



## AVA EN LA NOCHE, DE MANUEL VICENT: FORMACIÓN ARTÍSTICA Y CONCIENCIACIÓN POLÍTICA BAJO LA NOCHE FRANQUISTA

Carlos Vadillo Buenfil 

*Universidad Autónoma de Campeche*

**RESUMEN:** En *Ava en la noche* (2020), Manuel Vicent narra el proceso de aprendizaje de un joven aspirante a guionista y director de cine que, a comienzos de los sesenta, moldea su conciencia al experimentar la represión franquista y percibir una sociedad demandante de cambios. Los objetivos de este trabajo son explorar la novela desde la perspectiva teórica del *Künstlerroman* (o “novela de artista”), y aplicar ciertas categorías iniciáticas del héroe perfiladas por los estudios míticos. El análisis de estos elementos visibiliza las fases vitales y estéticas que encauzan al protagonista hacia la madurez existencial, hacia su historicidad y al compromiso de su arte fílmico en correlato con los cuestionamientos al régimen dictatorial.

**PALABRAS CLAVE:** Manuel Vicent, *Künstlerroman*, franquismo, novela española contemporánea, héroe renacido

*Ava en la noche*, by Manuel Vicent: Artistic Training and Political Awareness Under the Francoist Night

**ABSTRACT:** In *Ava en la noche* (2020), Manuel Vicent narrates the learning process of a young aspiring screenwriter and film director who, in the early sixties, shapes his conscience as he experiences Franco’s repression and perceives a demanding society of change. The objectives of this paper are to explore the novel from the theoretical perspective of the *Künstlerroman* (or “artist’s novel”), and to apply certain initiatory categories of the hero outlined by mythical studies. The analysis of these elements makes visible the vital and aesthetic phases that lead the protagonist to existential maturity, to his historicity and to the commitment of his filmic art in correlation with the questioning of the dictatorial regime.

**KEYWORDS:** Manuel Vicent, *Künstlerroman*, Francoism, contemporary Spanish novel, born again hero

*Ava en la noche*, de Manuel Vicent : formation artistique et sensibilisation politique sous la nuit franquista

RÉSUMÉ : Dans *Ava en la noche* (2020), Manuel Vicent raconte le processus d'apprentissage d'un jeune aspirant scénariste et réalisateur qui, au début des années 1960, forme sa conscience en faisant l'expérience de la répression franquiste et en percevant une société en quête de changement. Les objectifs de cet article sont d'explorer le roman dans la perspective théorique du *Künstlerroman* (ou « roman d'artiste ») et d'appliquer certaines catégories initiatiques du héros définies par les études mythiques. L'analyse de ces éléments rend visibles les phases vitales et esthétiques qui conduisent le protagoniste vers la maturité existentielle, vers son historicité et l'engagement de son art cinématographique en corrélation avec la remise en question du régime dictatorial.

MOTS-CLÉS: Manuel Vicent, *Künstlerroman*, franquisme, roman espagnol contemporain, renaissance du héros

## 1. INTRODUCCIÓN

Para Marcuse una obra es *Künstlerroman* si contiene “un discurso centrado sobre el arte” (Márquez Villanueva, 2011). Esta conceptualización considera que el entramado de esta forma novelesca gira alrededor de “un héroe que se define tanto por lo que siente como por lo que hace y, sobre todo, que para merecer el denominativo *artista* debe vivir un drama estrechamente vinculado a la antinomia arte-vida” (Muñoz Benítez, 2021, p. 85); en otras palabras, el asunto se centra en “la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida” (Donaire del Yerro, 2016, p. 520). Aguiar e Silva conjetura que cuando una novela aborda la formación de un artífice se nombra *Künstlerroman*, y que una de las más representativas es *Retrato de un artista adolescente* (1972, p. 235), aserto compartido por Arizmendi Martínez, quien explica que Joyce plantea un poeta en el inicio de su vocación, el desarrollo del conocerse a sí mismo y la maduración de su conciencia artística (1996, p. 280).

Las citas anteriores bosquejan dos posibilidades de *novela de artista*: la primera aborda a un creador adulto “ungido por la presencia del genio” e intrínsecamente problemático con la sociedad, el arte y consigo mismo, cuya historia incluye “un observador más contemplativo de la vida que participante en ella” (Márquez Villanueva, 2011). Es el artista con despecho social determinado por la negación del presente con evasión a otros mundos, un fuerte protagonismo del espacio *intérieur* y la dualidad entre lo eterno (artista) y lo relativo o “moda” (burgués), que excita una continua tensión (Latorre Ceresuela, 1995, p. 464); el segundo ramal abarca las narraciones concentradas en situaciones que entrenan a un ser artístico, es decir, son las obras que muestran como “núcleo la lucha por el dominio en plenitud del arte, desde la niñez del protagonista hasta su absoluta madurez” (Márquez Villanueva, 2011). Este discernimiento lo apuntala Roberta Seret (1992): en el *Künstlerroman* moderno se ficcionaliza “un proceso de formación artística —que suele implicar un viaje— desde los inicios

del personaje hasta la madurez”, un viaje que involucra lo psicológico, social y artístico (Muñoz Benítez, 2021, p. 92). Esta última focalización desplegaremos en este texto, puesto que en *Ava en la noche* (2020) Vicent traza un argumento centrado en los avatares de una conciencia inexperta que, con la convicción de dedicarse al cine, abandona su localidad para desplazarse a Madrid.

Otro punto a tener en cuenta entre la modalidad del *Künstlerroman* y la novela de formación del sujeto son sus vinculaciones; aquella es considerada como “una variedad o subgénero de *Bildungsroman* que involucra una profunda reflexión sobre la naturaleza misma del Arte en su dimensión humana” (Márquez Villanueva, 2011); también el *Künstlerroman* se ha estimado como “una variedad del *Bildungsroman* que narra la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (Plata, 2009, p. 25), o como un “subgrupo de novela que focaliza la formación del protagonista a través de su carrera artística” (Ezpeleta Aguilar, 2016-2017, p. 75); en suma, en el *Bildungsroman* (o “novela de aprendizaje”) se narra la entrada de un inexperto al mundo social, mientras que en el *Künstlerroman* se cuenta el ingreso al mundo de lo artístico (Rodríguez, 2013, p. 173).

Los dos tipos de narraciones con historias de aprendizaje comparten elementos argumentales: una inmadura conciencia perceptiva, separación del protagonista de la casa paterna, viaje a un lugar desconocido, superación de pruebas, muerte iniciática e integración al mundo adulto, una conciencia transformada y renacida —a veces, en simultáneo a la conciencia colectiva—, un final inacabado y, algo esencial, el conocimiento que el protagonista adquiere de sí mismo, a través de sus tanteos vitales, que lo conducen hacia la construcción de una personalidad (Rodríguez Pequeño, 2014, p. 266). De alguna manera, estas etapas de las historias de formación se ven reflejadas en los estudios de Campbell y Eliade sobre el héroe mítico, los rituales de iniciación y sus símbolos, la muerte y el renacer; estos componentes adaptados a la trama realista de Vicent nos guiarán en este artículo. En resumen, en la historia del *Künstlerroman* se consolida una personalidad que asume sus dotes artísticas; en el caso del héroe de *Ava en la noche*, además de sus facultades como artista fílmico, adquiere —gracias al convulso contexto— concienciación política, como veremos más adelante.

Cabe apuntar que no existe total consenso sobre las fronteras de los modos narrativos examinados: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, considerada la obra fundacional del *Bildungsroman*, es vista en su primera parte como una novela de artista, ya que su protagonista vive el problema del arte teatral junto a unos cómicos de la legua (Márquez Villanueva, 2011); otros casos pertenecen a la narrativa española: *Camino de perfección* (Baroja, 1902), *Amor y pedagogía* (Unamuno, 1902) y *Las ilusiones del doctor Faustino* (Valera, 1926) son juzgadas por Estébanez Calderón como novelas de aprendizaje (2000, p. 99); pero Plata las entiende como *Künstlerromane*, porque refieren protagonistas inmersos en preocupaciones artísticas (2009). Lo cardinal en estas novelas de formación es que “los distintos episodios [y la incorporación de nuevos saberes] contribuyen al aprendizaje y modifican el conocimiento y los conceptos del mundo y de las cosas” del joven héroe (Macciuci, 2020, p. 125).

A partir de la segunda mitad del XX Francisco Umbral y Manuel Vicent descuellan en la escritura de historias iniciáticas en España. La historiografía literaria (Pageaux, 2014; Rodríguez Pequeño, 2014; Sotelo Vázquez, 2014) considera *Künstlerromane* a *La noche que llegué al Café Gijón* (1977), *Retrato de un joven malvado* (1986) y *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), de Umbral, porque son “memorias noveladas” que hablan de los propios años de aprendizaje literario en la aventura de su autor (Rodríguez Pequeño, 2014, p. 259). Por su parte, varias novelas de formación configuran la bibliografía de Vicent: la trilogía compuesta por *Contra Paraíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) y *Jardín de Villa Valeria* (1996), a la que se agrega *León de ojos verdes* (2008), que son narraciones en las que, mediante tácticas autoficticias, un protagonista relata disímiles fases vitales y los aprendizajes que lo catapultan hacia la adultez y a su formación como escritor, con el trasfondo de la Guerra Civil, el franquismo y la Transición (Alberca, 2007, 2008; Balverde, 2008; Macciuci, 2020; Vadillo Buenfil, 2020, 2023).<sup>1</sup>

En *Ava en la noche* un narrador heterodiegético refiere la aventura de David Arnau Aymerich, un sensible abogado de veintitrés años que, a inicios de los sesenta, se distancia del padre y de Valencia para trasladarse a Madrid a estudiar dirección de cine, inclinación que palpataba en él desde sus años formativos. La capital es llamativa —cree el protagonista— por sus espectaculares crímenes como los de Jarabo y por actrices como Ava Gardner, que deambulan por sus calles y garitos. La decisión de David es parte de toda historia de formación: los novicios urgidos por el amor o la fortuna, por un futuro prometedor o por anhelos artísticos abandonan los natales escenarios para trasladarse a las capitales. Plata escudriña la poética del *Künstlerroman* prototípico: su “desarrollo narrativo [...] conduce al héroe a probar y rechazar los reclamos de la vida, el amor, la divinidad, el hogar y la patria” (2009, p. 76), situación coincidente con el derrotero del héroe trazado por Campbell: “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral” (1959, pp. 54-55).

David ingresa a la escuela de cine, pero su caída deriva del robo de una foto de Gardner. Su detención desencadena autoconcienciación y replanteamiento de sus ambiciones estéticas, ya que la experiencia le insufla compromiso con el entorno enfrentado a la dictadura. Estos

---

<sup>1</sup> Alberca expone que lo característico en los relatos autoficcionales es que no son “ni plenamente autobiográficos ni completamente ficticios” (2007, p. 178). Así pues, “la autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía [...] Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada [...] La identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales” (2007, p. 128). Estos rasgos, como bien apunta Macciuci, otorgan carácter autofictivo a las novelas de Vicent aludidas: “la voz en primera persona, las coordenadas espaciotemporales y las peripecias narradas, todas identificables con el perfil y las circunstancias vitales del autor, bordean la autobiografía sin renunciar a la invención, la ambivalencia y el simbolismo propios del lenguaje literario” (2020, p. 118).

atributos en el relato de Vicent dirigen nuestra atención hacia la novela de artista: cuando concurren, en primer plano, la presencia de un artista, el viaje y la búsqueda de un discurso creativo, estamos ante un *Künstlerroman* (Plata, 2009, p. 202).

*Ava en la noche* se fragmenta en veinticinco episodios; un encabezado de secuencia en bastardillas precede a cada capítulo, a modo de formato de guion de cine. Otros vasos comunicantes con lo fílmico son la aparición de Luis García Berlanga, maestro del protagonista y director de *El verdugo* (1963), cinta mencionada en el clímax de la novela, así como la maniobra metaficcional de la reproducción de un fragmento de guion escrito por David, una especie de relato insertado sobre una envenenadora ajusticiada en el garrote por un verdugo miedoso. El título y argumento final del guion coinciden con la novela que lo aloja: “*Ava en la noche*” (Vicent, 2020, p. 248), con la diferencia de que el protagonista del guion se llama Manuel.

Las aportaciones de Vicent para el subgénero son la caracterización de un protagonista con aptitudes cinematográficas, que experimenta aprendizajes vivenciales, artísticos y sociopolíticos bajo una dictadura; además, introduce en la diégesis estrategias intertextuales y metaficcionales, mecanismos que no analizaremos en este texto. *Ava en la noche* es la memoria de una etapa de oscuridad franquista que pendula entre el *Künstlerroman* tradicional y el apegado a la memoria colectiva contemporánea, como demostraremos en los subsiguientes apartados.

## 2. SEÑALES DE LA VOCACIÓN DEL HÉROE

La existencia de David se rige por dos antagónicas experiencias: las placenteras, constituidas por la belleza estética y las imágenes fílmicas; las sombrías, vinculadas a representaciones franquistas. Atenderemos, en primer término, los aprendizajes gozosos en tiempos de inocencia.

El destino artístico de David lo postula el encabezado segundo de la novela: “*Todo empezó cuando buscaba la belleza bajo los escombros del balneario*” (Vicent, 2020a, p. 17).<sup>2</sup> Esta exploración sucede en la inmediata posguerra, cuando David y su amigo Manuel escarban entre los bancos de azulejos del balneario de su pueblo bombardeado durante la Guerra Civil: buscan la figura de una diosa desnuda que nada entre delfines, como contaba el padre de Manuel. La beldad entre despojos es el secreto compartido por los imberbes, el “paradigma del deseo inasequible” (Vicent, 2020a, p. 21), las primerizas intuiciones de artista incubadas en David.

El escenario derruido representa la dicotomía del mundo: fue sala de proyecciones en la República y hospital durante la guerra; por eso, los retratos de estrellas del cine presidían las operaciones de los heridos, es decir, la ilusión y la carnicería convivían en un mismo perímetro. Este episodio de *Ava en la noche* actualiza la paradoja vía ficcional que Macciuci

<sup>2</sup> Las cursivas son del autor.

ha detectado en precedentes prosas vicentinas: “el atisbo de destrucción anida en los momentos gozosos, la muerte complementa al erotismo, la degradación a la plenitud” (2020, p. 37). Una vez más se comprueba que en la estética de Vicent anidan las antítesis como las de “la belleza y la destrucción, la ruina y el renacimiento”, nociones que se constituyen en “elementos indisociables de la vida y el arte” (Macciuci, 2020, p. 173).

Este mundo de contrastes “se fue adentrando en la conciencia de David hasta imprimir la ficción como el sello indeleble de una visión feliz y cruel de la existencia” (Vicent, 2020a, p. 22). Es la temporalidad de los diez años de David, y la mítica representación es su inicial éxtasis estético; por tanto, no es casual que el par de amigos consideren “la imaginación como su verdadera casa” (Vicent, 2020a, p. 19). A estos fascinantes “fantasmas de la memoria” infantil (2020a, p. 17) acudiré Arnau para mitigar su desamparo madrileño, pues, como apunta Vicent en el prólogo a *Contra Paraíso*, “las primeras visiones [...] se convierten en lacres de luz que sellan el alma” y la imaginación “se convierte en una creación y el niño la va llevando hacia la obra de arte si es capaz de volar todos los puentes” (2020b, pp. 226-227). No por nada en el alma permanece un núcleo de infancia y “la ensoñación hacia la infancia nos entrega a la belleza de las imágenes primeras [...] al mundo prestigioso de las primeras contemplaciones” (Bachelard, 1982, pp. 155-156), que marcan la personalidad artística en ciernes.

“Esta pasión por el cine comenzó a tomar cuerpo en la imaginación de David” (Vicent, 2020a, p. 37) cuando en la adolescencia es testigo de la grabación de *Novio a la vista* (1954), de Berlanga; la admiración por el realizador de una película trasluce en estilo indirecto: “pensaba que lo más grande que podía darse en este mundo era tener una silla de lona, con tu nombre de director, desde la que chascar los dedos, hacer que una actriz llorara, riera, amara, gimiera [...] según el antojo de tu inspiración” (2020a, pp. 37-38). Su entusiasmo crece al enamorarse de una juvenil actriz y rescatar del mar el sombrero de Berlanga; esto último lo ilusiona porque había leído que muchos empezaron así sus carreras cinematográficas.

Durante sus estudios de Bachillerato y de Derecho en Valencia, Arnau es asiduo al cineclub y participa en los debates; rumbo a la facultad recita filmes, a actores y directores que ha visto en las revistas, antes que temas jurídicos. Para fingirse alguien del celuloide se compra gabardina blanca, jersey de cuello y una pipa y, para simularse rebelde, sustrae publicaciones cinematográficas en viejas librerías. David encuentra en el cine, como Anton Reiser en el teatro, un abrigo contra las inclemencias mundanas.<sup>3</sup> Tan es así que al retornar a su pueblo en vacaciones se adentraba en la sala de su infancia para recuperar los olores del serrín, pachulí y desinfectante, los aromas asociados con la placidez de las proyecciones. Y es que asistir al cine bajo la dictadura, sobre todo para mirar cintas norteamericanas, “equivalía a recuperar por unos minutos la capacidad de soñar con un mundo mejor, con un lugar más colorido y feliz [...] El cine de Hollywood funcionaba por tanto como una especie de exotismo

<sup>3</sup> Anton, protagonista homónimo del *Künstlerroman* de Karl Phillip Moritz, *Anton Reiser* (1785), ejemplifica la problemática realidad-arte: “el teatro, por excelencia el mundo de la fantasía, sería el refugio contra todas sus tribulaciones y adversidades” (Moritz, 1998, p. 380).

tranquilizador” (Ruiz Pleguezuelos, 2014, p. 426). Las quimeras de la pantalla suministran a David una comodidad de paraíso donde deambulaban Audrey Hepburn o Rita Hayworth, y donde los únicos pobres admitidos son los que vuelan en *Milagro en Milán* (1951), de Vittorio De Sica: “Solo si pensaba en Francisco Franco, ese paraíso se destruía” (Vicent, 2020a, p. 50).

Entre los estudiantes de la Facultad de Derecho prevalecía la conformidad, al grado de que para recordarles su cobardía los universitarios madrileños envían a la Facultad de David una gallina viva. Un mensaje a los discentes, pues desde 1956 han ocurrido en la capital violentas marchas contra el régimen instaurador de “principios morales férreos e inflexibles [y] una política de mano dura contra la disidencia” (Rolón-Collazo, 2002, p. 117). La pusilanimidad valenciana envolvía a David, cuya rebeldía y “revolución social” era ayudar a los ciegos a cruzar la calle, dar limosnas y desear justicia para todos: “Se sentía inmortal con el Marlboro [y] no estaba interesado en nada más que no fuera ser director de cine” (Vicent, 2020a, pp. 92-93), un cineasta empeñado en contar historias de amor, crímenes, pasiones y aventuras, “sin más adherencias que las meramente estéticas” (2020a, p. 74).

Por otro lado, las experiencias lóbregas que se ciernen sobre el neófito provienen de su progenitor y del franquismo, auténticos reveses a la sensibilidad inocente de tebeos, sueños y escenas de cine. Una primera bofetada de su padre –por no participar en desfiles de flechas y acariciar a escondidas las prendas íntimas de su madre– es una señal de la represión del régimen. El rostro del enclenque niño-adolescente es sacudido por ese héroe vencedor que, con el uniforme de jefe de Falange lo zarandea cual cucaracha, a modo del nacionalcatolicismo enemigo de afanes creativos. La “diabólica semilla de la ficción [ha arraigado] en el subconsciente” (Vicent, 2020a, p. 19) de David; por eso aprehende que el primer obstáculo a su abrirse al mundo es el autoritarismo. La ideología del padre es la de los que vigilan, controlan y toman del fascismo términos como “virilidad”, “juventud”, “revolución” y “patriotismo”, que oponían al “pacifismo”, “feminismo”, “afeminamiento” e “internacionalismo” (Loff, 1999, p. 57). Para sacarse la imagen de Franco que su padre introduce en su alma piensa en el Caudillo no como en un dictador, sino en un gordito comedor de pasteles. Pero tardaría un tiempo en saber “que era un galápagos a quien los pasteles que más le gustaban eran los de sangre” (Vicent, 2020a, p. 74).<sup>4</sup>

Otras lecciones del adolescente David proceden del régimen represor y mendaz. En el balneario ruinoso es testigo del derrame de semen del joven chamarilero sobre el rostro de Franco en una peseta, en venganza por fusilar a su padre. Es la revancha de un descendiente de los derrotados, a los que el dictador escarmentó: obreros insolentes, masas descreídas, proletariado organizado, pequeña burguesía traidora (Mainer, 2005, p. 132).

A pesar de las carencias, el franquismo divulgaba que no había hambre en España, pero David presencia en la fiesta del pueblo –imagen que fija en su memoria– la desolación y escasez de los feriantes y titiriteros, como queda de manifiesto cuando deambula por Madrid y se pregunta: “¿Podría llevar [...] algún día ese mundo al cine, como habían hecho Vittorio

<sup>4</sup> La crudeza destructora del padre de David encaja con lo que en la mitología se conoce como el padre con “aspecto de ogro” (Campbell, 1959, p. 119).

De Sica o Alberto Lattuada con el neorrealismo italiano?” (Vicent, 2020a, p. 30). Años después, gracias a un rodaje en 1958, David advierte la miseria de posguerra: no había filetes suficientes para su admirada Bette Davis, por lo que él y un amigo son contratados para cazar gatos, que le cocinan en secreto a la actriz.

Arnau concluye abogacía para complacer a su padre, pero pronto pone en práctica la sugerencia del profesor para estudiar el caso de Jarabo, el señorito madrileño: “Y si el día de mañana sale entre ustedes un novelista o un cineasta, le animo a hacerlo, porque no encontrará mejor novela negra o película de terror que la historia de este criminal” (Vicent, 2020a, p. 14). La voz del catedrático es “la ‘llamada de la aventura’ o las señales de la vocación del héroe” (Campbell, 1959, p. 40), el exhorto para la búsqueda de creatividad en lejanos ámbitos; en el *Künstlerroman* “el joven artista abandona la casa paterna para ir en busca de nuevas experiencias y situaciones” (Plata, 2009, p. 114).

La partida hacia Madrid —lejos de la esfera de su ascendiente— es el inicio de la auténtica aventura que clausura el primer estadio del héroe de Vicent, y coincide con los rasgos arquetípicos del joven artista en la narrativa europea del XIX: “insatisfacción con el entorno doméstico, padre filisteo, convencimiento de que el arte es una vocación superior, abandono del hogar y huida al particular entorno” (Latorre Ceresuela, 1995, p. 468).

### 3. LA LLAMADA DE LA AVENTURA Y LA PARTIDA

“La llamada de la aventura” sobreviene cuando el destino emplaza al héroe y transfiere su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida (Campbell, 1959, p. 60). David presta oídos al “mensajero” y a su oportuno llamamiento en el aula; es una llamada para “el despertar del yo [que supone] un rito [...] un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento” (Campbell, 1959, pp. 54-55).

La señal del heraldo cayó en terreno abonado; afín a la liturgia de una edad en transición, David emigra “con todos sus sueños de gloria metidos en una maleta con cantos metálicos” (Vicent, 2020a, p. 15), decisión que recuerda al protagonista de *La confesión de Claude* (1865), novela de la forja del ser y del artista de Émile Zola, quien confiesa su cansancio de las ensoñaciones de Provenza y la realidad lo induce hacia París “en busca de la corona y de la amante que Dios reserva a nuestros veinte años” (2013, p. 16). Así, David dirige hacia la urbe su reto existencial; pretende conocer a Ava y encenderle un pitillo, saber más de Jarabo y, como expresa el narrador, de sus asesinatos con “diseño cinematográfico” (Vicent, 2020a, p. 46), y estudiar cine. Su búsqueda ya no es la fémina del mosaico sino la musa Ava, y las ruinas del bombardeo se transmutan en las de “un Madrid desolado por la dictadura” (2020a, p. 56), aunque al sistema interesaba mostrar al mundo su pacifismo y generosidad a conveniencia, como hizo con los visitantes de la industria norteamericana del cine, que jamás repararon en “la represión, las torturas [y] los fusilamientos” (2020a, 79).<sup>5</sup> Lo recuerda Vicent: “[En]

---

<sup>5</sup> Los inversores y los cineastas americanos eligen España como un buen lugar para sus rodajes: paisajes variados, precios y extras baratos, sindicatos, huelgas y convenios inexistentes: un paraíso para

Madrid, había un espectáculo que era ver la libertad de cerca. Claro, que la ejercían otros, los artistas de Hollywood que trabajaban aquí. En cambio, el español que tributaba arrastraba una dictadura férrea” (como se cita en Belinchón, 2020, párr. 6) conducida por el Caudillo, “puntillero mayor del Estado español” (Vicent, 2020a, p. 13).

Seret sostiene que en el *Künstlerroman* moderno “the voyage motif dominates the very structure of the work” (1992, como se cita en Plata, 2009, p. 109), afirmación que secundamos porque en *Ava en la noche* la fábula del héroe se segmenta gracias al periplo emprendido. David es, seguimos con Seret, “[t]he creative individual [...] appropriate protagonist for the voyage motif, by nature of his volatile personality and demanding intellect” (1992, como se cita en Plata, 2009, pp. 113-114). El viaje, puntualiza la estudiosa, va de lo geográfico a lo psicológico, de lo externo a lo interno; el “viaje físico es un medio para el viaje interior que es en realidad una ‘exploración’ del yo desde el yo” (Rodríguez, 2013, p. 12).

En la considerada obra fundacional del *Bildungsroman*, el cuñado de Meister le recomienda: “recorre el mundo a tu capricho, que viajando es como se forma un hombre perspicaz” (Goethe, 2000, p. 365). Desplazarse hacia nuevos horizontes es un motivo en la novela de formación: “en el desarrollo del *Bildungsroman*, de Goethe a Flaubert [...] el camino desaparece poco a poco y el proscenio es ocupado por las [...] capitales: Londres, París, San Petersburgo, Madrid” (Moretti, 2001, pp. 61-62). La metrópoli es meta del joven talentoso; ahí residen las finanzas, la política, el periodismo, el teatro, la literatura y el arte (Moretti, 2001, pp. 61-63). En Madrid moran los estímulos para el héroe de Vicent.

#### 4. AVENTURA Y APRENDIZAJE EN LAS ENTRAÑAS DEL FRANQUISMO

La aventura del héroe es “un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido” (Campbell, 1959, p. 81). David Arnau atraviesa el umbral y penetra a un territorio del que solo sabe por las gacetas. Su vocación lo impele hacia la utopía artística representada en el viaje que, según Seret (1992), supone etapas de desarrollo: espiritual, social y psicológica (Rodríguez, 2013, p. 52). Mas estas experiencias han sido ya vividas por David antes del viaje y las ratificará en la urbe: el inexperto sabe que su espíritu propende a la libertad y la creación, que son impulsos rompedores con el padre déspota; además, en su interior ya no existe pertenencia al conservador mundo de provincia y a su falsaria clase social.

En *Ava en la noche* Madrid se erige para David en “una nueva zona de experiencia [donde le aguarda] la iniciación y una serie de pruebas” (Campbell, 1959, p. 81-94). Se instala en la habitación de un piso regentado por Mercedes, señora que, cual protectora del héroe, lo adopta como un hijo. Pronto, la ciudad otorga al iniciado —cuyo espíritu “basculaba entre la sed de gloria y la depresión” (Vicent, 2020a, p. 53)— dos nuevos conocimientos: su primera

---

rodar películas de bajo coste. Por tales razones, de Hollywood llegan actores y actrices conocidos por los españoles, entre ellos, “Ava Gardner, la Diosa, el animal más bello del mundo” (Eslava Galán, 2008, p. 496).

fumada de hachís obsequiada por un soldado de la base norteamericana —novio de una meretriz que renta en el mismo piso—, y su primera borrachera, en compañía de un juerguista que, en busca de Gardner, lo guía por antros. El afán de Arnau es descubrir la ciudad mediante los rastros de dos seres nocturnos: la actriz y un asesino, metáforas de “la luz [y] las tinieblas del franquismo” (Vicent, 2020a, p. 142) proyectadas en asesinatos que habían “creado un poso oscuro lleno de larvas del mal en el inconsciente colectivo de aquel Madrid” (Vicent, 2020a, p. 97).

La ciénaga madrileña muestra al protagonista la impunidad del poder: el narrador repasa los abusos en el Madrid prostibulario cercano al piso, donde prepotentes miembros de la secreta clausuran bares, maltratan mujeres y parroquianos. Del mismo modo, una estampa neorrealista de la precariedad resalta en las cafeterías de la Gran Vía y sus pollos *al ast*: los menesterosos acercan las manos a los hilos candentes para quitarse el frío y relamerse los dedos con sabañones, empapados del tufo de grasa. Estos miserables, puntualiza el narrador, son los “descendientes de Carpanta, que llevaban todavía el hambre en el cerebro” (Vicent, 2020a, p. 152). La alusión a Carpanta rememora al pordiosero que fue “una de las figuras más representativas del tebeo humorístico de la posguerra española” (Blanco-Cordón, 2021, p. 90).<sup>6</sup>

Ante el aspirante a cineasta se devela la bicolor cotidianeidad dialogante con el neorrealismo documental que hunde sus raíces en la realidad para no callar los sufrimientos y basarse en una “sinceridad de expresión” (González Dueñas, 1999, p. 5): el glamur de las carteleras de la Gran Vía, con actrices y actores besándose en las altas fachadas contrasta con el neorrealismo de las aceras con sus viandantes escupiendo salivazos verdosos, curas, militares, “guardias de porra desdentados” (Vicent, 2020a, p. 65). Lo puesto en ficción lo ratifica Vicent en una entrevista al recordar la encantadora publicidad de los cincuenta que desentonaba con “una posguerra terrible. Una realidad pobre y miserable [...] el franquismo, la pobreza y la represión” (Madrid, 2020, párrs. 22, 24).

Arnau es un provinciano sin amigos que, ya en un café, ya bajo la estatua del diablo en el Parque del Retiro, rememora su pueblo y Valencia; estimulado por el hachís revive escenas como la pérdida de su amigo de infancia, cuando les explota una bomba olvidada por “unos héroes de mierda” de la Guerra Civil (Vicent, 2020a, p. 130). David se entrega a entrañables recordaciones, porque la melancolía es, desde las novelas de artista del Romanticismo, inherente al carácter del artista (Latorre Ceresuela, 1995, pp. 473-474). Pero también David

---

<sup>6</sup> El personaje Carpanta fue creado por Josep Escobar Saliente en 1947 para la Editorial Bruguera; su inmediato éxito entre la sociedad española de posguerra “se debe al poder de identificación del personaje con los lectores en un momento de penuria económica”, situación que recuerda al pillastre de la tradición picaresca española del Siglo de Oro. Al igual que sus antecesores, Carpanta es un famélico vagabundo que “lucha por sobrevivir en un país sumergido en la pobreza” (Blanco-Cordón, 2021, pp. 90-96). La tira cómica, que pervivió a inicios de los sesenta, ocasionó un notable fenómeno sociológico al generar una doble lectura en el público consumidor: en los jóvenes, diversión; en los adultos, la parodia de la “dictadura del hambre, las instituciones y las normas establecidas [y de la no menos proclamada] versión oficial de que en la España de Franco nadie pasa hambre” (Molledo, 2006, p. 167).

marca su distanciamiento al hipotetizar su existencia valenciana, como la de su amigo Oliete que se casa y asiste con sus hijos a misas domingueras, que escogió una confortable vida, opositar para notario y ser “hombre de provecho” (Vicent, 2020a, p. 120); David, en cambio, renunció —social y psicológicamente— al paterfamilias honorable de provincia y al orden moral. En este sentido, se cumple la doble finalidad del viaje, esencial en cualquier instrucción, como la de Arnau: desplazamiento al exterior para conocer el mundo; hacia la propia conciencia para explorar la subjetividad humana (Estébanez Calderón, 2000, p. 99).

La primera prueba para el aprendiz es de índole artística: redactar una sinopsis de guion encargada por Berlanga en un casual encuentro en la Escuela de Cine, antes del examen de ingreso. El texto de Arnau trata el caso de una criminal de Valencia que anima a su verdugo a cumplir su oficio, y es reproducido en cinco páginas; su escritura se anuncia en el séptimo paratexto de la novela: “*El cuaderno abierto en el bar del hotel Florida [...] El compás de la vida lo abría un solo verdugo, el que agarrotó a Jarabo y el que hizo el mismo trabajo impecable en el cuello de la envenenadora*” (Vicent, 2020a, p. 59).<sup>7</sup> David, como protagonista y autor ficticio del breve guion, a modo de narración enmarcada, es un recurso metafictivo de Vicent introducido en *Ava en la noche*.

Un segundo desafío se vincula al examen selectivo de la escuela y se eslabona con sus dos fantasmales obsesiones que lo arrastran al bar Chicote; allí David charla con la bondadosa prostituta Sole, que le presenta a “un señor bajito [llamado] don Marcelino” (Vicent, 2020a, p. 112), quien lo conduce a la mesa de Edgar Neville y otros artistas. Al enterarse de sus pretensiones, Neville redacta en una servilleta una recomendación para Luis García Berlanga, futuro examinador del aprendiz, además de una exaltación a la paella preparada por el cineasta en Somosaguas. Así, Sole y Marcelino se convierten en personificaciones guardianas que prestan a David “la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada” (Campbell, 1959, p. 40). Las figuras que normalmente encarnan la protección del héroe que despierta a la existencia, seguimos a Campbell, pueden ser una anciana, un hada madrina, la Virgen intercesora o un ayudante de forma masculina que “puede ser algún pequeño habitante del bosque [...] que aparece para dar al héroe [...] amuletos [y] consejos” (1959, pp. 71-73). Fiel a su estilo de desacralizar y desencantar los mitos al “introducir referencias provocadoramente prosaicas y materiales” (Macciuci, 2020, p. 85), Vicent da un giro a lo mitológico y a lo mágico y asigna papeles protectores a una desengañada prostituta y a un enano farmacéutico, que fuma puro; en este último caso, Marcelino es el intercesor que favorece al héroe para la obtención de una preciada carta-amuleto garabateada en una servilleta de Chicote, y que opera como una fuerza bienhechora. A los pocos días, después de leer el papel firmado por Neville, Berlanga exclama: “Nunca he visto una recomendación que diera más en el clavo. Por mí, ya estás aprobado” (Vicent, 2020a, p. 125). El novicio ha superado la prueba y es aceptado en la Escuela de Cinematografía.

Otro éxito de David es su apoteósico ingreso al “café más literario de la posguerra” y enclave donde se desarrollaban incontables tertulias de pintores, escritores, periodistas y

<sup>7</sup> Las cursivas son del autor.

gente del mundo del teatro (Gracia, 2004a, pp. 140-142). La tarde que Arnau llega al Café Gijón para ejecutar prácticas tiene suerte al filmar el desbarajuste ocasionado por la alebrestada mascota de una actriz. Con la cámara que tomó prestada de la escuela graba los terrores de Cela y otros autores ante un cachorro de león, y capta en primer plano a la fiera domesticada en el lavabo por una vieja empleada. El singular reportaje causó buena impresión entre sus compañeros de la escuela de cine y recibió felicitaciones de dos profesores de David: los cineastas García Berlanga y José Luis Borau.

La hazaña del joven artista le da pase de admisión al café para conversar y convivir con intelectuales de la vida madrileña. De este modo, el principiante atraviesa las sombras del aislamiento y el anonimato y es catapultado —cual rito de iniciación— al luminoso recinto donde alternaba el mundo cultural. El Gijón deja de ser para David un simple espacio “para convertirse en lugar de una experiencia, de relación con el mundo artístico-literario” (Rodríguez Pequeño, 2014, p. 271).

En la vida del héroe se registrarán victorias preliminares y éxtasis pasajeros antes de ser devorado por lo desconocido o penetrar al “vientre de la ballena” (Campbell, 1959, p. 88). Así, la bohemia de David y su búsqueda de Ava por los garitos son interrumpidas al ser descubierto por un gendarme robando una fotografía de la diva —consuelo ante su escurridiza presencia— en una exposición de museo. El escarmiento de Arnau es el encierro en los calabozos de la Dirección General de Seguridad; su “caída en la charca putrefacta” (Vicent, 2020a, p. 167) es anunciada en el encabezado dieciocho de la novela: “*Anda, joven cazador de sueños, ponte a soñar de cara a la pared sobre un jergón de borra*” (2020a, p. 167).<sup>8</sup>

La pesadilla de David en el pozo oscuro crece al presenciar torturas de universitarios y obreros que, tildados de rojos, han sido detenidos por la policía; David es apaleado y su desolación se intensifica al pensar que sin identificación era un paria, que su prometedor carrera estaba destruida y que los apuntes de su guion lo comprometían: “se había convertido en aquella cucaracha que no le había abandonado desde aquella bofetada que le dio su padre” (Vicent, 2020a, p. 193). No por nada, “después de las primeras emociones de la iniciación del camino, la aventura se convierte en una jornada de oscuridad, horror, repugnancia y temores fantasmagóricos” (Campbell, 1959, pp. 114-115).

El descenso a las entrañas del franquismo aporta al novato lecciones de política: por primera vez cae en la cuenta de que la dictadura represaliaba a sus adversarios ideológicos, algo que nunca había creído; existía una “clase de monstruos [...] que eran comisarios e inspectores siniestros” (Vicent, 2020a, pp. 182-183); el régimen era capaz de encarcelar al niño de un sindicalista evadido; no eran tiempos de fruslerías, como pasearse con su gabardina tras el rastro de Ava, pues con el trasfondo de las protestas revolucionarias de los mineros asturianos, la represión del sistema contra la oposición política y social fue una constante, así como la falta de libertades y derechos de los ciudadanos considerados por el franquismo como menores de edad (Mateos y Soto, 2005, p. 7).

<sup>8</sup> Las cursivas son del autor.

En su reclusión Arnau concibe ensoñaciones que cauterizan su padecer: Gardner y Hemingway son los símbolos de la espuria libertad de la noche franquista, libélulas “que sobrevuelan una oscura charca putrefacta. Imágenes que visitaban la conciencia de David por primera vez” (Vicent, 2020a, p. 195). Y, como en toda novela de aprendizaje, al inexperto se le revela que su convicción de lo que la vida debería ser pocas veces corresponde “a lo que la vida realmente es” (Campbell, 1959, p. 115). Tan es así que Julia, una actriz universitaria detenida, le comparte otro inclemente juicio sobre Ava: “Esa zorra imperialista ha venido a nuestro país a pasárselo en grande mientras el pueblo sufre bajo las botas de un dictador” (Vicent, 2020a, p. 186). La coincidencia de David con Julia en la morada profunda es lo que Campbell denomina “encuentro con la diosa encarnada en cada mujer” (1959, p. 112): ella “lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas” (Campbell, 1959, p. 110) y desplaza a la deidad que David creía encarnada en Ava; Julia es la estudiante rebelde en lucha contra una “sociedad patriarcal donde las mujeres han sido siempre invisibles y silenciadas”, escribe Rodríguez a propósito de esa nueva generación que modificó su pasividad al protestar contra el régimen (2013, p. 148).

La brutalidad pisotea los sueños de gloria del personaje y transparenta su desgracia: no es un esteta y es zarandeado por ladronzuelo de una fotografía; humillado, reconoce que otros se arriesgaban contra la dictadura, mientras él practicaba “la frivolidad literaria de perseguir la luz de una estrella, a esa puta Ava en la noche” (Vicent, 2020a, pp. 225-226). Este darse cuenta de la idealizada realidad precipita, como reseña Hidalgo, “el desenlace de su juvenil proceso de maduración y su giro hacia una realidad que le compromete y que le aleja de los brillos espurios de una estrella [...] cruelmente desmitificada” (2020, párr. 2).

Campbell observa que el héroe que desciende a las “profundidades del mundo subterráneo” (1959, p. 96) en ocasiones necesita ser rescatado por el mundo exterior. En el caso de la novela de Vicent, el rescate del calabozo se fragua a través de acciones concatenadas: el aviso telefónico permitido por el juez a David para explicar lo sucedido a Sole; el mensaje de esta a Mercedes, que entrega el carné de identidad a su marido Lázaro,<sup>9</sup> quien acude al juzgado con el documento de David, para liberarlo. Estos personajes se erigen en “fuerza de ayuda [...] que asiste[n] al elegido a través del curso de su prueba” (Campbell, 1959, p. 200).

Eliade confirma que en la soledad y en la desesperación el humano debe atravesar pruebas que devasten la ignorancia y la irresponsabilidad infantil, una “muerte iniciática” que prepare un inédito modo de ser, “la formación de un hombre nuevo” (2001, p. 14); este destino es anhelado por el héroe de *Ava en la noche* que, a punto de abandonar el “vientre de la ballena” franquista, manifiesta a la autoridad: “Solo quiero hacer películas, escribir historias, nada más, señor juez” (Vicent, 2020a, p. 229). Tras la caída en “una especie de muerte con respecto al mundo” (Campbell, 1959, p. 40), David escapa del laberinto para renacer “en el mundo del que partió” (Campbell, 1959, p. 200), como adelanta la secuencia veinticuatro: “*El*

---

<sup>9</sup> No es casual que el último enlace de la liberación de David lleve por nombre Lázaro, símbolo del muerto y resucitado a una nueva vida, anuncio de lo que vivirá el héroe en un futuro inmediato.

*complejo de culpa te puede llevar a la redención [a] recuperar la autoestima*” (Vicent, 2020a, p. 233).<sup>10</sup>

## 5. RENACIMIENTO DEL ARTISTA Y COMPROMISO CON LA HISTORICIDAD

“*Ninguna semilla germina si previamente no se pudre*” (Vicent, 2020a, p. 223), advierte el epígrafe veintitrés. La muerte simbólica de Arnau lo arroja a la madurez que lo persuade para enterrar el espejismo de la diva y variar su propuesta como director de cine: ya no planea contar vacuas historias de pasiones y aventuras. “Después de haber solventado una serie de situaciones desesperadamente difíciles e incluso peligrosas” (Eliade, 2001, p. 181), David abraza una resolución que equivale a un nacimiento iniciático que lo despega de la vida frívola e inconsciente para situarlo en “un modo de ser más elevado” (Eliade, 2001, p. 15). David deserta de sus ingenuas ambiciones artísticas “a fin de alcanzar una vida responsable, genuina y creativa” (Eliade, 2001, p. 181) y convertirse en *sí mismo*: un esteta comprometido con su cultura y su historicidad.

Las intenciones del héroe fructifican por consagrarse “al difícil y peligroso oficio del descubrimiento de sí mismo y de su desenvolvimiento, pues ha de cruzar el océano de su vida” (Campbell, 1959, p. 29). Por eso, el viaje de Arnau para explorar la propia subjetividad —retomamos a Estébanez Calderón— detona la experiencia que implica el conocimiento de un modo de ser y el deseo de cambio; en este sentido, *Ava en la noche* es también un relato de autoconcienciación: en su argumento subyace la historia íntima que “describe el proceso por el cual una persona se hace consciente de su pasado o de su presente [...] No es un mero relatar de acontecimientos [...] sino un reflexionar sobre ellos [para] comprenderse a ‘sí mismo’” (Conde Peñaloza, 2004, p. 13). En esta tesitura, “la evaluación de lo vivido [es] requisito fundante de todo relato de aprendizaje”, de modo que los nuevos conocimientos del joven héroe “lo conducen de un estado de ignorancia a otro de autoconciencia de sí mismo, acompañado de un juicio, adverso o favorable” (Macciuci, 2020, p. 125). El juicio que Arnau elabora sobre su propia conducta es calamitoso a consecuencia de que sus nuevos saberes auspician la progresiva revelación de los intrínquilis del franquismo.

El primer signo de la transformación de David es renunciar a Ava, esa “maldita carne venenosa en la noche del franquismo” (Vicent, 2020a, p. 226). El héroe advierte, como subraya Campbell, que “el cuerpo y la mujer sobre todo se convierten en los símbolos no ya de la victoria sino de la derrota [...] Ya no puede el héroe descansar inocentemente con la diosa de la carne; porque ella se ha convertido en la reina del pecado” (1959, p. 116). La deidad de Hollywood es derrocada por David, que “agradeció a Ava Gardner el haberle abierto los ojos” (Vicent, 2020a, p. 239) al conocer la pestilencia del régimen.

Las ensoñaciones de lo amoroso dan un vuelco a las percepciones vitales de David: la vetusta diosa del mosaico, la difusa chica de la adolescencia y la silueta de Ava se desvanecen,

---

<sup>10</sup> Las cursivas son del autor.

cual presencias espectrales, para ceder espacio a Julia, la heroína que le vaticina que, si salían vivos del calabozo, se encontrarían en la noche madrileña. Entre los desvaríos del hachís Arnau avizora a Julia sobre la jaca del brandy Terry, una guerrera que, con dinamita atada a su pierna, reparte panfletos en un Madrid cubierto de cadáveres. David escucha una explosión y vislumbra pedazos de Ava entre las nubes. La consecuencia del atentado es la liberación de David, su pasión enfermiza por la actriz norteamericana ha sido volatizada. Ahora el deseo lo encarna una represaliada militante comunista, con sudor perfumado e inocencia salvaje.

En el héroe de *Ava en la noche*, como en otros artistas de ficciones contemporáneas, convergen “un proceso de autocrítica y un deseo de comprender actitudes externas” (Rodríguez, 2013, p. 12); estos proceder, continuamos con Rodríguez, incitan al yo a “indagar en las motivaciones de su actuación individual y al análisis de los distintos discursos sociales y políticos de su entorno” (2013, p. 12). Así, David retorna a la escuela, estudia teorías cinematográficas, muda la gabardina por una trenca —uniforme de la resistencia estudiantil—, firma manifiestos contra la pena de muerte y no teme ser detenido por motivos ideológicos: “la verdadera transformación siempre empieza de fuera a dentro” (Vicent, 2020a, p. 237), se dice para paliar la culpa de un padre falangista y por su pérdida de tiempo en veleidades pseudoartísticas. Su renacer al mundo desempaña su visión y le permite constatar que el multihomicida Jarabo es símbolo de la miseria moral y de “la putrefacción de la oligarquía franquista”, y que Grimau, el luchador de izquierdas sentenciado a muerte, personifica el ímpetu de un sector ansioso de emprender “la batalla romántica por la libertad” (Vicent, 2020a, p. 238).

Otro punto que denota la transformación de David en un artista politizado es su guion de cine titulado *Ava en la noche*, que presenta al certamen de las Cuevas de Sésamo; lo protagoniza Manuel, su extrañado amigo, quien —como en una caja china— también sigue los rastros de Jarabo y Gardner en la noche franquista. La fórmula metaficcional de *Ava en la noche* bosqueja desdoblamientos: una historia marco —protagonizada por David— y una historia enmarcada —guion escrito por David sobre Manuel; dos textos reflejados que cuentan obsesiones similares y contienen la misma “fiesta psicodélica” (Vicent, 2020a, p. 248), como afirma el narrador, pero de condición genérica desemejante y con intérpretes distintos.

La escritura del guion posibilita a Arnau finiquitar su proceso formativo caracterizado por “mentirse, imaginar, desear, flotar sobre el oleaje de las palabras, sin llegar nunca a una playa segura” (Vicent, 2020a, p. 225), e ingresar a una etapa de maduración artística y concienciación sociopolítica; es decir, huye del conformismo y el cómplice silencio infligidos por la dictadura y adopta, desde su quehacer artístico, una postura crítica contra la dominante ideología. En este tenor, a nivel estético el *Künstlerroman* asimilado a la tradición se reestructura a partir de que la producción artística cuestiona y replantea condiciones sociales y genéricas (Rodríguez, 2013, p. 114), de modo que David es una conciencia individual que se trasciende e integra a una mudanza colectiva de mentalidad representada por “importantes sectores que se movilizan política y socialmente (obreros, estudiantes) desafiando al régimen”, y evidenciando la insalvable distancia entre la sociedad española y el franquismo, “entre la España real y la España oficial” (Ruiz Carnicer, 2004, p. 274). Por ese deslizamiento

de la vida individual hacia el espacio público, hacia la historicidad, en la narración de formación se aprecian los cambios que operan en la conciencia del héroe, pues “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” (Bajtín, 1998, p. 215).

El renacimiento de David corre en paralelo a la sociedad civil que fuerza al régimen a ciertas aperturas, ya internas, ya volcadas al mundo exterior. En la España del desarrollismo las *nuevas clases medias urbanas* cumplieron el papel de impulsar procesos de modernización y cambios culturales y sociopolíticos (Soto, 2005, p. 48); en consecuencia, en los nuevos gustos de la juventud española se proyecta una actitud “cada vez más alejada del universo moral y mental del régimen” (Ruiz Carnicer, 2004, p. 276). El narrador de Vicent lo resume de forma categórica: “la dictadura franquista comenzó a freírse como un pez podrido en las sartenes de las guitarras eléctricas” (Vicent, 2020a, p. 246). En el Madrid de la cercana Movida Ava Gardner había pasado de moda y David oía a los impíos profetas que sustituían a los trasnochados ministros del nacionalcatolicismo: “llenad el mundo de placeres [...] hay ácido, chocolate, polvo blanco, el humo azul original de Pakistán va a derribar las columnas del templo [...] caerán los conceptos podridos sobre el cráneo de los moralistas” (Vicent, 2020a, pp. 246-247).

En 1964 Arnau asiste al estreno de *El verdugo* en un cine de la Gran Vía. En la pantalla se despliega José Luis, un abúlico empleado de pompas fúnebres que es incapaz de transformar su pasividad. En contra de su voluntad accede al casorio y a la paternidad y, envuelto en cruel determinismo, se ve arrastrado a aceptar el puesto oficial de verdugo, como su suegro, convirtiéndose así en ejecutor de sus propias aspiraciones.

La proyección detona en David, cual momento epifánico, una sucesión de escenas de su vida que origina su llanto: andanzas con el amigo de infancia muerto en la arrasada trinchera, el rescate del sombrero de Berlanga, amores adolescentes, ilusiones perdidas —como su escape a París—, su obsesión por Ava, su confinamiento en las mazmorras del franquismo. David entiende que ha aprendido de la adversidad y la represión y ha dejado atrás las ambiciones fútiles para convertirse en un ser artístico abierto a las expectativas venideras, un ser que participa en un nuevo entramado histórico, porque, como vislumbra el narrador, la “dictadura [...] comenzaba a estar herida de muerte” (Vicent, 2020a, p. 249).

David ha rebasado su estadio inexperto, ha trascendido “los escombros del pasado” (Vicent, 2020a, p. 250), como en un rito de paso, para situarse en una inédita temporalidad; así lo reflexiona Campbell: “los ritos tradicionales de iniciación enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para el futuro” (1959, p. 21). Un pasado muerto que, paradójicamente, acarrea un futuro que es “el *futuro de ensueño* que se abre delante de toda imagen recuperada” (Bachelard, 1982, p. 170). Por eso, aclara la voz narrativa, las lágrimas de Arnau “las habían arrancado todos los sueños que esperaba en el futuro y que tal vez nunca podría realizar” (Vicent, 2020a, p. 250).

La emoción desbordada de Arnau es también por corroborar que entre su guion y la película de su mentor Berlanga se entrelazan afinidades y preocupaciones artísticas: la

configuración de situaciones irónicas y absurdas; la presentación de ámbitos opresivos y estrecheces materiales; la inserción de personajes ultrajados, paradójicos, mezquinos o sin conciencia alguna, que traslucen la ferocidad y la miseria moral del régimen. En suma, el texto de Arnau se muestra a tono con los virajes de la nueva filmografía de talante neorrealista, que insufla “al cine una verdad de lo vivido” al introducir “en pantalla historias cotidianas, con protagonistas muy parecidos a los espectadores” (Gracia, 2004b, p. 239).

*Ava en la noche*, como novela incardinada a la poética del *Künstlerroman*, ostenta un final trunco que evidencia la imposibilidad de la autorrealización o la satisfacción de aspiraciones personales (Plata, 2009, p. 25). La narración de Vicent concluye cuando el héroe rasguña la madurez creativa y se impregna de “la voluntad de romper la pasiva inercia localista y casi siempre mostrenca de la cultura española oficial” (Gracia, 2004b, p. 241); de este modo, la transición artística de Arnau corre simultánea a la historicidad y a la decadencia de la dictadura.

## 6. CONCLUSIONES

*Ava en la noche*, como hemos demostrado, es una novela de formación de artista en la que se narran diversas pruebas de iniciación, peripecias y aprendizajes, tanto artísticos como sociopolíticos, vividos por una inexperta y joven conciencia que ha decidido orientar su existir hacia la carrera cinematográfica; el proceso experimentado y padecido por el protagonista —cual héroe mítico— modela su espíritu crítico, al grado de proporcionarle cierta madurez.

A nuestro juicio, la originalidad de *Ava en la noche* como *Künstlerroman* contemporáneo radica en tres aspectos: la propuesta de otra posibilidad para la novela de formación de artista, como es la del héroe guionista y futuro director cinematográfico; esta propensión del protagonista hacia lo fílmico dota a la narración de particularidades que dialogan con ciertas pautas neorrealistas —como la presentación de la realidad paupérrima de posguerra— y con la mordacidad destilada en la cinta *El verdugo*, de García Berlanga. El segundo punto reside en el artificio especular diseñado en *Ava en la noche*: tanto la novela protagonizada por David como el guion escrito por David dialogan en la coincidencia de sus títulos y tramas y se apartan en la autoría, identidad nominal de sus héroes y en sus registros genéricos. Además, el juego del ensamblaje del guion en la novela se trasluce en los encabezados de secuencia o escena en bastardillas que anteceden a cada capítulo, a modo de formato de un guion de cine. Por último, el guion confeccionado por el protagonista no es solo una creación donde se prueba la maduración individual de su autor, sino un texto crítico contrario a los valores ramplones franquistas, una señal del papel activo del artista en la transformación de su realidad, porque esta, a su vez, lo ha cambiado a él, que ha vivido “un nacimiento y renacimiento” que lo ha convertido en *otro* (Eliade, 2001, p. 10).

En *Ava en la noche* opera el razonamiento de Bajtin sobre la narración de aprendizaje, ya que en ella es esencial “el carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo” (1998, pp. 212-214). En esta novela de Vicent el contexto franquista es iniciación y duro aprendizaje que escora al protagonista a la autoconcienciación y transformación, estados que lo obligan a

reemplazar sus ingenuos presupuestos artísticos para adoptar una ética para su existencia ciudadana y para su práctica cinematográfica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de. (1972). *Teoría de la literatura* (V. García Yebra, trad.). Gredos.
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- ALBERCA, M. (2008). Autoficción de un gozador de placeres efímeros. *Olivar*, 9(12), 199-216. <http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v9n12/v9n12a13.pdf>.
- ARIZMENDI MARTÍNEZ, M. (1996). James Joyce. Novela o experimentación. En M. Arizmendi Martínez, M. López Damián y A. Suárez Miramón, *Análisis de obras literarias: El autor y su contexto* (pp. 275-292). Síntesis.
- BACHELARD, G. (1982). *La poética de la ensoñación* (I. Vitale, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. (1998). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, trad.). Siglo XXI.
- BALVERDE, G. J. (2008). La educación por los sentidos: memoria y formación en *Contraparaíso y Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent. *Olivar*, 9(12), 233-247. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV09n12a15/pdf>.
- BELINCHÓN, G. (2020, 3 de junio). Manuel Vicent viaja a las noches de cine y sangre del franquismo. *El País*, 6 párrs. [https://elpais.com/cultura/2020-06-02/manuel-vicent-viaja-a-las-noches-de-cine-y-sangre-del-franquismo.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/cultura/2020-06-02/manuel-vicent-viaja-a-las-noches-de-cine-y-sangre-del-franquismo.html?event_log=oklogin).
- BLANCO-CORDÓN, T. (2021). Lo implícito en el tebeo humorístico de posguerra. Lectura del iconotexto en *Carpanta*. *CuCo, Cuadernos de Cómic*, (16), 88-111. <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.16.1395>.
- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (L. J. Hernández, trad; D. Negrete Martínez, adapt.). Fondo de Cultura Económica.
- CONDE PEÑALOZA, R. (2004). *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965)*. Fundación Universitaria Española.
- DONAIRE DEL YERRO, I. (2016). La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo. *Signa*, 25, 519-541.
- ELIADE, M. (2001). *Nacimiento y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana* (M. Portillo, trad.). Kairós.
- ESLAVA GALÁN, J. (2008). *Los años del miedo: La nueva España (1939-1952)*. Planeta.
- EZPELETA AGUILAR, F. (2016-2017). Benjamín Jarnés y Federico Carlos Sainz de Robles: *Bildungsroman* y Seminario. *Analecta Malacitana*, 39(1), 63-80. <https://doi.org/10.24310/analecta.v39i1.5608>.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Alianza.
- GOETHE, J. W. von (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (M. Salmerón, trad.). Cátedra.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, D. (ed.). (1999). *Neorrealismo italiano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional.
- GRACIA, J. (2004a). Artes y letras de supervivencia. En J. Gracia y M. Á. Ruiz Carnicer (eds.), *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana* (pp. 127-153). Síntesis.

- GRACIA, J. (2004b). Virajes del medio siglo. En J. Gracia y M. Á. Ruiz Carnicer (eds.), *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana*, (pp. 239-268). Síntesis.
- HIDALGO, M. (2020, 14 de agosto). Manuel Vicent y el señuelo de Ava Gardner. *El Español*, 4 párrs. [https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/tengo\\_una\\_cita/20200814/manuel-vicent-senuelo-ava-gardner/513068695\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/tengo_una_cita/20200814/manuel-vicent-senuelo-ava-gardner/513068695_12.html).
- LATORRE CERESUELA, Y. (1995). *Las Artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas* [Tesis doctoral, Universitat de Lleida]. Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tdx.cat/handle/10803/8187#page=3>.
- LOFF, M. (1999). La política cultural de los “Estados nuevos”. *Revista de Occidente*, (223), 41-62.
- MACCIUCI, R. (2020). Introducción. *Contra Paraíso* (pp. 11-200). Cátedra.
- MADRID, J. (2020, 14 de junio). Ava Gardner, Madrid y una dictadura: hablamos con Manuel Vicent de su nuevo libro [entrevista]. *El Confidencial*, 28 párrs. [https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-06-14/ava-gardner-madrid-novela-manuel-vicent\\_2630643/](https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-06-14/ava-gardner-madrid-novela-manuel-vicent_2630643/).
- MAINER, J. C. (2005). *Tramas, libros, nombres*. Anagrama.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (2011). Gabriel Miró y el *Künstlerroman*. En M. Á. Lozano y R. M.<sup>a</sup> Monzó (coords.), *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”* (pp. 89-110). Caja de Ahorros del Mediterráneo. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriel-miro-y-el-kunsterroman/html/0081eca6-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_8.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriel-miro-y-el-kunsterroman/html/0081eca6-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63_8.html).
- MATEOS, A., y SOTO, Á. (2005). Introducción. *El franquismo. Tercera parte. 1959-1975: Desarrollo, tecnocracia y protesta social* (pp. 7-12). Arlanza.
- MOLLEDO, E. (2006). El hambre de los españoles ya tiene representante “no oficial”: Carpanta. En *1947: Los españoles se rinden ante Evita, ‘madrina de los descamisados* (p. 167). Unidad Editorial.
- MORETTI, F. (2001). *Atlas de la novela europea. 1800-1900* (M. Merlino, trad.). Trama.
- MORITZ, K. P. (1998). *Anton Reiser* (C. Gauger, ed. y trad.). Pre-Textos.
- MUÑOZ BENÍTEZ, M. (2021). *El artista como sujeto alineado en la novela española del entresiglo XIX-XX (1885-1913) y una aproximación a sus homólogos europeos* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. Helvia. <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/21338/2021000002247.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- PAGEAUX, D. (2014). “Esa nave épica, política, lírica”. El café según Umbral entre crónica, memoria y aprendizaje literario. En B. de Buron-Brun (ed.). *Francisco Umbral: Memoria (s): entre mentiras y verdades* (pp. 245-255). Renacimiento.
- PLATA, F. (2009). *La novela del artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular* [Tesis doctoral, University of Texas at Austin]. Texas ScholarWorks. <https://repositories.lib.utexas.edu/server/api/core/bitstreams/16731f1e-7b24-4783-8e16-b3ff7f5ad72c/content>.
- RODRIGUEZ, M. (2013). *Textos de artista posmodernos: construcción de proyectos autobiográficos ficcionales vitales a través del arte en narrativas españolas contemporáneas* [Tesis doctoral no publicada, University of Miami].
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (2014). *Los cuadernos de Luis Vives: Retrato del artista adolescente*. En B. de Buron-Brun (ed.). *Francisco Umbral: Memoria(s): entre mentiras y verdades* (pp. 319-336). Renacimiento.

- ROLÓN-COLLAZO, L. (2002). *Figuraciones: Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola! Iberoamericana*.
- RUIZ CARNICER, M. Á. (2004). La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen. En J. Gracia y M. Á. Ruiz Carnicer (eds.), *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana*, (pp. 271-282). Síntesis.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, R. (2014). Préstamos a la memoria: la función del cine en la narración autobiográfica de Umbral. En B. de Buron-Brun (ed.). *Francisco Umbral: Memoria(s): entre mentiras y verdades* (pp. 413-428). Renacimiento.
- SERET, R. (1992). *Voyage into creativity: The modern Künstlerroman*. Peter Lang.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2014). Testimonio, expresividad y ficción en *La noche que llegué al café Gijón*. En B. de Buron-Brun (ed.). *Francisco Umbral: Memoria(s): entre mentiras y verdades* (pp. 257-276). Renacimiento.
- SOTO, A. (2018). La transformación social. En A. Mateos y Á. Soto. *El franquismo* (pp. 35-64). Arlanza.
- VADILLO BUENFIL, C. (2020). Memoria de la dictadura/dictablanda de la memoria sensitiva en la autoficción de Manuel Vicent. *Moenia*, 26, pp. 429-452. <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/6370>.
- VADILLO BUENFIL, C. (2023). Discurso autoficcional y narración memorialística del proceso transicional: *Jardín de Villa Valeria*, de Manuel Vicent. En M. I. Waldegaray (ed.), *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas* (pp. 455-470). Orbis Tertius.
- VICENT, M. (2020a). *Ava en la noche*. Penguin Random House.
- VICENT, M. (2020b). *Contra Paraíso* (R. Macciuci, ed.). Cátedra.
- ZOLA, É. (2013). *La confesión de Claude* (S. Torremocha, trad.). Funambulista.

#### NOTA SOBRE EL AUTOR

Carlos Vadillo Buenfil es Maestro en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor Investigador a Tiempo Completo en la licenciatura en Literatura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche. Desde 2019 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCyT. Sus publicaciones en revistas y capítulos de libros se han centrado en la narrativa española de los siglos XX y XXI, así como en la narrativa del sureste mexicano.