



La mirada literaria de *León de ojos verdes* de Manuel Vicent

Inmaculada Rodríguez Escudero
Escuela Universitaria P. Enrique Ossó – Universidad de Oviedo

Resumen

El artículo es un análisis de la última obra de Manuel Vicent, *León de ojos verdes* (Alfaguara, Madrid, 2008), donde se comprueba el rasgo característico de su prosa de la mezcla de géneros. Se describen los argumentos y los motivos temáticos del conjunto de relatos breves que se incorporan a la narración autobiográfica y que provocan una serie de reflexiones metaliterarias. A continuación, se explican algunas de las constantes de su concepción poética presentes tanto en ésta como en otras obras del autor, y se destaca el poso de la cultura mediterránea en los planos simbólico y socio-histórico de las historias que en ella se narran.

Palabras clave: género - poética - simbolismo - Manuel Vicent

Abstract

The article is an analysis of Manuel Vicent's last work, *León de ojos verdes*, where the reader can realize the mixture of different types of genres that is the typical feature of his prose. It describes the plots, subjects and motives of a set of short stories and statements that join to the autobiographical line and provoke a series of literary thinkings. Later, some of the poetical conception's constants, which present here and in his previous works, are explained. Finally, it emphasizes the Mediterranean culture's trace of the stories narrated from a symbolical and social-historical framework.

Olivar N° 12 (2009), 303-319.

Keywords: genre - poetics - symbolism - Manuel Vicent

La novela o la hibridación de géneros

La prosa de la última obra de Manuel Vicent se despliega cumpliendo con lo que se ha convertido en ese rasgo estilístico del autor desde que en el panorama español empezaran a abandonarse las posturas realistas extremas, que es igual que decir desde que el autor comenzara su doble faceta como periodista y escritor, esto es, prácticamente desde sus inicios¹

*León de ojos verdes*² (*LOV*) puede leerse precisamente como una novela de iniciación a la vida adulta de un tímido adolescente de diecisiete años llamado Manuel. Durante la estancia estival que lejos del pueblo pasa en la playa para acompañar y cuidar a su tío que ha sufrido un accidente, el chico asiste por primera vez al rodaje de una película³, atiende a las enseñanzas reveladoras de un viejo republicano, pierde la fe a la vez que descubre la naturaleza a través de Lydia y ensaya sus primeras armas de escritor: “Muchas cosas aprendí aquel verano de 1953” (*LOV*: 193). Pero tan decisivo es mostrar la encrucijada existencial de la primera juventud que experimenta Manuel, como las pequeñas historias cruzadas que afloran sucesivamente prometedoras en las páginas de arranque. En este sentido, puede considerarse un conjunto de relatos breves, de hecho, como pasa con las antologías, al menos seis de sus once unidades podrían disponerse en cualquier otro orden sin alterar el conjunto.

La mayor aventura del adolescente durante el verano de 1953 consiste en oír las historias que le cuenta el viejo doctor Luis Aymerich. La relación entre ambos encarna la pasión ancestral de contar y escuchar historias: “leer y oír historias, inventarlas y recrearlas en la imaginación

¹ El presente artículo continúa el análisis de la obra de M. Vicent realizado en mi tesis doctoral *Vidas en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*, defendida en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2007 (inédita).

² Todas las citas de *LOV* siguen la edición citada en la bibliografía.

³ Recuérdese que también en *Son de Mar* (1999) recae sobre los personajes la peripecia asociada al rodaje de una película. Como ocurría allí, en *León de ojos verdes* la anécdota da pie a una amalgama de realidad dentro de la novela y ficción cinematográfica, a la que se incorpora el relato ingenuo del argumento de la película con un lenguaje muy visual.

antes de coger cada noche el sueño fue uno de los placeres en que me inicié aquel verano” (*LOV*: 29). Como Aymerich, según el joven Manuel, es feliz con tal de que le dejen hablar (*LOV*: 19) y además conoce con todo pormenor de dónde procede cada fortuna, quién ha emparentado con quién y, en fin, todo tipo de detalles, no sabemos a ciencia cierta si él es el auténtico narrador de los relatos insertos “La mujer de la bicicleta roja”, “El miliciano y Dorothy Parker”, “La función del áspid” y, en parte, de “El largo viaje de Paula Jaramillo”. En todo caso, a través de su palabra penetra el cuchicheo de las habladurías del pueblo, los rumores de los huéspedes del hotel Voramar, aquélla historia del “señorito que había embarazado a la criada, la cual estaba ahora de prostituta en el barrio chino de Barcelona” (*LOV*: 16), es decir, las voces anónimas que relatan o rumorean acontecimientos de las gentes del lugar.

Aparte de la anécdota del descubrimiento, por parte del propio doctor, del remedio de las algarrobas contra la gastroenteritis durante su estancia con la compañía del ejército republicano en la sierra del Espadán (*LOV*: 17-18), le refiere las historias de amor y sexo entre los milicianos y las enfermeras que acontecieron durante la Guerra Civil en el hotel cuando éste se convirtió en hospital de sangre de las Brigadas Internacionales, lo cual el adolescente dice recrear en la imaginación. Es en esos momentos cuando el texto adquiere una fisonomía de reportaje periodístico al modo de la serie que el autor desarrolló en *El País Semanal* y que salió a la luz bajo el título de *Espectros* (2000). Los avatares de un edificio emblemático de las villas de Benicasim (construido en 1927) como documento de la historia contemporánea de España y de aquéllos que moraron en él y que hoy son ya fantasmas, una figura literaria muy cultivada también por Javier Marías. A raíz de ello, Aymerich (¿o Vicent?) recrea la llegada y la estancia de artistas famosos para entretener a los brigadistas y milicianos heridos en el frente de Madrid, como el cantante de *blues* Paul Robeson (en torno al cual se organizó un famoso concierto), el novelista norteamericano John Dos Passos, quien no quiso coincidir con Hemingway porque estaban peleados “y andaban uno huyendo del otro” (*LOV*: 19). De hecho, detalla que Hemingway se aposentaba en Villa Amparo con una novia periodista muy guapa llamada Martha Gellhorn. Se relata asimismo la relación de John Dos Passos con nuestro país unos años antes de la contienda (*LOV*: 18-19), como uno de los varios casos de escritores que llegaron a una España atrasada pero auténtica, como el que llega de un mundo a otro más antiguo.

El efecto que se consigue con este ejercicio de reportero es instaurar otro plano temporal. De este modo, el cronotopo es triple: en agosto de 1953, desde la terraza del hotel Voramar, Manuel y el doctor Aymerich proyectan su narración al verano de 1937 en que el hotel era el hospital General Miaja. A su vez, el joven Manuel explica usando el mismo tiempo verbal el argumento del guión de la película que se está rodando en el hotel convertido en el decorado de un balneario de la época de entreguerras (concretamente, en 1918). La historia “principal” se narra en pasado y engloba así otras historias acaecidas en un pasado anterior. El pasado más remoto coincide con una ficción fílmica donde participará Lydia, una criatura sin futuro. La profundidad y la ambigüedad que se consigue así desde el principio contrasta con la claridad, la sencillez expositiva y el tenue movimiento en el que se van desarrollando y rozando las historias.

En la dramática peripecia de María, la cocinera del hotel, que acude cada día al trabajo montada en una bicicleta roja, encontramos al mejor Vicent contador de historias. María se entrega durante varios días a un peregrinar a través de la canícula de Castilla en busca de su marido. Parte de Madrid, llega a Ocaña y, de allí, a Chinchilla hasta que acaba por descubrir la verdad en Cartagena. Esta historia se levanta como contrapunto a las historias que se cuentan en los pueblos entre los que pertenecen al bando franquista acerca de las fechorías cometidas por el bando republicano. Con una gran carga poética, sobre su base se crea la imagen de bultos negros que son los cuerpos de todas las mujeres que duermen al raso junto a las puertas de todas las cárceles en todas las ciudades de la guerra y la posguerra españolas, esperando a que abran para saber de sus hombres. Las historias más terribles sucedieron en el bando franquista y así se lo da a conocer el doctor al joven Manuel, quien protesta que “la Guerra Civil no sucedió como me la habían contado” (*LOV*: 20). El motivo del engaño social del franquismo, que ya apareció en *Jardín de Villa Valeria* (1996), nos devuelve al yo autobiográfico que se irá anudando a la ficción.

Juanito Ruano, que había pasado seis años en el penal de Ocaña, donde había conocido al marido de María, es también el miliciano que había tenido tres noches de intensa pasión con la escritora Dorothy Parker. Ella había llegado desde Nueva York a Castellón en plena guerra y durante unos días vivió con Juanito una historia de amor en el mismo escenario del hotel cuando era hospital. Encontramos aquí un paralelismo con el amor platónico entre Yul Brynner y la adolescente Martina, y con

la aventura amorosa, tan destructiva, del marinero Jorgito el Destripador con la estrella de cine Tatum Novack, ambas de *Son de mar* (1999). Las tres comparten el motivo del amor como un sentimiento que se construye en la mente y que puede llegar a ser obsesivo con el transcurso del tiempo si ha gozado de un momento de plenitud.

Igualmente, se halla motivado por el veneno de la obsesión y los celos el crimen pasional cometido por Ricardo Seisdedos, también llamado Richard el Guapo, jugador en la timba del Casino Antiguo de Castellón e inquilino del hotel Voramar, donde cumple parte de la pena por haber matado a su mujer Tónica Cantó, una rica propietaria dueña de un complejo recreativo en un pueblo de la costa. La historia de este crimen pasional se narra en “La función del áspid” y, al igual que en el triángulo Julia-Luis Bastos-Michel Vedrano de *La novia de Matisse* (2000), el adulterio está promovido por el propio marido. El autor ahonda en la espiral del deseo hasta desencadenar en la satisfacción que da la omnipotencia del asesinato, asociada a la vanidad del jugador. Como ocurre en gran parte de la narrativa de Vicent, el motivo del erotismo se apoya en el relato de las fantasías eróticas que se proporcionan marido y mujer respecto a un tercero, en esta historia, el empleado del matrimonio llamado Ismael.

Otros géneros de los que se sirve el autor de *León de ojos verdes* son el epistolar y el relato de viajes. “El largo viaje de Paula Jaramillo” cuenta la historia de la relación amorosa entre Gabriel Casamediano y Paula Jaramillo, separados por la distancia, por los respectivos matrimonios y por la Guerra Civil. Dar la vuelta al mundo se convierte en el destino imaginario de los enfebrecidos amantes y, aunque las circunstancias de la vida les impide reanudar su relación, nunca dejan de estar unidos por correspondencia epistolar la mayor parte de sus vidas. De forma especial, el adolescente comparte con esta pareja el deseo de escapar y recrea en la imaginación la historia de su huida hacia Francia. Le comunica su anhelo a Aymerich, a lo que éste le replica: “Vete si quieres, pero antes mira si hay algo que valga la pena a tu alrededor” (*LOV*: 31). En su entorno, encontrará Manuel al resto de personajes que se hospedan en el hotel, con sus historias dignas de llenar su cuaderno de tapas negras o la novela que estamos leyendo.

Pero, mientras el joven permanece ajeno al transcurso del tiempo, éste ha ido corriendo en contra de los planes de los amantes. A ojos de Manuel, Gabriel es un anciano de ochenta años que anda por la terraza del hotel postrado en una silla de ruedas, leyendo las cartas de su aman-

te una y otra vez, y que le regala sellos. Paula tiene setenta y cinco años cuando emprende el viaje de su vida sin el impedido amante. El trayecto dibuja en el mapa un rumbo espaciotemporal imposible de seguir para el entendimiento de Gabriel, que sigue recibiendo noticias suyas a través de las cartas que le escribe desde un paradero distinto cada vez. El viaje de ella estimula la imaginación de él hasta tal punto que llega a atribuirle lances que había leído en las novelas o aventuras por países que Paula no describía realmente en sus cartas (LOV: 175). Esta historia de erotismo, pasión y melancolía desemboca finalmente en el reencuentro de la pareja en el Voramar.

Todas estas narraciones impiden que *León de ojos verdes* se convierta en una autobiografía convencional. Las pertinentes reapariciones del narrador en primera persona poseen la potencialidad de reactivar la comunicación y la humanidad, lo cual evita que el emisor se vuelva distante, resulte lejano y su mensaje pierda vigorosidad. El narrador-personaje supuestamente recoge los datos informativos de carácter argumental del primer relato de esas historias por boca de Aymerich. Reconocemos la voz adulta y disimulada del autor en el discurso costumbrista, en la descripción etnográfica y en algunos enunciados que son resúmenes y reelaboraciones de pasajes autobiográficos procedentes de *Contra paraíso* (1993) e incluso de *Verás el cielo abierto* (2005), como el episodio del asalto y el incendio de la iglesia del pueblo por los rojos (LOV: 21), como su primer encuentro con el mar y el rito que abría el verano (LOV: 121-124), como la evocación de sus primeros años de vida en Villa Alegría (LOV: 68 y 81), y como sus recuerdos y reflexiones acerca de la influencia de la figura paterna sobre su vida, inspiradora como símbolo de la moral cristiana (LOV: 81-82). En cuanto a este aspecto familiar de la primera edad, el personaje de su hermana Rosita se amplía aquí tanto para recordar el tema de la incomunicación familiar previamente anticipado (LOV: 31-32), como para aclarar y desarrollar el tema del otro filial en tanto proyección de las expectativas del padre respecto a ambos hijos (respecto a Rosita y, por identificación, respecto a Manuel), o lo que expresa como “la relación neurótica de padres e hijos” (LOV: 87).

A este plano memorialista de la novela pertenece la narración de las excursiones del adolescente en compañía del doctor al santuario de la Virgen de Lidón y al Desierto de las Palmas, pretexto para intercalar el relato, cuyo desenlace no se conocerá hasta el capítulo final, de la pintora Juana Izquierdo, que decide vivir instalada en una gruta colgada

sobre un precipicio a raíz de quedarse embarazada y ser abandonada por uno de los novicios carmelitas del convento del Desierto de las Palmas. Juana se suma así a la lista de personajes femeninos con coraje capaces de seguir a sus hombres hasta el fin.

La voz poética y la imagen de la literatura

Por mediación de su tío, Manuel accede al sanatorio que se abre en la falda de la montaña, muy cerca del hotel, donde conoce a Lydia. Nos la describe como una niña de gran pureza y de ojos verdes, la cual nos recordaría a la Marisa de *Tranvía a la Malvarrosa* (1997) si no fuera porque Lydia padece una parálisis progresiva. Esta relación entre adolescentes plantea el motivo de los sentimientos contrariados, como la pasión y el miedo que los jóvenes experimentan a un tiempo: Manuel teme enamorarse y hierirla, tan acechada como está ella por la enfermedad. Los adolescentes ven además su libertad condicionada y, por parte del chico, llegar a sentir lástima hacia ella le causa bastante recelo. En todo caso, en el marco de la novela de aprendizaje o iniciación a la vida, este conmovedor ser se integra en el juego poético de la dualidad vicentina: “Fue esa niña la que me hizo saber que el dolor puede llevar dentro una suerte de júbilo cuando se comparte con un enamorado” (*LOV*: 159). Tiene a su vez un efecto de duplicación, en tanto que se establece, especialmente en el último capítulo, una identificación de las parejas Paula-Grabriel y Manuel-Lydia. Ambas parejas encarnan el motivo el tema del amor en su variante de protección del ser querido y en ambas la fuerza del sentimiento amoroso crece a partir de amantes débiles, quebrantados, rotos.

La concurrencia de ideas duales o binarias es en efecto uno de los rasgos de la palabra discreta del autor. Los contrarios belleza-fealdad, agonía-pasión, quebranto-ilusión, fuerza-debilidad, júbilo-consternación, racionalidad-instinto, terror-atracción, euforia-melancolía, angustia-excitación... coexisten en las mismas zonas de manifestación de la humanidad en *León de ojos verdes*. Esta dualidad, que se desliza con naturalidad en esta última obra, es característica de toda la prosa vicentina. De hecho, en las tres o cuatro novelas donde se desarrollan temas en torno a las relaciones interpersonales, la tensión narrativa se sostiene sobre la base de la disyuntiva del éxito o el fracaso de la relación amorosa de las parejas. Dentro de la misma lógica ambivalente, se combina la expresión

prosaica con la lírica o se da el uso combinado del discurso elevado con el banal. La dualidad binaria de Vicent, que encierra la forma clásica de larga tradición en que la civilización occidental ha estructurado el conocimiento humano, conforma los significados poéticos que destila su prosa. Por ejemplo, en *La novia de Matisse*, lo material y lo místico del arte, el mercado y el placer que proporciona responden a los polos de lo alto y lo bajo; también, al paisaje interior frente al paisaje exterior, esto es, a esa dualidad que afecta a su comprensión del mundo natural y cultural, sin que el autor tome partido moral. Además, los debates duales y los contrapuntos son muy frecuentes en *La novia de Matisse* (lo excelso versus lo vulgar, lo divino versus lo profano, la vida versus la muerte, etcétera) y en toda la obra de Manuel Vicent. En definitiva, el juego de oposiciones y dualidades no necesariamente bruscas entre lo uno –bello, idílico y puro– y lo otro –contaminado, adulterado y dañado– convierte a la realidad y el deseo –parafraseando alguno de sus títulos, el Mediterráneo sólo es azul en la memoria y en la imaginación–, desde el mismo discurso interior de la conciencia del autor, en la naturaleza dual de sus objetos estéticos y proporciona una de las claves decisivas de su estilo.

Además de estudiar piano, Lydia escribe versos, lo cual le sirve para superar los momentos de desánimo que le causa su enfermedad. En la encrucijada existencial que dice Manuel atravesar durante la adolescencia, la literatura es también para él una plataforma desde la cual reorganizar las experiencias y percepciones que le angustian y que socavan las creencias que hasta entonces había mantenido. Los relatos que lee y las historias que escucha las siente como una forma de llenarse las venas de vida en aquellos primeros años de aprendizaje (véase la p. 32). Encontramos ahí una de las constantes de la poética vicentina: la literatura es la tabla de salvación del ser humano entendido como náufrago. La salida a todos los males es actuar creando algo bueno, bello o gozando de la belleza. Uno puede proporcionarse una vida hermosa disfrutando del arte o creando arte sin renunciar a los placeres terrenales. Manuel Vicent pregona la literatura como salvación (Muñoz, 1998:10) y afirma que el arte es un revulsivo (Vivas, 2000). Como una forma de representación creativa de la realidad, la escritura le permite ordenarla en algún sentido y, al mismo tiempo que recompone el mundo, se ayuda a entenderlo. Comprender lo que pasa es ya un modo de avanzar, de seguir adelante y no naufragar. El papel del escritor es reconstruir así las ruinas de la vida por medio de las palabras.

En una entrevista tras la publicación de *La novia de Matisse* (2000), el autor centraba la interpretación de su novela en la salvación de la muerte por medio del arte, puesto que “la belleza es un sentimiento que nos hace bellos por dentro ante cualquier obra, acontecimiento o paisaje, que también nos puede hacer mejores”, es decir, menos vulnerables ante el mal, que es inevitable, pero no permanente (VVAA, 2003:3). En otra entrevista realizada al autor, esta vez a propósito de la publicación de *Cuerpos sucesivos* (2003), vuelve a hablar de la poesía en los mismos términos: “He tratado de escribir una historia verdadera, necesaria, auténtica, de amor a primera sangre que toque el fondo del corazón. En ese lugar del corazón siempre hay poesía. Es necesaria para hacer soportable el dolor, para que el placer sea profundo” (S/A, 2004:62). Por eso, Ulises Adsuara, el protagonista de *Son de mar* (1999), eleva la literatura clásica a la categoría suprema y somete todo a su imperio, es decir, encuentra refugio en la poesía y los mitos del mismo modo que el creyente halla refugio en Dios o al igual que ocurre con los enfermos del sanatorio de *León de ojos verdes*, quienes organizan una salida a Lourdes con la ilusión de la cura.

El adolescente Manuel asegura a la niña enferma de ojos verdes que un día escribiría sobre los momentos que pasaron juntos durante el verano de 1953. “Lydia en la montaña mágica” se convierte pues en la realización de esa declaración de intenciones. La relación entre ambos se inicia con el pretexto de la literatura y se refuerza gracias a ella: “Antes de cruzar entre nosotros una palabra recitó a media voz: ‘Corro por colinas y valles, vago por tierras sin nombre, porque he salido a cazar el ciervo dorado’” (LOV: 159). Además de esta cita de *El jardinero*, de Rabindranath Tagore y la de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, se introducen, como apéndices con una proyección centrífuga respecto al texto a la vez que con una función explicativa, pedagógica y de homenaje dentro del mismo, alusiones y citas de Dostoievski (LOV: 23), de la Biblia (LOV: 38), Zorrilla (p. 54), Scott Fitzgerald (LOV: 93) y John Dos Passos (LOV: 121). Podemos disfrutar de estos intertextos, que se prodigan por todo el tejido literario del autor valenciano⁴, como de cualquier otro juego verbal que causa excitación intelectual junto con la evocación

⁴ Vicent comparte este rasgo estilístico con otros autores coetáneos que también poseen esa doble faceta de escritor y periodista, como Eduardo Haro Tecglen. Con especiales peculiaridades, podemos encontrarlo en su obra *El refugio* (1999).

de la palabra literaria ajena. En última instancia, sirven a los propósitos de acercar su obra al patrimonio cultural, fomentar la identificación con el lector con competencias, recuperar el recuerdo del legado de ciertas obras, expresar su compromiso con algunos autores y declarar o reconocer abierta y honestamente sus orígenes literarios, por ejemplo, a través de la cita de *El extranjero*, de Albert Camus (LOV: 32). Y no podía faltar, tratándose de Vicent, la cita clásica: los versos de Homero (LOV: 135) y la Odisea (LOV: 69). En *León de ojos verdes* vienen asociadas a la autoafirmación o búsqueda de identidad del muchacho y acentúan su pequeñez frente a la grandeza del mar y de la mítica obra.

En relación con la imagen de la literatura, dentro del marco de la autobiografía, se abren una serie de enunciados metaliterarios. Concretamente, en “El légamo del escritor”, el narrador va engarzando, a través del motivo de la impotencia y la desolación que el adolescente experimenta en ciertos momentos, una reflexión crítica sobre el relato del crimen pasional de Ricardo Seisdedos y, luego, un análisis literario sobre la historia de Maria y el símbolo de la libertad que en ella adquiere la bicicleta roja. El narrador-personaje se refiere en ocasiones al envoltorio verbal y a la ejecución de sus mismos enunciados, y comenta enajenado las propias palabras y la forma de plantear esos relatos⁵, como si se tratara de otro sujeto. Más adelante, a propósito de otra de las historias, presenta el inicio de la misma, dando a entender que lo anteriormente narrado son sólo los antecedentes de la “crónica” de un viaje cuyo final es el encuentro de dos amantes ya ancianos: “Y aquí empieza la verdadera historia del largo viaje de Paula Jaramillo” (LOV: 171). A estas referencias internas se suman los consejos para escribir que le da el doctor (LOV: 24). Se trata de una disposición autocrítica del texto literario que se corresponde con la voz del autor que valora e interpreta a continuación su propio relato.

En cuanto a la imagen de la literatura, se proyecta, bajo el influjo de la figura del naufrago, la propia imagen del escritor y se despliegan una serie de reflexiones que son también crisis vitales y derroteros conscientemente buscados o intuitivos, dentro de la historia de iniciación de Manuel a la vida adulta y a la vida como creador. Encontramos ahí sus meditaciones sobre el binomio vida-obra. La idea principal es que

⁵ A Brigitte Bardot “la llamaría Antoinette Pascal, que sonaba más literario (...). Aparte de eso no supe qué hacer literariamente con aquella criatura” (LOV: 26). Así comenta el narrador la propia historia que va narrando.

vivir es una forma de descubrir, respecto a la cual el escritor siente la necesidad después de descubrir literariamente lo mismo que ha vivido, porque vida y escritura no van parejas: la literatura se rige por otra clase de asociaciones y se pauta en otro orden temporal. Esto es, la labor del escritor es descubrir dos veces la misma realidad. Desde ahí, acierta a contarnos sus coqueteos con otros géneros, sus debates internos en torno a la disyuntiva entre la narración y la poesía. La voz del autor suplanta efectivamente al discurso del personaje, para transmitir su sentir, su conciencia y su voluntad literaria, coincidiendo con el relato de la encrucijada que atraviesa el muchacho durante ese verano y que le lleva por los caminos de la impotencia, la pasión, la decepción, el idealismo, la tentación de la deserción, la determinación, la aspiración a la perfección... De nuevo, la aspiración a la belleza como refugio del mundo implica en Vicent cierta actitud fugitiva, normalmente transitoria. La causa que da origen a esa especie de huida es probablemente un conflicto con las facetas desagradables de la sociedad. Sin embargo, la literatura vicentina no es de evasión y, tampoco aquí, podemos hablar de un alejamiento de lo histórico y lo social, aunque juegue ese papel catártico que permite superar ciertos estados de confusión y ofrezca, como decíamos antes, consuelo a sus personajes en la desgracia y la enfermedad.

Ciertamente, la prosa narrativa de Manuel Vicent ha establecido desde siempre una estrecha y continua relación con la cotidianidad que cuenta la prensa. En *León de ojos verdes* el orden social penetra en forma de vivencia rememorada, de costumbrismo etnográfico y de testimonio. Indirectamente y de pasada, la novela retrata los usos, los hábitos y la mentalidad de la burguesía provinciana en aquellos años; también, la organización de las gentes privilegiadas en torno a ciertos acontecimientos representativos del estatus social, como la chocolatada del señor conde; y, por supuesto, los ritos del Mediterráneo asociados a los santos, como la fiesta de la Virgen de Agosto, de la que encontramos una glosa anterior en *Verás el cielo abierto*; se incluye asimismo un pasaje sobre el disfrute de los aficionados y la ambientación de los partidos de pelota valenciana.

Como manifestación cultural de más de un contexto socio-histórico, se hallan las citas de las canciones de El gato montés, Las hojas muertas, C'est si bon, Los gavilanes, Amapola, la obertura de La boda de Luis Alonso. Se inserta también una tonadilla italiana con el motivo

del *carpe diem* y el fragmento “mirando al mar soñé que estabas junto a mí...” de la conocida canción de Jorge Sepúlveda, además de citar las canciones de los Panchos, la melodía de Siboney, un disco de Glenn Miller y otras melodías de películas. De este modo, el poder evocador mayúsculo de las letras escogidas de determinadas canciones que estaba en *Jardín de Villa Valeria* (1996) reaparece en *León de ojos verdes*. Las puntualizaciones cronológicas junto con las letras de esas canciones incardinan las historias personales dentro de la historia colectiva del país como trasfondo transversal de todas ellas, al que se unen los ecos de las culturas foráneas que penetraban en la península antes y después de la contienda.

El primer biquini, el biquini rojo de Brigitte Bardot que causa curiosidad y escándalo entre los inquilinos del hotel Voramar, es el símbolo del incipiente cambio social y de los movimientos socioculturales modernos que se manifiestan fuera de las fronteras españolas. El plano histórico puede leerse a través de la historia de María en “La mujer de la bicicleta roja” y de los diálogos con el doctor Aymerich mencionados por el joven Manuel sobre la huida de los intelectuales y artistas más solventes del país: “En España ya no quedaban maestros” (LOV: 32). El vacío con el que se encontraron los nuevos creadores de los años cincuenta a consecuencia de la fuga de los escritores de la II República supuso un estado de desamparo, falta de referentes y desorientación para aquéllos que debían tomar las riendas de la sucesión generacional.

Volviendo al plano connotativo de la novela, la escultura del león del hotel apunta directamente al león del título. Lo identificamos con el Mediterráneo en sentido amplio. Físicamente, el león guarda la escalinata de la terraza del hotel del mismo modo que la playa circunda el edificio y con la marea alta las aguas de las olas llegan a tocar las escaleras; es decir, el mar y el león adquieren un emplazamiento equivalente. Como ocurre a veces en la tradición poética, el mar simboliza la libertad; el narrador lo subraya cuando explica su encuentro con la obra de Camus: “La lectura de Albert Camus me llevó a la primera visión consciente que, a los cuatro años, tuve del mar como una forma de libertad” (LOV: 121). La libertad está personificada en el doctor Aymerich, quien lleva curiosamente una melena blanca “aleonada”. Podemos ver en él a M. Albert, el republicano huido a Francia de *Pascua y naranjas* (1966). Como él, fue un represaliado después de la guerra por librepensador y republi-

cano. Aymerich es un espíritu libre porque además, a sus sesenta años, tiene “la mente lo más alejada posible del dinero” (LOV: 16). El último intercambio conversacional entre el doctor y el alumno versa de hecho sobre la apariencia del león y la reacción de Aymerich es la de restarle importancia, precisamente porque desprendiendo a las cosas de su gravedad se alcanza una forma de liberación.

Al pie del león de escayola es donde se cita Manuel con Alberto Morata para navegar en busca de un tesoro.⁶ La bravura del mar se asocia entonces a la fuerza de un animal feroz a través del pasaje de la tormenta cuando ambos se encuentran a bordo del barco del coronel: “Me di cuenta de que el viento era la musculatura de un dios muy poderoso (...) era un don que tenía que atravesar nuestro cuerpo antes de impulsar la proa con el rumbo adecuado” (LOV: 142). El motivo establece estrechos vínculos con el léxico marino y pesquero, que se prodiga en este texto con gran riqueza para el neófito.

El primer conocimiento que el lector tiene del viejo coronel en la reserva Alberto Morata coincide con el primer capítulo, donde el narrador-personaje detalla que sale todos los días a navegar. Morata nos recuerda en parte a los pescadores de la taberna de marineros El Tiburón de *Son de Mar* (1999): “el coronel me contaba sus aventuras de mar y algunos casos de naufragios que tal vez había sacado de las lecturas de algún libro de piratas” (LOV: 133). “La isla del tesoro” constituye enteramente una unidad narrativa que cuenta y describe la travesía en barco de Manuel con Alberto Morata a la mayor de las islas Columbretes, y que trasciende las crónicas de las jornadas marítimas a bordo del barco Palmyra de *Del café Gijón a Ítaca* (1994), por eso confiesa el adolescente lo siguiente: “según me dijo el coronel, hay que navegar con el corazón” (LOV: 129). Con esta frase se da a entender que el descubrimiento del tesoro que salen a buscar pasa por el corazón. Pero, más que metáfora de la vida, esta travesía por mar contiene una gran carga poética. De ahí, la frase siguiente: “A la hora de contar historias me sumergía en el fondo de un espejo cuyo azogue se movía como aguas marinas” (LOV: 70). El mar connota la literatura porque ambos insensatos emprenden la

⁶ El tesoro, visualizado durante una sesión de hipnosis, es una Venus hermafrodita dotada de genitales masculinos y femeninos, símbolo de la belleza del arte.

travesía como dos fantasiosos, dando rienda suelta a su imaginación, con el optimismo infantil de dos soñadores.

Otras razones que lo confirman tienen que ver, primero, con la experiencia que siente el muchacho, como si se contemplara a sí mismo desde el mar, al mirar hacia el punto de tierra que ese verano frecuenta: “Desde la mar creí que me estaba contemplando a mí mismo con una visión extracorpórea” (*LOV*: 134). Esto es, la cultura y la tradición artística transfigurada en el mar implica un punto de vista creativo que abarca la existencia de los otros (de María la cocinera, Richard el Guapo, Gabriel Casamediano, Brigitte Bardot, etc.), también como parte de la propia (*LOV*: 135). Por eso, empieza a dejar de pensar en sí mismo y a diluir su espíritu en el horizonte o, lo que es lo mismo, a distanciarse de su existencia terrenal, preparándose o disponiéndose para la labor creativa.

Esa es la mirada literaria de Manuel Vicent, que implica a la vez un tono, un ritmo, una postura ante el mundo, una intencionalidad, unos valores y una sintaxis de la palabra. Desde ese punto de vista, la mirada se arroja como la red para recuperar el recuerdo de los que no están y que depositaron su huella en la cultura: desde el mar, “el hotel, en medio de la primera calima dorada, parecía estar lleno de fantasmas” (*LOV*: 136). Se enumera la incardinación geográfica de la tierra que sirve de orientación para navegar las aguas y que se convertirá, tras el cambio que en el adolescente provoca la experiencia de la navegación, en la pauta para orientarse en la tierra y en la propia obra. En alma mar, toda la realidad es pensamiento, por eso escribir es como navegar. La imaginación toma allí partido por la realidad y el espíritu adopta la forma de la naturaleza y, como la voz del autor apunta, no al revés.

Siguiendo la misma lógica, el descubrimiento que acontece durante la travesía tiene por supuesto un alcance poético: “parece que el tesoro está en la superficie. No hay por qué buscarlo abajo” (*LOV*: 140). Nos está hablando el autor de su concepción poética: la literatura de Vicent se centra en aquello que puede ser captado desde fuera y en los fenómenos que permanecen en la superficie, donde la expresión de la razón de ser de las cosas se hace sencilla y nítida, como la luz clara del día. Su imaginación se encuentra fuertemente arraigada en lo concreto, sin necesidad de indagar más allá de la apariencia de la realidad, en la creencia de que la clave del conocimiento está en la manifestación perceptible por los sentidos, porque es en lo que se presenta o acontece ante su mirada

donde se encuentra contenido, si acaso, de toda posible complejidad. “Lo que había sucedido a mi alrededor parecía algo sencillo, pero era extraordinario” (*LOV*: 157) dice en otro momento.

Esta especie de mimesis confiere a sus historias una imagen vívida y al mismo tiempo trascendente. Le conduce a frecuentes composiciones impresionistas y breves, y explica la evolución del autor, que ha ido arrancando el barroquismo de su escritura, depurando su estilo.

Retomando el simbolismo, recordemos que el león es de escayola como las piernas escayoladas de los milicianos y brigadistas agrupados en el edificio del hotel durante la guerra, como la niña Rosita muerta, que queda fijada en escayola dentro de la iglesia del pueblo. La escayola nos evoca el encalado de las casas del Mediterráneo y sostiene el motivo de la confusión entre mito y realidad. Por el contraste de color del blanco con el rojo (María ata su bicicleta roja con una cadena junto al poyete del león en la escalinata) y con el verde (cuando una mañana el león aparece con los ojos pintados de verde), lo identificamos con la cultura mediterránea, desligado del pecado y capaz de redimir de las caídas. Por otro lado, verde es el color de los ojos transparentes de la bella Lydia⁷, como las algas verdes del mar, un mar que abraza como abraza el cuerpo roto de la niña, como en el caso de la Ofelia de las representaciones pictóricas de la mitología celtíbera donde queda plasmado el binomio mar-mujer, y donde finalmente lo real y lo imaginario se confunden (*LOV*: 77). Juanito Ruano, un analfabeto salido del agro valenciano, es un superviviente de una historia de amor con Dorothy Parker, aunque nunca se recuperó de aquella aventura: fue guapo en el pasado; él mismo se define como un desgraciado y un infeliz (*LOV*: 97). Por su parte, María quiere olvidarse de su propia existencia. Y luego está Gabriel Casamediano, un anciano paralítico de ochenta años postrado en una silla de ruedas que acarrea un matrimonio por interés. Paula también se ve envuelta en un matrimonio anodino. Lo mismo le sucede a Alberto Morata, del que se refieren las trifulcas con su mujer. Incluso la memoria del novelista norteamericano John Dos Passos va ligada a lo prosaico, concretamente a una colitis, como puede ocurrirle a cualquier

⁷ También se alude a la visión humanista de la enfermedad de Leon Naphta y de *La montaña mágica*, donde el enfermo es un ser singular, fascinante y atrayente, como la misma Lydia.

mortal (*LOV*: 17). A todos estos se suman los personajes colectivos referenciados en el discurso narrativo: los presos republicanos derrotados que esperaban el azar de la muerte en las prisiones improvisadas, los bultos negros de sus mujeres esperando a que abrieran las cárceles y “la gente de arriba”, que son los artríticos, asmáticos, parálíticos, tuberculosos, poliomielíticos y demás enfermos. A todos ellos la belleza puede redimirles del sufrimiento. Ése es el mensaje de Vicent.

Bibliografía

- RODRÍGUEZ, INMA. *Vida en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2007. Inédita.
- MUÑOZ, JORDI, 1998. “Manuel Vicent”, entrevista, *Illacrua. Actualitat i alternatives*, 55, abril, 8-11.
- S/A, 2004. “Entrevista a Manuel Vicent”, *libros a demanda.com*, <http://www.librosademanda.com/ldalocal/nt/62/>.
- VVAA, 2003. “Cuestionario de Proust: Entrevista a Manuel Vicent”, *PUNTOG*, Junio de 2003 (1ª ed.), Guadalajara, México (<http://www.puntog.com.mx/>).
- VIVAS, ÁNGEL, 2000. “Perfil: En estado puro”, entrevista, *MUFACE* (revista electrónica), 11/181, Invierno, <http://noticias.ya.com/cultura,10/30/2003>

Obras de Manuel Vicent citadas

1967. *Pascua y naranjas*, Madrid: Alfaguara.
1993. *Contra Paraíso*, Barcelona: Destino.
1994. *Del café Gijón a Ítaca*, Madrid: El País-Aguilar.
1994. *Tranvía a la Malvarrosa*, Madrid: Alfaguara.
1996. *Jardín de Villa Valeria*, Madrid: Alfaguara.
1999. *Son de mar*, Madrid: Alfaguara.
2000. *La novia de Matisse*, Madrid: Alfaguara.
2000. *Espectros*, Madrid: El País.
2003. *Cuerpos sucesivos*, Madrid: Alfaguara.
2005. *Verás el cielo abierto*, Madrid: Alfaguara.
2008. *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara.