigura sustancialmente la mirada que Vicent había ofrecido de los hechos. En última instancia es un movimiento de la mujer lo que provoca la muerte del profesor, aunque visualmente se resuelva de manera accidental.

Un detalle más: cuando el cuerpo inanimado de Ulises se aleja por el mar, Martina intenta ir por él, y si bien logra alcanzarlo, al ver que su rescate se torna imposible, el impulso por sobrevivir la vuelve hacia lo que queda del Son de mar. Flotando sobre los restos de la simbólica embarcación que por poco tiempo resistirán a flote, y mientras clama por Ulises gritando su nombre, se resiste a perder la vida con angustiosas palabras a manera de conjuro "No quiero morirme… No me voy a morir".

Al igual que en el comienzo del relato, los amantes se encuentran nuevamente ante la mirada del espectador en actitudes opuestas, pero esta vez será Martina la responsable directa del estado de Ulises.

Durante los últimos treinta segundos de la secuencia, los cuerpos de ambos amantes se pierden en el mar, mientras ella sucumbe bajo las aguas entre gritos, él se arrastra inerte, en un montaje paralelo que culminará con la imagen del reptil sobre la arena de Circea.

De este modo, el carácter del personaje de Martina que se ofrece al espectador cinematográfico ve acentuada su vitalidad con respecto a aquel otro construido por Vicent, abonando con ello su perfil más negativo[11]. Sin embargo, es preciso reiterar que dicha negatividad se condensa en la maniobra final, imprevista y mortal, de la mujer a bordo del Son de mar.

Para quien conozca al menos en parte la filmografía de Rafael Azcona resulta inevitable aventurar que la elección efectuada sobre la responsabilidad de Martina en el segmento que relata la muerte de Ulises presenta el sello del guionista riojano; lícitamente puede afirmarse que la modificación responde a su poética.

Martina se sitúa, mediante la ya descripta maniobra, junto a esas otras mujeres devoradoras de las ilusiones del hombre, destructoras de sus sueños; personajes que, con su particular forma de relacionarse con

[11] Metamorfosis que a su vez parece estar impregnada de ecos de la filosofía pesimista –y misógina– de Shopenhauer.

los hombres, habitan las películas de Azcona desde sus inicios en el cine: como Carmen, la hija de don Amadeo, en *El verdugo*, que con su dulzura destructora colaboró y mucho en el camino que empujó a José Luis hacia su oscuro oficio; también como Petrita, la novia eterna de Rodolfo en *El Pisito*, que vislumbró la felicidad en un futuro sacrificio de su amado… En síntesis, como tantas otras[12], mujeres responsables –en diferentes grados y por medio de diversos ardides– de la desgracia del *partenaire* masculino al que por ventura deban acompañar.

El personaje de Martina delineado por Azcona responde a sus deseos y termina provocando la muerte del amante. Dejando a un lado los propósitos de verosimilitud que hubiesen podido intervenir como criterio de adaptación, es cierto que la *mirada azconiana* modifica el personaje femenino, volviéndola culpable de la destrucción del hombre, no sólo –en este caso– del aniquilamiento de su voluntad, sino de la pérdida de la vida. Así, Ulises se verá reducido por su mujer. Y si bien consigue inicialmente huir para vivir su sueño, al regresar, ella termina por devorarlo. Martina comienza arrasando con su voluntad para acabar aniquilándolo físicamente.

La protagonista se inscribe de ese modo en una serie de mujeres que comparten rasgos y actitudes frente al mundo y especialmente frente al hombre, de modo que, finalmente, es legítimo hablar de la *azcontización* de la esposa del profesor de Clásicas.

Bibliografía

AA.VV., 2000. *Nosferatu. Revista de cine*. (Rafael Azcona), 33, abril.

Azcona, Rafael, J. L. Cuerda y J. Antonio Méndez, 2007a. "Escritores en la Biblioteca. Mesa Redonda: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez", 22 de febrero, Foro Complutense, www.ucm.es

S/A, 2007b. Entrevista "Conocemos Rafael Azcona guionista cinematográfico", en www.youtube.com

[12] Un análisis detenido sobre la función y evolución de estos personajes en diversas películas de Azcona se encuentra en "La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja", trabajo de Giovanna Zanella (2001). La variación de Martina puede colocarse en serie con el panorama de este recorrido, centrado especialmente en el análisis de las colaboraciones de Azcona con Luis García Berlanga y Marco Ferreri.

RIAMBAU, ESTEVE Y CASIMIRO TORREIRO, 2000. "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *Nosferatu. Revista de cine. Número monográfico: Rafael Azcona*, 33, abril, 4-28.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS, 2000. *De la literatura al cine.* Barcelona: Paidós.

—, 2002. "Críticas del cine español". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

VICENT, MANUEL, 1999. *Son de mar*. Buenos Aires: Alfaguara.

WOLF, SERGIO, 2004. *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

ZANELLA, GIOVANNA, 2001. "Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido". Alicante: Università degli Studi di Udine-Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Películas citadas

Tranvía a la Malvarrosa (José Luis García Sánchez, 1996).
Son de Mar (Juan José Bigas Luna, 2001).
El pisito (Marco Ferreri, 1958).
El verdugo (Luis García Berlanga, 1961).

El mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent

María Alma Moran
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En el siguiente artículo se pretende desarrollar la hipótesis del mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent: *Contra Paraíso, Tranvía a la Malvarrosa, Del Café Gijón a Ítaca* y *Son de Mar*. A su vez se propone analizar la particular vinculación del autor con el mar Mediterráneo, su carácter de escenario vertebrador, y contemplar el tópico de la alteridad del mar como característica relevante dentro de las novelas mencionadas. Por ende, se pretende indagar en la consideración del mar como personaje, principalmente pensándolo como metáfora del hombre, junto con su constante presencia física y espiritual, su carácter de espacio interior (mar interior), sus diferentes relaciones con los sentidos y fundamentalmente desde su consistencia de personaje demiúrgico: en su calidad de posibilitador y develador de narraciones e historias y de compañero de otros personajes en las etapas clave de la vida.

Palabras-clave: Manuel Vicent - mar-personaje - metáfora - narrativa - alteridad

Abstract

The next article tries to develop the hypothesis by which the sea is a character in four works of Manuel Vicent: *Contra Paraíso, Tranvía a la Malvarrosa, Del Café Gijón a Ítaca* y *Son de Mar*. Also it aims to analize the peculiar union between the author and the Mediterranean sea as a scenery that vertebrate the action, and consider the topic of the sea and its alterity as a primordial characteristic in the mentioned works. Therefore, it pretends to inquire about the consideration of the sea as a character,

particularly as a metaphor of man, with reference to its constant physical and spiritual presence, its disposition of internal space (internal sea), its differents conections with the senses, and specially its existence in the work as another character that makes possible the creation of stories and narrations, and works as a company in the man´s ages: childhood, adolescence, adulthood.

Keywords: Manuel Vicent - sea-character - metaphor - narrative - alteridad

Tendido y mudo, en honor tuyo, está el mar
Virgilio

Manuel Vicent es un autor que maneja con mucha destreza varios géneros, entre ellos la columna. Particularmente, una de sus columnas del diario *El País*, llamada "Suicida" (1996), a mi entender descubre, además de su amor por la literatura, su modo de pensar acerca de la vida, el hombre y el mar: *"Tendido y mudo, en honor tuyo, está el mar"*. Vicent cita el verso de Virgilio en esta columna, para motivar a un hombre a no suicidarse y le dice: "Si esto no te sirve puedes pegarte un tiro". Queda claro aquí, no solo la belleza y relevancia del verso de Virgilio, sino la profundidad y simpleza que presenta, junto con la importancia vital del mar para el hombre; toda una reflexión que determina el estilo de Vicent. Podríamos definir el pensamiento del autor, parafraseando el magnífico verso de Virgilio de esta manera: "tendido y mudo, en honor tuyo, está el Mediterráneo".

La crítica ha señalado en más de una oportunidad la relevancia literaria del mar Mediterráneo, que deviene en imaginación: "...el Mediterráneo como esencia de lo vital que ejerce un gran poder sobre la imaginación..." (Lacuey Soláns, *En torno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*, 1994: 26). De la misma forma, Vicent ha exaltado su admiración por la tradición del mismo:

> ...el mar Mediterráneo, es el más caótico que hay, sede de desgracias y a la vez un ideal de belleza universal... Pero el Partenón, los dioses de la mitología y la belleza tienen que ver con el mismo lugar. Es un mar in-

> terior, lo llevamos dentro como una parte sumergida de nuestro cerebro. (Bembibre, 1999)

La relación de Vicent con el Mediterráneo es particular, por la profundidad que le concede y por la intensidad con la que experimenta el vínculo. Para el autor, el mar es parte de su cuerpo, parte de su vida, constituye gran parte de su mirada tan característica del mundo. El Mediterráneo, funciona como una figura de presencia constante, es un mar interno y externo.

> "El Mediterráneo", confesó el autor, "está en todas partes, lo llevamos dentro porque representa un espacio que nos acompaña". Manuel Vicent rechazó ese tópico del Mediterráneo como un lugar plácido. "El Mediterráneo", matizó, "es un mar convulso y tiene una energía de sangre capaz de teñir de sangre todos los Atlánticos...". (Villena, 1999: 21 de abril)

Vicent refuerza su postura sobre el mar interior, al contestar a la pregunta de una periodista acerca de qué le contaría sobre el Mediterráneo a alguien que no lo conociera, y responde: "Pues que el Mediterráneo es un mar interior, que el Mediterráneo que él imagina no existe, que se lo inventó un señor dentro de una habitación –loco, además–..." (Cabañas, 2001: 105)

En cuanto a la singular utilización que hace Vicent del mar Mediterráneo, desde el punto de vista escenográfico, hay que recalcar que el mar siempre esta ligado al color, a los aromas, a las luces, a las texturas y a los sentidos.

> Un aspecto relevante de los espacios narrativos de Vicent es que son testigos. Además poseen una estudiada ornamentación basada en una peculiar disposición de líneas, formas, planos, luz, color, sonidos, olores (...) Fluye en sus paisajes una plasticidad mediterránea, no en vano, en todas sus novelas, como espacio efectivo o imaginario, está presente el "mar de Homero". (Cristóbal, 1994: 41)

Por otra parte en cuanto a la ciudad también encontramos una posición tomada, observamos la oposición clara entre la ciudad y el mar; la ciudad es un espacio o un lugar de control del hombre, donde éste se siente vigilado. Esta mirada sobre la urbe se opone a la libertad que

propone el mar: "En los escenarios urbanos, por contra, existe la sensación de ser marcos de opresión, de regimentar la vida, en definitiva, de envolver las relaciones interpersonales en el anonimato y en una difícil comunicación." (Id., 1994: 41). Cristóbal continúa esta lectura de escenarios contrapuestos:

> Otro aspecto espacial que se puede deducir, (...), es el apego a unas raíces vivenciales marcadas por el binomio: mar/meseta, es decir, Mediterráneo levantino (liberador pero recurrente, a la vez) y Madrid (territorio oficial y regimentador) (1994: 42)

Sin embargo Vicent propone una posibilidad de liberación dentro de la ciudad, para los personajes que tengan la capacidad de ver dentro suyo el mar interior. En la ciudad se puede encontrar al mediterráneo interior: se lo puede hallar porque el sueño que guardamos sobre el mar, el recuerdo, está dentro de nosotros y al Mediterráneo lo podemos encontrar en el café Gijón, solo es cuestión de bucear en nuestro interior. El viaje iniciático se realiza navegando dentro en nuestro interior: "Siempre he dicho que yo descubrí el Mediterráneo en el café *Gijón*. Un día, en el café *Gijón* me digo: ¡pero si aquello era maravilloso! Pero ¿por qué era maravilloso? Porque lo sueñas." (Cabañas, 2001: 105).

Vicent cultiva una estética de los sentidos, y propone un estilo de escritura claro, que permita ver en su superficie, profundidad. Su mirada particular consiste en plantear esta estética sencilla, que luego de entenderla, nos demuestra que había más profundidad de la que pensábamos y que nos lleve a repreguntarnos hasta qué punto habíamos comprendido.

Vicent se mueve en una superficie que saca a relucir, que destaca; luego, en un segundo momento de lectura e interpretación, aparece la densidad de los temas y los elementos tratados; se revelan diferentes capas, varios niveles. Es de esta forma que trabaja su idea del hombre y del mar. Por ello, podemos considerar a Vicent: "escritor de superficie", porque destaca desde la superficie los tópicos que trata, para otorgarles así, mayor claridad. También, provee de luz e ilumina los temas complejos. De este modo intenta explicar los grandes misterios. Esta mirada tan interesante de la realidad y el mundo, le permite acercar al lector a sus

puntos de vista, para que luego, naturalmente, se develen los distintos calados temáticos de su obra:

> La aprehensión del mundo más sensorial que intelectual, o la captación de la profundidad a partir de la superficie, va acompañada en Vicent por una particular forma de ver, de mirar, que constituye un rasgo sobresaliente que identifica su escritura. (...) De esta manera los objetos adquieren una significación y una función nueva que concitan reflexiones diferentes sobre las ideas acrisoladas o sorprenden con la asociación infrecuente de elementos dispares y contrapuestos. (Macciuci, 2002: 206)

El mar es un escenario vertebrador de las obras de Vicent, está siempre presente, produciendo reminiscencias en todos los personajes. El recuerdo de la infancia, la adolescencia y los primeros momentos de la vida adulta, van ligados a los aromas, los colores, las luces y los cambios de estado del mar. Según Vicent: "...el Mediterráneo es caprichoso, puede ser dulce como una madre y suave como una novia, y en cambio puede engullirte en un momento." (Villena,1999). Esto nos habla de una visión sobre el mar multifacética, el mar como personaje demiurgo, compuesto de muchas caras o máscaras, temática que desarrolla Argullol (1991), al hablar de la alternancia entre mar-caos y mar-vacío. La relación de Vicent con el mar, nos declara que la importancia del mismo excede su utilización como escenario o como simple espacio literario. El mar se desborda en la literatura de Vicent.

En las obras del autor, el mar se transforma en personaje demiurgo, por pertenecer, entre otras cosas, a la estética de los sentidos, lo que lo vincula directamente con los otros personajes:

> Escritor mediterráneo y levantino, en Vicent, (...), el contacto directo y pleno con la naturaleza es sustancia principal en sus relatos. La presencia de aromas, sonidos, sabores, se reafirman en una poética de las sensaciones... (Macciuci, 1996: 318)

Como último punto a destacar antes de desarrollar la hipótesis del mar como personaje demiurgo, es necesario declarar la condición de otredad que presenta el Mediterráneo en la obra de Vicent. En esta dirección, podemos hacernos eco de la definición que da Panesi de la literatura, para analizar el lugar "otro" en el que se encuentra la literatu-

ra de Vicent, sobre todo teniendo en cuenta ese gran talento que tiene el escritor para decir las cosas de "otro" modo, para encontrar "otros" espacios para expresarse:

> ...la literatura es aquella institución fluctuante y *sui generis*, en parte ficcional, que permite decirlo todo. Esto es: decir no solamente lo prohibido por otros medios, sino lo indecible mismo, lo que otros discursos no pueden decir aunque quisieran decirlo, lo imposible de decir, lo dicho a medias, el rumor inconfesado de lo que está produciéndose como un advenimiento sin nombre en el territorio social y en la babel de lenguas que exigen la escucha y el nombre. (2000: 76)

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, el mar en Vicent también se puede entender como agobio de la civilización, es un espacio de liberación, como dice Macciuci:

> … en lugar de la inteligencia se atiende a los sentidos; no se deposita la confianza en la magalópolis sino en la naturaleza y sus ciclos perennes y confiables. De la misma manera que la luz y el azul del Mediterráneo repara de la civilización decadente... (1996: 312).

Así ocurre con el mar, es un lugar, un espacio "otro" en donde: "... se esconde una alteridad ingobernable, amenazante, explosiva..." (Baudrillard y Guillaume, 2000: 16), es por ello que en las obras de Vicent encontramos al mar como un espacio sin constricciones, como símbolo de la libertad: "aquello que ha sido embalsamado o normalizado puede despertar en cualquier momento." (Id., 2000: 16). O como plantea Argullol en su trabajo "Las máscaras del mar" acerca de una obra de Edgar Allan Poe: "...la travesía del inconsciente, con el mar, en este caso, elevado a *otredad* desconocida". (1991: 53)

El mar y el hombre en Vicent son inabarcables, inaprehensibles, y pueden ser vistos desde la otredad que representan. El mar en las obras del autor representa un lugar de plasticidad, un espacio estético, musical, pero que no podemos llegar a conocer verdaderamente nunca, no conocemos su profundidad; tiene cambios en el estado de ánimo, momentos donde su alteridad nos aleja y momentos donde nos acerca. El mar desborda lo escenográfico, se impregna en los personajes y en los espacios. La presencia del Mediterráneo es tan fuerte y está tan estrechamente

ligada a la vida de los personajes, que por momentos nos hace pensar fuertemente, que Vicent estaría representándonos con él una metáfora del hombre. Como propone Argullol, el mar representa múltiples caminos y posibilidades para el descubrimiento del Ser:

> ... la razón última de la travesía del mar, aun ignorándolo quien la realiza, es la atracción que genera el gran dibujo del horizonte (...) Perseguir la línea del horizonte es enfrentarse cara a cara con los distintos rostros del Ser. Y si no hay Ser, o el ser no tiene rostros, sencillamente o, más bien, grandiosamente, con las distintas *formas de ser*". (1991: 49-50)

Postura que Argullol reafirma en todo su trabajo: "El terror y la atracción del mar son, pues, desde el principio, tanto la consecuencia de su potencia caótica como el fruto de su demasiado perfecta representación de la condición humana..." (Id., 1991: 51).

Es por ello, que consideramos al Mediterráneo como un personaje fundamental en las obras del autor, que presenta características especiales, personalidad y una estructura multifacética.

Una vez tenidos en cuenta los elementos anteriores, en segunda instancia, desarrollaremos la hipótesis principal: la categoría de personaje demiurgo y multifacético que presenta el Mediterráneo y la influencia que ejerce en las vidas de los otros personajes en cuatro obras de Manuel Vicent: *Contra Paraíso (CP), Tranvía a la Malvarrosa (TM), Del café Gijón a Ítaca (DCGI) y Son de mar (SM).*

Contra Paraíso

En *CP* podemos observar la presencia del mar como personaje demiurgo en la niñez, ligado a los sentidos y al descubrimiento del mundo. El protagonista de la obra evoca los primeros años de vida de Vicent. Aquí podemos observar, el antagonismo de distintos mundos: la niñez del escritor nos muestra dos universos recurrentes: por un lado el mundo interior de su casa, vinculado con la disciplina del hogar, y por otro, el mundo exterior, donde primaba la libertad y el descubrimiento de sí mismo. En este mundo exterior es en donde encontramos al mar, como un escenario-personaje, testigo de los descubrimientos del Vicent pequeño. El autor relata los primeros acercamientos al mar, en donde se

produce, por contraste con la rigidez del hogar, un efecto de fascinación y libertad: "...enfrente estaba el mar con sucesivas franjas rizadas, (...) Ése 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..." (*CP*: 62)[1].

El mar fue la primera experiencia del mundo exterior, lo que descubrió antes que el resto de los hitos clave de crecimiento. Luego, en presencia de él, se manifestó todo lo demás: "Y entonces descubrí el mar. Lo descubrí antes del sexo." Y más adelante completa la idea: "...fue en este viaje con Quico la Paula cuando la mar se me reveló como un monstruo con inmensas entrañas vivas y repletas de felicidad". (*CP*: 70-71)

Las revelaciones que se producen ante la presencia del mar, que devienen en un gran desarrollo de la imaginación, son de diversa índole: el descubrimiento del espacio: el pueblo, los mendigos; la presencia de la guerra y sus consecuencias en el paisaje y, sobre todo, los primeros acercamientos a la sexualidad: "Desde aquel primer día de playa en Moncofa ya no olvidaría nunca la imagen de una tela blanca, mojada, pegada al vientre de una muchacha que reía saliendo de la mar en enaguas y tampoco el triángulo de sombra empapada que formaba su pubis." (*CP*: 78).

El mar en *CP* queda asociado a un lugar de felicidad en la infancia, está presente en todas las estaciones de la naturaleza y en la constante terminología que remite al mar que utiliza el autor: "...aquella dulzura del Mediterráneo cuyo perfume salobre era la gracia prenatural..." (*CP*: 10); "Mi tierna carne sonrosada estaba entonces en medio de una luz de harina a orillas del Mediterráneo" (*CP*: 11); "...y el aire cargado de sal venía anunciando la mar..." (*CP*: 73); "Esa noche cuando dormía las sábanas tenían arena y dentro del placer de la fatiga en el sueño recordaba ciertas imágenes: (...) la sensación que se repetía al pasar la lengua sobre mis propios labios un poco hinchados por la sal". (*CP*: 77)

La mirada infantil de Vicent se adentra en los pliegues interiores del hombre, acompañada del descubrimiento del mar junto con los primeros pasos de crecimiento físico e intelectual. El mar en *CP* comienza a constituirse en personaje importante de la obra de Vicent, y simultánea-

[1] Todos los pasajes de *CP* remiten a la edición citada en el apartado bibliográfico.

mente, muestra los principios, el origen del vínculo entre el autor y el Mediterráneo:

> Quedé dormido en medio de la playa y dentro del sueño durante un tiempo aún oía los golpes del oleaje junto a mis párpados traspasados por el fulgor de la arena aunque lentamente toda la mar se fue hundiendo en la oscuridad del inconsciente hasta desaparecer y al final del sueño aún estaba dormido y el oleaje volvió a golpear mis sentidos... (*CP*: 75)

Tranvía a la Malvarrosa

En *TM* el mar se transforma en el personaje demiurgo que acompaña una nueva mirada sobre mundo, una mirada adolescente. Encontramos el duelo por la pérdida de la infancia, siempre ligado al mar y a sus aromas y los sentidos, tan fundamentales en la obra de Vicent, comienzan a perder su ingenuidad, y a combinarse con la culpa y el placer. Por otra parte, el duelo adolescente luego se transformará en el recuerdo adulto de los sentidos, de las experiencias vividas en el mar, como espacio protagónico de liberación y placer.

Las primeras revelaciones sexuales de la infancia, vividas en *CP* se potencian en *TM*:

> En el taxi pensaba en aquella extranjera y en otras chicas recién salidas del mar que llegaban a la sombra de aquel cañizo con el pubis empapado en medio de la luz que ofuscaba la arena. Las puntas de su pelo desprendían agujas de agua que deslizaban por los hombros abrazados hasta hundirse en los senos. (*TM*: 18-19)[2]

El mar queda ligado estrechamente a la sexualidad, en donde el protagonista plantea su miedo adolescente a este primer erotismo; la angustia por lo nuevo y las transformaciones de su cuerpo y del cuerpo del otro, las primeras porciones de conciencia acerca del mundo y la imposibilidad de obtener certezas metafísicas, profundas, de conocer verdades:

[2] Todos los pasajes de *TM* remiten a la edición citada en el apartado bibliográfico.

> Yo nunca había ido a la playa con aquella chica pero no me importaba que estuviera hablando con un muerto puesto que sólo estaba obsesionado por salir vivo de aquel oleaje de su cuerpo lleno de sudor que me arrollaba. (*TM*: 159)

En esta obra de Vicent el mar muestra nuevamente su protagonismo. Ligado al trascendente descubrimiento del placer sexual para el personaje, se transforma en tropo de la mujer. Vicent utiliza recurrentemente el mar como metáfora y en esta ocasión le servirá para identificar el objeto erótico con el mar. Ahora a la libertad asociada al mar reaparece al navegar en el cuerpo del otro. La imagen del oleaje del cuerpo femenino, del cuerpo de mujer como mar salvaje, está muy desarrollada en la obra:

> Es libre, es libre, me decía yo en el corazón cuando la tenía en los brazos y sentía que palpitaba todo su cuerpo. Ella no quiere nada, sino el aire y el deseo, el mar. Los sentidos. Comencé a navegar por aquel mar corporal y enseguida supe que la chica era tan pura en sus sentimientos que yo podría naufragar en ellos si no la trataba como una mujer que me había escogido sólo porque era libre. (*TM*: 189)

Nuevamente descubrimos la presencia del mar interior vinculado a los sentidos. El Mediterráneo acompaña al adolescente en sus diferentes estados anímicos, pero también el mar es un horizonte azul que permite exaltar el placer, a diferencia de la religión. El mar corporal, a diferencia de la confesión católica heredada, permite el descubrimiento, no la inhibición de los sentidos.

En *TM* encontramos el lenguaje metamorfoseado con el mar a través de un amplio campo semántico del mundo marino y marinero a través del cual se transmiten aprendizajes y experiencias vitales; los mitos y las grandes pasiones del hombre. Podemos pensar que Vicent metaforiza al hombre comparándolo con el mar. De esta manera, el mar como metáfora del hombre nos develaría la capacidad de conocer y descubrir, como plantea Ricoeur: "La metáfora es, al servicio de la función poética, esta estrategia de discurso por la cual el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para acceder al nivel mítico en que su función de descubrimiento se libera..." (1977: 367). El escritor valenciano encuentra una manera "otra" de hablar sobre el hombre, de descubrir su entidad simultáneamente abarcable e inabarcable, cognoscible e incognoscible. Es

así como encontramos al mar como metáfora del hombre, cuando Vicent hace referencia al mito de Sísifo:

> Una y otra vez las zambullidas en el agua desde lo más alto esperando los ojos de alguna muchacha que te mirara para lanzarte lleno de dicha al espacio. También podía ser ése el mito de Sísifo. Uno se convertía en la piedra de sí mismo. (*TM*: 120-121).

Probablemente Vicent retoma la idea de Camus sobre el mito de Sísifo como metáfora del hombre, sobre todo cuando hace referencia al hombre transformado en piedra de sí mismo: "Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan de cerca de las piedras es ya él mismo piedra". (Camus, 1967: 94)[3]

El mito de Sísifo se podría decir que es analizado por Vicent también como metáfora del hombre pero transformada en una versión marina: el hombre transformado en piedra de sí mismo, ascendiendo un trampolín, cayendo en el medio de la libertad del mar, y descubriendo la eterna condena, sintiéndose obligado a ser feliz. Camus toma el mito de Sísifo para hacer una metáfora sobre el hombre, y a su vez Vicent, toma quizás la idea de Camus para metaforizar acerca del hombre, pero modificando el escenario del mito. Vicent transforma la montaña en mar, construye una metáfora marina del hombre, lo que nos devela la fundamental y vital importancia que le da Vicent al mar, y que nuevamente excede el espacio de escenografía literaria para convertirse en un personaje artífice y portador de mucha información.

Del café Gijón a Ítaca

En *DCGI*, observamos el mar en la etapa adulta del escritor. En esta obra se desarrolla la relación del mar con el hombre adulto que vive alejado del Mediterráneo. El mar es un espacio interior a donde el hombre puede huir. Vicent expone la posibilidad de encontrar el mar en el café Gijón, en su baño. Porque el mar es un mar interior, y lo que debemos

[3] Albert Camus ocupa el cuarto lugar entre los escritores que cambiaron la vida de Vicent (2008), y es el primero de los cuatro perfiles de "Póquer de ases" (2006). Se puede rastrear la presencia del autor del *El extranjero* en otros numerosos artículos del escritor valenciano. V. por ejemplo, "Prometeo" (2006).

hacer para descubrirlo es bucear dentro nuestro. El autor también desarrolla la posibilidad de encontrar el mar en experiencias marginales del hombre, como si su presencia fuera cuestión de saber inspeccionarse a uno mismo, investigarse. Una muestra de este pensamiento lo da un personaje que tiene el vicio del juego, y permanece apostando varios días sin detenerse. En este estado en el que se encuentra, casi hipnótico, describe la experiencia: "...Se suelen ver algunos monstruos (...) pero, si resistes, hacia el mediodía siguiente aparece un mar en calma muy azul que ya no acaba nunca". El narrador-protagonista-Vicent añade: "Le dije a Daoiz que acababa de explicarme la *Odisea*..."[4] (*DCGI*: 72).

La posibilidad de descubrir el mar en todas partes es posible si se cambia "la mirada". Para lograr este efecto cada ser debe descubrir su mar interior. En *DCGI* Vicent desarrolla la idea del descubrimiento del Mediterráneo como mar interior, lo presenta como un mar siempre presente, testigo. El viaje a través de él es también a través del interior de los personajes, por eso es siempre testigo[5]. Como se ha podido ver, constituye una escenografía fundamental en la narrativa vicentinana, ya sea en la ciudad, "...la sustancia de Madrid tal vez era la huida hacia adentro, la búsqueda de ese mar interior que todo el mundo lleva en el diafragma" (*DCGI*: 73), o en la playa; en la niñez o en la etapa adulta y, finalmente, como metáfora esencial del hombre: "No eres más que un poco de agua salada. En eso consiste tu sustancia. La humanidad es otra forma de mar"; "Saber que cualquiera es mar tiene otra cualidad: uno navega a los demás seres cuando los ama." *(DCGI:* 73).

Para Vicent la importancia del mar es tan profunda que se revela hasta en los espacios en los que no se halla físicamente, y ello es por que durante toda su vida el Mediterráneo ha constituido su universo. Por esto en *DCGI*, el Mediterráneo existe aun en una ciudad interior como Madrid. El mar está presente tanto en el lavabo del café Gijón como en el interior de los seres que habitan la gran urbe. En esta obra, el mar se presenta como un personaje omnipresente, perteneciente al recuerdo, al espacio de memoria, al sueño y la reminiscencia, y tiene la inmensa

[4] Todos los pasajes de *DCGI* remiten a la edición citada en el apartado bibliográfico.

[5] Macciuci y Corbellini (2006) han analizado el viaje real y simbólico del narrador-protagonista de *DCGI* como alegoría de la vida, en diálogo con el emblemático poema "Ítaca" de Kavafis que aparece mencionado en el texto.

virtud de recordarnos la libertad que nos posibilita hacer un viaje de escapatoria, cambiar un mundo de opresiones por un mundo liberador. Como resalta Argullol en "Las máscaras del mar":

> Hay dos tipos de hombres: los que han soñado con aventuras a través del mar y los que no. Unos y otros son irreconciliables. Nunca podrán entenderse pues les separa una barrera mucho más sólida que cualquier diferencia ideológica, moral, o estética. Los que ni por un solo instante han soñado con travesías marinas pueden ser dueños de muchos atributos y posesiones, pero están incapacitados para comprender la excitación de la libertad. (1991: 53)

Son de mar

En *SM* nos encontramos principalmente con: "...el mundo sensual y mágico del Mediterráneo..." (Villena, 1999), vinculado al amor. Esta obra presenta una compenetración total con el mar. El Mediterráneo empapa absolutamente todo lo concerniente a la historia y se constituye en personaje motor, *factotum* vertebrador del relato. La obra esta definitivamente determinada por el mar, el cual tiene una presencia escénica permanente.

La novela plantea un constante diálogo intertextual con *La Odisea* especialmente a partir de motivos que remiten a los mitos homéricos y en cuya re-creación nuevamente el mar es un personaje fundamental. En sus profundidades guarda las historias antiguas, en constante renovación: "Y el mar no es un escenario menor en toda esta historia. El mundo del Mediterráneo permite recrear los mitos que se guardan en el fondo azul de su memoria, en el que todo puede volver a pasar". (Fernández y Balverde, 2003: 15)

Las referencias a la obra de Homero son múltiples, ya sea a través de los personajes, principales o secundarios, del tratamiento del tiempo, o de las travesías y viajes:

> ...en *Son de mar*, el viaje, la travesía por el mar, simboliza la posibilidad de salirse de los círculos que constriñen la vida del hombre moderno: la pobreza, la rutina, el trabajo, el matrimonio. Pero el deseo de partir necesita del impulso de los mitos, de la locura y la poesía que ellos encierran. (Fernández y Balverde, 2003: 13)

El Mediterráneo se manifiesta de muchas maneras y adquiere entidades diversas: náufragos, marineros, viudas de marineros, navíos, barcas, fábulas o historias de marineros: "La anécdota expone un lugar común de la vida marinera, siempre asediada por la posibilidad de muerte. Es la omnipresencia del naufragio la que concede al regreso del navegante su aura de heroicidad". (Fernández y Balverde, 2003: 7)

En *SM* descubrimos a un Ulises clásico y moderno, Ulises se va trasformando en marinero y nos trae reminiscencias del Ulises de Homero, a su vez el Ulises de Vicent es profesor de literatura clásica, por lo que el diálogo intertextual es permanente:

> Ulises Adsuara tuvo una sensación muy agradable al comprobar que desde la tarima de su aula, a través del ventanal, mientras explicara a sus alumnos los clásicos griegos y latinos podría ver toda la playa del Mediterráneo... [6] (*SM*: *39)*.

Los tópicos reaparecen, los mitos clásicos están siempre presentes y se entrelazan con elementos sobrenaturales. En este marco la novela de Vicent plantea el problema de la identidad, estrechamente ligado al mar: Ulises, se transforma en marinero, decide experimentar el viaje por el mar, el mar lo "traga", lo transforma, lo "vomita". Como escriben Fernández y Balverde: "...'Son' es un sonido agradable, el arrullo del mar, los cuentos de los marineros, las historias de Ulises. Pero también "son" de mar los personajes, del mar que enmarca sus vidas y es sede de su reencuentro final en las profundidades." (2003: 15)

En *SM* también aparece la idea del viaje interior hacia las profundidades del hombre, que se despliega paralelo al viaje exterior. El periplo por el mar se presenta como un viaje de índole iniciática y llave para evadir la cotidianeidad. A su vez, encontramos la idea del aprendizaje, que es sensorial, para poder disfrutar de placeres que están cercanos, pero que no se pueden descubrir por falta de la educación de los sentidos. Este mundo sensorial de los placeres, se vincula con el mar, y se presenta como un espacio "otro". El mar como la alteridad, es una de las tantas

[6] Todos los pasajes de *SM* remiten a la edición citada en el apartado bibliográfico.

formas de otredad que se encuentran en la obra, la cual es un muestrario de mundos "otros" y de los deseos humanos.

SM entre otras cosas, es una historia de amor. El mar y el amor van de la mano, y es en este escenario en dónde los momentos sentimentales, más relevantes, se presentan. El amor comienza, se desarrolla, se desenlaza y finaliza, siempre en presencia del mar:

> Con las manos enlazadas Ulises y Martina permanecían callados. Desde aquella altura contemplaban toda la extensión del mar y esa visión tan esplendorosa les impedía manifestar cualquier sentimiento. Ninguna pasión podía compararse con aquella fuerza de la naturaleza. A Ulises le bastaba con poseer la mano de Martina. (...) y mientras realizaba esta caricia tan delicada el mar rugía allá abajo. (*SM*: 87-88)

El mar, los sentidos, el amor, y la naturaleza, se manifiestan con mucha fuerza en el lenguaje sensual y erótico de los cuerpos: "La naturaleza comenzaba a llenarse de flujos y hubo un momento en que Ulises ya no distinguía la tibieza de la brisa marina de la suavidad de la piel de Martina..." (*SM*: 96).

Las escenas sexuales están siempre delimitadas por el marco del mar, Martina y Ulises se aman en un cuarto "hecho de mar", especie de cárcel creada para el amor: "El salón parecía colgado en el abismo del mar porque a través de un gran ventanal sólo se veía el mar y nada más que el mar, y el firmamento." *(SM:* 253). Y en este espacio compuesto de mar, se aman los personajes: Ulises, Martina, y el mar. También observamos que las metáforas marinas relacionadas con el sexo y el amor son permanentes: "Martina comenzó a acariciar a Ulises dormido y a medida que lo iba poseyendo creía que rescataba a un naufrago en el fondo del mar ya que ella no veía más que azul fuera del cuerpo de Ulises". (*SM*: 260)

La vida y la muerte de Ulises y Martina, se vincula constantemente con el Mediterráneo. Los personajes alimentan sus vidas con la imaginación que les despierta el mar, y mueren juntos, ante el silencio del mar, el cual guarda en la oscuridad de sus profundidades una historia más.

A modo de conclusión, es interesante recalcar que en estas cuatro obras de Vicent, el mar se presenta como un personaje demiurgo, que

física y espiritualmente, acompaña el crecimiento de los personajes[7]. Su presencia es permanente, ya sea como espacio literario, ya sea posibilitando la narración, ya simplemente acompañando las distintas etapas de la vida: niño, adolescente, adulto. El mar Mediterráneo es un personaje que presencia los momentos vividos por los otros personajes, el amor, la muerte; y participa de ellos, dejando su rastro en la ruta de los sentidos: aromas, texturas, etc. También, como ya hemos dicho, pertenece y vive en el mundo interior de las criaturas vicentianas: en sus sueños, recuerdos y reminiscencias. Como escribe Argullol, el mar les permite un mayor acercamiento a la experiencia de la vida: "..Sólo los que han soñado, y sueñan, con atravesar el mar saben que el camino más peligroso no es, en todas las circunstancias el peor. Muchas veces es el único que permite afrontar, en su mayor profundidad, la experiencia de la vida" (1991: 56).

Es por ello que Vicent asigna tanta importancia al mar Mediterráneo, es por ello también que el mar por el que viaja el Ulises del autor es el mismo mar del Ulises de Homero: ambos personajes están hechos de mar, "son de mar", y el mar es otro personaje que nos acerca las experiencias de Odiseo y de Ulises, que posibilita narraciones, que devela y oculta secretos, que en su profundidad guarda el tesoro de infinitas historias y personajes.

Bibliografía

ARGULLOL, RAFAEL, 1991. "Las máscaras del mar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 491, mayo, 49-56.

BAUDRILLARD, JEAN Y GUILLAUME, Marc, 2000. *Figuras de la alteridad*, Madrid: Taurus.

CAMUS, ALBERT, 1967. *El mito de Sísifo*, Buenos Aires: Losada.

BEMBIBRE, CECILIA, 1999. Entrevista a Manuel Vicent. "Los premios oficiales a uno lo envejecen mucho", *Página 12*, junio 1999.

CABAÑAS, PILAR, 2001. "Mar de ojos. Entrevista con Manuel Vicent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 610, abril, 99-110.

[7] Al finalizar este artículo tuve noticias de la edición de la última novela de Manuel Vicent llamada *León de ojos verdes*, de fines de 2008, la cual sitúa su historia en el mar Mediterráneo. El tiempo disponible no me ha permitido incorporar su análisis al presente estudio.

CRISTÓBAL, MANUEL F., 1994. "Algunos aspectos de la narrativa de Manuel Vicent hasta *Contra Paraíso*" en VV.AA., *En torno a 'Contra Paraíso' de Manuel Vicent*, op. cit.

FERNÁNDEZ, CLAUDIA Y GERARDO BALVERDE, 2003. "Las vueltas de Ulises: el feliz naufragio del lector es *Son de mar*, de Manuel Vicent", *Tercer Coloquio Internacional: Ética y Estética. De Grecia a la modernidad*, Centro de Estudios Clásicos- Área Griego, 10-13 de julio, soporte digital.

MACCIUCI, RAQUEL, 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.), *El país del arte. III Encuentro Internacional: La novela del artista*, 203-219.

—, 1996. "Manuel Vicent: Travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista", *Orbis Tertius*, 1, 2/3, 303-327.

MACCIUCI RAQUEL Y NATALIA CORBELLINI, 2006. "Madrid mar adentro. 'Del café Gijón a Ítaca' de Manuel Vicent", en Macciuci y Corbellini (Eds.), *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea,* La Plata: Al margen, 149-165.

MORA, ROSA, 1999. "Manuel Vicent gana el Alfaguara con *Son de mar*, un canto al Mediterráneo", *El País digital*, 1034.

PANESI, JORGE, 2000. "Política y ficción o acerca de volverse literatura de cierta sociología argentina", *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 65-76, 2ª ed.

RICOEUR, PAUL, 1977. *La metáfora viva*, Buenos Aires: Megápolis.

VV.AA., 1994. *En torno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*, Zaragoza: Diputación General de Aragón – Ministerio de Educación y Ciencia – Dirección Provincial de Zaragoza.

VILLENA, MIGUEL ANGEL, 1999. "El periodismo, el amor y el mar definen la entrega del Premio Alfaguara a Vicent", *El País digital*, 21 de abril.

Obras de Manuel Vicent citadas

1993. *Contra Paraíso*, Barcelona: Destino Ancora y Delfín.

1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.

1994. *Del café Gijón a Itaca*, Madrid: El País-Aguilar.

1999. *Son de mar*, Buenos Aires: Alfaguara.

1996. "La literatura y la lectura como obras de Arte", *El País, Babelia*, 30 de noviembre, 24.
1996. "Suicida", *El País digital*, 16 de junio.
1999. "El mito del regreso", *El País digital*, 21 de abril.
2006. "Prometeo", *El País digital*, 15 de abril.
2006. "Perfil: Póquer de ases 1. Albert Camus. El hombre rebelde", *El País digital*, 6 de agosto.

La mirada literaria de *León de ojos verdes* de Manuel Vicent

Inmaculada Rodríguez Escudero
Escuela Universitaria P. Enrique Ossó – Universidad de Oviedo

Resumen

El artículo es un análisis de la última obra de Manuel Vicent, *León de ojos verdes* (Alfaguara, Madrid, 2008), donde se comprueba el rasgo característico de su prosa de la mezcla de géneros. Se describen los argumentos y los motivos temáticos del conjunto de relatos breves que se incorporan a la narración autobiográfica y que provocan una serie de reflexiones metaliterarias. A continuación, se explican algunas de las constantes de su concepción poética presentes tanto en ésta como en otras obras del autor, y se destaca el poso de la cultura mediterránea en los planos simbólico y socio-histórico de las historias que en ella se narran.

Palabras clave: género - poética - simbolismo - Manuel Vicent

Abstract

The article is an analysis of Manuel Vicent's last work, León de ojos verdes, where the reader can realize the mixture of different types of genres that is the typical feature of his prose. It describes the plots, subjects and motives of a set of short stories and statements that join to the autobiographical line and provoke a series of literary thinkings. Later, some of the poetical conception's constants, which present here and in his previous works, are explained. Finally, it emphasizes the Mediterranean culture's trace of the stories narrated from a symbolical and social-historical framework.

Olivar Nº 12 (2009), 303-319.

Keywords: genre - poetics - symbolism - Manuel Vicent

La novela o la hibridación de géneros

La prosa de la última obra de Manuel Vicent se despliega cumpliendo con lo que se ha convertido en ese rasgo estilístico del autor desde que en el panorama español empezaran a abandonarse las posturas realistas extremas, que es igual que decir desde que el autor comenzara su doble faceta como periodista y escritor, esto es, prácticamente desde sus inicios.[1]

León de ojos verdes[2] *(LOV)* puede leerse precisamente como una novela de iniciación a la vida adulta de un tímido adolescente de diecisiete años llamado Manuel. Durante la estancia estival que lejos del pueblo pasa en la playa para acompañar y cuidar a su tío que ha sufrido un accidente, el chico asiste por primera vez al rodaje de una película[3], atiende a las enseñanzas reveladoras de un viejo republicano, pierde la fe a la vez que descubre la naturaleza a través de Lydia y ensaya sus primeras armas de escritor: "Muchas cosas aprendí aquel verano de 1953" (*LOV*: 193). Pero tan decisivo es mostrar la encrucijada existencial de la primera juventud que experimenta Manuel, como las pequeñas historias cruzadas que afloran sucesivamente prometedoras en las páginas de arranque. En este sentido, puede considerarse un conjunto de relatos breves, de hecho, como pasa con las antologías, al menos seis de sus once unidades podrían disponerse en cualquier otro orden sin alterar el conjunto.

La mayor aventura del adolescente durante el verano de 1953 consiste en oír las historias que le cuenta el viejo doctor Luis Aymerich. La relación entre ambos encarna la pasión ancestral de contar y escuchar historias: "leer y oír historias, inventarlas y recrearlas en la imaginación

[1] El presente artículo continúa el análisis de la obra de M. Vicent realizado en mi tesis doctoral *Vidas en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*, defendida en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2007 (inédita).

[2] Todas las citas de *LOV* siguen la edición citada en la bibliografía.

[3] Recuérdese que también en *Son de Mar* (1999) recae sobre los personajes la peripecia asociada al rodaje de una película. Como ocurría allí, en *León de ojos verdes* la anécdota da pie a una amalgama de realidad dentro de la novela y ficción cinematográfica, a la que se incorpora el relato ingenuo del argumento de la película con un lenguaje muy visual.

antes de coger cada noche el sueño fue uno de los placeres en que me inicié aquel verano" (*LOV*: 29). Como Aymerich, según el joven Manuel, es feliz con tal de que le dejen hablar (*LOV*: 19) y además conoce con todo pormenor de dónde procede cada fortuna, quién ha emparentado con quién y, en fin, todo tipo de detalles, no sabemos a ciencia cierta si él es el auténtico narrador de los relatos insertos "La mujer de la bicicleta roja", "El miliciano y Dorothy Parker", "La función del áspid" y, en parte, de "El largo viaje de Paula Jaramillo". En todo caso, a través de su palabra penetra el cuchicheo de las habladurías del pueblo, los rumores de los huéspedes del hotel Voramar, aquélla historia del "señorito que había embarazado a la criada, la cual estaba ahora de prostituta en el barrio chino de Barcelona" (*LOV*: 16), es decir, las voces anónimas que relatan o rumorean acontecimientos de las gentes del lugar.

Aparte de la anécdota del descubrimiento, por parte del propio doctor, del remedio de las algarrobas contra la gastroenteritis durante su estancia con la compañía del ejército republicano en la sierra del Espadán (*LOV*: 17-18), le refiere las historias de amor y sexo entre los milicianos y las enfermeras que acontecieron durante la Guerra Civil en el hotel cuando éste se convirtió en hospital de sangre de las Brigadas Internacionales, lo cual el adolescente dice recrear en la imaginación. Es en esos momentos cuando el texto adquiere una fisonomía de reportaje periodístico al modo de la serie que el autor desarrolló en *El País Semanal* y que salió a la luz bajo el título de *Espectros* (2000). Los avatares de un edificio emblemático de las villas de Benicasim (construido en 1927) como documento de la historia contemporánea de España y de aquéllos que moraron en él y que hoy son ya fantasmas, una figura literaria muy cultivada también por Javier Marías. A raíz de ello, Aymerich (¿o Vicent?) recrea la llegada y la estancia de artistas famosos para entretener a los brigadistas y milicianos heridos en el frente de Madrid, como el cantante de *blues* Paul Robeson (en torno al cual se organizó un famoso concierto), el novelista norteamericano John Dos Passos, quien no quiso coincidir con Hemingway porque estaban peleados "y andaban uno huyendo del otro" (*LOV*: 19). De hecho, detalla que Hemingway se aposentaba en Villa Amparo con una novia periodista muy guapa llamada Martha Gellhorn. Se relata asimismo la relación de John Dos Passos con nuestro país unos años antes de la contienda (*LOV*: 18-19), como uno de los varios casos de escritores que llegaron a una España atrasada pero auténtica, como el que llega de un mundo a otro más antiguo.

El efecto que se consigue con este ejercicio de reportero es instaurar otro plano temporal. De este modo, el cronotopo es triple: en agosto de 1953, desde la terraza del hotel Voramar, Manuel y el doctor Aymerich proyectan su narración al verano de 1937 en que el hotel era el hospital General Miaja. A su vez, el joven Manuel explica usando el mismo tiempo verbal el argumento del guión de la película que se está rodando en el hotel convertido en el decorado de un balneario de la época de entreguerras (concretamente, en 1918). La historia "principal" se narra en pasado y engloba así otras historias acaecidas en un pasado anterior. El pasado más remoto coincide con una ficción fílmica donde participará Lydia, una criatura sin futuro. La profundidad y la ambigüedad que se consigue así desde el principio contrasta con la claridad, la sencillez expositiva y el tenue movimiento en el que se van desenvolviendo y rozando las historias.

En la dramática peripecia de María, la cocinera del hotel, que acude cada día al trabajo montada en una bicicleta roja, encontramos al mejor Vicent contador de historias. María se entrega durante varios días a un peregrinar a través de la canícula de Castilla en busca de su marido. Parte de Madrid, llega a Ocaña y, de allí, a Chinchilla hasta que acaba por descubrir la verdad en Cartagena. Esta historia se levanta como contrapunto a las historias que se cuentan en los pueblos entre los que pertenecen al bando franquista acerca de las fechorías cometidas por el bando republicano. Con una gran carga poética, sobre su base se crea la imagen de bultos negros que son los cuerpos de todas las mujeres que duermen al raso junto a las puertas de todas las cárceles en todas las ciudades de la guerra y la posguerra españolas, esperando a que abran para saber de sus hombres. Las historias más terribles sucedieron en el bando franquista y así se lo da a conocer el doctor al joven Manuel, quien protesta que "la Guerra Civil no sucedió como me la habían contado" (*LOV*: 20). El motivo del engaño social del franquismo, que ya apareció en *Jardín de Villa Valeria* (1996), nos devuelve al yo autobiográfico que se irá anudando a la ficción.

Juanito Ruano, que había pasado seis años en el penal de Ocaña, donde había conocido al marido de María, es también el miliciano que había tenido tres noches de intensa pasión con la escritora Dorothy Parker. Ella había llegado desde Nueva York a Castellón en plena guerra y durante unos días vivió con Juanito una historia de amor en el mismo escenario del hotel cuando era hospital. Encontramos aquí un paralelismo con el amor platónico entre Yul Brynner y la adolescente Martina, y con

la aventura amorosa, tan destructiva, del marinero Jorgito el Destripador con la estrella de cine Tatum Novack, ambas de *Son de mar* (1999). Las tres comparten el motivo del amor como un sentimiento que se construye en la mente y que puede llegar a ser obsesivo con el transcurso del tiempo si ha gozado de un momento de plenitud.

Igualmente, se halla motivado por el veneno de la obsesión y los celos el crimen pasional cometido por Ricardo Seisdedos, también llamado Richard el Guapo, jugador en la timba del Casino Antiguo de Castellón e inquilino del hotel Voramar, donde cumple parte de la pena por haber matado a su mujer Tonica Cantó, una rica propietaria dueña de un complejo recreativo en un pueblo de la costa. La historia de este crimen pasional se narra en "La función del áspid" y, al igual que en el triángulo Julia-Luis Bastos-Míchel Vedrano de *La novia de Matisse* (2000), el adulterio está promovido por el propio marido. El autor ahonda en la espiral del deseo hasta desencadenar en la satisfacción que da la omnipotencia del asesinato, asociada a la vanidad del jugador. Como ocurre en gran parte de la narrativa de Vicent, el motivo del erotismo se apoya en el relato de las fantasías eróticas que se proporcionan marido y mujer respecto a un tercero, en esta historia, el empleado del matrimonio llamado Ismael.

Otros géneros de los que se sirve el autor de *León de ojos verdes* son el epistolar y el relato de viajes. "El largo viaje de Paula Jaramillo" cuenta la historia de la relación amorosa entre Gabriel Casamediano y Paula Jaramillo, separados por la distancia, por los respectivos matrimonios y por la Guerra Civil. Dar la vuelta al mundo se convierte en el destino imaginario de los enfebrecidos amantes y, aunque las circunstancias de la vida les impide reanudar su relación, nunca dejan de estar unidos por correspondencia epistolar la mayor parte de sus vidas. De forma especial, el adolescente comparte con esta pareja el deseo de escapar y recrea en la imaginación la historia de su huida hacia Francia. Le comunica su anhelo a Aymerich, a lo que éste le replica: "Vete si quieres, pero antes mira si hay algo que valga la pena a tu alrededor" (*LOV*: 31). En su entorno, encontrará Manuel al resto de personajes que se hospedan en el hotel, con sus historias dignas de llenar su cuaderno de tapas negras o la novela que estamos leyendo.

Pero, mientras el joven permanece ajeno al transcurso del tiempo, éste ha ido corriendo en contra de los planes de los amantes. A ojos de Manuel, Gabriel es un anciano de ochenta años que anda por la terraza del hotel postrado en una silla de ruedas, leyendo las cartas de su aman-

te una y otra vez, y que le regala sellos. Paula tiene setenta y cinco años cuando emprende el viaje de su vida sin el impedido amante. El trayecto dibuja en el mapa un rumbo espaciotemporal imposible de seguir para el entendimiento de Gabriel, que sigue recibiendo noticias suyas a través de las cartas que le escribe desde un paradero distinto cada vez. El viaje de ella estimula la imaginación de él hasta tal punto que llega a atribuirle lances que había leído en las novelas o aventuras por países que Paula no describía realmente en sus cartas (*LOV*: 175). Esta historia de erotismo, pasión y melancolía desemboca finalmente en el reencuentro de la pareja en el Voramar.

Todas estas narraciones impiden que *León de ojos verdes* se convierta en una autobiografía convencional. Las pertinentes reapariciones del narrador en primera persona poseen la potencialidad de reactivar la comunicación y la humanidad, lo cual evita que el emisor se vuelva distante, resulte lejano y su mensaje pierda vigorosidad. El narrador-personaje supuestamente recoge los datos informativos de carácter argumental del primer relato de esas historias por boca de Aymerich. Reconocemos la voz adulta y disimulada del autor en el discurso costumbrista, en la descripción etnográfica y en algunos enunciados que son resúmenes y reelaboraciones de pasajes autobiográficos procedentes de *Contra paraíso* (1993) e incluso de *Verás el cielo abierto* (2005), como el episodio del asalto y el incendio de la iglesia del pueblo por los rojos (*LOV*: 21), como su primer encuentro con el mar y el rito que abría el verano (*LOV*: 121-124), como la evocación de sus primeros años de vida en Villa Alegría (*LOV*: 68 y 81), y como sus recuerdos y reflexiones acerca de la influencia de la figura paterna sobre su vida, inspiradora como símbolo de la moral cristiana (*LOV*: 81-82). En cuanto a este aspecto familiar de la primera edad, el personaje de su hermana Rosita se amplía aquí tanto para recordar el tema de la incomunicación familiar previamente anticipado (*LOV*: 31-32), como para aclarar y desarrollar el tema del otro filial en tanto proyección de las expectativas del padre respecto a ambos hijos (respecto a Rosita y, por identificación, respecto a Manuel), o lo que expresa como "la relación neurótica de padres e hijos" (*LOV*: 87).

A este plano memorialista de la novela pertenece la narración de las excursiones del adolescente en compañía del doctor al santuario de la Virgen de Lidón y al Desierto de las Palmas, pretexto para intercalar el relato, cuyo desenlace no se conocerá hasta el capítulo final, de la pintora Juana Izquierdo, que decide vivir instalada en una gruta colgada

sobre un precipicio a raíz de quedarse embarazada y ser abandonada por uno de los novicios carmelitas del convento del Desierto de las Palmas. Juana se suma así a la lista de personajes femeninos con coraje capaces de seguir a sus hombres hasta el fin.

La voz poética y la imagen de la literatura

Por mediación de su tío, Manuel accede al sanatorio que se abre en la falda de la montaña, muy cerca del hotel, donde conoce a Lydia. Nos la describe como una niña de gran pureza y de ojos verdes, la cual nos recordaría a la Marisa de *Tranvía a la Malvarrosa* (1997) si no fuera porque Lydia padece una parálisis progresiva. Esta relación entre adolescentes plantea el motivo de los sentimientos contrariados, como la pasión y el miedo que los jóvenes experimentan a un tiempo: Manuel teme enamorarse y herirla, tan acechada como está ella por la enfermedad. Los adolescentes ven además su libertad condicionada y, por parte del chico, llegar a sentir lástima hacia ella le causa bastante recelo. En todo caso, en el marco de la novela de aprendizaje o iniciación a la vida, este conmovedor ser se integra en el juego poético de la dualidad vicentina: "Fue esa niña la que me hizo saber que el dolor puede llevar dentro una suerte de júbilo cuando se comparte con un enamorado" (*LOV*: 159). Tiene a su vez un efecto de duplicación, en tanto que se establece, especialmente en el último capítulo, una identificación de las parejas Paula-Grabriel y Manuel-Lydia. Ambas parejas encarnan el motivo el tema del amor en su variante de protección del ser querido y en ambas la fuerza del sentimiento amoroso crece a partir de amantes débiles, quebrantados, rotos.

La concurrencia de ideas duales o binarias es en efecto uno de los rasgos de la palabra discreta del autor. Los contrarios belleza-fealdad, agonía-pasión, quebranto-ilusión, fuerza-debilidad, júbilo-consternación, racionalidad-instinto, terror-atracción, euforia-melancolía, angustia-excitación… coexisten en las mismas zonas de manifestación de la humanidad en *León de ojos verdes*. Esta dualidad, que se desliza con naturalidad en esta última obra, es característica de toda la prosa vicentina. De hecho, en las tres o cuatro novelas donde se desarrollan temas en torno a las relaciones interpersonales, la tensión narrativa se sostiene sobre la base de la disyuntiva del éxito o el fracaso de la relación amorosa de las parejas. Dentro de la misma lógica ambivalente, se combina la expresión

prosaica con la lírica o se da el uso combinado del discurso elevado con el banal. La dualidad binaria de Vicent, que encierra la forma clásica de larga tradición en que la civilización occidental ha estructurado el conocimiento humano, conforma los significados poéticos que destila su prosa. Por ejemplo, en *La novia de Matisse*, lo material y lo místico del arte, el mercado y el placer que proporciona responden a los polos de lo alto y lo bajo; también, al paisaje interior frente al paisaje exterior, esto es, a esa dualidad que afecta a su comprensión del mundo natural y cultural, sin que el autor tome partido moral. Además, los debates duales y los contrapuntos son muy frecuentes en *La novia de Matisse* (lo excelso versus lo vulgar, lo divino versus lo profano, la vida versus la muerte, etcétera) y en toda la obra de Manuel Vicent. En definitiva, el juego de oposiciones y dualidades no necesariamente bruscas entre lo uno –bello, idílico y puro– y lo otro –contaminado, adulterado y dañado– convierte a la realidad y el deseo –parafraseando alguno de sus títulos, el Mediterráneo sólo es azul en la memoria y en la imaginación–, desde el mismo discurso interior de la conciencia del autor, en la naturaleza dual de sus objetos estéticos y proporciona una de las claves decisivas de su estilo.

Además de estudiar piano, Lydia escribe versos, lo cual le sirve para superar los momentos de desánimo que le causa su enfermedad. En la encrucijada existencial que dice Manuel atravesar durante la adolescencia, la literatura es también para él una plataforma desde la cual reorganizar las experiencias y percepciones que le angustian y que socavan las creencias que hasta entonces había mantenido. Los relatos que lee y las historias que escucha las siente como una forma de llenarse las venas de vida en aquellos primeros años de aprendizaje (véase la p. 32). Encontramos ahí una de las constantes de la poética vicentina: la literatura es la tabla de salvación del ser humano entendido como náufrago. La salida a todos los males es actuar creando algo bueno, bello o gozando de la belleza. Uno puede proporcionarse una vida hermosa disfrutando del arte o creando arte sin renunciar a los placeres terrenales. Manuel Vicent pregona la literatura como salvación (Muñoz, 1998:10) y afirma que el arte es un revulsivo (Vivas, 2000). Como una forma de representación creativa de la realidad, la escritura le permite ordenarla en algún sentido y, al mismo tiempo que recompone el mundo, se ayuda a entenderlo. Comprender lo que pasa es ya un modo de avanzar, de seguir adelante y no naufragar. El papel del escritor es reconstruir así las ruinas de la vida por medio de las palabras.

En una entrevista tras la publicación de *La novia de Matisse* (2000), el autor centraba la interpretación de su novela en la salvación de la muerte por medio del arte, puesto que "la belleza es un sentimiento que nos hace bellos por dentro ante cualquier obra, acontecimiento o paisaje, que también nos puede hacer mejores", es decir, menos vulnerables ante el mal, que es inevitable, pero no permanente (VVAA, 2003:3). En otra entrevista realizada al autor, esta vez a propósito de la publicación de *Cuerpos sucesivos* (2003), vuelve a hablar de la poesía en los mismos términos: "He tratado de escribir una historia verdadera, necesaria, auténtica, de amor a primera sangre que toque el fondo del corazón. En ese lugar del corazón siempre hay poesía. Es necesaria para hacer soportable el dolor, para que el placer sea profundo" (S/A, 2004:62). Por eso, Ulises Adsuara, el protagonista de *Son de mar* (1999), eleva la literatura clásica a la categoría suprema y somete todo a su imperio, es decir, encuentra refugio en la poesía y los mitos del mismo modo que el creyente halla refugio en Dios o al igual que ocurre con los enfermos del sanatorio de *León de ojos verdes*, quienes organizan una salida a Lourdes con la ilusión de la cura.

El adolescente Manuel asegura a la niña enferma de ojos verdes que un día escribiría sobre los momentos que pasaron juntos durante el verano de 1953. "Lydia en la montaña mágica" se convierte pues en la realización de esa declaración de intenciones. La relación entre ambos se inicia con el pretexto de la literatura y se refuerza gracias a ella: "Antes de cruzar entre nosotros una palabra recitó a media voz: 'Corro por colinas y valles, vago por tierras sin nombre, porque he salido a cazar el ciervo dorado'" (*LOV*: 159). Además de esta cita de *El jardinero*, de Rabindranath Tagore y la de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, se introducen, como apéndices con una proyección centrífuga respecto al texto a la vez que con una función explicativa, pedagógica y de homenaje dentro del mismo, alusiones y citas de Dostoievski (*LOV*: 23), de la Biblia (*LOV*: 38), Zorrilla (p. 54), Scott Fitzgerald (*LOV*: 93) y John Dos Passos (*LOV*: 121). Podemos disfrutar de estos intertextos, que se prodigan por todo el tejido literario del autor valenciano[4], como de cualquier otro juego verbal que causa excitación intelectual junto con la evocación

[4] Vicent comparte este rasgo estilístico con otros autores coetáneos que también poseen esa doble faceta de escritor y periodista, como Eduardo Haro Tecglen. Con especiales peculiaridades, podemos encontrarlo en su obra *El refugio* (1999).

de la palabra literaria ajena. En última instancia, sirven a los propósitos de acercar su obra al patrimonio cultural, fomentar la identificación con el lector con competencias, recuperar el recuerdo del legado de ciertas obras, expresar su compromiso con algunos autores y declarar o reconocer abierta y honestamente sus orígenes literarios, por ejemplo, a través de la cita de *El extranjero*, de Albert Camus (*LOV*: 32). Y no podía faltar, tratándose de Vicent, la cita clásica: los versos de Homero (*LOV*: 135) y la Odisea (*LOV*: 69). En *León de ojos verdes* vienen asociadas a la autoafirmación o búsqueda de identidad del muchacho y acentúan su pequeñez frente a la grandeza del mar y de la mítica obra.

En relación con la imagen de la literatura, dentro del marco de la autobiografía, se abren una serie de enunciados metaliterarios. Concretamente, en "El légamo del escritor", el narrador va engarzando, a través del motivo de la impotencia y la desolación que el adolescente experimenta en ciertos momentos, una reflexión crítica sobre el relato del crimen pasional de Ricardo Seisdedos y, luego, un análisis literario sobre la historia de Maria y el símbolo de la libertad que en ella adquiere la bicicleta roja. El narrador-personaje se refiere en ocasiones al envoltorio verbal y a la ejecución de sus mismos enunciados, y comenta enajenado las propias palabras y la forma de plantear esos relatos[5], como si se tratara de otro sujeto. Más adelante, a propósito de otra de las historias, presenta el inicio de la misma, dando a entender que lo anteriormente narrado son sólo los antecedentes de la "crónica" de un viaje cuyo final es el encuentro de dos amantes ya ancianos: "Y aquí empieza la verdadera historia del largo viaje de Paula Jaramillo" (*LOV*: 171). A estas referencias internas se suman los consejos para escribir que le da el doctor (*LOV*: 24). Se trata de una disposición autocrítica del texto literario que se corresponde con la voz del autor que valora e interpreta a continuación su propio relato.

En cuanto a la imagen de la literatura, se proyecta, bajo el influjo de la figura del náufrago, la propia imagen del escritor y se despliegan una serie de reflexiones que son también crisis vitales y derroteros conscientemente buscados o intuidos, dentro de la historia de iniciación de Manuel a la vida adulta y a la vida como creador. Encontramos ahí sus meditaciones sobre el binomio vida-obra. La idea principal es que

[5] A Brigitte Bardot "la llamaría Antoinette Pascal, que sonaba más literario (…). Aparte de eso no supe qué hacer literariamente con aquella criatura" (*LOV*: 26). Así comenta el narrador la propia historia que va narrando.

vivir es una forma de descubrir, respecto a la cual el escritor siente la necesidad después de descubrir literariamente lo mismo que ha vivido, porque vida y escritura no van parejas: la literatura se rige por otra clase de asociaciones y se pauta en otro orden temporal. Esto es, la labor del escritor es descubrir dos veces la misma realidad. Desde ahí, acierta a contarnos sus coqueteos con otros géneros, sus debates internos en torno a la disyuntiva entre la narración y la poesía. La voz del autor suplanta efectivamente al discurso del personaje, para transmitir su sentir, su conciencia y su voluntad literaria, coincidiendo con el relato de la encrucijada que atraviesa el muchacho durante ese verano y que le lleva por los caminos de la impotencia, la pasión, la decepción, el idealismo, la tentación de la deserción, la determinación, la aspiración a la perfección… De nuevo, la aspiración a la belleza como refugio del mundo implica en Vicent cierta actitud fugitiva, normalmente transitoria. La causa que da origen a esa especie de huida es probablemente un conflicto con las facetas desagradables de la sociedad. Sin embargo, la literatura vicentina no es de evasión y, tampoco aquí, podemos hablar de un alejamiento de lo histórico y lo social, aunque juegue ese papel catártico que permite superar ciertos estados de confusión y ofrezca, como decíamos antes, consuelo a sus personajes en la desgracia y la enfermedad.

Ciertamente, la prosa narrativa de Manuel Vicent ha establecido desde siempre una estrecha y continua relación con la cotidianidad que cuenta la prensa. En *León de ojos verdes* el orden social penetra en forma de vivencia rememorada, de costumbrismo etnográfico y de testimonio. Indirectamente y de pasada, la novela retrata los usos, los hábitos y la mentalidad de la burguesía provinciana en aquellos años; también, la organización de las gentes privilegiadas en torno a ciertos acontecimientos representativos del estatus social, como la chocolatada del señor conde; y, por supuesto, los ritos del Mediterráneo asociados a los santos, como la fiesta de la Virgen de Agosto, de la que encontramos una glosa anterior en *Verás el cielo abierto*; se incluye asimismo un pasaje sobre el disfrute de los aficionados y la ambientación de los partidos de pelota valenciana.

Como manifestación cultural de más de un contexto socio-histórico, se hallan las citas de las canciones de El gato montés, Las hojas muertas, C'est si bon, Los gavilanes, Amapola, la obertura de La boda de Luis Alonso. Se inserta también una tonadilla italiana con el motivo

del *carpe diem* y el fragmento "mirando al mar soñé que estabas junto a mí…" de la conocida canción de Jorge Sepúlveda, además de citar las canciones de los Panchos, la melodía de Siboney, un disco de Glenn Miller y otras melodías de películas. De este modo, el poder evocador mayúsculo de las letras escogidas de determinadas canciones que estaba en *Jardín de Villa Valeria* (1996) reaparece en *León de ojos verdes*. Las puntualizaciones cronológicas junto con las letras de esas canciones incardinan las historias personales dentro de la historia colectiva del país como trasfondo transversal de todas ellas, al que se unen los ecos de las culturas foráneas que penetraban en la península antes y después de la contienda.

El primer biquini, el biquini rojo de Brigitte Bardot que causa curiosidad y escándalo entre los inquilinos del hotel Voramar, es el símbolo del incipiente cambio social y de los movimientos socioculturales modernos que se manifiestan fuera de las fronteras españolas. El plano histórico puede leerse a través de la historia de María en "La mujer de la bicicleta roja" y de los diálogos con el doctor Aymerich mencionados por el joven Manuel sobre la huida de los intelectuales y artistas más solventes del país: "En España ya no quedaban maestros" (*LOV*: 32). El vacío con el que se encontraron los nuevos creadores de los años cincuenta a consecuencia de la fuga de los escritores de la II República supuso un estado de desamparo, falta de referentes y desorientación para aquéllos que debían tomar las riendas de la sucesión generacional.

Volviendo al plano connotativo de la novela, la escultura del león del hotel apunta directamente al león del título. Lo identificamos con el Mediterráneo en sentido amplio. Físicamente, el león guarda la escalinata de la terraza del hotel del mismo modo que la playa circunda el edificio y con la marea alta las aguas de las olas llegan a tocar las escaleras; es decir, el mar y el león adquieren un emplazamiento equivalente. Como ocurre a veces en la tradición poética, el mar simboliza la libertad; el narrador lo subraya cuando explica su encuentro con la obra de Camus: "La lectura de Albert Camus me llevó a la primera visión consciente que, a los cuatro años, tuve del mar como una forma de libertad" (*LOV*: 121). La libertad está personificada en el doctor Aymerich, quien lleva curiosamente una melena blanca "aleonada". Podemos ver en él a M. Albert, el republicano huido a Francia de *Pascua y naranjas* (1966). Como él, fue un represaliado después de la guerra por librepensador y republi-

cano. Aymerich es un espíritu libre porque además, a sus sesenta años, tiene "la mente lo más alejada posible del dinero" (*LOV*: 16). El último intercambio conversacional entre el doctor y el alumno versa de hecho sobre la apariencia del león y la reacción de Aymerich es la de restarle importancia, precisamente porque desprendiendo a las cosas de su gravedad se alcanza una forma de liberación.

Al pie del león de escayola es donde se cita Manuel con Alberto Morata para navegar en busca de un tesoro.[6] La bravura del mar se asocia entonces a la fuerza de un animal feroz a través del pasaje de la tormenta cuando ambos se encuentran a bordo del barco del coronel: "Me di cuenta de que el viento era la musculatura de un dios muy poderoso (…) era un don que tenía que atravesar nuestro cuerpo antes de impulsar la proa con el rumbo adecuado" (*LOV*: 142). El motivo establece estrechos vínculos con el léxico marino y pesquero, que se prodiga en este texto con gran riqueza para el neófito.

El primer conocimiento que el lector tiene del viejo coronel en la reserva Alberto Morata coincide con el primer capítulo, donde el narrador-personaje detalla que sale todos los días a navegar. Morata nos recuerda en parte a los pescadores de la taberna de marineros El Tiburón de *Son de Mar* (1999): "el coronel me contaba sus aventuras de mar y algunos casos de naufragios que tal vez había sacado de las lecturas de algún libro de piratas" (*LOV*: 133). "La isla del tesoro" constituye enteramente una unidad narrativa que cuenta y describe la travesía en barco de Manuel con Alberto Morata a la mayor de las islas Columbretes, y que trasciende las crónicas de las jornadas marítimas a bordo del barco Palmyra de *Del café Gijón a Ítaca* (1994), por eso confiesa el adolescente lo siguiente: "según me dijo el coronel, hay que navegar con el corazón" (*LOV*: 129). Con esta frase se da a entender que el descubrimiento del tesoro que salen a buscar pasa por el corazón. Pero, más que metáfora de la vida, esta travesía por mar contiene una gran carga poética. De ahí, la frase siguiente: "A la hora de contar historias me sumergía en el fondo de un espejo cuyo azogue se movía como aguas marinas" (*LOV*: 70). El mar connota la literatura porque ambos insensatos emprenden la

[6] El tesoro, visualizado durante una sesión de hipnosis, es una Venus hermafrodita dotada de genitales masculinos y femeninos, símbolo de la belleza del arte.

travesía como dos fantasiosos, dando rienda suelta a su imaginación, con el optimismo infantil de dos soñadores.

Otras razones que lo confirman tienen que ver, primero, con la experiencia que siente el muchacho, como si se contemplara a sí mismo desde el mar, al mirar hacia el punto de tierra que ese verano frecuenta: "Desde la mar creí que me estaba contemplando a mí mismo con una visión extracorpórea" (*LOV*: 134). Esto es, la cultura y la tradición artística transfigurada en el mar implica un punto de vista creativo que abarca la existencia de los otros (de María la cocinera, Richard el Guapo, Gabriel Casamediano, Brigitte Bardot, etc.), también como parte de la propia (*LOV*: 135). Por eso, empieza a dejar de pensar en sí mismo y a diluir su espíritu en el horizonte o, lo que es lo mismo, a distanciarse de su existencia terrenal, preparándose o disponiéndose para la labor creativa.

Esa es la mirada literaria de Manuel Vicent, que implica a la vez un tono, un ritmo, una postura ante el mundo, una intencionalidad, unos valores y una sintaxis de la palabra. Desde ese punto de vista, la mirada se arroja como la red para recuperar el recuerdo de los que no están y que depositaron su huella en la cultura: desde el mar, "el hotel, en medio de la primera calima dorada, parecía estar lleno de fantasmas" (*LOV*: 136). Se enumera la incardinación geográfica de la tierra que sirve de orientación para navegar las aguas y que se convertirá, tras el cambio que en el adolescente provoca la experiencia de la navegación, en la pauta para orientarse en la tierra y en la propia obra. En alma mar, toda la realidad es pensamiento, por eso escribir es como navegar. La imaginación toma allí partido por la realidad y el espíritu adopta la forma de la naturaleza y, como la voz del autor apunta, no al revés.

Siguiendo la misma lógica, el descubrimiento que acontece durante la travesía tiene por supuesto un alcance poético: "parece que el tesoro está en la superficie. No hay por qué buscarlo abajo" (*LOV*: 140). Nos está hablando el autor de su concepción poética: la literatura de Vicent se centra en aquello que puede ser captado desde fuera y en los fenómenos que permanecen en la superficie, donde la expresión de la razón de ser de las cosas se hace sencilla y nítida, como la luz clara del día. Su imaginación se encuentra fuertemente arraigada en lo concreto, sin necesidad de indagar más allá de la apariencia de la realidad, en la creencia de que la clave del conocimiento está en la manifestación perceptible por los sentidos, porque es en lo que se presenta o acontece ante su mirada

donde se encuentra contenido, si acaso, de toda posible complejidad. "Lo que había sucedido a mi alrededor parecía algo sencillo, pero era extraordinario" (*LOV*: 157) dice en otro momento.

Esta especie de mimesis confiere a sus historias una imagen vívida y al mismo tiempo trascendente. Le conduce a frecuentes composiciones impresionistas y breves, y explica la evolución del autor, que ha ido arrancando el barroquismo de su escritura, depurando su estilo.

Retomando el simbolismo, recordemos que el león es de escayola como las piernas escayoladas de los milicianos y brigadistas agrupados en el edificio del hotel durante la guerra, como la niña Rosita muerta, que queda fijada en escayola dentro de la iglesia del pueblo. La escayola nos evoca el encalado de las casas del Mediterráneo y sostiene el motivo de la confusión entre mito y realidad. Por el contraste de color del blanco con el rojo (María ata su bicicleta roja con una cadena junto al poyete del león en la escalinata) y con el verde (cuando una mañana el león aparece con los ojos pintados de verde), lo identificamos con la cultura mediterránea, desligado del pecado y capaz de redimir de las caídas. Por otro lado, verde es el color de los ojos transparentes de la bella Lydia[7], como las algas verdes del mar, un mar que abraza como abraza el cuerpo roto de la niña, como en el caso de la Ofelia de las representaciones pictóricas de la mitología celtíbera donde queda plasmado el binomio mar-mujer, y donde finalmente lo real y lo imaginario se confunden (*LOV*: 77). Juanito Ruano, un analfabeto salido del agro valenciano, es un superviviente de una historia de amor con Dorothy Parker, aunque nunca se recuperó de aquella aventura: fue guapo en el pasado; él mismo se define como un desgraciado y un infeliz (*LOV*: 97). Por su parte, María quiere olvidarse de su propia existencia. Y luego está Gabriel Casamediano, un anciano paralítico de ochenta años postrado en una silla de ruedas que acarrea un matrimonio por interés. Paula también se ve envuelta en un matrimonio anodino. Lo mismo le sucede a Alberto Morata, del que se refieren las trifulcas con su mujer. Incluso la memoria del novelista norteamericano John Dos Passos va ligada a lo prosaico, concretamente a una colitis, como puede ocurrirle a cualquier

[7] También se alude a la visión humanista de la enfermedad de Leon Naphta y de *La montaña mágica*, donde el enfermo es un ser singular, fascinante y atrayente, como la misma Lydia.

mortal (*LOV*: 17). A todos estos se suman los personajes colectivos referenciados en el discurso narrativo: los presos republicanos derrotados que esperaban el azar de la muerte en las prisiones improvisadas, los bultos negros de sus mujeres esperando a que abrieran las cárceles y "la gente de arriba", que son los artríticos, asmáticos, paralíticos, tuberculosos, poliomielíticos y demás enfermos. A todos ellos la belleza puede redimirles del sufrimiento. Ése es el mensaje de Vicent.

Bibliografía

RODRÍGUEZ, INMA. V*ida en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2007. Inédita.

MUÑOZ, JORDI, 1998. "Manuel Vicent", entrevista, *Illacrua. Actualitat i alternatives*, 55, abril, 8-11.

S/A, 2004. "Entrevista a Manuel Vicent", *libros a demanda.com*, http: //www.librosademanda.com/ldalocal/nt/62/.

VVAA, 2003. "Cuestionario de Proust: Entrevista a Manuel Vicent", *PUNTOG*, Junio de 2003 (1ª ed.), Guadalajara, México (http: //www. puntog.com. mx/).

VIVAS, ÁNGEL, 2000. "Perfil: En estado puro", entrevista, *MUFACE* (revista electrónica), 11/181, Invierno, http: //noticias. ya.com/cultura, 10/30/2003

Obras de Manuel Vicent citadas

1967. *Pascua y naranjas,* Madrid: Alfaguara.
1993. *Contra Paraíso*, Barcelona: Destino.
1994. *Del café Gijón a Ítaca*, Madrid: El País-Aguilar.
1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.
1996. *Jardín de Villa Valeria,* Madrid: Alfaguara.
1999. *Son de mar*, Madrid: Alfaguara.
2000. *La novia de Matisse,* Madrid: Alfaguara.
2000. *Espectros*, Madrid: El País.
2003. *Cuerpos sucesivos,* Madrid: Alfaguara.
2005. *Verás el cielo abierto,* Madrid: Alfaguara.
2008. *León de ojos verdes,* Madrid: Alfaguara.