



SON DE MAR.

APROXIMACIÓN AL UNIVERSO NARRATIVO DE MANUEL VICENT

Margarita María Ferrer

Universidad Nacional de La Plata

clelie48@gmail.com

Poética de la narración vicentina

Son de mar –premio Alfaguara 1999– es una novela que se ubica aproximadamente “nel mezzo del camin” de la producción narrativa de Manuel Vicent, a 33 años de la publicación de su primer obra, *El resuello* (1966). *Son de mar* es una novela de la madurez, y en ella podemos analizar algunas cuestiones que caracterizan el universo narrativo de Vicent, universo que incluye novelas, relatos, artículos y columnas periodísticas recopiladas y publicadas en libros.

El término universo apunta a una noción de totalidad, en este caso la extensión del campo dentro del cual se tejen los diferentes elementos compositivos y temáticos que integran ese universo narrativo, cuyas características se convierten en el sello de identidad de la obra de un autor. En este sentido va dirigida la lectura de *Son de mar*, lectura que se abre y dialoga con otros textos de Manuel Vicent

Paul Ricoeur afirma que en la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, en ese dinamismo integrador que extrae una historia de un conjunto de incidentes. La trama es pues el resultado de un proceso de síntesis, ya que en ella los fines, las causas y los azares “se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (2011: 384). Y es precisamente esta síntesis de lo heterogéneo lo que acerca la narración a la metáfora, ya que lo inédito, lo no dicho surge siempre en el lenguaje y en la trama, es decir en esa nueva congruencia de la disposición de los incidentes en donde se manifiesta el acto creador.

Son de mar es un caso paradigmático de construcción de trama en donde se ponen en juego la ambigüedad y la maquinaria literaria. El escritor –o el autor implicado como lo llama Ricoeur¹– utiliza una retórica de la persuasión para comunicar la historia, con líneas de articulación, estructuras binarias, movimientos paralelos y

¹ Esta categoría de “autor implicado” se opone a la idea de autor biografiado. No se trata del autor real, sino “el que toma la iniciativa ante el desafío que sirve de base a la relación entre escritura y lectura” (Ricoeur: III, 869)



contrastantes, contrapuntos en los personajes y en las situaciones, todo lo que tranquiliza a un lector con horizonte de expectativas que responden a los paradigmas narrativos recibidos. Sin embargo, en esta novela de fronteras borrosas predominan, sobre todo, las líneas de fuga. Consideraré dos recursos retóricos utilizados por este “autor implicado” para comunicar su obra: la distribución de la materia narrativa y el punto de vista.

En todas o casi todas sus obras hay una distribución en capítulos o segmentos separados por espacios en blanco, como en *La muerte bebe en vaso largo* (1992), *Contraparaíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Jardín de Villa Valeria* (1996), *Verás el cielo abierto* (2005). *La novia de Matisse* (2000) presenta nueve capítulos numerados del 1 al 9 y sin epígrafes; en *León de ojos verdes* (2008) las partes están delimitadas por títulos, como si se tratara de relatos individuales (“Las tardes en el Voramar”, “La niña de los bucles de oro”, “La isla del tesoro”, “El baile final”); en otros, como *Aguirre, el magnífico* (2011), la materia narrativa se distribuye en capítulos sin numerar, precedidos por epígrafes y fechas no cronológicas; en fin, separaciones encabezadas por epígrafes o títulos como en *El azar de la mujer rubia* (2013) y partes introducidas solamente por epígrafes como en *Son de mar* (1999).

Esta manera de distribución de los incidentes de la trama nos sitúa en una actitud lectora particular, en una lectura con pausas significativas, frente a un texto con ritmos narrativos relativamente cortos. Algunos finales de capítulos o de segmentos suelen tener la contundencia del cierre de la columna periodística. El final de la tercera parte de *Son de mar*, por ejemplo: “De pronto los ojos del caballo también desaparecieron de su vientre y en su lugar sintió que el amor le había quebrado la cintura. Finalmente Martina supo que estaba embarazada” (Vicent, 1999: 112)²

En este sentido, la segmentación de la materia narrativa nada tiene que ver con una tradicional construcción episódica de la trama, sino con un recurso que le permite al escritor manejar a discreción diversas líneas de fuga, (Deleuze-Guattari, 2010: 11). De este modo se construye una historia que es también un mapa abierto y conectable en todas sus dimensiones, no solamente dentro del espacio textual de la novela estudiada sino con otras historias y otros textos del mismo autor.

Las historias que desfilan por el universo narrativo de Vicent tienen siempre referentes extratextuales reconocibles, pertenecientes al mundo familiar del escritor. En *Son de Mar*, la playa, los merenderos de la Malvarrosa, el balneario de Las Arenas, las calles del barrio del Carmen en Valencia, los negocios. Sin embargo, a vuelta de

² La denominación de “partes” en SM, para identificar los segmentos narrativos, es nuestra



página, el escritor introduce al lector en un laberinto por donde la imaginación se dispara hacia el resbaladizo y azaroso mundo del juego y de la trampa.

La trama de *Son de mar* diseña un tiempo en donde pasado, presente y futuro son coexistentes a pesar de su incesante devenir. El primer capítulo en donde se presentan acción y personajes protagonistas nos instala de lleno en el proceso de la ficcionalización y del extrañamiento. El punto de llegada de la historia nos conducirá inexorablemente a este punto de partida.

Desde el momento en que aparece flotando en las playas de Circea, un domingo de agosto a las 2 de la tarde, un muerto vestido con esmoquin, y que nos enteramos de la misteriosa desaparición de Martina –aparecida luego en una playa nudista con su vestido de novia– tenemos la impresión de haber caído en la trampa que nos tendió el narrador.

Entre este principio de novela que ubica los acontecimientos en un mar concreto, el mar Mediterráneo –y, en sentido figurado “en un mar de dudas” y de ambigüedades temporales, identitarias, referenciales–, entre ese principio y el segmento final de la novela, en donde se vuelve al punto de partida –el naufragio, la autopsia, la boda (¿misa de esponsales o misa de cuerpo presente?)– entre ese comienzo y el final, una estructura en espiral conduce al lector por naufragios y regresos, muertes y resurrecciones en un doble registro de historia y mito, de realidad y ficción, de muerte y vida.

La historia es contada, principalmente, por un narrador testigo en tercera persona; pero hay también varios narradores en primera persona (Martina, Jorgito el destripador de los mares, Javier Leal; narradores anónimos cuyas voces entran al espacio literario a través de esa tercera persona testigo: “Ulises había oído ya mil veces el caso del alevín de atún...” (Vicent, 1999); el pescador Requena que narra su experiencia de refugiado en la gruta debido a un temporal; el mismo Ulises Adsuara cuyos relatos míticos, como la historia del Laoconte, funcionan como una especie de afrodisíaco que va aumentando la pasión en Martina. Esta dialogización de la propia voz del narrador –relación dialogal entre los personajes y de estos con el narrador– hace que las voces parezcan simultáneas.

Entre el principio y el final de la novela –como decía– una pluralidad de voces narradoras van creando una trama densa y compleja, poblada de elipsis y condensaciones, en un espacio de juego en donde la acción se va completando como si se tratara de las piezas de un rompecabezas que podemos ordenar así: la llegada de Ulises al pueblo, su encuentro con Martina, el relato de la filmación en el yate “Son



de Mar” que se hizo años atrás; la boda de los protagonistas; la misteriosa desaparición de Ulises; el casamiento de Martina con el magnate Alberto Sierra; el reencuentro de Martina con Ulises después de su desaparición y la vida doble que ella lleva; la huida de ambos a Sumatra en la embarcación recuperada; el naufragio en la costa; la autopsia y la misa final (¿misa de esponsales o misa de cuerpo presente?) a la que ya me he referido.

La escritura subvierte el orden y la duración de lo que ha sucedido y la *poiesis* da una solución a la paradoja del tiempo. Manuel Vicent hace un uso nuevo, dentro del campo textual de la novela, del principio de configuración temporal que se ve potenciado, como veremos, por cuestiones temáticas.

Travesías por los territorios de la imaginación, la mitología, la historia y los sentidos

El primer aspecto de orden temático que se integra armoniosamente a esta estructura espiralada a la que me he referido es la frontera borrosa entre la vida y la muerte. Este tópico podría agregarse a los “motivos itinerantes” a los que se refiere Raquel Macciuci (2009: 38)³. Ese “pasaje” natural entre un estado y otro está presente también en textos de soporte prensa como por ejemplo en “Mariposas” o “Montaje”, columnas periodísticas recogidas en *El cuerpo y las olas* (2007); de manera menos evidente, en *El azar de la mujer rubia* (2013), cuando el lector advierte, ya avanzada la lectura del texto, que Carmen Díez de Rivero es una “Muerta. Llena de vida” (Vicent, 2013). Pero este motivo clave es desplegado y desarrollado en dos obra narrativas extensas: *La muerte bebe en vaso largo* (1992) –una historia en clave de humor esperpéntico– y en *Son de mar* (1999).

La muerte en la narrativa de Vicent es el gran viaje de las revelaciones de la carne y del espíritu, la conquista de la libertad, el encuentro jubiloso con el espacio interior. En *La muerte bebe en vaso largo*, Georgina, que ha tenido la fortuna de morir varias veces, es la figura central de una mascarada que culmina en un apoteótico encuentro de muertos en el antiguo depósito de cadáveres convertido ahora en el Casino de Juegos: “ Todo el mundo tiene derecho a una oportunidad. Déjales que te apuñalen un poco” –le dice el loro a Giorgina. Después de muertos, los sentidos despiertan”. (Vicent, 1992: 73); “Hoy el mundo se compone de cadáveres que circulan por la calle riendo a carcajadas y de seres vivos que han regresado del otro mundo

³ “Los distintos otros que habitan un individuo se desdaban y saltan la barrera del cuerpo en búsqueda de otros mundos o del otro complementario del encuentro erótico”. OLIVAR n°12-2009, p.38



para incorporarse a la vida cotidiana sin pedir una nueva inscripción en el censo” (Vicent, 1992: 133).

La muerte no es un más allá ni un estado en que los muertos se comunican como si estuvieran vivos recordando o añorando una existencia anterior como en *Pedro Páramo*, por ejemplo. No, sino que la muerte está en el orden de la plusvalía de la vida; los muertos tienen una existencia mucho más interesante e intensa que la de los vivos. La muerte es siempre el privilegio de algunos pocos para entrar en el reino de la fiesta y del despertar de los sentidos. Paradójicamente, la muerte es el pasaporte para ingresar en su máxima plenitud al gozo de la vida.

Estimo que como planteo temático y como resolución compositiva, el abordaje del tópico de la “muerte viva” es absolutamente original. Este tema atraviesa toda la historia de *Son de mar* y, al mismo tiempo, es soporte para la construcción de una forma, de una trama. Es decir, es un motivo temático pero también un recurso de formalización de ficción que puede considerarse con fundamento “como un caso particular de discurso poético” (Ricoeur, 2009: 867)

En *Son de mar*, la pitonisa argentina que le echa las cartas a Martina, al descubrir un caballo de picas, le dice: “Sólo veo un viaje. En las cartas la muerte sólo es un viaje” (Vicent, 1999:131)

Y el pescador Requena, al narrar su aventura en la gruta del acantilado durante un temporal, les dice a los novios (Ulises - Martina) en el día de su boda: “Resistí porque ya estaba muerto y los muertos son los únicos que pueden aguantar. [...] Y de eso saqué una lección. Sólo si mueres puedes volver a vivir. Los otros dos se ahogaron porque la vida es lo único que tenían” (Vicent, 1999:143).

La muerte es el viaje por los territorios de la imaginación, de la memoria, de la mitología; pero es también –una vez que los protagonistas se han liberado ya de las ataduras morales y de los prejuicios sociales– el viaje de regreso hacia lo mejor de uno mismo.

La muerte es el reencuentro con el erotismo, tópico dominante en la narrativa de Vicent y de abordaje complejo porque siempre está en relación con o potenciado por varios factores. No es un tema aislado; toda la escritura de Vicent está impregnada, embebida de erotismo, de sensualidad, un erotismo que va más allá de la pasión amorosa y que compromete la existencia de los personajes. “El erotismo –dice George Bataille–, cualidad estrictamente humana, es como una exuberancia de la vida que moviliza la vida interior del hombre y que no es extraña a la muerte misma” (2006:



15-17)⁴. El punto de partida de su análisis es el de la esencial discontinuidad de los seres humanos: somos discontinuos porque estamos separados del otro, porque entre uno y los demás hay un profundo abismo, aún con los que más amamos. El desencuentro, la soledad y la no unicidad nos alcanza a todos sin excepción. La continuidad mágica y fusionable es lo que busca el erotismo. Pero “lo único que podemos hacer –dice Bataille– es sentir en común el vértigo del abismo”.

En estrecha relación con el arte, el erotismo está presente en *La novia de Matisse* cuya protagonista, diagnosticada de leucemia, logra sobrevivir a los más nefastos pronósticos médicos gracias a la energía positiva que recibe estando en contacto con algunas obras de arte. Y su curación completa se logra cuando Julia hace el amor con Vedrano en el cuarto presidido por *Le bonheur de vivre*, el famoso boceto de Matisse.

Eros es un tópico central en *Cuerpos sucesivos*; está en su etapa de aprendizaje e iniciación en *Tranvía a la Malvarrosa*; diseminado entre las variadas historias de los personajes de *Jardín de Villa Valeria*; en la desopilante historia de *La muerte bebe en vaso largo*; asociada a la ambición política o de posicionamiento social, como en *El azar de la mujer rubia* o en *Aguirre, el Magnífico*.

Son de mar es la gran fiesta de los sentidos, la exaltación del erotismo y del placer pregonado a gritos, en un entramado de viajes y naufragios por el Mediterráneo. El mar Mediterráneo, esa “categoría de la mente”, como lo llama Vicent en alguna columna periodística –ese mar del ensueño, de la memoria individual y de la memoria colectiva– que tiene una existencia histórica extraficcional, es también el mar de los héroes de la literatura grecolatina. Ese *Mare Nostrum* constituye un referente extratextual importantísimo en el universo narrativo de Manuel Vicent.⁵

Noé Jitrik (2010: 80), en relación al análisis del problema de la referencia simplifica la cuestión diciendo que existen referentes “de experiencia” y referentes “de lecturas”. Aceptando esta simplificación (la lectura también puede pertenecer al campo de la experiencia) en *Son de mar*, el Mar Mediterráneo y la literatura clásica grecolatina servirían de ejemplo de esas dos categorías de referentes que, en definitiva, han sido transformados en lenguaje por la escritura.

⁴ Una recopilación de ensayos del mismo autor en donde se analiza el tema pero focalizado en escritores franceses es *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos 1944-1961), Adriana Hidalgo Editora, Bs. As. 2008

⁵ Este tema ha sido abordado por María Alma Moran en “El mar como personaje en cuatro novelas de Manuel Vicent”, OLIVAR, año 9/2008 N°12, Número Monográfico En torno a Manuel Vicent, UNLP



Particularmente interesante es la inscripción que Vicent realiza de textos de la literatura clásica en el propio texto, utilizando diferentes formas de inclusión (*Del Café Gijón a Ítaca* y *Son de mar* son textos paradigmáticos).

En la novela que nos ocupa, desde la primera línea, el autor siembra todas las pistas para leer en el texto la huella de Homero: Circea, el pueblo junto al mar cuyo nombre evoca a la poderosa maga de la Odisea y de la Leyenda de los Argonautas; Ulises, el protagonista, profesor de literatura clásica cuyo nombre es objeto de equívocos significativos en la conversación entre el forense y su ayudante; la rapsodia nº 11 de *Odisea* que el protagonista recita de memoria; en fin, el mapa que está en la embarcación “Son de mar” con el itinerario marcado desde que Ulises sale de Troya.

Sin embargo, son pistas tramposas que nos tiende el narrador, porque el nudo de la historia de *Son de mar* está anclado en el Canto IV de la *Eneida*. Martina es la recreación de Dido en la orgía de la que Eneas no quiso participar, a lo que Eneas renunció: el *eros* y el *hedoné*. En la mitología griega Eros, aunque deidad secundaria, encarna la fuerza misteriosa que coordina los elementos y asegura la perpetuidad de la vida. En el poema de Virgilio, cuando Eneas llega a Cartago es recibido con un banquete en el palacio de la reina Dido que está en la triunfante madurez de su belleza; a medida que Dido escucha los relatos del viaje de Eneas se va enamorando de él. Le pide a su huésped que le cuente la guerra de Troya, que le hable de sus viajes, de las aventuras de su vida errante. La historia del Laocoonte, Tracia, Creta, Escila, Caribdis, Sicilia desfilan por el discurso de Eneas. Y a medida que el relato crece, va aumentando la pasión de Dido.

Así como en *Las mil y una noches*, el relato termina reemplazando a Scherezade como objeto de deseo, así también las historias narradas por Eneas y por este Ulises de *Son de mar* producen el mismo efecto en Dido y en Martina. La unión de Eneas y Dido se lleva a cabo en una gruta durante una cacería. La de Ulises y Martina también. Pero Eneas tiene otro destino que no es el del amor y obediente al mandato de Júpiter, echa las naves a la mar mientras Dido se inmola sobre una pira. Es ese Canto IV de la *Eneida* el que sostiene temáticamente esta novela de Vicent, aunque el autor se esfuerce por desorientarnos. Curiosamente en *La muerte bebe en vaso largo*, la otra novela de muertos jubilosos, también este Canto de la *Eneida* sirve para alimentar la pasión efímera e inconfesable de Samuel Bergote, el profesor de Latín.

Son de mar no solamente es el nombre de un barco que había servido de vivienda y camarín a Yul Brynner en una filmación, sino el espacio mental de Martina,



un espacio libre de culpas que nadie puede controlar. Y ese espacio se potencia con la floración de los azahares cuyo aroma despierta el amor en todas las criaturas de la naturaleza. Año tras año “la epidemia de azahar” operará el milagro de la carne y del deseo –afirma el narrador. “La peste del azar” y “La peste equina” son títulos de dos columnas periodísticas de Vicent que abordan este mismo tema.

La presencia de los cinco sentidos –ampliamente destacada por la crítica– se impone en este universo vicentino. Raquel Macchiuci, en un extenso ensayo sobre Manuel Vicent, afirma: “Escritor mediterráneo y levantino, en Vicent, como en Miró, como en el primer Hernández, el contacto directo y pleno con la naturaleza es sustancia principal en sus relatos” (1996:12).

Sus textos están particularmente impregnados de aromas y sabores. Recojo algunas frases de columnas periodísticas publicadas en *Las horas paganas* (1998) y en *A favor del placer* (1993), que considero particularmente ilustrativas.

“A bordo de diversos perfumes uno puede viajar a regiones muy remotas” (Vicent, 1998).

“Existe una felicidad solar: el mar muy azul, un tomate abierto, una mujer cantando una canción de amor mientras tiende la ropa blanca (Vicent, 1998.)

“[...] ese hombre no era ningún dios, pero con el sofrito que estaba preparando a bordo volvía a crear el mundo” (“Vicent, 1993).

En *Son de mar* está el arroz al rape cuya preparación se explica detalladamente en el texto; el exquisito puchero de Roseta; las crocantes papas fritas en aceite de oliva que prepara Martina, capaces de resucitar a un muerto; porque en realidad, Ulises Adsuara vuelve para comer esas papas fritas, y Martina lo espera porque él le ha prometido traerle el primer atún de la temporada. En *La novia de Matisse*, degustamos los famosos chipirones en su tinta cuya receta Julia expone paso a paso mientras el crítico de arte exalta las tonalidades del cuadro de Picasso y se refiere al tratamiento del rostro femenino en la obra del pintor catalán. *Comer y beber a mi manera* (2006) no es solo un glosario de recetas sino un programa estético y vital. Gustar el instante, las sensaciones, la riqueza del mundo. “Gozar de la sucesión de los presentes decía Camus es el Ideal del absurdo”. Y en *León de ojos verdes* (2008), el narrador en primera persona nos dice que la lectura de Camus le había enseñado a recuperar la armonía natural para convertirla en una moral.



Proyecciones en la obra de Manuel Vicent

El universo narrativo de Manuel Vicent está integrado también por una serie de elementos que configuran lo que podríamos llamar el clima de época: los actores políticos y sociales, los espacios, la música, el mundo del cine, los objetos, la moda, el conjunto de circunstancias que rodean a los personajes y que caracterizan o condicionan una situación.

Desde los inicios de su actividad como escritor, Manuel Vicent ha demostrado este don de percepción aguda para analizar un personaje a partir de las circunstancias que lo rodean, de las coordenadas ambientales, del clima de época de su tiempo. El libro *García Lorca* (1969) es un original y magnífico estudio sobre el escritor granadino, seguido de una Antología de la obra del autor de *Romancero gitano*. El ensayo focaliza su análisis en los ambientes que constituyeron a Lorca: su mundo poético marcado por una niñez en la vega de Granada, el Madrid de Giner de los Ríos y de la Residencia de estudiantes. Época a la que Vicent vuelve en otros textos: *Jardín de Villa Valeria* (1996), sobre todo; en columnas periodísticas como “Los del 27” publicada en el libro *Arsenal de balas perdidas* (1988) y “Gatos en la residencia”, incluido en *Espectros* (2000).

Este retorno de personajes en diferentes textos, esta vuelta a ciertos lugares, a instituciones, esta reiteración o reaparición de motivos abordados en distintos relatos y en función de tramas diferentes (Vicentico Bola en *El resuello* (1966), en *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) y en *Jardín de Villa Valeria*, tematizado como problema de la escritura) es una característica del universo narrativo de Vicent. El episodio de la esquirla que arruinó el puchero de la abuela del narrador en primera persona, en el año 38, es contado otra vez en “La esquirla”⁶ y en *Verás el cielo abierto* (2005). La fascinante personalidad de Jesús Aguirre, en *Jardín de Villa Valeria*; y el despliegue de su vida, en *El azar de la mujer rubia* (2013). Políticos que desempeñaron roles importantes en la España franquista y postfranquista reaparecen en diversos textos vicentinos. *Daguerrotipos* (1984) es un compendio de todos ellos.

Desde este punto de vista, me parece, podríamos ir un poco más lejos y leer la obra de Manuel Vicent como la Comedia Humana del siglo XX. Entendiendo el término comedia en su sentido etimológico: κωμῶς (desfile) y ᾠδή (canción): “Canción del desfile”, desfile de una época, la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, focalizado en España, es cierto, pero con una puerta siempre abierta más allá de las fronteras.

⁶ Recopilado en *Nadie muere la víspera* (2004: 315)



Balzac, en el siglo XIX concibió el proyecto narrativo para retratar la sociedad francesa desde la Restauración Borbónica hasta la Monarquía de Julio. Afirmaba que el novelista es como el paleontólogo quien a partir de ciertos objetos es capaz de reconstruir una época y una sociedad determinada.⁷ Un siglo y medio después, en el prólogo a *Espectros* (2000), leemos: “A través de ciertos objetos se puede construir la historia universal cuyas pasiones se posan antes en ciertas maderas que en los legajos” (Vicent, 2000).

Salvando las distancias temporales y fundamentalmente las estéticas, en el universo narrativo de Vicent también podemos leer los rastros y monumento de la historia, los cambios de una época, las huellas que ha dejado el pasado, y que el escritor recupera desde una visión desdramatizada.⁸ Las transformaciones políticas, sociales y culturales de esa segunda mitad de siglo irrumpen en la ficción narrativa de Vicent no a través de fechas de memorables batallas, ni de revoluciones ni de tratados de paz, sino a partir del cine, de la música popular, de la vestimenta, de las comidas, de lo que la gente consume, en fin del modo de vivir la cotidianidad.

En los 10 años que Ulises en *Son de Mar* estuvo ausente, pasaron por la escena de la historia Margaret Thacher, Gorbachov, Reagan, la guerra de Malvinas, y “la señora Ymelda Marcos de Filipinas (que) no paraba de matar enemigos”. Mientras tanto “el sida era el sacramento de la modernidad [...] pero la señal de que el mundo había cambiado [...] consistía en que los agujeros negros del universo venían explicados en forma muy clara en los envoltorios de los caramelos Toffees y que las hamburguesas eran de pollo” (Vicent, 1999: 197-198)

Diversidad y unidad de su obra. En cada texto, lo grande y lo pequeño, lo solemne y lo cotidiano, lo banal y lo importante, “las grandes pasiones que mueven al alma de unas hormigas, con las horas infinitas que invierten los muertos soñando” (Vicent, 1993) pueblan el universo narrativo de Manuel Vicent. Un universo que, más allá de la diversidad formal que lo constituye, es absolutamente coherente y fiel a la literatura, con una escritura productora de sentidos, en donde el autor pone en juego su talento como narrador haciendo estallar los estereotipos. Su universo narrativo apunta a modos de ser nuevos, modos “excéntricos” de la experiencia temporal a los que nos hemos aproximado a partir de la lectura de *Son de mar*.

⁷ Balzac, Honoré. Prólogo a la *Comedia Humana*, E.D.A.F., Madrid, 1972 (Estudio preliminar de Teófilo Gautier). 4 Tomos. Traductores: Mauro F. De Dios; Alberto Barasoan; Francisco Álvarez y José Planas Paldu.

⁸ Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* afirma que se ha disuelto la idea de la historia como curso unitario; hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista.



El hecho de que esta novela haya motivado el despliegue de una variedad de cuestiones temáticas y formales que pueden exceder el propósito de una comunicación en un Congreso es porque aún falta una investigación que focalice y ahonde en el universo narrativo de Manuel Vicent. Novelas, relatos, columnas periodísticas, están atravesados por el complejo dispositivo de la ficción en el que convergen siempre discursos plurales.

Bibliografía

- BATAILLE, George. (2006) *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets, colec. Ensayo, 1ª edición, (Traducción de Marie Paule Sarazin y Antoni Vicens).
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2010) [1977]. *Rizoma*. Valencia, Pre-textos (traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta).
- FERRER, Margarita M. (2012). "Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte". Miguel Ángel Montezanti (ed.), *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. SeDICI, UNLP, La Plata.
- JITRIK, Noé (2010). "Verdad/falsedad/referente" y "Referente: la nada es imposible", en *Verde es toda teoría: Literatura. Semiótica. Psocoanálisis. Lingüística*. Buenos Aires, Liber Editores.
- MACCIUCI, Raquel (1996): "Manuel Vicent: Travesías de un género clásico en la literatura española posfranquista". *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Año I, nº 2 y 3: 303-330.
- MACCIUCI, Raquel (Editora) (2008), *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*. Olivar. Número monográfico, 12, 2º semestre.
- RICOEUR, Paul (2009). "La construcción de la trama", en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México-Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira)
- RICOEUR, Paul (2011). "Los juegos con el tiempo", en *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México-Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira)
- RICOEUR, Paul (2009). "Mundo del texto y mundo del lector", en *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México-Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI (Traducción de Agustín Neira)
- VATTIMO, Gianni (1990). *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós Ibérica.



Datos de la autora

Margarita María Ferrer (Toulouse, Francia). *Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Diploma de Altos Estudios Franceses (opción Literatura), París. Carrera de Investigación y especialización docente en francés.* Ejerció la Docencia en el nivel superior No Universitario, como Profesora de Literatura Española del Siglo de Oro y Literatura de los Siglos XIX y XX, Profesora de Literatura Francesa y de Teoría Literaria. Cursó y aprobó todas las instancias del Programa de “Actualización Académica para Profesores de Profesorado” en Literatura, (UNLP). Actualmente realiza la Maestría en Literaturas Comparadas de la UNLP. Ha sido expositora en numerosos congresos y jornadas universitarias.