

-¿Si tuviera que elegir uno de los ensayos incluidos en el libro...?

-No puedo responder a esa pregunta, ya que soy editor de la publicación y prácticamente he seleccionado cada uno de los escritos, firmados por invitados míos. Me gustan todos.

-¿Ha habido alguno que le haya sorprendido?

-Hay una mirada que me ha llamado mucho la atención, la de Raquel Macciuci, que relaciona a Manuel Vicent con Joaquín Sorolla por su mediterraneidad.

Facundo Tomás, *Las Provincias*, 25 de abril de 2011

TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES

Facundo Tomás, Isabel Justo
y Sofía Barrón (Eds.)

Miradas sobre España



ANTHROPOS

Facundo Tomás, Isabel Justo
y Sofía Barrón (Eds.)

MIRADAS SOBRE ESPAÑA

Hugo Achugar
María Dolores Albiac Blanco
Christopher L. Anderson
Sofía Barrón
Lou Charmon-Deutsch
Natalia Corbellini
Luisa Elena Delgado
José Luis de Diego
Brad Epps
Maurizio Fabbri
Pura Fernández
Teresa Ferrer Valls
Francesc Fontbona
Felipe Garín
Claudia Hammerschmidt
Isabel Justo

Sadi Lakhdari
Llilian Llanes
Carlos Alex Longhurst
Raquel Macciuci Lojo
José-Carlos Mainer
Joan Oleza
Joan Ramon Resina
Carlos Reyero
Maria Rosell
Pere Salabert
Nil Santiañez
Laura Scarano
Facundo Tomás
José Luis Villacañas Berlanga
Christian Wentzlaff-Eggebert

compromiso social.
Bancaja 

 GENERALITAT
VALENCIANA

Institución

de Investigación
y Estudios

 **ANTHROPOS**

IMÁGENES DEL MEDITERRÁNEO:
MANUEL VICENT Y JOAQUÍN SOROLLA.
APROXIMACIONES A UN DISCURSO TRANSARTÍSTICO

Raquel Macchiuci Lojo
Universidad Nacional de La Plata

El sol que reinó sobre mi infancia me privó de todo resentimiento.

ALBERT CAMUS, *L'envers et l'endroit*, 1937

En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo.

WALTER BENJAMIN, *El narrador*, 1936

Un universo propio

Desde hace más de cuatro décadas Manuel Vicent está presente en la vida cultural española a través de sus artículos de creación en diversos medios periodísticos y de su obra en libro ligada a los géneros clásicos. Su forma de intervenir en el espacio público se fue consolidando a la par que maduraba su registro personal y reconocible. Su singular lenguaje literario no se puede describir a partir de una batería de rudimentos estéticos, a pesar de que es dueño de un estilo refinado, bello y luminoso; antes bien, es preciso considerar la cohesionada trabazón de un universo poético construido a partir de un modo de contemplar la realidad e involucrarse en ella. No se encuentra el lector ante una obra surgida de una actitud contemplativa sino de un intercambio intenso con las cosas. Del acierto a la hora de convertir experiencia en escritura y no en páginas «intransitivamente literarias» —según la acertada expresión de Juan Cueto— deviene un ámbito de creación regido por leyes propias. Con palabras del mismo Cueto, hay un mundo Vicent al margen del género y del soporte, «haga lo que haga y escriba donde escriba» (Cueto 2003, 16).

Este mundo particular tiene un importante sustento en un sujeto de la escritura de rasgos fuertemente autobiográficos que cultiva una mirada perspicaz y reacia a las interpretaciones rutinarias. Sea desde las páginas del libro o del periódico sorprende con perspectivas inusitadas y lo anima a reinventar el mundo.

Los temas que aborda son inabarcables y refractarios a la sistematización, pero es inevitable que en su obra más estrechamente ligada al acontecer histórico reciente —naturalmente, pensamos en la aparecida en prensa— España aparezca como tema o motivo manifiestos en numerosas oportunidades. No obstante, una aproximación crítica sería rudimentaria si no tuviera en cuenta que la imagen de España no sólo se construye a partir de la tematización explícita; por el contrario, tanto o más importante es la

que sobreviene de indicios dispersos y elípticos que un análisis cuidadoso no debe ignorar: lo que se desea y se rechaza, la memoria y los símbolos, las aspiraciones y creencias, la percepción de lo otro y de lo ajeno, los nombres que se exaltan o se rehúsan, constituyen una fuente inestimable que por razones de espacio y complejidad ha sido preciso restringir a la perspectiva que se considera más oportuna en el marco del presente ámbito geográfico, estético y cultural.

Con la aspiración de abordar el problema a partir de unas dimensiones plausibles de ser tratadas en una veintena de páginas, he trazado una hipótesis, dividida en tres vertientes, especialmente imbricada con la ocasión que propicia el presente volumen.

1. «Sorolla de nuestras letras»

Se ha dicho que la crónica periodística marca el tiempo corto de la historia. Vicent ha sido cronista destacado desde el tardofranquismo hasta hoy, esto significa, más de cuarenta años registrando el día a día del fluir temporal. También se ha dicho reiteradamente que en el articulismo de creación, la noticia pasa y la literatura permanece. Un historiador de las mentalidades podría seguir el pulso del cambio de los imaginarios sociales en España rastreando los motivos y formas de abordarlos en los textos más periodísticos de Vicent; un crítico literario podría analizar qué clase de alianza sellan literatura y periodismo en la prosa del escritor valenciano. El campo por recorrer es sumamente dilatado; baste tenerlo como referencia a la hora de responder a la convocatoria en torno a las miradas sobre España.

Se ha ponderado suficientemente el arte de Vicent para seleccionar la imagen justa y sorprendente, así como la sensibilidad y agudeza de su pluma. Recientemente su arte y trayectoria han sido revalidadas por su investidura como *Doctor Honoris Causa* por la Universitat Jaume I de Castellón. La *Laudatio* a cargo del profesor Francisco Fernández Beltrán (2009) ha recordado la calidad de su lengua literaria, que «alcanza algunas de las más notables cotas que se pueden disfrutar en nuestro idioma». La perfección del estilo no se reduce a un mero virtuosismo retórico, se funda en una percepción intensa del mundo y en un programa moral regido por una serie de ideas fuerza que, sin modificar sus componentes sustantivos, se reformulan de acuerdo al rumbo de un mundo cambiante y siempre un poco desquiciado. Bajo las marchas y contramarchas de la historia, permanecen unos principios básicos, «la libertad, la democracia, la dignidad de la persona, la justicia social, la no violencia, el respeto a la Naturaleza y, por qué no, el derecho individual al placer» (Fernández Beltrán 2009, 22).

La actividad continuada de más de cuarenta años en el periodismo y la literatura hace posible organizar una serie de títulos que ordenen determinadas ideas recurrentes sobre España: España y Europa, España y la tradición judeo-cristiana, el nacionalismo, las nacionalidades, el idioma castellano, el pasado reciente, la fiesta de los toros...

Por sobre estos motivos, más o menos polémicos, más o menos mudables al hilo del devenir histórico, destaca con una prestancia singular la construcción de una imagen de España ligada a lo valenciano y mediterráneo. El universo literario de Vicent sería otro muy distinto sin las señas de identidad de su tierra. La valorización y revalorización del marco cultural y geográfico de sus orígenes han logrado trascender el resbaladizo terreno de los tópicos y del localismo, alcanzando una universalidad que goza de reconocimiento y prestigio dentro y fuera de Valencia y de España. La capacidad de eludir el

pathos de la patria chica y convertir las raíces mediterráneas en una referencia identificable y a la vez, sin fronteras, ha contribuido a que, paulatinamente se lo libere de cierto interdicto —encuadrado en el juego de las tensiones entre el centro y la periferia— debido a su afincamiento fuera de la Comunidad Valenciana. A esta suerte de ostracismo simbólico alude Fernández Beltrán en la *Laudatio* ya mencionada:

[Ha regalado Manuel Vicent] páginas y páginas en las que hemos podido comprobar que la ética no está reñida con la estética, *que se puede recrear el mediterráneo valenciano desde la meseta castellana*, que el periodismo y la literatura no mantienen —como se suele afirmar— una relación promiscua... [Fernández Beltrán 2009, 21].

El concepto imagen —o visión— de España incluida en el título de este trabajo, también en literatura puede tener un sentido literal y no sólo simbólico. Tratándose de Vicent, se asocia de inmediato con las imágenes y procedimientos que resultan de una mirada especialmente dotada para captar la realidad con sensibilidad de artista y trasladar al lenguaje verbal la experiencia de los sentidos. Sin duda las especiales concisiones del escritor y periodista han llevado a Fernández Beltrán a designarlo «nuestro Sorolla de la palabra», epíteto que evoca de forma breve y precisa las cualidades de una prosa luminosa y sensual, rica en aromas y sabores, certera para captar los matices y la textura de los objetos y transmitir el costado más tangible de una escena.

En el contexto del congreso *Miradas sobre España* realizado en Valencia y de la magna exposición de los catorce paneles pintados por Sorolla para la Hispanic Society —sendas actividades que hicieron posible el presente libro—, es estimulante tratar de dilucidar el fundamento y el alcance de la proposición de Fernández Beltrán. La conclusión que se obtenga permitirá dejar esbozada una hipótesis sobre las relaciones interartísticas entre Joaquín Sorolla y Manuel Vicent así como de la imagen de España que los dos artistas cultivan, con importantes puntos en común y entrelazados a su vez con cuestiones estéticas y canónicas.

La expresión «Sorolla de nuestras letras» no es un simple quiasmo o hallazgo retórico, por el contrario, condensa una suma de sentidos que no es accidental e invita a ser descifrada por la doble vía de la estética y la cultura. El término «imagen» adquiere entonces especial gravitación pues no sólo refiere el costado simbólico de la realidad; hace alusión además a la capacidad de la literatura para expresar verbalmente las experiencias sensibles así como la cualidad material y visual de lo contemplado. El concepto es entonces acorde para explorar una escritura de rasgos marcadamente plásticos y visuales de un escritor que en cualquiera de sus numerosas vertientes¹ se inclina por la vía de la plasmación sensorial de la realidad antes que por el razonamiento abstracto o la interpretación intelectual.

Un improvisado recorrido por las opiniones de los críticos proporciona un conjunto de apreciaciones sobre Vicent que podría extrapolarse a la crítica de arte, y no desentonarían en un catálogo de Sorolla.

[de la] huida al mundo exterior Vicent extraerá sus mejores lecciones de libertad y de rebeldía, que luego habrían de alimentar toda su producción literaria. Y todo ello bajo una

1. Vicent ha escrito relatos, novelas y obras dramáticas, y entre los géneros breves más propios de la literatura en soporte prensa, es un prestigioso columnista pero también un consumado autor de retratos, biografías, crónicas de viaje, artículos y columnas.

luz sensual, mediterránea, cínica y pagana, repleta en suma de una evidente autosatisfacción verbal [Conte 1993, 9].

O, nuevamente, con palabras de Fernández Beltrán, es la de Vicent...

[...] una prosa certera, pero al mismo tiempo caótica y sensual, como el Mediterráneo que tanto le inspira y que a su vez ha sabido reflejar de manera única [Fernández Beltrán 2009, 22].

Por su parte, en una entrevista realizada al autor, Pilar Cabañas deja caer una pregunta que encierra una síntesis del estrecho vínculo que críticos y lectores han establecido entre la intensificación y el refinamiento del mundo de los sentidos, el Mediterráneo y Vicent:

—Profundizando en la cuestión anterior, te diré que el manejo de la sinestesia y la intimidad en la correspondencia entre la perspectiva —el ojo— y el referente —el Mediterráneo y todo lo que con él asociamos, pongamos por caso— son dos de los aspectos que más me han llamado siempre la atención en tu literatura. Es como si mar y ojo compartieran una misma esencia [Cabañas 2001, 102-103].

El vínculo es en ocasiones explicitado y subrayado:

[Manuel Vicent], prosista sin costumbrismo que se inscribe en la tradición levantina de la estampa: Azorín, Miró, incluso Blasco Ibáñez, y desde luego Sorolla [Umbrales 2001].²

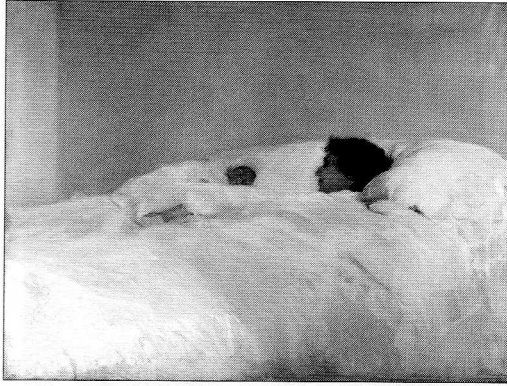
Del mismo modo, algunas valoraciones de la pintura de Sorolla son extrapolables, haciendo unos pocos cambios semánticos, a la literatura de Vicent; un solo ejemplo basta entre los muchos posibles.

A la orilla del mar de los mares, donde se mira el cielo de los cielos, como que de ese mar y de ese cielo nacieron los dioses y las ideas inmortales, el artista parece como que se ha abandonado en una actitud de exquisita receptividad y fruición sensual, que le acaricia todos los sentidos, y que luego él proyecta y perpetúa en el lienzo (esos lienzos casi huelen a mar, por aquello del «complejo condicionado»), a modo de revelación directa, sin mengua alguna del goce original de que se engendró. Las obras de arte creadas con alegría —como querían los griegos— emiten en torno suyo una aureola divina. Esa fase o manera ocasional de Sorolla, la de las emociones por decirlo así de naturaleza elemental, es insuperable. No creo que la pintura haya llegado a más en ese orden [Pérez de Ayala 1943, 372-373].³

En una época en que la intermedialidad, o diálogo interartístico, es irrevocable, y la historia literaria comienza a estudiarse como historia integrada de los medios; una épo-

2. Énfasis mío. En la lista debe añadirse a Miguel Hernández, especialmente el de las imágenes diáfanos y gozosos de la época de *Perito en lunas*. Es preciso insistir en que el hilo conductor entre los autores no se reduce a aspectos formales o estilísticos, existe una común experiencia y percepción del mundo de raíces mediterráneas y valencianas que otorga unas señas de identidad tanto desde las propias autorrepresentaciones como a partir de la mirada de los otros (véase Macciuci 2010).

3. Esta cita de Pérez de Ayala, como las pertenecientes a Ramiro de Maeztu, Juan Ramón Jiménez, Juan de la Encina y Oscar Wilde que se verán en las páginas sucesivas, provienen de los trabajos escritos por Felipe Garín y Facundo Tomás consignados en la bibliografía, cuya lectura ha sido imprescindible para la elaboración de este artículo.



Joaquín Sorolla. *Madre*, 1895. Madrid, Museo Sorolla

ca muy cercana a la del célebre ensayo de Borges «Kafka y sus precursores», eficaz conjuro de todos los fantasmas de las influencias y las fuentes, llama la atención que no se haya profundizado más en las proyecciones recíprocas entre el pintor de las playas valencianas y el autor de *Tranvía a la Malvarrosa*.

El parentesco no es caprichoso ni casual, pero tampoco se reduce a una simple traslación de estilos pictóricos a estilos literarios, ni se explica únicamente con el género «estampa»; los textos y los cuadros comparten un fuerte aire de familia que lectores y espectadores, aun sin erudición previa, reconocen de inmediato. Si se considera que las imágenes de Vicent son calificadas de precisas, exactas, con perfiles nítidos, como talladas a buril, poco debieran asemejarse a la paleta de los grandes trazos y de las siluetas difuminadas del pintor. Pero sólo es una primera impresión, pues las líneas de Sorolla no son tan difusas como se ha establecido y Vicent a menudo disuelve los elementos en «una luz de harina». Lo cierto es que si la pintura de Sorolla traduce un fuerte intercambio sensorial con el espacio mediterráneo; en Vicent el lenguaje verbal está repleto de luz, sonidos, aromas y sabores. Cualquiera sea el género que cultive, logra que los objetos se revelen ante el lector con matices, aromas, efluvios y texturas, mediante sinestesias semejantes a las que desbordan las pinturas sorollescas.

En el verano del 36 yo era sólo cuatro quilos de carne sonrosada con la memoria sumergida, que tal vez se estaba alimentando del perfume de algas, de reflejos cegadores de sal, de visiones de barcas varadas, del sonido perenne del oleaje que parecía sorber los cantos rodados en la resaca. De ese tiempo, que es mi inconsciente marino, queda una foto de mis hermanos desnudos, carbonizados por el sol, jugando en la arena ante un señor con traje, zapatos y corbata que los está observando. En una mecedora mi madre se bajaba un tirante de encaje y yo comenzaba a beberla [Vicent 2005, 168-169].

La descripción precedente podría corresponder a una secuencia imaginaria del cuadro de Sorolla, *Madre* (1895, Museo Sorolla), como si la mujer que descansa junto al niño arropada por el inmenso cobertor blanco estuviera ahora en la playa dando al tirante de su bata toda la sensualidad que esa parte del vestido femenino llega a adquirir en las vestales modernas de Sorolla. Y aunque en Vicent la imagen de resonancias grecorromanas se concierta con una *madonna* renacentista, lo entrañable y familiar



Joaquín Sorolla. *Después del baño*, 1911. Valencia, Colección Bancaja

no desmerece lo voluptuoso.⁴ Sin la carga maternofílica de la escena perteneciente a *Verás el cielo abierto* (2005), cuarta entrega de su saga memorialística, numerosos lienzos de Sorolla, como *Después del baño* (1911, Colección Bancaja), también ponen el foco en el erotismo del tirante deslizado sobre el brazo y en la redondez del seno apenas oculto de la mujer.

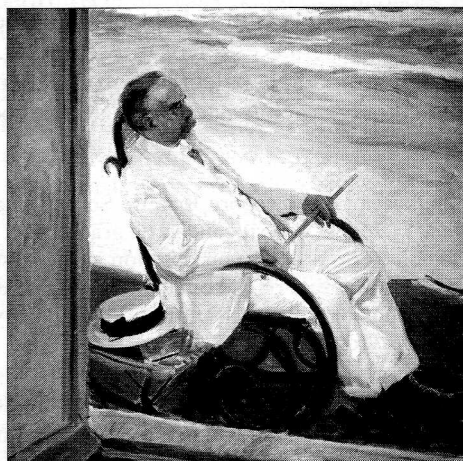
Una reminiscencia pictórica similar despiertan «los hermanos desnudos, carbonizados por el sol». De forma casi inevitable, el pasaje trae al lector la imagen de *Chicos en la playa* (1910), en la que la expresión del placer y de la inocencia adánica del juego infantil alcanza lo sublime.

Queda un detalle más para completar la cualidad visual del texto vicentino. Si bien la escena veraniega, al hilo del género autoficcional, induce a asociar al hombre del traje con la figura del progenitor, la actitud distanciada y la indumentaria sugieren una *mise en abyme* con función autorrepresentativa, de un pintor o de un escritor, que observan desde fuera del cuadro. Multiplicando la estructura abismal, «el señor del traje» guarda asimismo ecos del suegro de Sorolla perpetuado en *Antonio García en la playa* (1909, Museo Sorolla), pero rememora también al artista fijado por una famosa fotografía tomada mientras observaba y retrataba a don Antonio.⁵

La pintura y la literatura, como en los más felices encuentros intermediales, salen enriquecidos recíprocamente de este y otros innumerables encuentros de la letra y el co-

4. Igualmente, los tirantes del vestido femenino constituyen un dispositivo marcadamente sensual en el muy célebre cuadro *La bata rosa* (1916): «el cuerpo de una de las mujeres desaparece entre los manteles blancos mientras arregla el tirante de la otra; la morena posa, mantiene los brazos en alto para permitir a su amiga mover las manos sobre su hombro; se queda quieta para la mujer mayor y adopta así las posturas de una estatua clásica, en *contrapposto*; hasta el giro de la cabeza parece buscar la solemne quietud de las diosas homéricas» (Tomás 2000, 86-87).

5. Ambas imágenes, la del cuadro y la de la fotografía, pueden verse en la publicación para la exposición *Elena Sorolla en la playa*, Valencia noviembre de 2010-2011 (Justo; Tomás; Garín 2010, 34).



Joaquín Sorolla. *Antonio García en la playa*, 1909. Madrid, Museo Sorolla

lor: la armonía de Sorolla subyace en los textos de Vicent, del mismo modo que la cadencia de la prosa del autor de *Contra Paraíso* atraviesa de sensaciones la paleta de aquel.

Ambos exhiben similar entusiasmo vital por apresar el mundo a través de los sentidos; ninguno de ellos espera desentrañar un trasfondo espiritual o explorar significados ocultos tras la explosión voluptuosa de la geografía; en cambio, los dos enseñan a disfrutar de las experiencias sensoriales mediante la elaboración estética del espacio y de la realidad en que están inmersos.

Ignoro si Vicent guarda gran admiración por los cuadros de Sorolla; por lo pronto, no figura entre los pintores más aludidos en los textos de quien, además de escritor, es un experto conocedor del mundo del arte. Sin embargo, no ha rechazado que el cuadro ya mencionado, *Después del baño*, illustre la tapa de su libro *Nadie muere en la víspera* (Alfaguara 2004).⁶ Inversamente, y con el riesgo de hacer un juicio temerario, a juzgar por su afición declarada a las novelas de Blasco Ibáñez, con sus personajes recios y situaciones trágicas, se puede aventurar que el pintor de las playas de la Malvarrosa no sería un devoto lector del valenciano, cuyas historias destacan más por la ambientación y el ritmo interior que por la potencia de la trama y la fuerza de la intriga.⁷ Sin embargo, según se ha podido ver, los textos de Vicent, en especial aquellos que inducen a ser leídos en forma contemplativa, dialogan con los cuadros de Sorolla en torno a una serie de motivos que caracterizan tanto a la literatura de aquel como a la pintura de este.

En esta dirección, los rasgos y procedimientos de la pintura de Sorolla bien podrían trasladarse a las escenas mediterráneas de Vicent. Se trata de algo más que una simple trasposición de naturaleza efrástica: las semejanzas provienen de una forma de contemplar el mundo y entender el arte que hunden sus raíces en una vitalismo hedonis-

6. O quizás sucede como con el famoso comentario de Borges sobre la ausencia de camellos en el *Corán*; lo que forma parte de la verdadera idiosincrasia no necesita mencionarse.

7. Al final de su vida Sorolla manifestó cierto cansancio por las historias trágicas; aventurando una nueva presunción, es posible imaginar que alejado de Valencia hubiera leído con deleite la prosa afinada y las evocaciones mediterráneas de Manuel Vicent. Agradezco a Isabel Justo esta reflexión.

ta y un espíritu de goce que atraviesa la cultura valenciana y emerge en sus tradiciones literarias y artísticas insertas en sistemas estéticos muy diversos.⁸

Ambos expertos han desentrañado la paleta de Sorolla y demostrado que sus escenas valencianas resultan de una operación estética alejada de todo hipotético «reflejo» de signo realista o naturalista.

[...] los juicios que establezcamos hoy sobre Joaquín Sorolla estarán mucho más relacionados con su *capacidad pictórica*, con su calidad de gran artista que se enfrenta al lienzo deseoso de colorearlo con cierto orden y composición, que con su sabiduría «reproductora» de las personas o la naturaleza. Por ello escapamos de la denominación «naturalista», como no sea para referirnos al ambiente cultural de la época y a las polémicas que se suscitaron entonces [Garín; Tomás 2009, 472].

Del mismo modo, Vicent demuestra una clara conciencia de su intervención en la representación del paisaje mediterráneo; sus dichos bien recuerdan una tan célebre como lúcida observación de Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira*.⁹

El Mediterráneo no existe. Es sólo una categoría de la mente. Los acantilados de mármol y las laderas pobladas de acebuches que avistaron los fenicios desde sus barcas decoradas con un ojo azul con pestañas de mujer en cada amura, están bajo muros de cemento armado.

La playa donde emergió un día Venus Afrodita, la arena que hizo encallar a la barca de Ulises son cementerios de adosados. Aquellas olas de espuma muy blanca, que Esquilo definió como una sonrisa innumerable, tampoco existen. Por eso nuestra memoria de aquel mar, de aquellos héroes y toda la sabiduría moral de sus habitantes una forma de arte. El Mediterráneo es sólo un mar interior que navegamos por dentro de nosotros [Vicent 2009a, 14].

El escritor nacido en la Villavella ha afirmado en innumerables ocasiones que descubrió el Mediterráneo en el café Gijón de Madrid, así como que su literatura se nutre de la experiencia, del contacto directo con las cosas.

Mientras iba esquivando excrementos de perro por las aceras de la ciudad, imaginaba que en otoño por Denia pasarían los atunes bajo la luz limpia de octubre, ligeramente matizada de moscatel; el silencio de la dársena tendría una gran sonoridad y cuando las barcas volvieran a puerto se oírían las voces de los marineros celebrando las capturas [Vicent 2004, 168].

La reconstrucción estética a partir de la experiencia directa de la realidad representada resulta una sutil estilización que apuesta tanto al refinamiento y a la potenciación de los sentidos como a la armonía del lenguaje. De modo semejante Sorolla supo «organizar

8. Cfr. Oleza 1999, 110: «Blasco predica un panmediterraneísmo ferviente y dionisíaco, sensualista y nada idealista, muy lejano al espiritualismo, a la idea de una España eterna y de una tradición nacional castellana, manifestada en la mística, en la pintura y en la literatura, desde el *Poema del Cid* al *Quijote* y al Greco, pasando por Santa Teresa y llegando hasta Larra». Por mi parte, he trabajado sobre una hipótesis cercana en «Fronteras geográficas y simbólicas: el espacio mediterráneo valenciano en la literatura y el arte», actualmente en prensa (Macciuci 2010).

9. «La naturaleza no es una gran madre que nos haya parido. Es creación nuestra. Es en nuestro cerebro donde cobra vida. Las cosas son porque las vemos y lo que veamos y cómo lo veamos depende de las artes que nos hayan influido [...]. En la actualidad, la gente ve nieblas no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. Podrá haber habido nieblas en Londres desde hace siglos. Seguramente las hubo. Pero nadie las veía y, por lo tanto, nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el arte las inventó» (Oscar Wilde 1889, 62-63).

la superficie del lienzo, para ofrecer nuevas y potentes realidades, estímulos desconocidos, reclamos sensoriales para los ojos que permitan concebir la posibilidad de re-construir, superándolo, el mundo ya conocido», y así, crear «presencias visuales que permitan volar la imaginación ayudándola a seguir construyendo el mundo» (Tomás 2000, 85). En Sorolla al igual que en Vicent, el azul ocupa un lugar primordial, tanto como la luz que se derrama sobre los objetos ofreciendo una visión renovada y estilizada del mundo.

No es posible, por su extensión, reproducir aquí en su totalidad la descripción de un día de San Pedro en la playa de Moncofa que realiza Manuel Vicent en *Contra Parátso* (1993), pero bastarán algunos fragmentos para percibir el despliegue plástico y visual que impregna de luz y color la materia verbal del mismo modo que Sorolla captura los sonidos y los olores en las pinceladas del lienzo.

Muchos caballos estaban dentro de la mar y el oleaje les golpeaba las patas llenándoles los ijares de espuma y por allí les pasaba la mano el dueño del animal para lavarlo sin quitarse el cigarro de la boca y estos labradores con sombreros de paja, los pantalones arremangados hasta las rodillas y la camisa blanca refrescaban también a las caballerías echándoles cubos de agua en las crines y algunas relinchaban o piafaban entre las muchachas que se bañaban con enaguas y ellas se recogían con un puño los pliegues del volante para que las olas no lo levantaran hasta los muslos, pero al salir de la mar llevaban al tela mojada muy pegada a la curva del vientre con el triángulo de pubis también marcado y esto provocaba algunas miradas calientes, furtivas de algunos adolescentes endomingados que estaban en la orilla de pie observándolas.

Había unas casitas de carabineros y otras de pescadores blanqueadas con cal viva que tenían un zócalo de azulete en la fachada y frente a ellas había barcas varadas en la arena cuya sombra era casi violeta... [Vicent 1993, 74-75].

En el pasaje completo, que no es posible citar aquí en su totalidad, otros elementos completan el cuadro: carros de labranza en medio de la arena cuyas velas ofrecían sombra para celebrar un elemental almuerzo al resguardo del sol del mediodía, longanizas con tomates, sandías abiertas, acompañadas de tragos de vino echados a contraluz, niños que juegan dando gritos de felicidad; «todos los sonidos se fundían con la claridad del firmamento hasta hacerse de su misma naturaleza» (*op. cit.*, 75). No falta el contrapunto de unas mujeres de negro —estampas recurrentes en los textos vicentinos con distinta carga metafórica que no faltan en la pintura sorollesca— junto a las mantas donde reposaban las viandas. La escena de Vicent podría haber sido fijada por una, mejor por varias, telas de Sorolla; no sería errado interpretarla como una visión expandida de los encuadres de *Verano* (1904), una de sus más célebres escenas de la playa valenciana.¹⁰ No sólo el artista y el literato comparten el tema —gentes valencianas entregadas al goce de un día de verano en la playa. Ambos, uno con el pincel y otro con la pluma, captan la plenitud de la hora mediante una armoniosa selección de colores y figuras que transmiten la gozosa voluptuosidad de los cuerpos. Los blancos y los azules dominantes se interrumpen, igual que en el emblemático cuadro, con la aparición de

10. Las relaciones intertextuales entre la paleta de Sorolla y la prosa de resonancias plásticas de Vicent tienen precedentes más explícitos que certifican que el pintor formaba parte de un imaginario valenciano conocido y recreado por el escritor: «[C]uando en 1907, Josep Renau vino al mundo en el centro geométrico de la ciudad [...] [p]or la playa de La Malvarrosa corrían niños desnudos detrás de muchachas con el camisón mojado, pegado a la piel, y Sorolla estaba allí bajo un sombrero de palitroques frente a los bueyes y las barcas de la vela latina» (Vicent 1981).

tonalidades cálidas: la sandía, los tomates, la longaniza, el chorro de vino a contraluz. Facundo Tomás ha observado un similar efecto contrastivo de unos pocos pero estratégicos objetos de color rojo en el conocido lienzo.

[...] dos —sólo dos, pero suficientes— acentos rojos en los vestidos y en el pelo de una niña: rojos potentes que estallan en contraste con el resto, como una carcasa solitaria pero caliente que aparece de pronto en medio de muchas otras para resaltarlas todas en un bello fuego de artificio. Los dos cálidos acentos rojos se continúan detrás por otro rojo disminuido con pinceladas blancas en el vestido de la anciana y por la camisa rosa —también con pinceladas blancas— de la mujer que baña al niño, y, por la izquierda, parecen reflejarse en los rosas del vestido blanco de la niña estática [Tomás 2000, 80].¹¹

También, como en Sorolla, destaca en la prosa vicentina la capacidad de deslumbrar, el fulgor diáfano de las escenas. En el fragmento citado, como bisectriz invisible, la luz enciende los objetos y agudiza los contraluces y las transparencias, subrayando la desnudez que se insinúa bajo los sutiles vestidos femeninos.

La plasticidad del cuadro reclama la disposición de todos los sentidos en el lector, en forma semejante a como Sorolla logra efectos sinestésicos mediante el lenguaje visual, como bien lo supo apreciar Juan Ramón Jiménez cuando «escuchó» los sonidos de los cuadros del valenciano, «toda *esa algarabía* incomparable de mujeres, de niños, de marineros españoles» (Jiménez 1904, 24). (Como queda visto en una cita anterior, en forma similar Pérez de Ayala advirtió: «esos lienzos casi *huelen a mar*».)¹²

En otros textos, ligados al soporte, a las reglas y los géneros breves de la prensa, Vicent será más selectivo en sus descripciones, dando autonomía a los personajes en encuadres más acotados. La plenitud del entorno se contrapesará con una atenta discriminación de los objetos y las escenas, de manera que la fragmentación de las escenas y la consiguiente focalización en personajes o motivos escogidos redundan en un sentido más intenso y en una acción más eficaz de los estímulos sensoriales. A menudo el contraste con circunstancias antitéticas, en clave de humor o de perplejidad —el oxímoron es un rasgo estructurante de su poética y de su visión de mundo—¹³ acentúa la sugestión de un entorno grato a los sentidos.

El mes de junio, tan luminoso, en el que grana la espiga, florece el mirto y el placer de la carne está a punto de romper las costuras de todos los trajes, arrastra el karma de la declaración de la renta [Vicent 2007, 111-112].

El mundo de Vicent no se comprende sin los contrastes, sin la sombra de una desdicha que recuerda la pérdida de una inocencia; el placer no es fruto de la indiferencia ante el dolor o la ignominia sino que es parte de un mismo caos paradójico. Pero la desazón (de-sazón, es decir, el inicio de una perturbación que interfiere en el punto de perfecta madurez) no disipa el sentido del goce que se impone en la superficie de la letra, en el plano del significante, en la búsqueda de la intensidad de la imagen y del sonido de las palabras. Como Sorolla en sus temas más duros, nunca se impone la truculencia ni la

11. Cfr. con este otro texto de Vicent: «De regreso, sin duda, en casa me esperará una ensalada de pimiento y berenjena con albahaca, un arroz con sabor a pescado y el fogonazo de una sandía contra la pared de cal» (Vicent 1994a, 138).

12. En las dos menciones, el énfasis es mío.

13. Sobre el uso de esta figura retórica en Vicent, véase Macchiuci 2000.

sordidez; la crudeza del motivo no empaña el poder de un lenguaje que rechaza convertir el infortunio o la iniquidad en credo estético.

No percibir que la sensualidad y la magia del lenguaje vicentino no equivalen a estetizante y complaciente subterfugio derivaría en una lectura simple y reductiva. Las imágenes evanescentes y claras de Sorolla no son consecuencia —como ha entendido parte de la crítica— de una mirada ligera y desaprensiva sobre el mundo sino de una poética que rechaza «la predilección de otros pintores por lo trágico y lo triste» (Tomás 2000, 119). Tampoco en Vicent la percepción del costado acre y doloroso del mundo requiere de énfasis trágico, por el contrario, su estilo impone la contención y la mesura. Con una imagen que es *leit motiv* metapoético, afirma guardar siempre «un especiero para las lágrimas» donde la impiedad del mundo encuentra su espacio, a menudo a partir de un detalle revelador que concentra el lirismo, la fuerza estética y la emoción.

Durante todo el año había pan negro de racionamiento, sólo llevaban a cocer latas de boniatos, tortas de maíz y alguna cazuela de arroz pero en algunas familias había la vanidad del pan blanco y lo exhibían con impudor en medio del hambre general llevando en la cabeza una tabla llena de hogazas doradas, grandes y tan perfumadas que te llenaban de saliva las agallas con sólo verlas pasar [Vicent 1993, 117].¹⁴

También Sorolla supo captar en *Castilla. La fiesta del pan* (1913), de la serie realizada para la Hispanic Society, la importancia del proverbial alimento como signo de prosperidad, y aunque en esta ocasión forma parte de una cornucopia feliz de la abundancia, la presencia de las hogazas doradas remiten a la misma raíz cultural y al talento para captar los objetos emblemáticos y realzar su significado mediante la luz y el color.¹⁵

2. Metapoética: Sorolla por Vicent

Es sabido que los escritores dejan dispersas en su obra, con mayor o menor voluntad programática, un rastro de filiaciones, esto es, simpatías y rechazos de índole estética o moral que iluminan su propia poética y concepción del arte: al hablar de los otros, los artistas hablan de sí mismos; sus preferencias y desapegos guardan claves valiosas sobre su proyecto creador.

Los juicios de Vicent sobre Sorolla echan luz sobre su autobiografía literaria y sobre las coordenadas simbólicas de su trayectoria.

Cuando el autor de *Son de mar* habla explícitamente de Sorolla utiliza un ángulo de mira inusual. Haciendo uso del perspectivismo y el descentramiento que caracterizan sus encuadres, revisa los lugares comunes para finalmente detenerse en las zonas menos visitadas y descubrir lo minúsculo, lo oculto o lo inadvertido. Si el gesto de Vicent se lee en espejo, se convierte en una invitación a los lectores para que se adentren en su propia obra desobedeciendo el protocolo del canto epicúreo y regocijado que ha establecido algunos críticos.

14. Otro tipo de operación frecuente en Vicent es conjurar la sordidez y la moral oscurantista con el poder del eros y del instinto: «...algunos lectores o espectadores vemos a Vicentico Bola [personaje de *Tranvía a la Malvarrosa*] con la simpatía de quien se aparta de la línea marcada por la dictadura. En nombre del hedonismo o del más vulgar egoísmo [...] pero con la fuerza de quien apuesta por la vida sin complejos en una época de represiones» (Ríos Carratalá 2008, 261).

15. Sobre la capacidad de Vicent para seleccionar y potenciar objetos emblemáticos como dispositivos de identidad y memoria, véase Macciuci 2009.

Bajo los colores azules, violetas y amarillos de Sorolla cuyo resplandor hiere los ojos se esconde una vida muy aperreada. Por eso quien posea de este pintor sólo la idea de la dicha mediterránea se equivoca. Salvo algunos niños desnudos y soleados que chapotean en el agua, sus personajes de la Malvarrosa son gente de duro pelaje sometida al infierno del mar. Los bueyes rubios con un pescador sentado en el testuz tiran de las barcas con una tensión extrema; a la sombra de las velas color mostaza se mueven entre blasfemias unos marineros absolutamente explotados y sus mujeres vestidas de blanco refulgente irán a pie cargadas con cestas de pescado desde el Cabanyal hasta el mercado de Valencia maldiciendo su suerte. Existe un Sorolla social más directo todavía. En su exposición en el museo del Prado se exhibe uno de los cuadros más patéticos de la pintura española contemporánea: una joven de rostro abatido a la que llevan presa en el tren dos guardias civiles por haber matado a su niño nacido de adulterio [Vicent, 2009b].¹⁶

En la misma columna, yendo más lejos aún en su visita atípica a la galería sorollesca, hablará, y elogiará por sobre todas las cosas, las pequeñas tablillas que pintaba para conseguir un dinero extra a salvo del control de su meticulosa cónyuge.

Llenaba la tablilla con trazos magistrales y la entregaba a un amigo cómplice para que la sacara camuflada del estudio y la vendiera bajo mano. Con ese dinero el artista, tal vez, pagaba algunos favores femeninos. De ahí que esas pequeñas tablas clandestinas contengan toda la libertad, la dicha de vivir y la pasión por unos amores prohibidos que Sorolla soñaba. Por eso son tan limpias, tan puras [*ibíd.*].

El juicio puede leerse, como se ha dicho, con «efecto bumerán»: Vicent realiza una advertencia sobre la pintura de Sorolla que podría aplicarse a su literatura. La arcadia mediterránea no existe, la España valenciana no está más predestinada a ser feliz que el resto de la península. La visión de España de ambos artistas no coincide plenamente, pero comparten zonas de importante gravitación en sus obras: se trata de una forma de mirar y de un principio estético basado en el poder de las superficies y en la voluntad de atrapar lo estímulos sensoriales que ofrece la ocasión.

La educación de los sentidos que propone y practica Manuel Vicent a partir de un intercambio gozoso y positivo con el entorno lo acerca a Sorolla, pero es más que eso: la línea de continuidad de ambas poéticas sustenta una forma de ver el mundo que trasciende sus mundos personales y se inserta en la polémica que a principios del siglo contrapuso las culturas periféricas del sur y del levante español a la concepción ascética y cristiana de la existencia, de raíces castellanas y noventayochistas, que abogaba por la espiritualidad y denostaba el culto a las formas paganas y fútiles. Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla constituyeron los polos de acres controversias. Sus nombres representaban «el negro y el blanco, la enfermedad y la salud, la tragedia y la fiesta, lo hondo y lo superficial, lo feo y lo agradable» (Calvo Serraller 1998, 197).

No volveré sobre unos conceptos y un debate sobradamente conocidos.¹⁷ Me interesa destacar que la obra Vicent deja numerosos indicios de la pervivencia de aquel choque de dos concepciones de mundo: el imaginario castellano se sitúa decididamente enfrente de una tradición que exalta los sentidos e invita al goce del presente. Este contexto, reeditado en su peor versión por la cultura del franquismo en que se educó Vicent,

16. Naturalmente, el escritor alude al lienzo *Otra Margarita* (1892).

17. Los libros ya mencionados de Felipe Garín y Facundo Tomás recogen pormenorizadamente las principales argumentaciones y realizan un análisis de las concepciones en pugna.

explica una de sus principales operaciones éticas y estéticas: la afirmación de un imaginario valenciano y mediterráneo que exalta la herencia pagana y clásica frente a una visión de España indivisa, construida a partir de una concepción religiosa y cultural unitaria de raíz castellanocentrista y judeocristiana. La glorificación del sentido de la culpa y del sufrimiento en pos de la trascendencia futura y la condena del placer y de la sensualidad son consecuencia directa de esta doctrina.

En distintos artículos y columnas Vicent identifica la meseta con el duelo y la cultura y la geografía valenciana con la naturaleza pródiga, el vitalismo y la vocación al placer.

¿Por qué iba a llorar un Cristo en Denia con el buen clima que hace? Ahora los naranjos están en flor; el sexo revienta por todas partes, la gente come paellas y los veleros navegan sobre un mar sonrosado. [...] No digo que se trate de una superchería, sino que este número no encaja en el paisaje. Está muy bien que un Cristo lllore en Castilla, donde no hay limoneros ni arroz abunda. Motivos no le faltan. En el altiplano la desgracia es una filosofía, el secano se riega con la sangre licuada de San Pantaleón. Pero en Denia no existe la costumbre de sufrir fuera del misterio de la propia naturaleza. El mito de la muerte y de la resurrección está unido al destino de los frutales. Aquí las aves migratorias son jóvenes escandinavas y el Cristo de Limpias no tiene lugar. Sus lágrimas, que son de tierra adentro, pueden acabar con nuestra tradición de felicidad momentánea. En Denia se quiere a los cristos, vírgenes y santos sonrientes. Después de la recolección de naranjas y turistas ellos también pueden participar en la fiesta de moros y cristianos [Vicent 1988, 115].¹⁸

Pero es quizás el *Bildungsroman* y novela autoficcional *Tranvía a la Malvarrosa* (1994b) el manifiesto más claro de su poética y filosofía vital, expresado a través del proceso de aprendizaje de un adolescente que busca gozar del presente e independizarse de los férreos preceptos religiosos impuestos por el dogma cristiano en conciliábulo con el régimen franquista.¹⁹

Una filosofía que afirma la materia y la superficie como única portadora de sentido buscará exprimir el potencial de las palabras para alcanzar la máxima producción de sentido a partir del significante. Una poética de estas características choca con quienes entienden que la obra artística o literaria se justifica por la profundidad de un significado, divorciado de la forma y al que se accede por vía reflexiva y espiritual. No sorprende entonces que desde esta perspectiva la belleza exterior se considere simple virtuosismo y alarde formal —«no se me considera un escritor sino en el mejor de los casos, un “fino estilista”», decía Vicent dos décadas atrás (Anónimo 1999). La incidencia cobra mayor

18. El texto pertenece a una columna periodística escrita en 1985 a raíz de a las supuestas lágrimas de sangre que según un rumor popular manaban del Cristo de Limpias, en la ciudad alicantina de Denia. No es posible desarrollar aquí el importante componente humorístico en la obra de Vicent, rasgo inseparable de su escritura y también identificado, en parte, con las raíces culturales valencianas: «En ocasiones altivo, con ese porte de patricio romano cincelado en su rostro, Vicent es capaz sin embargo de prodigar un humor de sátira fina, elegante y a la vez profundo, lleno de sentido. Es el suyo un humor que se mueve entre la sutil ironía británica y la más autóctona socarronería valenciana» (Fernández Beltrán 2009, 23)

19. Manuel Alberca otorga un fuerte componente autobiográfico a la novela: «Mi idea es que la trilogía [*Contra Paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*] de Manuel Vicent forma una “autoficción biográfica”, es decir, un relato unitario en que por encima de las particularidades de cada parte predomina una manera de recuperar el pasado con la veracidad y sinceridad propias del autobiógrafo, pero con la libertad formal e imaginativa del novelista» (Alberca 2008, 203). Véase también Schouten 2008. La trilogía es una tetralogía a partir de *Verás el cielo abierto* (2005).

relevancia por su similitud con los dictámenes que en su momento recibió Sorolla de gran parte de sus contemporáneos noventayochistas. Está demostrado suficientemente que Ortega, Unamuno, Valle-Inclán, veían en Sorolla un pintor pobre espiritualmente, diestro para el deslumbramiento retiniano y los efectos sensoriales, cuyos cuadros eran la quintaesencia de la cultura pagana, mediterránea y valenciana (Calvo Serraller 1998; Facundo Tomás y Felipe Garín 2000 y 2009).

En la tradición de estos debates atravesados por razones geográficas, ideológicas y canónicas, no es de extrañar que cuando Vicent define su modo de entender el arte y la literatura, reafirme —a veces con sutil ironía— una poética de la materialidad y la superficie.

Antes de llegar al fondo de las cosas me veía obligado a pasar por una sucesión de sonidos, olores, reflejos, sabores. Supe desde el primer momento que estaba condenado a ser un escritor superficial, sobre todo porque sólo las superficies me causaban un vértigo continuo [Vicent 1996, 205-206].

Declaraciones de esta naturaleza constituyen una suerte de manifiesto estético que reúne todas las condiciones para ser amonestado en los mismos términos que insignes representantes de generación del 98 utilizaron contra Sorolla.

—Yo tiendo de alguna forma a tener una conciencia próxima de las cosas. Para mí, los sentidos son lo fundamental. Primero, es escribir con claridad, y que esa claridad sea como un estaque profundo en el que ves hasta el fondo [...] Por otra parte, me fascina el que todo esté en la capa de la piel, en la luz, que todo se produzca sin oscuridades [...] para mí el espíritu es la reunión de los sentidos en un punto. Los sentidos son vías de conocimiento, yo no comprendo que se pueda entender nada que no hayas visto, ni tocado, ni oído, ni sentido [Cabañas 2001, 103].²⁰

3. El vértigo de lo cotidiano

Existe por último una tercera entrada para analizar las simetrías entre el escritor y el pintor. En 1908 Ramiro de Maeztu calificó a Sorolla de «periodista del color»:

Hay en él la veracidad del periodista que no deja pasar suceso ni corriente de ideas sin convertirlo en material de sus artículos. Se nace periodista, y Sorolla es el periodista del color [Maeztu 1908].

Dice Facundo Tomás en su comentario de la cita precedente, que la relevancia del juicio estriba no en la intencionalidad, que no es muy clara, sino en la apreciación de la vitalidad del periódico como vehículo de comunicación en auge. Puede añadirse que además Maeztu ha percibido, como sostiene Vicent, que en ciertas pinturas de la Malvarrosa asoma la vida y la dura existencia de los pobladores del Cabanyal. Sin duda el autor de *Don Quijote*, *Don Juan* y *la Celestina* —pero también de *Hacia otra España*, compilación de sus artículos publicados en prensa— conocía el oficio de periodista y la

20. Cfr. [Es el de Sorolla] «un arte de lo exterior, que no ahonda en la realidad y que se conforma modestamente con transmitir las reacciones menos profundas y elaboradas de la sensibilidad» (Encina 1923, 213-214).

eficacia del medio que se mostraba renovador por excelencia (más tarde Walter Benjamin refrendaría esta percepción en un célebre artículo).²¹

Es probable que Maeztu en la aludida metáfora sobre Sorolla, tuviera presente al periodista con dotes de escritor, a aquel que sabe imprimir su mirada personal y su voz en el día a día de la realidad cotidiana.

Para relacionar a Manuel Vicent con el periodismo no hace falta ninguna metáfora: en su larga carrera ha demostrado sobradamente que la literatura puede alcanzar las cotas más altas cualquiera sea el medio y el soporte que la sostienen.

[Es Manuel Vicent] un todoterreno que maneja la escritura como si fuese una moneda cuyo anverso y reverso son el periodismo y la literatura. Pero cuando la moneda gira entre sus manos es imposible distinguir una cara de la otra: el artículo se transforma en narración, la novela en reportaje [Barrios 2010].

Y si Sorolla era «periodista del color» porque sabía convertir la realidad cotidiana en material para sus cuadros, Vicent, en la mejor tradición del articulismo de creación, puede volver literatura tanto el hecho habitual como el sorprendente, la noticia y la costumbre.

El eslabón más obvio entre los dos artistas identificados, de manera metafórica o real, con el periodismo, es la temática, sobre todo si se piensa en el periodismo de creación. No sería desacertado, si el concepto no estuviera tan devaluado y además, resultara excesivamente simplificador, afirmar que Sorolla y Vicent retratan las costumbres de su tiempo. Quizás sería más preciso decir que si la realidad inmediata y la experiencia directa son las sustancias básicas de sus respectivas obras, la aprehensión del discurrir cotidiano, con sus gentes, hábitos y entorno, es la consecuencia necesaria.²²

También comparten una metodología que enciende la alarma en el vademecum de la literatura y del arte establecidos: ambos resuelven la creación rápidamente, en tiempos cortos, a menudo apremiados por los vencimientos o las urgencias; son capaces de atrapar el instante para ponerse de inmediato a observar nuevamente. «Este hombre tiene el poder extraño de pintar en pocas horas cuanto se le ponga por delante y de producirnos la ilusión de la vida» afirmaba Ramiro de Maeztu sobre Sorolla (Maeztu 1908). Y cabe recordarse que «instantánea» era un calificativo con que Unamuno descalificaba la España pintada por Sorolla (y Blasco Ibáñez) (Calvo Serraller 1998, 216).

Por su parte, Vicent, ha comentado en distintas ocasiones su dependencia de los plazos, sin duda alimentada por muchas horas vividas en las viejas redacciones de

21. En «El autor como productor», escrito de 1934, considera que el periódico es el instrumento más apropiado para repensar las formas y los géneros literarios al hilo de los medios de reproducción técnica que modificaron la concepción de la obra de arte desde fines del siglo XIX. La prensa es el espacio privilegiado donde se lleva a cabo la transformación del autor en productor, entendiendo a este último como el escritor que aspira con su práctica a producir cambios con el fin de favorecer la socialización de los medios de cultura.

22. En una época en que aún no se utilizaba el concepto periodismo de creación, sin duda Maeztu intuyó, en Sorolla al periodista literario, en versión pictórica. Hoy no se pone en duda que el sustento material de la literatura así como su forma de circulación son importantes factores en la producción de significado. A la vez, se ha comenzado a analizar la incidencia de la prensa en la aparición a partir del siglo XVIII, de nuevas conductas y prácticas en unos lectores que de pronto debieron adaptarse a un dispositivo desconocido, a espacios de lectura inéditos y géneros literarios diversos ligados al nuevo medio. Sobre la relación medio, soporte y significado con especial detenimiento en Manuel Vicent, véase Macciuci 2008. Sobre la relación del periódico y los espacios de lectura, véase Martí Monterde 2007.

los periódicos. Uno de sus relatos más conocidos, y uno de sus preferidos, merecedor del premio César González Ruano en 1980, fue escrito en el límite del tiempo establecido.²³

—Sí, posiblemente. Recuerdo un artículo publicado en *Triunfo* con el título «No pongas tus sucias manos sobre Mozart». Lo escribí casi de pie mientras hacía las maletas para un viaje [En respuesta a una pregunta sobre la conexión entre su rapidez para escribir y los hábitos adquiridos en el periodismo; Miranda Ogando 1994, 78].

Medio, técnica, soporte y artista se complementan; la pintura al aire libre de Sorolla y el intercambio continuo con el entorno de Vicent difícilmente no habrían de desembocar en la construcción de una imagen de España en la que la propia tierra adquiere un peso sobresaliente. La síntesis entre el novelista y el reportero, o entre el escritor y el cronista, tienen notables representantes en el canon literario desde el siglo XIX hasta hoy.²⁴ Lo que en esta ocasión interesa es develar lo característico de cada uno, las asonancias entre el escritor periodista Manuel Vicent y el «un periodista del color», Joaquín Sorolla. El razonamiento requiere un rodeo discursivo.

Después de haber exaltado las propiedades de la prensa en «El autor como productor» (1934) Walter Benjamin puso el acento en los efectos negativos del periódico y volcó sus impresiones en dos de sus más célebres ensayos, «El narrador» (1936) y «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939). El periódico sería uno de los grandes responsables de la decadencia del relato y del arte de narrar, porque sólo proporciona información, transmisora de un puro en sí de lo sucedido. La prensa no procura que las informaciones sean incorporadas como parte de la propia experiencia de quien lee, sino todo lo contrario: los rasgos que la caracterizan —curiosidad, brevedad, fácil comprensión, desconexión de las noticias entre sí— favorecen la desvinculación de los acontecimientos del ámbito de la experiencia y disminuyen la capacidad imaginativa del lector. A la información, Benjamin contrapone la narración, forma artesanal de la comunicación, que...

[n]o se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumergen en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro [Benjamin 1936, 119].²⁵

23. Además: «—La prisa es lo que más necesito, la necesidad de entregar el artículo, la crónica, el libro [...] me busco compromisos para hacer que los libros se convierta en entregas, como los periódicos [...] y por otra parte como tengo un defecto que es un perfeccionismo, un esteticismo feroz, no entrego rápidamente, si no arranco cuartillas como el que se arranca la piel...» (Anónimo 1989, 35); y «No me atrevo a juzgar mi obra, porque como yo lo he escrito todo precipitado —y me refiero también a los artículos, a los reportajes—, después lo entregas como azorado, y dices: qué habrá pasado aquí, esto yo no lo he dominado, yo lo entrego y sea lo que Dios quiera» (Cabañas 2001, 105).

24. Cuando las distinciones entre géneros y prácticas van perdiendo sentido en un campo literario cada vez más mestizo y expandido en el cual las novelas recurren en forma creciente a los recursos de la crónica y la no ficción y contribuyen a borrar aún más las fronteras clásicas de la literatura.

25. Cfr. «Lo que le importa a ésta [a la narración] no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que si lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la marca del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero» (Benjamin 1934, 127).

Pese a la diatriba contra el efecto nocivo de la prensa, «uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado» con que cuenta la burguesía (*op. cit.*, 116), es lícito encontrar, aunque no lo enuncie expresamente Walter Benjamin, restos de la capacidad transformadora del periódico, que radica justamente en la mencionada calidad física del medio, en tanto su formato ofrece una alternativa al libro, que es para Benjamin el soporte natural de la novela y una especie de cárcel o tumba de la narración.

El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzo de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro [*op. cit.*, 115].

Arte de narrar y crónica están estrechamente emparentados según Benjamin. Es sabido, por otro lado, que el periódico brinda un espacio para la sobrevivencia del cronista, antepasado decisivo del narrador artesanal: «en el narrador se preservó el cronista, aunque como figura transformada, secularizada» (*op. cit.*, 123).

Muchas páginas se podrían escribir sobre el funcionamiento del articulismo o el columnismo literarios como deconstructores de la lógica informativa y despersonalizada de la información periodística, o sobre el modo en que el medio ofrece un espacio intersticial entre la oralidad y el libro para recuperar una forma discursiva vinculada a la narración. Sería igualmente arduo analizar cuántos y quienes entre los autores que practican el periodismo literario han encontrado una fórmula estéticamente eficaz.²⁶ Pero en esta oportunidad, sólo me interesa detenerme en la especial cualidad de la lengua literaria de Manuel Vicent —quien además, y no casualmente, es celebrado por sus dotes de excelente conversador— para mantener vivo el carácter artesanal del arte de narrar. Su prosa, sea oral o escrita, «de periódico» o «de libro», está señalada por «huellas de barro del alfarero» que «toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia» (*op. cit.*, 115). La crítica tempranamente destacó en el escritor valenciano la «capacidad de sorprendernos con una realidad que nadie como él *sabe tan bien novelar*» (Hernández 1994, 9, énfasis mío), observación que remite nuevamente al arte del narrador, que «es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información» (Benjamin 1936, 117).

La idea de Benjamin sobre narración es inseparable del concepto de experiencia verdadera, que no se sedimenta en la vida normatizada y desnaturalizada del mundo civilizado. Proust, es sabido, a partir de su lectura de Bergson pudo explorar en forma inigualable los mecanismos de recuperación de esta experiencia en su magna *À la recherche du temps perdu*.

Cuando el narrador tradicional mantiene vivo el arte de narrar, mantiene viva la facultad de transmitir experiencias. Esta figura en vías de extinción está representada por dos tipos compenetrados: el viajero y el hombre de su tierra que conoce su pasado y su historia. En Vicent confluyen los rasgos del narrador nato; viajero y hombre de su tierra: en sus textos la búsqueda de la experiencia allí donde esta se produce —el pasado, la memoria— domina sobre el suceso o la información, y al pasar por su pluma se

26. Recientemente Gómez Calderón y Gross (2009) dirigieron una antología, *Diez articulistas para la historia de la literatura española* en la que Vicent cierra una serie que se inicia en Mariano José de Larra.

convierte en fuente de sensaciones y vivencias. Con la ironía que le es consustancial, niega seguir la escuela del autor de la «Recherche»: «No quiero ser *proustiano*, sólo digo que el pensamiento de los hombres cambia y los perfumes, los sabores y los sonidos permanecen» y «[n]o sé que es más verdadero, si las ideas sintéticas a priori de Kant o las pastillas Juanola» (Vicent 1988, 171). Sin embargo, en sus textos se percibe un hacer con reminiscencias proustianas, capaz de atesorar y revivir experiencias, remotas o cercanas, siempre impregnadas de sensaciones. Los lazos entre los recuerdos y la percepción sensorial son inseparables de la tematización de su tierra de origen, y de la cultura mediterránea como *leit motiv* en su obra, porque las raíces, la identidad y el nacionalismo se reducen finalmente a...

[...] [e]l potaje de tu abuela, el aroma que olías en los armarios de tu casa, lo que veías por la ventana —los campos, si eras de pueblo, o cierta calle—, y la música que oías mientras la chica estaba tendiendo la ropa en la terraza, y la lengua que hablabas [Cabañas 2001, 105-106].

Habría que indagar de qué modo también la pintura puede poner en práctica el arte de narrar y de transmitir experiencias; valga por el momento la hipótesis de que si la Valencia representada por el pincel de Sorolla y la que fluye de la pluma de Vicent se piensan como narraciones, en el sentido benjaminiano, probablemente se descubriera que a la hora de expresar mediante el pincel o la pluma el relato de su tierra, ambos dejarían la misma huella de la mano del alfarero en la vasija de barro. Quizás no sea producto del azar que la importancia concedida por el filósofo muerto en Portbou al talento del narrador para coordinar, como el artesano, la mano, el ojo y el alma, pueda aplicarse por igual a las imágenes pictóricas de Sorolla y a las literarias de Vicent.

[La] vieja coordinación de alma, ojo y mano [...] es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar está en su elemento. Podemos ir más lejos y preguntarnos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única [Benjamin 1936, 134].

Caminos por andar

Sin la literatura y el arte no se comprendería la formación y transmisión de la herencia simbólica con la que una comunidad construye sus mitos y encuentra los fundamentos de su identidad y su memoria. Este patrimonio, material o intangible, no permanece inmutable; al acervo cultural acumulado se incorporan nuevas inquietudes y perspectivas del imaginario colectivo del presente, múltiple y diverso por necesidad; está en su condición medular ser zona de tensiones y replanteamientos, en donde la imagen de la nación, entendida como el espacio histórico, geográfico y cultural constituye uno de los núcleos sobresalientes.

En atención a dichos presupuestos, en estas páginas he procurado develar los motivos comunes y los rasgos poéticos que la pintura de Joaquín Sorolla y la literatura de Manuel Vicent comparten. En ellos el mar, el espacio cultural mediterráneo, las huellas de la tradición clásica y pagana, la inclinación a la aprehensión sensorial y voluptuosa

del mundo, certifican sus lazos de familia. También he señalado que la sintonía entre ambos tiene otra manifestación de interés en el terreno metapoético y finalmente, que el arte, la narración, la crónica y el periodismo se conjugan y potencian en la práctica estética de uno y otro constituyendo también una fuente de analogía.

Los motivos y temas que conforman la idea del Mediterráneo de Vicent se incardinan con otras vertientes de su literatura diáfana y deslumbrante, rica en procedimientos retóricos poco frecuentes en la lengua castellana y atravesada por una complejidad de sentidos no siempre entrevistados por la crítica.

Para evitar una cristalización que reduzca la construcción vicentina del espacio valenciano a una serie de tópicos es preciso continuar analizando su escritura, su universo literario y sus filiaciones. En la imagen de Valencia en diálogo con la de Sorolla, se perfilan además las huellas de Gabriel Miró, Azorín, Miguel Hernández, Blasco Ibáñez... Los nombres de la serie se entrelazan, no se enlazan por simple agregación: mediante un juego de empatías y distanciamientos que se desarrolla en un escenario que es personal y es colectivo, las tradiciones se revisan y se reescriben. En este damero, otros nombres menos cercanos en el tiempo y en la serie literaria se incorporan a la genealogía de Vicent: Luis Vives, Joan Fuster, Hölderlin, Albert Camus, André Gide. En la confluencia heterogénea y múltiple de antepasados de estirpe y populares presencias contemporáneas, se encuentra también la herencia clásica y epicúrea, cínica y —paradójicamente— estoica, junto con la estirpe cinematográfica de García Berlanga y Rafael Azcona; todo en caótico y productivo intercambio.

Por su parte, la estela del pintor de la Malvarrosa emerge tanto más revitalizada cuanto más se proyecta en el nuevo siglo, aunque ya no se divisen velas romanas en el mar, ni pescadores con sombrero de paja en desigual competencia con las olas y los bueyes.²⁷ Encontrar las huellas menos evidentes de Sorolla en la pintura contemporánea es la manera más penetrante de comprender su derrotero y su vigencia.

De forma similar, desnaturalizar la mirada de Vicent sobre el mediterráneo valenciano, examinar con rigor sus manifestaciones y variantes, descubrir las razones por las que se asocia su literatura con la pintura de Sorolla, permitirá seguir esclareciendo la imagen que de Valencia y de España, de su presente pero también de su pasado, construye el reconocido escritor y periodista. Porque representar, narrar e imaginar son actos indisolublemente ligados a la memoria, a la memoria personal pero también a la memoria social que los escritores no sólo contribuyen a preservar sino también a modificar y modelar desde su lugar aventajado de *homo agens*.²⁸ O, dicho con palabras de Walter Benjamin, el escritor que narra «no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena» (1991, 134).

En este contexto, y para concluir, es oportuno recordar la reflexión de Facundo Tomás sobre la gravitación de las pinturas de Sorolla en la percepción contemporánea del universo valenciano, hoy enriquecida en forma indeleble por los cuadros de la Malvarrosa.

27. Sobre la gravitación de Sorolla en pintores valencianos del siglo XX, véase Isabel Justo 2010.

28. Winter y Sivan (1999) consideran que un sujeto es portador de memoria con tres estatutos diferentes: el *homo psychologicus*, que recuerda en su propia esfera privada, el *homo sociologicus*, configura la memoria en relación de sus recuerdos de los otros, y el *homo agens*, que refiere al individuo que tiene proyección en la esfera pública y puede contribuir con su memoria individual y compartida, a construir la memoria colectiva.

[...] ¿gozaríamos igual de la vista de las playas si no hubiésemos mirado los cuadros de Sorolla? Lo cierto es que las escenas marineras del pintor han enseñado a valorar visualmente lo que quizá de otra manera hubiese pasado desapercibido, pues la pintura es una especie de lente cultural que tamiza lo real haciéndolo pasar a su través, de modo que enfoca según los valores que representa, obligando a mirar las cosas de manera diferente. La imagen de la playa la poseemos a través de los cuadros de Sorolla [Tomás 2007, 11].

Pese a no mediar cien años de distancia, no es precipitado afirmar que a la huella del pintor Joaquín Sorolla hoy se ha sumado la huella del escritor Manuel Vicent, hasta formar un conjunto indisoluble: el lenguaje plástico y la literatura confluyen en un ámbito cultural único en torno a un Mediterráneo que desde hace miles de años es el mismo de siempre y es siempre distinto.