



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 N° 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

¹La 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 anti-pacto, 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 tópicos 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 irremediamente. 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: Tristram.
- 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 Herмосilla (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.