

## Memoria de la dictadura/dictablanda de la memoria sensitiva en la autoficción de Manuel Vicent

Carlos VADILLO BUENFIL  
Universidad Autónoma de Campeche

RESUMEN. En este artículo examinamos las novelas *Contra Paraíso* (1993) y *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) como escrituras del yo que anudan en sus tramas los rastros del primer franquismo, las experiencias iniciáticas y las percepciones sensitivas de un sujeto que, mediante un ejercicio memorístico, confecciona una narración imaginativa. Este planteamiento supone entrelazar la memoria más íntima con la memoria pública; analizar la ambigüedad textual generada por los entrecruzamientos de la referencialidad y la ficcionalidad, así como discernir la homonimia y la identidad del autor empírico —Manuel Vicent— diseminadas en el narrador ficcional, estrategias que configuran el modo narrativo denominado por la crítica contemporánea como autoficción biográfica y testimonial.

PALABRAS CLAVE. Autoficción biográfica y testimonial, novela de la memoria, franquismo, novela de formación, Manuel Vicent.

ABSTRACT. In this article we examine the novels *Contra Paraíso* (1993) and *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) as writings about the self that, in their plots, fasten traces of the first part of Francoism, initiation experiences, and sensitive perceptions of a subject that, by way of a memory exercise, drafts an imaginative narration. This approach entails weaving together the most intimate of one's own memory with public memory, analyzing the textual ambiguity generated in how the referentiality and the fictionality intertwine, and also distinguishing the homonymy and the identity of the empiric author, Manuel Vicent. Scattered in the fictional narrator, these strategies make up the narrative mood that contemporary critics have denominated biographical and testimonial self-fiction.

KEYWORDS. Biographical and testimonial self-fiction, memory novel, Francoism, *Bildungsroman*, Manuel Vicent.

Para reconstruir su etapa de formación, ya como hombre, ya como escritor, Manuel Vicent (1936) acude al ejercicio memorístico propio y al testimonio de los otros. Para narrarla —sin refugiarse en la nostalgia, como afirma enfático— elige de entre las novelas del yo el registro de la autoficción, estrategia en la que el yo autobiográfico se hibrida con lo imaginado o, dicho de otra manera, donde el mundo referencial se entrecruza con la esfera ficticia, «insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es* y *no es* el autor» (Alberca 2007: 32). La situación se acentúa porque el narrador exhibe la misma identidad nominal, explícita o implícita, del autor que firma el libro; esta ambigüedad apela al lector y lo insta a comprender que los asuntos biográficos y las correspondencias con la órbita del

autor «se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas» (Alberca 2012: 125).

La autoficción adopta formas diversas, pero es la autoficción biográfica la que más se presta para la narración de temas como la infancia y los inicios de la vocación artística del autor empírico (Arroyo Redondo 2011: 252); no por nada las autoficciones *Contra Paraíso* (1993) y *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) aglutinan, de manera cronológica, la fase de aprendizaje de Manuel (niño, adolescente, joven), perspicaz narrador y protagonista que se abre al mundo —con todos los sentidos alertas— bajo el primer franquismo: los silencios y ocultamientos de la recién concluida guerra; la manipulación de la Historia; los años del hambre y de la vejación contra el que piensa diferente; las prácticas del nacionalcatolicismo y la censura oficial de un régimen pacato, mitómano y triunfalista que ejerció sistemáticamente la intimidación y el escarmiento en contra de sus disidentes<sup>1</sup>.

En la prosa autoficcional que se sitúa «a medio camino entre la autobiografía y la novela autobiográfica» (Gasparini 2012: 182), Vicent plantea una organización novelesca donde se da la coexistencia entre la memoria de la dictadura —el nacionalcatolicismo y sus anquilosadas estructuras de poder— y la dictablanda de la memoria individual con sus recuerdos sensoriales, sobre todo olfativos, puestos en función en el acto mismo de la escritura, ya que «todo un universo desvanecido puede ser guardado por un olor» (Bachelard 1982: 214). La memoria íntima es una dictablanda que recupera o enlaza imágenes, a veces desteñidas, o hechos que quizás no hayan ocurrido como se cree recordar, pues muchas veces las reminiscencias son tornadizas y amenazan con esfumarse, o bien las recordaciones se reparten entre la personalidad del protagonista que se está componiendo una identidad propia y las presencias de los otros; por esto, es posible que en la creación autoficcional la experiencia real se pueda fusionar y confundir con lo imaginado o soñado hasta crear «el universo caprichoso y frágil de la memoria [donde cabe] también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido» (Alberca 2007: 49). En este sentido, la autoficción guarda una estrecha relación con la maquinaria de las ensoñaciones, tal como ha observado Gaston Bachelard: «La ensoñación hacia nuestro pasado [...] parece volver a la vida vidas que no han llegado a tener lugar, vidas imaginadas [...] En la ensoñación, tomamos nuevamente contacto con posibilidades que el destino no ha sabido utilizar.» (Bachelard 1982: 170).

La memoria individual y sentimental del héroe de Vicent —o la «memoria de mí mismo» (Ricoeur 2000: 131)— se trasciende para conformar «los estratos más íntimos de un alma colectiva» (Vicent 2016a: 12) insertada en un relato testimonial que no debe precipitarse en la indiferencia: el acto evocativo del protagonista Manuel aporta una tesela más para enriquecer el mosaico de la experiencia de una España raptada por la dictadura. Es, como escribe Bajtin, el héroe que en la transformación de su carácter mantiene una «relación indisoluble con el devenir histórico» (1998: 214). Por eso, a propósito de su novela *Tranvía a la*

---

<sup>1</sup> No nos entretendremos en la última obra de la trilogía de Vicent, *Jardín de Villa Valeria* (1996) —contenida junto a nuestras dos novelas en el volumen *Otros días, otros juegos* (2002)—, porque además de que son los años de madurez del protagonista, el periodo histórico del que se ocupa —la transición y la democracia— es posterior al que nos interesa analizar en este artículo.

*Malvarrosa*, Vicent ratifica que en ella «se narran hechos y sensaciones, que si bien sucedieron hacia la mitad del siglo pasado, permanecen de forma perenne en el aire como una categoría de la mente» (2016a: 7) y como una práctica de la memoria, ora en el plano íntimo, ora en el público o comunitario, considerándose este último «el lugar de arraigamiento de la historiografía» (Ricoeur 2000: 96). De este modo, la recordación de Vicent convertida en narración no es un juego autobiográfico y ficcional concebido solo para entretener, sino una autoficción que busca, en esa recuperación de los hechos pasados, incardinarse en la memoria viva de los lectores.

*Contra Paraíso y Tranvía a la Malvarrosa* condensan discursos que conforman un espectro narrativo: novela de autoficción biográfica, con matices del relato de formación, y novela de la memoria y del testimonio —entretendida con evocaciones propias e informaciones ajenas. En suma, Vicent es uno de esos narradores que acuden a la forma literaria del «recurso a lo vivido» y se inclinan a usar su propia vida como materia prima de sus creaciones (Freixas 2018); y no podría ser de otra manera, según ha definido su estilo literario:

[...] no sabría escribir nada que no hubiera experimentado. Yo escribo del Mediterráneo porque he nacido allí y he tenido las sensaciones, los olores, los gustos... identificando los sentidos con el alma. Un paisaje son los cinco sentidos, no es sólo lo que ves: es lo que oyes, son las músicas, son las sensaciones. Entonces, yo escribo de lo que he vivido (Cabañas 2001: 101-2).

## **AUTOFICCIÓN EN ESPAÑA Y EN MANUEL VICENT**

Explica Alberca que sin el cultivo que tuvieron las escrituras del yo en el fin del franquismo no se puede entender el florecimiento de la autoficción en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI (Alberca 2014: 151). Este auge memorialista de la época es comentado socarronamente por Carmen Martín Gaité dentro de su novela *El cuarto de atrás*, publicada en 1978, precisamente una de las autoficciones españolas inaugurales del subgénero: «Desde la muerte de Franco [...] proliferan los libros de memorias, ya es una peste [...] eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le [*sic*] van a aburrir a los demás las mías» (Martín Gaité 1997: 111).

Ciertamente, la fórmula autoficticia se constituyó en una de las prácticas «literarias más originales y culturalmente representativas de la España democrática» (Arroyo Redondo 2011: 15) y, gracias a ella, los narradores exploraron un ejercicio discursivo pletórico de libertad para comunicar deseos, frustraciones y anhelos individuales, si se toma en cuenta que dejaban atrás la experiencia colectiva traumática de la dictadura y la represión (Casas 2014: 10). Autores como Jorge Semprún, Francisco Umbral, Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Antonio Muñoz Molina, por citar unos casos, practicaron autoficciones desde sus primeras obras publicadas, y en todas las variantes: fantásticas, especulares, metafictionales, humorísticas, irónicas, biográficas y testimoniales.

Por su apego a las coordinadas autobiográficas, más que a las ficticias, Alberca ubica *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* dentro de la autoficción biográfica. Su planteamiento es que la debilitada ambigüedad en estas obras proviene más del paratexto, que las califica como novelas, que del contenido, respecto del que muy pronto el lector se percata de su mezcolanza superficial y de su fuerte acento autobiográfico, en contra de una endeble ficcionalización (Alberca 2007: 175-7). La definición de Alberca se apega a la de Colonna (2012), quien estima que en la autoficción biográfica es posible la confusión entre el escritor y el protagonista, pues la adaptación ficticia de la existencia real del autor da pie a la configuración de cierta imagen suya, una imagen no inventada y sí apegada a datos reales.

La lectura que proponemos de *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* se escora al concepto de autoficción biográfica y testimonial, modalidad donde se organiza, como juzga Casas, una escritura híbrida que contiene

relato intimista fundamentalmente referencial y centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela [y] relato testimonial, donde los elementos ficcionales colaboran en la construcción de la memoria y de los valores morales, más allá de la vivencia histórica (Casas 2014: 11).

Alberca (2007: 255) y otros estudiosos del relato autoficcional consideran la confrontación del texto novelesco con sus paratextos (peritextos y epitextos), ya que estos participan en la desestabilización de la competencia lectora: «los libros autoficticios aprovecharán los elementos paratextuales con fines ambiguos, para que las señales lleguen de manera confusa al lector» (Arroyo Redondo 2014: 66) y produzcan en él una lectura simultánea y paradójica. Por tanto, en primer término trazaremos las relaciones entre el autor empírico y el narrador ficcional (yo textual) de las obras que estudiamos para apuntar las marcas referenciales coincidentes.

En *Contra Paraíso* y en *Tranvía a la Malvarrosa* Vicent procura la coincidencia de su nombre —Manuel— con el del protagonista narrador de las novelas. En *Contra Paraíso* esta identidad nominal se descubre en la segunda secuencia, mientras que en *Tranvía a la Malvarrosa* se revela la afinidad en el tercer capítulo sin numerar, cuando Vicentico Bola, su padrino de iniciación sexual, pregunta al entonces adolescente narrador: «Si está Merche, ¿oyes, Manuel?» (Vicent 2016b: 27). Igualmente, el lugar y año de nacimiento del protagonista son proporcionados desde la primera secuencia de *Contra Paraíso*: «Nací en la Vilavella, en 1936» (Vicent 2002b: 19), pueblo perteneciente a la Comunidad Valenciana, dato que se revalida en la información que sobre el autor proporciona la edición de Alfaguara de *Otros días, otros juegos* («Manuel Vicent nació en Valencia») o en la de Debolsillo de *Tranvía a la Malvarrosa* («escritor y periodista valenciano»); reseñas y entrevistas en periódicos y revistas —elementos epitextuales— informan que Manuel Vicent es originario de Villavieja, Castellón, y que nació en 1936. Otras constantes biográficas coincidentes entre el protagonista narrador y el autor que firma los volúmenes son el nombre del padre (José María) y su adscripción al nacionalcatolicismo, la presencia/ausencia del amor platónico llamado Marisa, la cercanía del Mediterráneo y los primeros trazos de la vocación literaria —ya como lector, ya como incipiente escritor—, nociones que son corroboradas en otras narrativas vicentianas apegadas a lo referencial, como en el ejemplar *Verás el cielo abierto* (2005), y, de nueva cuenta, en entrevistas y en sus artículos periodísticos.

Las obras autoficticias fluctúan entre dos pactos opuestos, el autobiográfico y el novelesco, dando pie a lo que Alberca denomina como pacto ambiguo (2012: 127). De ahí que, observa Ródenas de Moya, la autoficción se base en «la indiscernible concurrencia de factualidad y ficcionalidad» (2014: 173). La ambigüedad originada por esta «concurrencia» se significa en la portada de *Otros días, otros juegos*, espacio que, aparte de estampar una barquilla depositada entre la arena y el mar (suponemos el Mediterráneo), y de un trozo de columna, incluye retratos de Manuel Vicent en tres distintas fases de su vida: infancia, pubertad y juventud, juego de imágenes reales del autor que remiten al lector a la factualidad, a un texto de procedencia biográfica. Esta interpretación se refuerza con la primera línea del «Prólogo» a *Contra Paraíso*: «En un principio quise titular estas memorias...» (Vicent 2002a: 9).

Sin embargo, en otros paratextos, tanto Vicent como los editores alientan la interpretación novelesca. A la pregunta sobre qué obras le gustaría que sobrevivieran a su alma, Vicent contesta en una entrevista: «La novela *Contra Paraíso* y el artículo...» (Barrios: 2010). El membrete de narración novelesca se reafirma en *Verás el cielo abierto*, en el diálogo que mantiene Manuel con la hija de Marisa: «¿Mi madre tiene algo que ver con la protagonista de esta novela?» (Vicent 2005: cap. 4, 9). Otros ejemplos provienen de la contraportada de *Tranvía a la Malvarrosa* en la edición de DeBolsillo, donde se apoya el estatuto de ficción y se cancela toda ambigüedad: «[...] el protagonista de esta novela atraviesa la adolescencia»; en el mismo peritexto se reproduce un comentario extraído de *La Vanguardia*: «[...] una novela de la memoria colectiva».

De estos entrecruzamientos entre realidad y ficción, Vicent opina que

llega un momento en que la imaginación y la memoria son la misma cosa. Y no es porque uno al escribir sobre sí mismo quiera dar una imagen falsa, sino que cosas que suceden, y a las que tú les has dado muchísima importancia, realmente no la tienen. Yo, por ejemplo, he escrito sobre mi niñez, mi adolescencia, etc., y he tratado de decir más o menos las sensaciones puras que recuerdo, modeladas por el tiempo, pero no con objeto de distorsionar mis experiencias. Lo que sucede es que, a partir de los cuarenta años —que es cuando uno comienza a volver para atrás y cuando la memoria empieza a convertirse en materia literaria, es decir, cuando empieza a ser ya tu imaginación— todo eso está distorsionado, pero no malévolamente, sino de forma inevitable (Cabañas 2001: 100).

La declaración de principios de Vicent pone de relieve que las evocaciones de un tiempo ido a veces acuden a la ficción para revelar al autor su parte de verdad, y ayudarlo a construir «su verdad literaria». Así, en *Contra Paraíso* y en *Tranvía a la Malvarrosa* se cumple con una de las posibilidades interpretativas que baraja Alberca para la autoficción, la de tratarse «de una autobiografía *sensu latu* [*sic*] con la forma y el estilo de una novela [...] que bien podría introducir incluso algunos elementos ficticios» (2007: 126).

La disolución de la barrera entre ficcionalidad y factualidad está representada en Marisa, que atraviesa los espacios del narrador en los dos relatos para instituirse en su amor platónico, en la mujer inalcanzable y en uno de sus enigmas de esos años, desde su enamoramiento en la adolescencia, cuando él tocaba el piano en el balneario, hasta los primeros rozamientos de la madurez. De ahí que las apariciones de Marisa en los tranvías valencianos

parezcan nimbarse de lo fantasmagórico, más arrimadas a la composición de la *poiesis* que a la *mimesis*:

Desde el día en que vi a Marisa en una ventanilla del tranvía de circunvalación, ese trayecto comenzó a tener para mí un sentido. Imaginaba que iba detrás de ella. O que ella me seguía en otro convoy, Dábamos los dos la misma vuelta a la ciudad y yo iba leyendo poesías de Nervo [...] En ese momento oí la campana de un tranvía azul y amarillo que cruzaba la Glorieta y en él viajaba aquella niña de la trenza de oro. Corrí angustiosamente detrás del convoy y a punto estuve de encaramarme en la jardinera, pero no lo logré a causa de mi propia emoción [...] Buscaba a una niña que huía en un tranvía a la Malvarrosa [...] Yo sólo quería encontrar a Marisa en la ciudad puesto que para mí las calles eran ella y su búsqueda se había convertido en un juego de la mente [...] Esta última primavera todavía vi cruzar a Marisa en el tranvía 8 por la Alameda; y también viajaba al final de mayo de nuevo en el tranvía de la Malvarrosa con un sombrero de paja y una cinta roja junto a la ventanilla. Ya no la vería más (Vicent 2016b:151-2, 157, 160, 202-3).

El tema de Marisa —perteneciente al mundo factual— se va ficcionando a lo largo del relato, al grado de diluirse en el horizonte de expectativas de Manuel, al bordear la juventud. Su ensoñación poetizada concluye y la Marisa quimera cobra corporeidad en la liberal Julieta, una francesa que viste ceñidos vaqueros: «Julieta estaba en Valencia estudiando Bellas Artes y yo la llevaba a Chacalay a bailar» (Vicent 2016b: 203). El Manuel narrador practica también la ambigüedad nominal con las dos mujeres más importantes en esa etapa de su vida. Marisa es la mujer idealizada, el ser fantasmal entrevistado en el tranvía y que no llegó a estar nunca en los brazos de Manuel; por eso, su deseo se fusiona con lo tangible y Marisa entra a la carnalidad de Juliette; el resultado es una dicotomía femenina, una «Marisa que se llama Juliette» (Vicent 2016b: 204), como también la nombra Manuel. Esta fusión es lo que Alberca destaca sobre lo que es capaz de realizar el escritor autoficticio: «una transacción entre lo que realmente fue o es o le hubiera gustado ser y al mismo tiempo le está permitido imaginar lo que no le llegó nunca a suceder, como si hubiese ocurrido [como una] sublimación de la realidad» (Alberca 2007: 171).

Llama la atención que, paralelamente a Manuel, otros dos personajes femeninos de *Tranvía a la Malvarrosa* aplican, para sobrellevar sus existencias, estrategias autoficticias; La China siembra la ambigüedad al confundir las identidades de Manuel—el protagonista— y Manuel —su novio muerto—, al que la prostituta cree reencarnado en el cuerpo del primero. Es el equívoco de identidades lúdico entre el mundo real y el del más allá, o el que sugiere el juego de espejos de la autoficción al desdoblarse en autobiografía y ficción: «[...] a veces ya no sabía si yo era el hijo del fabricante de zapatos muerto en accidente que acudía a una cita con su novia o era un simple mortal que no había muerto todavía y que sólo buscaba seguir hasta el final un juego excitante» (Vicent 2016b: 158). Catalina, por su parte, es la prostituta que inició al Manuel protagonista en los meandros del sexo, y que también hace de su biografía una simulación, pues años después de ese encuentro en el burdel coincide en un baile con Manuel, quien juega a realizar su sueño como vocalista; la pelirroja convive con su marido y cuando Manuel se acerca a saludarla ella se inventa un pasado casto de instituto, en «aquellos tiempos en que íbamos los dos cogidos de la mano por el jardín de Ribalta según la ficción que ella había deseado vivir» (Vicent 2016b: 210). El recurso autoficticio de Catalina es el de la construcción de un pasado irreal y, aunque su caso pertenece al discurso oral,

el proceso se asemeja al descrito por Lejeune al imaginar a un fabulador que «imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales, permitiendo plasmar una identidad elástica» (Casas 2012: 13). Así, con la complicidad de Manuel, Catalina estira su identidad y blanquea sus años mozos para el inocente marido. Gracias a estos dos episodios y a las estrategias literarias empleadas por las prostitutas, el inexperto se afianza en su vocación de escritor, ya que ambos incidentes «corroboran la capacidad simuladora y el doblez ficticio que el joven deberá aprender para ejercitarse en la novela de la vida» (Alberca 2008: 211).

La autoficción —entiende Casas— toma prestada de la novela todo tipo de recursos; lo que en verdad importa es la manera literaria de narrar los hechos, no tanto la relatoría factual de los acontecimientos (Casas 2012: 17). Por tal motivo, cuando flaquea la verdad autobiográfica entra en funciones la ficción: «cuando el olvido nos acorrala» se fuerza el pasado, entonces los escritores nos convidan a reimaginar la infancia o adolescencia pasadas. Ellos imponen de nueva cuenta el supuesto orden o fidelidad y «nos enseñan las audacias de la memoria» (Bachelard 1982: 167), que rellenan las vaguedades del tiempo vivido. De esta suerte, la voz narradora de Vicent confiesa su incapacidad para determinar si antes o después de la inundación de octubre de 1957, en Valencia, ocurrieron ciertos sucesos; finalmente, poco importa la exactitud, lo interesante son los hechos que giran en torno a aquel ciclo de su existir:

Y ya no sé muy bien si ciertos amores con novias primerizas, algunos perfumes de algas, determinadas lecturas [...] muchas sensaciones y melodías [...] debían ser atribuidos a un momento anterior o posterior a las aguas que llegaron a cubrir todas las calles [...] ¿Sería antes o después de la riada cuando don Santiago, el director de la residencia, me dijo que una chica que se llamaba Marisa le había dado recuerdos para mí? (Vicent 2016b: 159).

Asimismo, la falta de fiabilidad de los recuerdos se plasma en *Tranvía a la Malvarrosa*: se trata del incidente ocurrido en una cena en honor a Franco, que le relata a Manuel el arzobispo Olaechea. Un apagón y la caída de un panel fueron confundidos con un atentado al Caudillo, al grado que todos se lanzaron o fueron lanzados al piso. Al volver la luz, el clérigo se percató de que un guardia le apuntaba a la sien con el cañón de una pistola. Capítulos más adelante Manuel refiere el mismo incidente y en él se revela la infidelidad del recuerdo transcrito por el narrador: en esta segunda referencia el arma con la que apuntaron a Olaechea no fue una pistola, sino una metralleta. El suceso doblemente narrado pareciera un descuido de Manuel; un desliz de la memoria que se vuelve parte del mecanismo propio de la autoficción.

Otro apartamiento de la realidad es el recurso que Vicent recoge de lo ficticio, la hiperbolización; por ejemplo, cuando narra la muerte, velatorio y entierro de su amigo Bola, o cuando describe sus andanzas motorizadas o sus aventuras eróticas, a veces con una escritura grotesca, como la dedicada a su moto:

La vespa de Bola era ya famosa cuando llegué de vacaciones al pueblo. La gente quedaba pasmada viendo pasar aquella inmensa bola de carne a toda velocidad sobre una lata. Todos compadecían a la moto pero ella no iba nunca a sitios que no fueran de placer. En todos los burdeles la conocían. Como los caballos que sienten las intenciones del amo, la vespa había

desarrollado un instinto: sabía ir sola de putas y también podía regresar a casa llevando encima a Bola dormido (Vicent 2016b: 116).

Provenientes también del discurso imaginativo son los ejercicios novelescos que Manuel incrusta en *Tranvía a la Malvarrosa*, secuencias en las que recrea la mañana de El Semo, violador y asesino huertano, una especie de Pascual Duarte valenciano de los cincuenta, suceso que le confió el fiscal del caso. El germen de escritor igualmente baraja otras temáticas para la hipotética novela que escribirá para el concurso de Casa Pedro: la pasión por la adolescente Marisa y su rastreo inútil por los tranvías, o la historia de la envenenadora, concretamente la mañana en que es ajusticiada, y que Manuel reconstruye en unas páginas de su cuaderno: «Así debería iniciar la narración: yo salía de la Audiencia con el fiscal Chamorro, que era mi profesor de Derecho Penal, en dirección al bar Los canarios» (Vicent 2016b: 152).

Tampoco es extraño que en algunas secuencias de las dos novelas el narrador protagonista deje de mirarse a sí mismo para focalizar el relato en alguien ajeno a su yo autobiográfico; por ejemplo, cuela microhistorias de Vicentico Bola, de los exportadores de naranjas vecinos suyos, de un hipnotizador que actúa en la localidad y del hombre hipnotizado que desaparece sin dejar rastro, o de Tomasín, un lugareño muerto trágicamente por la cornada que sufriera en la corrida; estos personajes incursionan en el texto y producen un momentáneo desvío de la autorrepresentación, fenómeno que, finalmente, enriquece la experiencia única del sujeto al distender la mirada hacia el entorno y los otros. Esta modificación de la perspectiva del yo no es rara, si se toma en consideración que la prosa autoficcional expresa a menudo una voluntad de deconstrucción en relación a las literaturas personales o íntimas (Casas 2012: 37). Así entendida, creemos en la autoficción como un campo de batalla donde «imaginación y memoria rivalizan para darnos las imágenes que tienen de nuestra vida» (Bachelard 1982: 159).

En suma, como hemos venido analizando, a veces es ilusorio trazar con exactitud las coordenadas entre lo autobiográfico y la ficción; lo apoya Vicent en la presentación de *Tranvía a la Malvarrosa*: «lo que le sucede al protagonista, a veces yo mismo y otras no, le puede ocurrir a cualquier adolescente entrando en la juventud» (Anónimo 1994). Con la autoficción biográfica Vicent cultiva la ficcionalización del yo, como los escritores que experimentan «el juego de hacer de sí mismos y de sus vidas los protagonistas de sus fábulas novelescas, de tal manera que esas novelas acaban pareciendo biografías noveladas de los novelistas escritas por los mismos novelistas» (Gracia 2008).

La diferencia con otros autores que ficcionan el yo es que Vicent no solo se queda en la egocéntrica reseña de su existir, sino que su narración sobre el pasado se vuelca hacia los territorios de la memoria colectiva y de la memoria histórica, como veremos en el apartado siguiente; igualmente, en otro segmento nos ocuparemos de la memoria de los sentidos —tal como propone Vicent en la urdimbre de sus novelas—, ya que estos son esenciales para la aprehensión del mundo del perceptivo protagonista, ya desde la infancia, ya desde los primeros atisbos a los umbrales de la madurez.



## MEMORIA DE LA BARBARIE: GUERRA CIVIL, DICTADURA Y NACIONAL-CATOLICISMO

Si consideramos las agrupaciones generacionales que la crítica ha organizado para la literatura española del siglo XX, Manuel Vicent es uno de los autores más jóvenes de la Generación del Medio Siglo. Ángel Basanta reconoce para esta promoción el abanico temporal de 1922 a 1936 (Basanta 1988: 9), mientras que Santos Sanz Villanueva la estima de 1924 a 1936 (1984: 105). Vicent comparte con los del grupo el registro realista y la preocupación «testimonial de la realidad social e histórica» (Sanz Villanueva 1984: 105), pero se distancia de la mayoría de sus miembros en ciertos puntos: uno, literario; otros, vivenciales. En primer término, Vicent realiza su debut novelístico con *Pascua y naranjas*, en 1966 —no a finales de los cuarenta o mediados de los cincuenta, como acaeció con las ediciones de varios de los autores nacidos en los años veinte—; por otro lado, es obvio que, por razones de edad, la de Vicent no fue una infantil conciencia sacudida por las tremendas experiencias de la Guerra Civil española (1936-1939) —casos de «los niños de la guerra» (Aldecoa 1983): Ignacio Aldecoa (1925), Ana María Matute (1926) o Juan Goytisolo (1931)—; por ende, en las fabulaciones de los escritores citados aparece a menudo «una infancia o mocedad entenebrecidas por la guerra» (Sobejano 1980: 426), aunque esta, en sí misma, no se presenta en las ficciones como un elemento central, sino «como punto de referencia, como trasfondo lejano, como reminiscencia o como antecedente determinante» (Sobejano 1980: 424); en cambio, la mirada de Vicent —como la de su coetáneo Francisco Umbral (1934 o 1935)— se despliega, más bien, hacia la vida áspera y ruin de la posguerra y a los años posteriores al régimen de Franco.

Una de las aristas de la novela española de finales del siglo pasado y de lo que llevamos del XXI ha derivado hacia narraciones que buscan recobrar el pasado histórico silenciado o falsificado por la versión oficial; así, «al socaire de la recuperación de la memoria del pasado colectivo y personal, los novelistas volvieron la vista a la novela autobiográfica y a la autoficción» (Alberca 2014: 151). Nørgaard, por ejemplo, plantea que el relato *Bilbao-New York-Bilbao* (2008), de Kirmen Uribe, exhibe una estrategia autoficcional que pretende resarcir la memoria y «negociar el sentido de la Historia», a través de investigaciones y fuentes documentales que nutren la trama de la novela (Nørgaard 2014: 270). Y aunque Vicent no acude a estas fuentes que conforman la «memoria transgeneracional» de Uribe, *Contra Paraíso y Tranvía a la Malvarrosa* se inscriben también dentro de la literatura de la memoria, por tanto sus tramas se urden a partir de la memoria individual-familiar —sustentada tanto por recuerdos propios como por testimonios de allegados— y la memoria histórica; estas memorias «negocian el significado del pasado» (Nørgaard *ibid.*), en nuestro caso, el del período franquista que planea sobre los años formativos del protagonista.

La memoria personal se nutre de las vivencias que han dejado sus improntas y han moldeado el carácter del individuo, de tal modo que el «pasado irrevocable —reflexiona Ortega y Gasset— se ha incorporado a mi ser [puesto que] mi experiencia forma definitivamente parte de mí mismo» (Guy 1985: 291-2). Por consiguiente, significativa es la cavilación de Sergio Pitol al sopesar la influencia de la vida pasada en el individuo creador: «Creo que la infancia y la adolescencia del autor no desaparecen nunca de las obras que escribe» (Jaramillo

1995: 12). Guiados por este juicio, apreciamos que en las narraciones de Vicent se reviven las huellas de su darse cuenta del mundo y de la posición que va ocupando en él desde un estado de principiante.

Sin embargo, lo autobiográfico adquiere una continuidad que se amplifica: «por un lado, es el relato de una experiencia individual; por otro, el reflejo del universo colectivo», o bien, la dimensión de lo social que cumple con un propósito testimonial (Cuasante Fernández 2018: 31). En todo caso, «la memoria no es sólo un término individualista, sino un constructo social inherente a la colectividad histórica» (Samper Cerdán 2016: 72). El punto no se reduce a evocar y relatar la problemática personal e íntima del individuo en su pasado propio y singular, sino que se ensancha hacia la recordación y la narración de lo que vivieron los otros, en ese mismo espacio y temporalidad; si tomamos en cuenta la visión sociológica de Halbwachs, la mirada del protagonista Manuel participa también de la específica reconstrucción que haría cada grupo social desde ese pasado en común (Larrión Cartujo 2008: 70).

En consonancia con lo anterior, afirma Vicent que no puede «escribir nada que no haya imaginado, vivido o tocado de cerca, pero no se trata solo de contar tu batallita, ese algo vivido se transforma en una experiencia que le atañe a más gente» (Constenla 2013). En este sentido, Gasparini precisa que la memoria colectiva, junto al duelo y la filiación, son los temas que más se han acomodado en la escritura contemporánea del yo (2012: 187). Precisamente, la memoria individual de Vicent se ensambla en la memoria colectiva ejercida por los que no quieren sumergir en el olvido las atrocidades e injusticias del régimen franquista: varios rastros vertidos en la escritura del autor empírico que se asoma hacia edades pretéritas permiten interpretar que está del lado de la España derrotada, que desde la niñez y adolescencia nunca simpatizó con el fascismo y que, en todo momento, muestra sus discrepancias con los que encarnaron el poder en su país. Por tanto, el pasado se reconstruye, se vuelve a elaborar y se reinterpreta por el grupo social, es decir, «el ejercicio de recordar no es sólo un acto individual, sino [...] un proceso colectivo» (Samper Cerdán 2016: 26).

En la introducción a *Tranvía a la Malvarrosa* Vicent comenta que los sucesos que narra se desgranán en esa Valencia «sensual, huertana, eclesiástica, reprimida bajo la bota franquista [donde] los sentidos estaban a punto de reventar por todas las costuras del cuerpo» (2016a: 7). Asimismo, en la presentación de la misma obra, Vicent reputa a su relato como unas «memorias sensoriales, un retablo de las sensaciones de los años cincuenta en una ciudad como Valencia» (Anónimo 1994), estimación que podemos retrotraer hacia los años cuarenta, hacia Vilavella, su pueblo natal, si consideramos la primera obra de la trilogía. Efectivamente, el narrador protagonista de *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* no solo evoca y registra en su memoria las percepciones de los sentidos que eclosionan en su espíritu en formación, sino que también guarda la memoria de las secuelas de la guerra y de la dictadura manifestadas en la sociedad de las primeras décadas de posguerra: la omnipresencia del régimen, la represión institucionalizada, la religiosidad y la censura de las prácticas consideradas como lesivas para la moral católica, ejercidas tanto por el padre del protagonista como por el conglomerado social. De este modo, «se puede extender —lo explica Ricoeur— analógicamente la posesión privada de los recuerdos a la idea de la posesión por parte de nosotros de nuestros recuerdos colectivos» (Ricoeur 2000: 156). Un pasado personal que habla de sujetos, objetos y sucesos conocidos, en consecuencia, un pasado parcial que abraza un

tiempo experimentado y compartido del grupo; son pasados que, finalmente, nutrirán la memoria histórica (Larrión Cartujo 2008: 71).

Ecós y rastros de la guerra irrumpen desde las primeras secuencias de *Contra Paraíso*. Las improntas se imponen a la voz narrante: el año de inicio de la guerra coincide con su natalicio, y a los pocos meses tanto él como «los pájaros ya respiraban pólvora [y] la dulzura del Mediterráneo [...] quedó interrumpida en mitad de la canícula por el odio, ante el cual también enmudecieron las chicharras» (Vicent 2002b: 19). Igualmente, la conciencia de Manuel se desvela en la oscuridad de una despensa ante los bombardeos entremezclados con las oraciones de las mujeres, que fue «lo primero que mis oídos oyeron en este mundo» (Vicent 2002b: 20). Así, entendemos con Bachelard la permanencia de un núcleo de infancia en el alma humana. Revelaciones de la infancia permanente (1982: 151).

A esto se suma que el protagonista —todavía niño analfabeto— es avisado recolector de balas y bombas que no estallaron en su «paraíso terrenal»; conserva en el recuerdo el esqueleto de un combatiente abandonado en la trinchera; atesora el libro *Corazón*, de d'Amicis, encontrado en un zurrón militar; explora montes —donde descubre botas, cascos y macutos de soldados— y balnearios derruidos por el conflicto. Manuel es un niño que vaga solitario por estos territorios, y esas «soledades de niño, dejan en algunas almas marcas imborrables —asienta Bachelard— [por tratarse] de una vida [que] está sensibilizada por la ensoñación poética, por una ensoñación que sabe el precio de la soledad» (1982: 150).

Además, para describir sucesos de la guerra no apreciados en directo, Vicent recurre al testimonio, es decir, a lo «recibido por mí de otro en cuanto información sobre el pasado» (Ricoeur 2000: 158), material con el que compone su relato: «me contaron luego [...] que aquel revolucionario tuvo que arrancarme de las manos de mi padre para poder llevarlo preso, y aunque esa imagen no la recuerdo, sé que me ha dejado una lámina herida en la memoria» (Vicent 2002b: 23), o bien los primeros desmanes de la guerra en el pueblo son reconstruidos por Manuel gracias al recuerdo de las relatorías que sus tíos —proclives a la derecha— le compartían cuando iban de cacería o de excursión, sucesos que, en su momento, no pueden haberse dado como una vivencia histórica suya y, por tanto, no pueden ser recordados, pero sí narrados mediante la estrategia de la focalización de un narrador observador testigo, quien va adentrando al lector en la sombría y perturbada realidad social:

Pero apenas había terminado esta chocolatada posfuneraria comenzó la guerra y el convento de Onda fue asaltado [por anarquistas]. Frailes y novicios huyeron en desbandada campo a través; colgaron los hábitos en las ramas de los naranjos y continuaron corriendo vestidos de paisano [...] A esa hora en la plaza del pueblo estaban ardiendo todos los santos, el órgano y las hornacinas formando una pira cuyas llamas tenían dentro el reflejo de pan de oro de las cornucopias, y a la puerta de la iglesia alguien fusiló formalmente la imagen del Corazón de Jesús (Vicent 2002b: 30).

Las descripciones de la violencia anticlerical recreadas por Manuel —la memoria iluminada desde la ficción— coinciden con los hechos factuales: las primeras acciones emprendidas por los revolucionarios ante la derrota de la sublevación de Franco fueron incendiar iglesias y asesinar eclesiásticos. Los líderes sindicales proclamaron que el «problema» de la

Iglesia lo había tenido que resolver la clase obrera en la explosión revolucionaria accionada por el fallido golpe militar (Casanova 2008: 56).

Desde infante, Manuel adquiere conciencia que el tema de la guerra es una prohibición tácita entre los adultos. Sus preguntas no tienen respuestas o son evadidas: «En casa nunca se hablaba de la guerra: ese silencio de mis padres y de mis tíos daba por supuesto que nosotros éramos los buenos y habíamos ganado, y los otros eran los malos y habían perdido» (Vicent 2002b: 86-7). En los años cuarenta el silencio de la villa estaba poblado de sonidos agrícolas atravesados por «un miedo profundo, una humillación muy larga, muchas cicatrices abiertas que todavía sangraban» (Vicent 2002b: 46). Son las heridas de la guerra fratricida, que aún escaldan la carne viva de la colectividad, las que obligan al niño Manuel a suponer «un mundo de odios y sangre que desconocía» (2002b: 109)<sup>2</sup>. De este modo, comprendemos el nulo entusiasmo del narrador ficcional de *Contra Paraíso* por ser Flecha y pertenecer a Falange, la repulsa hacia su violenta y hueca teatralidad, que envenenaba a la infancia: desfiles, gritos patrióticos, uniformes y fusiles de madera. En el repaso a la puerilidad retorna a Manuel la aversión por el espectáculo de la guerra y la barbarie actualizado y legitimado por el orden jurídico franquista, que justificó la fundación de un nuevo Estado: la Nueva España. Este escenario concuerda con el análisis de Ricoeur en torno a la vinculación que a veces se establece entre la historia y la violencia; por eso, como sucedió durante la posguerra española, «lo que fue gloria para unos fue humillación para los demás. A la celebración de un lado, corresponde del otro la execración. Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación» (Ricoeur 2000: 108).

A la memoria autorreprimida, al sólido silenciamiento y al escamoteo del inmediato pasado que pretendió inculcar la indiferencia, el olvido o la utilización de la historia en la población hambrienta, se agregan las diversiones multitudinarias, como el fútbol, que fue «el hueso que el franquismo daba a roer a las masas para que olvidaran el grado de humillación en que vivían» (Vicent 2016b: 24)<sup>3</sup>. No fue casual que los goles de los futbolistas fueran festejados como hazañas y sus nombres y efigies dignos de héroes impresos en cromos y en

---

<sup>2</sup> Los vestigios de la guerra continúan en *Verás el cielo abierto* (2005), texto de tono autobiográfico de Vicent, a veces encarnados en objetos símbolos, como el frutero de su abuela Roseta pegado por unos alambres, pues una esquirla de obús lo partió por la mitad, que utiliza todos los años cargándolo de frutos: «Lo he conservado como un símbolo de la guerra civil [...] como una redención de aquella crueldad» (cap. 1, 11); o el revólver de latón cromado que la tía Pura le arrebató para arrojarlo «dentro de aquella oscuridad sulfurosa [un pozo]. Aún guardo en la memoria el sonido que producía al dar en el fondo, contra el agua» (cap. 1, 3). También el recuerdo del conflicto se liga a las anécdotas del tío Manuel, quien le narra de los soldados republicanos que trasladan a Cataluña cuadros del museo del Prado y abandonan la carretera para permanecer varios días en su alquería, para salvaguardarlos de las bombas de los cazas. O la visita al cadáver, preservado dentro de una cueva, del moro ejecutado con un tiro en la nuca, por ladrón y abusivo, por un teniente del mismo ejército franquista. O el placer de recorrer las trincheras de ambos bandos de la guerra, de hallar nidos de ametralladoras en las montañas y de haber encontrado una cápsula de bala. Al ver su padre que jugaba con ella, le da una lección histórica y patriótica que acaba con su infantil inocencia: «Me hizo saber quiénes fueron los torvos apaches que habían perdido la guerra y quiénes eran los dorados jinetes del Séptimo de Caballería que la habíamos ganado» (cap. 2: 11-2).

<sup>3</sup> En la edición de *Tranvía a la Malvarrosa* incluida en *Otros días, otros juegos* no consta este comentario del narrador.

las primeras páginas de la prensa. Este simulacro perduraría durante la posguerra y fue auspiciado por el nuevo orden orquestado por las armas y el fanatismo, un meridiano ejemplo de «la manipulación concertada de la memoria y del olvido por quienes tienen el poder» (Ricoeur 2000: 110) e imponen su propia ideología; no hay que olvidar que, en definitiva, «la ideología [...] gira en torno al poder» (Ricoeur 2000: 113).

En el ejercicio de la memoria, Manuel archiva imágenes de su infancia, como son las insignias de la dictadura que calan en la población, ya cómplice, ya resignada: las siluetas de Franco y José Antonio con las flechas y el yugo en los troncos encalados de los árboles de la carretera, o grabadas en las estampillas que tapizan las paredes del lavadero comunal, o el rostro del Caudillo y la bandera de la España imperial confeccionados en los dulces de las pastelerías de Valencia. La incesante propaganda del régimen penetró en las cosas más banales, como en los merengues que se llamaban *Libertat* antes de la guerra, luego bautizados como *Arriba España*<sup>4</sup>. Quizás por eso, Manuel registra una visita de Franco al pueblo que excitó la imaginación de los paupérrimos ciudadanos que se afanaban, por lo menos en sus imaginaciones, en ofrecerle innumerables manjares en un banquete: «Era como si Dios en persona bajara a la comarca [...] pero eso no era sino una forma más de adhesión o sumisión al régimen» (2002b: 149-50). Y no era para menos; la naturaleza del régimen franquista creó un tejido de temores y complicidades que contribuyó notablemente a su afianzamiento (Eiroa San Francisco 2006: 430).

Los salones de clase, como era de esperarse, no estaban exentos de proclamas triunfadoras que pronunciaban los escolares antes de cualquier otra reverencia: «Con el brazo en alto entrábamos en el aula saludando militarmente: ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Buenos días, don Manuel! ¡Buenos días, don Ramón!» (2002b: 85). Es la historia oficial que les imbuían —como rememora Vicent en un artículo periodístico—, la falseada «narración de aquella guerra fratricida que a los niños de mi generación nos fue hurtada bajo los himnos patrióticos que cantábamos en la escuela» (2018)<sup>5</sup>. A la vez, el lenguaje se atiborró de los iconos viriles de los vencedores, sobre todo durante el primer franquismo. Al descubrir en la terraza del cabaret un tendedero de bragas y sostenes de colores, Vicentico Bola, con el puro en la mano, le señala al iniciado de diecisiete años: «—Son las banderas del ejército enemigo. ¿Estás preparado, Manuel? [...] Tienes que quedar como un hombre» (2016b: 55). Para animarle a perder la virginidad Bola no cesa en remarcar la hombría: «He pagado el viaje a condición de que no te echés atrás. Tómate dos copas de coñac en el bar Paquito antes de entrar en combate, como si fueses un legionario» (2016b: 27); más adelante, reitera a Manuel

---

<sup>4</sup> Las extenuantes intromisiones de Franco y su corte en la vida diaria también son consignadas por Martín Gaité —igualmente de la Generación de los 50— en *El cuarto de atrás*: «Franco era unigénito, indiscutible y omnipresente [y] había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines, cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme [...] y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie [...] reinaba de modo absoluto» (1997: 115).

<sup>5</sup> En *Jardín de Villa Valeria* abunda el narrador Manuel sobre estas deformaciones históricas trasplantadas por la dictadura a las jóvenes conciencias. Años más tarde, al leer a Gerald Brenan y a Hugh Thomas, se le reveló «el problema fratricida de España. Resulta que me habían engañado. Me habían explicado mal la historia de este país, los avatares de la República, las causas reales de la guerra, las pasiones políticas, los crímenes de cada bando. Estaba descubriendo un nuevo mundo [...] Mi generación siempre había creído que la patria era una señora de mármol con grandes tetas» (2002d: 451-61).

el valor de meterse con la primera mujer de su vida con la fiereza de un miembro de la Legión Española, institución que luchó al lado de las tropas franquistas: «Tómate antes dos copas de coñac como hacen los legionarios cuando van a entrar con la bayoneta» (2016b: 17).

La estrategia diseñada por la dictadura para la represión selectiva de ciudadanos se sustentó en el escarmiento. En las dos autoficciones de Vicent son traídas a la escritura la racial, dirigida a los gitanos, y la ideológica política, ejercitada contra los subversivos: los rojos, los maquis y los maestros republicanos. La represión pretendió el acatamiento de la doctrina oficial, «la imposición de la moral católica, el pensamiento nacionalista español, la sindicación obligatoria» (Eiroa San Francisco 2006: 414). El nuevo régimen justificó la persecución y la violencia física y psicológica a estos grupos «para limpiar España de elementos indeseables y mantener la pretendida Nación: Una, Grande y Libre» (Egido León 2006: 257).

En sentido estricto, la comunidad gitana no era enemiga política, pero para el régimen —netamente racista—sus miembros eran unos parias sacrílegos a los que era necesario marginar y castigar por atentar contra las buenas costumbres que se pretendían infundir en el modelo de sociedad del nacionalcatolicismo. El desprecio por el colectivo se equiparaba al de masones, prostitutas y homosexuales, a los que se les perseguía «por las leyes de Vagos y Maleantes y de Peligrosidad Social» (Egido León 2006: 272). Por brutal y deshumanizado, Manuel no olvida contar un humillante episodio de su infancia: el de un sargento de la guardia civil que, sin razón alguna, irrumpe ante un grupo gitano para arrancar con una tenaza una muela al más viejo de la caravana, que acampaba en las afueras del poblado.

Los rojos que no habían huido o habían abandonado la prisión por haber cumplido sus penas quedaban a merced de cualquier reaccionario o piadoso que quisiera increparlos o aplastarlos, como en el pasaje en que a un socialista de Vilavella, acabado de salir de la cárcel, lo obliga un hombre de derechas a arrodillarse y a gritar en la plaza un viva al Corazón de Jesús, mientras lo va ahorcando con sus manos. Hechos como este fueron posibles gracias a que buena parte de la sociedad civil que se sintió vencedora se implicó «en el perverso plan de amedrentamiento, terror y marginación social de la dictadura franquista que colocó a los vencidos en una situación de permanente sometimiento moral, chantaje emocional, desprecio y humillación» (Ruiz-Vargas 2006: 303).

Más peligrosos fueron los guerrilleros o maquis —con su pluralidad de militancias: socialistas, comunistas, anarquistas, republicanos e independientes—, que, al negarse a entregar las armas, desde las montañas continuaron con la resistencia antifranquista (Moreno Gómez 2006: 469). Por las actitudes demostradas por los adultos de su entorno, la palabra maqui sugería al niño Manuel una alimaña a la que había que dar muerte. Al caerle en el presbiterio la pistola, Bola justifica al cura su portación porque había que defenderse de los maquis. El religioso autoriza al sacristán a devolver el arma al gordo, pero con una condición que no oculta el idilio de la Iglesia con el franquismo: «Si es para matar maquis, entrégale el arma» (2002b: 111). La propaganda que la dictadura había diseminado en los medios de comunicación sobre la resistencia armada es que estaba integrada por bandoleros y delincuentes comunes, no por opositores políticos; por eso su empeño en denigrarla para conservar la paz a cualquier precio (Moreno Gómez 2006: 478).

Los maestros que defendieron ideales liberales y los pusieron en práctica en las aulas tampoco escaparon al saneamiento y «sufrieron una represión inmisericorde» (Vicent 2016b: 79) por parte de militares, falangistas y católicos. El odio contra los maestros republicanos que se destacaron por ir contra la enseñanza católica fue irrefrenable (Casanova 2008: 32), y también fueron depurados sin piedad alguna los que hicieron «suyas las corrientes educativas europeas más avanzadas que avalaban el cambio que el país había emprendido» (Mir Curcó 2008: 137-8). Manuel dedica varios párrafos a honrar la memoria histórica del magisterio, tanto de instituto como de universidad, y cuenta que uno de sus compañeros de la academia le refirió la historia de un maestro suyo de la República que fue fusilado, y que «en aquel pueblo de la huerta su nombre aún se pronunciaba con miedo en voz baja» (Vicent 2016b: 79). Quizás para desterrar la memoria y los saberes de los adversarios su compañero Luis fue instruido en la escuela del pueblo con los dogmas y la moral de la Iglesia, además de persuadido con los valores de los triunfadores<sup>6</sup>.

Asimismo, otra imagen que también quedaría registrada por Manuel en *Tranvía a la Malvarrosa* es el miedo infligido a los gobernados. En la posguerra, cualquier adicto a Franco o cualquier arrogante falangista se sentía investido de autoridad para imponer vejaciones al bando derrotado o bien para sembrar el terror y la obediencia vertical entre la población; tal es el caso de Bola y su curiosa forma de divertirse en verano al hacerse pasar por alto cargo del Movimiento y trasladarse a un pueblo de la serranía donde depona al alcalde en el interior del bar y nombra a otro elegido al azar, un parroquiano que aduce como mérito haber matado a tres maquis en el año 47. El hombre «lleno de pánico estampó un garabato» (2016b: 183) de aceptación en una hoja que le presentó el imponente «gordo bien trajeado y con una carpeta azul bajo el brazo» (2016b: 181). No por nada, las prostitutas creen también que Bola es un alto funcionario que puede colocarlas, por lo que no dudan en favorecerlo sexualmente. De este modo, Vicentico forma parte del gran «sector de la ciudadanía que halló la oportunidad de medrar al amparo de la realidad social que se iba construyendo, con la represión como elemento que daba cohesión a lealtades inquebrantables» (Mir Curcó 2008: 127).

No podía faltar en la persistencia de la memoria de la nueva España la Iglesia Católica y sus lazos con la vida política, al grado de que el Gobierno firma un concordato con el clero, como comenta a Manuel la prostituta Catalina, preocupada por el futuro del cabaret. El contubernio de los miembros de la Iglesia con Franco también se almacena en la memoria de Manuel; por ejemplo, cuando la ONU impone sanciones a España por haber pertenecido al bando nazi-fascista (1946) y un cura lanza desde el altar una arenga de odio a su feligresía para subrayar el papel salvador de Franco para limpiar de enemigos a la patria: «Estas voces pronunciadas desde el interior de unas vestiduras sagradas con brocados de oro ponían la carne de gallina, y al escucharlas pensaba en aquellos hombres que se sentaban en una determinada mesa del bar Nacional» (2002b: 145-6), recuerda el narrador en alusión a los rojos de su pueblo. Igualmente, la Iglesia se inmiscuye en la vida ciudadana ejercitando la censura,

---

<sup>6</sup> Estos párrafos dedicados al magisterio represaliado han sido excluidos en la edición de la novela inserta en *Otros días, otros juegos*. La rememoración de los maestros represaliados no solo surge en sus autoficciones, sino que es recurrida por Manuel Vicent en la prensa, p. ej., en el artículo «El maestro que fue depurado», publicado en *El País* en 2013.

y a Manuel le arruina los impulsos hacia el cinema: los eclesiásticos tachan de inmorales las películas que apetece ver en su villa.

Una vez más el adolescente comprueba que la prohibición atenta contra la imaginación y el disfrute. Y no es de extrañar la injerencia de la Iglesia en la vida ciudadana, puesto que su celo estaba en «salvar la patria, el orden y la religión [...] y al servicio de esa causa pusieron todas sus energías desde el púlpito, con sermones, arengas y declaraciones episcopales» (Casanova 2008: 51). Así, la Iglesia restauró las tradiciones populares, y las fiestas religiosas volvieron al calendario oficial con el beneplácito de la dictadura; en palabras de Casanova, «la entrada de lo sagrado y de la religión en escena puso en marcha además un ritual litúrgico, efectista y barroco, de religiosidad y patriotismo [...] en la España católica» (2008: 55). No es de extrañarse —describe Manuel— que en su necesidad de milagros la población miserable y hambreada crea en apariciones de la Virgen María —incluidos los rojos que esperaban que los maquis dieran un sonado golpe— y se organicen procesiones de creyentes y enfermos. La esperanza, el autoengaño y la «histeria colectiva» de un «pueblo [que] se había quedado atrás mirando el cielo por ver si bajaba la salvación» (2002b: 170), la resignación de una sociedad controlada por la carencia de alimentos tramada por la política autárquica de la dictadura (Eiroa San Francisco: 426).

Por supuesto, la religiosidad se cuela en la infancia de Manuel, y al mandamiento de José Antonio sobre ser mitad monje, mitad soldado, él obedece y elige oficiar como monaguillo. A la conciencia que se está formando se le descubre que en la España de Franco existían privilegios clasistas patrocinados por los ministros católicos. En la ceremonia de adoración al Niño Jesús la rodilla de la imagen era dada a besar a los fieles, pero solamente era limpiada por el sacristán cuando la besaba el médico, el farmacéutico, el gerente del balneario o cualquier Labrador que tuviera más de cuarenta fanegas. El resto de los fieles compartía humedades. En esa misma iglesia conoce un turbio «laberinto que contrastaba con el aire transparente del campo» (2002b: 102), cuando un fraile le hace propuestas sexuales a cambio de dos pesetas.

La evocación de Manuel tampoco relega la presencia del padre en las dos autoficciones; José María, «una especie de dios que no reía nunca» (2002b: 32), es un personaje reflejo del nacionalcatolicismo imperante en las dos primeras décadas de posguerra, un propietario rural de tierras que pertenece a la clase dominante y que, desde su posición de gente de orden, es el encargado de inocular en su hijo el sentido de culpa. En la celebración de sus siete años —y a punto de comerse un trozo de torta— el padre le recuerda que ya tiene uso de razón, por tanto, podría irse al infierno por sus actos pecaminosos. La advertencia paterna es que detrás del placer se embosca el castigo, como reza la visión judeocristiana, por lo que reprimir el goce es un buen principio de vida.

Dos mundos irreconciliables aprehende el pequeño Manuel, separados físicamente por la puerta de casa: afuera estaba la libertad, la alegría y la imaginación asociadas a la mar, las exploraciones de los balnearios derruidos, los montes y los terrenos, en fin, los mundos idealizados en los que fue niño solitario (Bachelard 1982: 153); en el ámbito doméstico, sobre todo gracias a su padre, prevalecía el remedo del régimen, la ausencia de «sentimientos de ternura», la negación «de la esperanza de placer gratuito» (2002b: 31), el espacio donde se



sitúa «el lado oscuro o negativo del Edén» (2002a: 11). Además, el padre dispone de la vida de Manuel al entregarlo al seminario para su preparación como cura misionero, deseo que el propio protagonista se encarga de echar abajo con su pensar profano y su innata rebeldía que mantiene a los diecisiete, ya en Valencia, cuando reconoce que Dios y su padre autoritario iban perdiendo la batalla, pues su vida se debatía entre la sensualidad y la vida pía. La figura de José María es espejo de la España franquista y su caprichosa moral católica; en él, explica Vicent, «he resumido toda la carga represiva, política, religiosa de [...] mi niñez y adolescencia. En mi padre estaban implícitos todos los poderes, desde el Dios del Sinaí hasta el segonero que hacía bandos en el pueblo» (Harguindey 2005).

El narrador textual de *Tranvía a la Malvarrosa* confiesa su banalidad juvenil sintiéndose un dios con su gabardina y sus cigarros Pall Mall, tomando batidos en una cafetería y mirando a las chicas de faldas tubulares. Para él, la revolución social era el deseo de que hubiera justicia para todos y pensaba en un Cristo revolucionario, idea debida a las charlas de un cura luchador social y al gusto por leer a escritores católicos comprometidos y, además, a Camus. Su ingenuidad era que Franco «no era un dictador sino un gordito anodino al que parecían gustarle mucho los pasteles [con] la borlita bailando en la frente» (2016b: 115). Su desperezo político principia en Valencia, no por sus estudios de derecho, sino al asistir a la tertulia de un periodista que cuestionaba la dictadura, y se fortalece con la represión de la libertad y del placer —vívida en carne propia—, cuando es descubierto con Julieta en una duna, después del amor, por los soldados del capitán general de Valencia. Él, que solo creía en la plenitud de cada instante como la única manera de redimirse, es víctima del despotismo: «la sensación de libertad de un cuerpo femenino en mis brazos, lo [*sic*] había aplastado el capitán general con sus polainas. A partir de ahí me hice un resistente» (2016b: 200). Esta especie de epifanía lo ha sacudido, lo despierta y lo vuelve más consciente de un entorno que se le ha revelado; Manuel es alumbrado por el fulgor del instante reprimido.

La venganza de Manuel contra el régimen proviene también de la mano del placer, en la casa abandonada de Blasco Ibáñez, frente a la playa. Simbólico es el lecho amatorio que construye para Julieta con publicaciones de Falange, que crujen y terminan destrozadas al final del retozo. La realidad era que «contra la represión política de la dictadura aún quedaba la libertad del mar, los placeres prohibidos, el trampolín de la piscina de Las Arenas como una categoría de la mente» (2016b: 219)<sup>7</sup>, o un gozoso registro en la memoria.

En las dos autoficciones de Manuel Vicent se entrecruzan la memoria personal y la memoria de la dictadura. Cuando la Historia y la propia vida se suceden linealmente, la memoria y la imaginación se confabulan para reconstruirlas y arreglarlas «seleccionando, iluminando e inventando sucesos que se han vuelto [...] fundacionales en la constitución del yo y de esa mitología personal que todo escritor traza, cuando juega con su escritura» (Balverde 2008: 245-6). En ocasiones ambas convergen en el mismo nudo del relato: «Franco y yo llegamos a Valencia el mismo día: él venía a visitar el portaaviones Coral Sea, de la VI Flota, fondeado en aguas de la Malvarrosa; yo iba a estudiar el preuniversitario en la academia Castellano [...] Era un 9 de octubre» (2016b: 69). El destino de Manuel es la apuesta por el

---

<sup>7</sup> Esta frase que destaca los antídotos contra la sumisión impuesta por la dictadura tampoco se plasma en la versión de *Tranvía a la Malvarrosa* incorporada en *Otros días, otros juegos*.

cambio de espacio y de vida; el de España se sella con el pacto del dictador con los norteamericanos. Este punto es fundamental para entender la traslación de la vida individual hacia la historicidad, como reflexiona Bajtin sobre la mutación de la conciencia del héroe en la novela de transformación o de desarrollo, porque «la imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado [...] y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica» (Bajtin 1998: 215).

La memoria del franquismo es la memoria que vertebra los recuerdos del miedo, de la destrucción y de la muerte; como expresa Gasparini sobre los integrismos y los regímenes autoritarios, el de Franco basó también su permanencia en mantener a los gobernados «en el oscurantismo, la sumisión, el conformismo y la retórica vacía», desanimando y sancionando todo impulso «de expresión individual» (Gasparini 2012: 208); por el contrario, los sentidos tienden a la vida y van tallando la esencia del individuo. No por nada —insiste Vicent en el prólogo a su trilogía— «frente a la amenaza moral o autoridad represiva la imaginación es capaz de generar una energía que pone en marcha los cinco sentidos corporales» (2002a: 10). Por esta armonía vital Manuel revela en las dos últimas líneas de *Tranvía a la Malvarrosa* que se convirtió en un licenciado en Derecho «y en ciertos placeres efímeros que [paradójicamente] no he olvidado» (2016b: 219) y que han permanecido incólumes bajo los pliegues de su memoria sensorial.

## LA MEMORIA Y LOS SENTIDOS

Un principio unificador articula el discurso autoficcional en las obras de Vicent: la entronización de los sentidos que fundan la memoria íntima o más personal de su autor empírico. En el prólogo a *Contra Paraíso* postula que las percepciones iniciales del existir forjan al sujeto: «Las primeras sensaciones, aromas, sonidos, sabores, trazan caminos interiores que uno tendrá que recorrer una y otra vez hasta formar profundos surcos que conducen desde el placer al terror» (Vicent 2002a: 10), es decir, del paraíso al infierno. En este sentido, no es casual que el primer título que contempló para *Contra Paraíso* fuera *El libro de los cinco sentidos*, ya que —confirma en una entrevista— en la confección de su narrativa parte:

Siempre de la realidad, de lo que veo, de lo que percibo con los sentidos. Pero a eso le añado una dosis de imaginación, que es distinta de la fantasía. La imaginación siempre está arraigada en la realidad. La fantasía es una especie de juego ilógico o cerebral, que a mí no me interesa porque en él vale todo [...] Sin embargo, la imaginación siempre parte de la realidad, y supone un trabajo de inteligencia. Creo que la imaginación es un producto de la inteligencia basado en el acervo que le proporcionan los sentidos (Ochoa Hidalgo 1997).

Años después ratifica que «el espíritu es la reunión de los sentidos en un punto. Los sentidos son vías de conocimiento» (Cabañas 2001: 103) que nutrirán su paraíso de la primera infancia, ya que —escribe el autor ficticio desde el presente de su escritura—:

Desde entonces aún me sustenta el perfume de las tiendas de salazones, el olor que despedían el horno de pan, las carboneras, la herrería, el taller de bicicletas del señor Quim. 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 (Vicent 2002b: 127).

El olfato es la percepción que más privilegia Manuel en su relato, al grado de considerar que «una excursión iniciática» realizada a los diez años a la fuente de Cabres marcó un principio de madurez vital y un cambio en su alma:

Hice ese camino y entonces los cimientos de mi vida ya los habían construido el perfume y conocimiento de las hierbas silvestres y venenosas que formaban unidad con el resto de los aromas: el cuero de la zapatería, la grasa del taller de bicicletas, el trigo caliente del granero, la brisa salobre del mar, la levadura de la panadería, el hedor del sexo [...] (2002b: 129).

Bachelard considera que los olores son el primer testimonio de nuestra fusión con el mundo. Así, «tanto en el pasado como en el presente, un olor amado es el centro de una intimidad. Hay memorias fieles a esta intimidad», como la de los poetas y escritores que dan testimonio de esos aromas de infancia, «que impregnan las estaciones de la infancia» (1982: 209). Vicent pertenece a esta estirpe de fabuladores que «saben [...] respirar el pasado» (1982: 210) para traer de vuelta los recuerdos de los olores de otros tiempos y las sensaciones primigenias, como los olores del tocino y las longanizas que conforman «el aroma o parte de mi alma que está más cerca de la divinidad [...] Todos esos perfumes eran Dios, el mismo que aún me sustenta» (Vicent 2002b: 129-30).

Incluso, es tal la primacía del olfato, que instituye la dualidad del existir: «Desde aquellos días de inocencia no me ha abandonado la idea de que la vida de los hombres no es sino un nudo de aromas que se va deshaciendo ante la muerte» (Vicent 2002b: 18), que se va disolviendo «a través de la memoria» (2002b: 171) que tiene un aroma como el lápiz de infancia, «uno de carbón marca Faber, que olía como hoy huele la memoria» (2002b: 41). En este tenor, sostiene Salvador Elizondo, «nuestros verdaderos recuerdos no son [...] del orden “intelectual” sino más bien del orden sensorial. Es justamente esta deficiencia la que nos permite evocarlos en un momento dado» (Elizondo 1963: 25).

El recuerdo del paso de la niñez a la juventud se permea también de la memoria sensorial, como queda manifiesto en *Tranvía a la Malvarrosa*. Los sentidos dilatados son aliados en la formación del neófito Manuel y participan en su aún confusa experiencia sexual: la observación del apareamiento de los animales y la de una pareja que fornicaba en el parque, las pedestres lecciones de otros niños sobre los engendramientos, los atisbos a las embarazadas del pueblo. Otros azotes del deseo son los primeros miramientos y exploraciones de los cuerpos femeninos: la tela mojada pegada al pubis de una muchacha que sale del mar, la niña a la que desnuda y acaricia en un huerto —recuerdo unido al aroma de las flores que ambos ofrecían en mayo a la Virgen María y al olor a tierra mojada—, la jovencita que sin recato le muestra los muslos y las bragas. La sensualidad aflora también cuando roza la ropa íntima de su madre guardada en los cajones: el corpiño, los sostenes de encaje, las medias de seda, las telas que lo llevan a asociarlas con los latidos de la carne. Son aprendizajes que le desvelan una naciente erotización de la existencia, y que contrastan con las nociones tanáticas que casi siempre le prodiga su padre y las expansiones del nacionalcatolicismo.

La memoria sensual se impone de manera laxa, como una dictablanda: a veces baraja los olores y los sabores que han enseñado al infante y conformado al hombre, pero casi siempre no olvida, puesto que en un olor persiste todo un mundo, un «olor [que] ha quedado en la palabra» (Bachelard 1982: 211). Así el olor de la brisa del jardín y del pino caliente cuando

Manuel se masturbaba entre el campo, o el «sabor a fresa y a esencia de amoníaco» (Vicent 2016b: 15) del antro del primer encuentro sexual. Y hasta al placer de iniciático lector se infiltra la olfacción: la de la estación de tren de Nules, donde esperaba ansioso el paquete de cómics. La experiencia lectora va acompañada de «la carbonilla de ese tren [que] ya no se separó nunca del perfume de linotipia caliente que traía el papel del tebeo» (Vicent 2002b: 128)<sup>8</sup>. A la par, asocia sus juveniles lecturas de Unamuno y Baroja con el olor a pimienta asado que la brisa acarrea de la cocina.

Valencia es la propagación de los olores del paraíso de infancia. Huele a café torrefacto y a un olor dulzón de alcantarilla, y la calle que conduce a Manuel a la facultad también se organiza por la sucesión de aromas desprendidos de la tahona, la droguería, la carbonería, las salazones, el medicamento de farmacia. En la iglesia se llena del olor a incienso, del canto gregoriano, y podía respirar el sonido del órgano. Apunta Bachelard que «a veces una singular conjunción de olores recuerda desde el fondo de nuestra memoria un matiz de olor tan único que no sabemos si estamos soñando o estamos recordando» (1982: 212); en la lejanía de otra época, la ciudad de sus estudios es para Manuel territorio propicio a Eros, un «tesoro de recuerdo íntimo» (1982: 212-3).

Los placeres efímeros que aparentan eternidad se moldean en las imágenes de los alrededores del mercado central valenciano de los años cincuenta: las escenas eróticas esculpidas en la fachada gótica de la Lonja, el barrio chino con chulos jugando cartas y prostitutas con sus bolsas de hortalizas recién compradas, los huertanos en fila para gozar del amor. «El barrio chino de Valencia no sabía a pescado podrido ni a detritus de puerto, sino a flujo de cebolla que llegaba con el viento sur» (Vicent 2016b: 90). Tampoco olvida la sensualidad que al alba emanaban las valencianas que ordenaban sus frutas y verduras en los mostradores. Por esos años su axioma es, lo declara en *Tranvía a la Malvarrosa*, que «todos los placeres pertenecían a los sentidos y parecían eternos. Todos los terrores derivaban del pensamiento y eran efímeros» (2016b: 195). La experiencia de los sentidos es estar abierto al mundo y formar parte de él. «El sentido de los sentidos es un estar en el mundo» (Ferrater Mora 1999: 3239), la manera de Manuel de entender y aprehender el existir.

«Yo no quería ser un portador de valores eternos sino un gozador de placeres efímeros» (Vicent 2016b: 199) es la máxima que reitera Manuel a raíz de la repugnancia a la escolástica y a San Agustín enseñados por un fascista en la universidad, y tiene la creencia de que en los sentidos hay más verdades que en la lógica, y de que «había más estructura en un aroma que en cualquier pensamiento» (2016b: 199), convicción que corresponde con la frase que subraya en sus apuntes de Filosofía del Derecho sobre el pensamiento de Luis Vives: «La armonía vital predomina sobre toda clase de aristotelismo» (2016b: 216). El protagonista de Vicent suscribe la locución del humanista valenciano, y él también destierra las abstracciones, sobre todo al gozar la cercanía de Marisa-Julieta. En su plenitud vital por conocer gozosamente el mundo Manuel parece influido por Vives, quien privilegia el círculo de lo

---

<sup>8</sup> En *Verás el cielo abierto* la voz refuerza el origen de su placidez infantil derivado de los olores de las revistas nuevas sumado al de la comida en casa: «Primero olía profundamente la portada de colores, la respiraba hasta el alma y el olor de la tinta de linotipia era tan intenso que a veces me dejaba a punto de desmayarme [...] el olor del tebeo se unía al de los pimientos asados y las patatas fritas [y mi padre] observaba inquieto mi estado de felicidad mientras mi madre me regañaba por llegar tan sudado» (2005: cap. 2, 23).

sensible: «Penetramos por el conocimiento por las puertas de los sentidos [...] Empínase la mente por encima de ellos, pero apoyada en ellos. Ellos le abren el camino y no le dejan otro escape» (Carpintero 1993: 314). Otra razón para encumbrar las percepciones proviene de la lectura de su admirado Camus, como confirma en *Verás el cielo abierto*: «Camus me enseñó a encontrar en la pulsión de los sentidos una forma de moral, de inocencia, de belleza. A esa sensación, en adelante, la llamé el placer del Mediterráneo, como un mar interior que me propuse navegar» (2005: cap. 5, 18).

Las evocaciones del periodo de formación afloran en el presente de la escritura autoficcional del maduro Vicent y configuran la bitácora de navegación vital, como deja constatar a lo largo de las dos obras analizadas:

Tengo la memoria llena de aquellas procesiones de primavera (2002b: 93) [...] Me vienen ahora a la memoria los sonidos de aquel tiempo, las voces de los amigos [...] La huerta enviaba a la facultad la esencia de todos sus productos, que se unía a los distintos saberes de la inteligencia [...] Un estrato entero del alma lo ocupaba el sabor dulzón que emanaban las butacas raídas del teatro Ruzafa (2016b: 160-1).

El escritor Manuel Vicent ha sabido respirar su pasado, mezclar sus olores en la memoria y transmitirlos en su palabra escrita. Es un fabulador en el que «el recuerdo y la ensoñación están en una simbiosis total» (Bachelard 1982: 213). En la vida adulta a veces puede recuperarse la sensación de proximidad del paraíso de la infancia, o bien, palpar *Los límites del paraíso* (2002a: 10), otro tentativo título que acarició Vicent para *Contra Paraíso*. El propio autor nos da la clave mediante la posesión de una manzana madura y perfumada: «Esa manzana natural puede llevarnos a la conquista de la verdadera sabiduría, que es la inteligencia de los sentidos. Bastará con aspirar profundamente su aroma para ver abiertas de nuevo las puertas del paraíso de la niñez donde te sentías feliz e inmortal» (2019).

## CONSIDERACIONES FINALES

A propósito de «la noción artística de la autoficción», Colonna destaca que aunque siga «existiendo la opción autobiográfica pura, el autor puede redactar ahora su vida o un episodio de su vida, novelándolos más o menos, sin que el grado de dicha novelización tenga demasiada importancia» (Colonna 2012: 96). En realidad, importa la disposición de la recepción lectora para paladear, asimilar e interpretar los trampantojos insertos en toda autoficción. En las escrituras del yo del escritor valenciano, la memoria colectiva y la memoria de la vivencia y lo sensorio del sujeto interactúan para testimoniar una época y dar cuenta del aprendizaje existencial que edifica una identidad propia, acaso la de Manuel Vicent.

En *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* la memoria cumple una función doble. Por un lado, muestra una cara creadora e imaginativa cuando el narrador presenta una serie de recuerdos —fragmentados y transformados por el tiempo, el propio individuo y las flaquezas del olvido— volcados en una narrativa literariamente elaborada (Duplúa 2001: 167), es decir, la memoria puesta al servicio de la ficción. Por eso, sostiene Vicent, sus libros nacen de «la memoria fermentada por la imaginación, y cuando uno se nutre de la memoria

debe escribir tal y como recuerda aquellos momentos, sin embellecerlos» (Morales 2018). Por el otro lado, la memoria colectiva encuentra —en la voluntad de recordar personalmente y en grupo los traumas de la guerra y la dictadura— un instrumento oportuno para pugnar contra el olvido (Dupláa 2001: 167) y «la amenaza de la destrucción definitiva de las huellas [...] del pasado histórico» (Ricoeur 2000: 14). Así, la experiencia individual de Vicent vaciada en autoficción biográfica rebasa el espacio de lo íntimo y de lo familiar, va más allá de Vilavella, Castellón y Valencia, y adquiere en su expresión el testimonio y el recuerdo colectivo —la memoria *herida*, como la designa Ricoeur— de un país. En este tenor, «la escritura del yo no es un simple relato de la vida, sino una contribución a la vida» (Cuasante Fernández 2018: 30).

*Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa*, como novelas autoficticias, no niegan su doblez narrativa: «oscila[n] entre la veracidad exigida por el pacto autobiográfico y la verosimilitud del pacto narrativo» (Ródenas de Moya 2014: 170). Pero también contienen rasgos de los *Bildungsromane* al exhibir historias de aprendizajes duplicados: su haz es el relato de las huellas formativas de un individuo que pasa, auxiliado por los sentidos, de la ingenuidad de las edades primeras a los vislumbres de un maduro criterio; su envés es la narración de la nueva España regida por los esquemas del nacionalcatolicismo y los paulatinos y obligados cambios de una dictadura que, como realidad sociopolítica, mutó hacia otro estadio histórico: la experiencia de la transición.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERCA, M. (2008): “Autoficción de un gozador de placeres efímeros”. *Olivar*12: 199-216.
- ALBERCA, M. (2012): “Las novelas del yo”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros, 123-49.
- ALBERCA, M. (2014): “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-68.
- ALDECOA, J. (1983): *Los niños de la guerra*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Anónimo (1994): “Manuel Vicent publica un retablo de ‘memorias sensoriales’”. *El País*. En línea: <[https://elpais.com/diario/1994/12/02/cultura/786322807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/12/02/cultura/786322807_850215.html)>.
- ARROYO REDONDO, S. (2011): *La autoficción: entre la biografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá.
- ARROYO REDONDO, S. (2014). “El diálogo paratextual de la autoficción”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 65-77.
- BACHELARD, G. (1982): “Las ensoñaciones que tienden a la infancia”. En *La poética de la ensoñación*. Tr. esp. de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 149-217.
- BAJTIN, M. (1982): “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. En *Estética de la creación verbal*. Tr. esp. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 200-16.
- BALVERDE, G. J. (2008): “La educación por los sentidos: Memoria y formación en *Contra Paraíso* y *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent”. *Olivar* 12, 233-47.

- BARRIOS, N. (2010): "El retratista retratado". *El País*. En línea: <[https://elpais.com/diario/2010/01/23/babelia/1264203854\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/23/babelia/1264203854_850215.html)>.
- BASANTA, Á. (1988): *Literatura de la posguerra: la narrativa*. Madrid: Editorial Cincel.
- CABAÑAS, P. (2001): "Mar de ojos de mar. Entrevista con Manuel Vicent". *Cuadernos Hispanoamericanos* 610, abril, 99-110.
- CARPINTERO, H. (1993): "Luis Vives, psicólogo funcionalista". *Revista de Filosofía* VI/10, 311-27.
- CASANOVA, J. (2008): "Guerra Civil y violencia política". En Julián Casanova & Paul Preston (coords): *La guerra civil española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 27-60.
- CASAS, A. (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 9-42.
- CASAS, A. (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 7-21.
- COLONNA, V. (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 85-122.
- CONSTENLA, T. (2013): "Carmen, el presidente y el Rey". *El País*. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2013/02/05/actualidad/1360070874\\_581890.html](https://elpais.com/cultura/2013/02/05/actualidad/1360070874_581890.html)>.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, E. (2018): "Las escrituras del yo y sus variantes funcionales". *Revista de Filología* 37, 25-39.
- DUPLÁA, C. (2001): "Los lugares de la memoria en la Barcelona de Montserrat Roig". *Revista Hispánica Moderna* LIV/1, junio, 166-75.
- EGIDO LEÓN, Á. (2006): "La historia y la gestión de la memoria. Apuntes para un balance". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 6, 256-74. En línea: <<http://hispanianova.rediris.es>>.
- EIROA SAN FRANCISCO, M. (2006): "Represión, restricción, manipulación: estrategias para la ordenación de la sociedad y el Estado". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 6, 411-34. En línea: <<http://hispanianova.rediris.es>>.
- ELIZONDO, S. (1963): "Invocación y evocación de la infancia". *Revista Universidad de México* 11, julio, 21-5.
- FERRATER MORA, J. (1999): *Diccionario de filosofía*, vol. IV, Barcelona: Ariel.
- FREIXAS, L. (2018): "Contra la autoficción". *Letras Libres*. En línea: <<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/contra-la-autoficcion>>.
- GASPARINI, P. (2012): "La autonarración". En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 177-209.
- GRACIA, J. (2008): "No corta el mar sino vuela". *El País*. En línea: <[https://elpais.com/diario/2008/01/12/babelia/1200099021\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/12/babelia/1200099021_850215.html)>.
- GUY, A. (1985): "El raciovitalismo: Ortega y Gasset (1883-1955) y la Escuela de Madrid". En *Historia de la filosofía española*. Barcelona: Anthropos, 287-302.
- HARGUINDEY, Á. S. (2005): "Melancolía de Manuel Vicent". *El País Semanal*. En línea: <[https://elpais.com/diario/2005/11/13/eps/1131866815\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/11/13/eps/1131866815_850215.html)>.
- JARAMILLO, A. M. (1995): "Las falsas tortugas. Entrevista con Sergio Pitol". *Los Universitarios* 68, febrero, 11-5.
- LARRIÓN CARTUJO, J. (2008): "El orden de la desmemoria. La condición social de la memoria fragmentada, las memorias combativas y la ignorancia de nuestro tiempo pasado". *Anthropos* 218, 68-84.
- MARTÍN GAITE, C. (1997): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino.
- MIR CURCÓ, C. (2008): "La política represiva de la nueva España". En Julián Casanova & Paul Preston (coords): *La guerra civil española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 123-60.

- MORENO GÓMEZ, F. (2006): “Lagunas en la memoria y en la historia del maquis”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 6, 463-89. En línea: <<http://hispanianova.rediris.es>>.
- MORALES, M. (2018): “Autobiografía artesanal de Manuel Vicent”. *El País*. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2018/06/20/actualidad/1529511938\\_938008.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/20/actualidad/1529511938_938008.html)>.
- NØRGAARD, P. (2014): “Autoficción y autoridad en la memoria: *Bilbao-New York-Bilbao* de Kirmen Uribe”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 269-87.
- OCHOA HIDALGO, J. (1997): “Escribir casi entra dentro del placer masoquista”. *Espéculo* 6, junio. En línea: <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/vicent.htm>>.
- RICOEUR, P. (2000): *La memoria, la historia, el olvido*. Tr. esp. de Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2014). “Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 169-90.
- RUIZ-VARGAS, J. M. (2006): “Trauma y memoria de la Guerra civil y de la dictadura franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 6, 299-336. En línea: <<http://hispanianova.rediris.es>>.
- SAMPER CERDÁN, M. (2016): “Memoria histórica y autoficción en la narrativa de Jordi Soler”. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1994): *Historia de la literatura española*. 6/2. *Literatura actual*. Barcelona: Ariel.
- SOBEJANO, G. (1980): “Caracteres de la novela de los cincuenta. Temas, personajes, ambientes”. En Domingo Ynduráin (coord.): *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 423-7.
- VICENT, M. (2002a): “Prólogo”. En *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara, 9-13.
- VICENT, M. (2002b): *Contra Paraíso*. En *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara, 15-171.
- VICENT, M. (2002c): *Tranvía a la Malvarrosa*. En *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara, 173-322.
- VICENT, M. (2002d): *Jardín de Villa Valeria*. En *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara: 323-503.
- VICENT, M. (2005): *Verás el cielo abierto*. Libro electrónico: Alfaguara.
- VICENT, M. (2013): “El maestro que fue depurado”. *El País*. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2013/08/16/actualidad/1376663692\\_210809.html](https://elpais.com/cultura/2013/08/16/actualidad/1376663692_210809.html)>.
- VICENT, M. (2016a): “Regreso de la Malvarrosa”. En *Tranvía a la Malvarrosa*. Barcelona: Penguin Random House: 7-12.
- VICENT, M. (2016b): *Tranvía a la Malvarrosa*. Barcelona: Penguin Random House.
- VICENT, M. (2018): “Formas de escalar *La montaña mágica*”. *El País*. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2018/09/14/actualidad/1536942390\\_143607.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/14/actualidad/1536942390_143607.html)>.
- VICENT, M. (2019): “La frutería”. *El País*. En línea: <[https://elpais.com/elpais/2019/07/20/opinion/1563624947\\_137618.html](https://elpais.com/elpais/2019/07/20/opinion/1563624947_137618.html)>.