



¿Puede mirarse otra vez a España?

Vicente Ponce

Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

En un libro cuyo título es *Miradas sobre España*, treinta intervenciones tratan de responder a una vieja demanda, a una pregunta que ha ido atravesando, desde finales del siglo XIX (y de manera recurrente), el espacio intelectual español: ¿qué es España, qué fue durante el siglo XX y en las centurias anteriores?, ¿desde cuándo existe España?, ¿qué España? Los treinta textos aquí convocados tratan de facilitar unos muy valiosos materiales ante tales interrogantes. Sin embargo, un hilo común parece promover la necesidad de seguir formulándose de nuevo las mismas preguntas.

Palabras clave: *Facundo Tomás - Joaquín Sorolla - Visión de España - Generación del 98*

Abstract

In a book entitled *Miradas sobre España*, thirty interventions seek to answer to an old query, to a question that has been crossing the Spanish intellectual space from end of the 19th century (and in recurrent way): What is Spain, what was it in the 20th century, and in previous centuries? Since when does Spain exist? Which Spain? The thirty texts called for here try to make available very valuable materials on such questions.

Olivar N° 17 (2012), 129-141, ISSN 1515-1115, CTCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET.



Nevertheless, a common thread seems to promote the necessity to keep making the same questions again.

Keywords: *Facundo Tomás - Joaquín Sorolla – Visión de España – Generation of 1898*

1. De la casi infinita (y sino es literalmente así desde luego extremadamente numerosa) cantidad de textos editados cada año sobre cuestiones artísticas, escoger uno de ellos para criticarlo/comentarlo/o glosarlo (todavía he de buscar, de forma concluyente, cual va a ser el hueco metodológico final), constituye una ejercicio de razonada exclusividad.

*Miradas sobre España*¹ es un libro colectivo, de intervenciones que dialogan unas con otras formando una red sólida, razonablemente homogénea y que surge de la Academia pero consigue eludir esa escritura de madera tan propia del ya muy generalizado autismo universitario. De hecho, contiene las actas de un congreso cuyo enunciado es el del libro mismo (Mirar-España) que tuvo lugar en el año 2007 y cuyos editores, Facundo Tomás (Catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia), Isabel Justo (investigadora) y Sofía Barrón (investigadora) acumulan, pero muy especialmente Facundo Tomás, una amplia experiencia en convocatorias similares que este organizó solo o en compañía de otros, como se escribiría en un informe policial para dar cuenta de la comisión de un delito. Un congreso, pues, que buscaba prolongar los múltiples debates mantenidos (en cuatro congresos previos a este y con sus correspondientes publicaciones), siempre con la participación de especialistas internacionales, sobre unas cuantas astillas del frondoso bosque de la Teoría y la Historia de las Artes.

2. Sugiero una primera deriva acerca del título de las actas, del texto de dicho congreso: *Miradas sobre España*. En la misma Introducción del libro, en una nota al pie de la pág. 14, se explica su origen como *complementario* de una exposición, por cierto sumamente notable (todo

¹ Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (Eds.), *Miradas sobre España*. Barcelona: Anthropos - Valencia: Institut Joaquín Sorolla, 492 pp.

un acontecimiento), de los catorce paneles que constituyeron la *Visión de España* que el pintor valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923) fue construyendo, entre 1912 y 1919, por petición expresa de Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York.

Lamentablemente no fue tal la “complementariedad” de las dos auráticas citas culturales, congreso/exposición, que terminaron celebrándose en fechas separadas en el tiempo por razones explicables aunque algo abstrusas y cuya narración nos desviaría hasta un laberinto incompatible con los fines de este texto.

Sin embargo, el título de la obra y la exposición de Joaquín Sorolla... *Visión de España* y el título del libro nacido del seminario-congreso..., *Miradas sobre España*, sí articulan una suerte de nudo que explicita un fuerte vínculo en esa *visión-mirada* (sobre España), una alianza fértil para tratar de hacer lo que Wilfred Bion llamaría, muy reiteradamente, el *buen encuadre* para esa propuesta textual.

Conocemos algunas confrontaciones centradas en la escisión entre el *campo de la visión* y el *campo de la mirada*. Una de las más incendiarias, bien es cierto que no la única, fue la que tuvo como contendientes a Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y a Jacques Lacan en la década de los años sesenta.

Se habían publicado algunos textos... *El Ser y la Nada* (J. P. Sartre, 1945) donde, entre otras muchísimas argumentaciones, se insistía en que la constitución del sujeto *solo es* a partir de que es mirado y, a modo de sentencia, afirmaba que el infierno es la mirada del otro, cuestiones todas que revisó y matizó posteriormente en su *Crítica a la razón dialéctica* (1960).

Maurice Merleau-Ponty había publicado *Lo visible y lo invisible* (1964), sosteniendo (de nuevo tras exprimir abusivamente su texto) quizá lo contrario de la máxima sartreana: la mirada del Otro es el fundamento de la existencia del sujeto.

Y Jacques Lacan, cierto tiempo después, en 1973, publicó *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (incrustados luego en el Seminario XI (1987) y, en uno de sus apartados (“De la mirada como objeto a minúscula”), sin ignorar las posiciones de Sartre y de Merleau-Ponty, con quien coincidía mucho más, *trastornó* ese eje visión-mirada. En sus páginas, Jacques Lacan establecía (otra vez “ejecutando” una síntesis salvaje del libro), que la *visión* constituye una parte fundamental

de nuestra relación con las cosas, ordenándolas como figuras, como *imágenes* de la representación, al tiempo que se acercaba a la *mirada* en términos de construcción subjetiva, diferenciándola de la *visión* como un mero fenómeno físico del *ver*:

Mirar-Ver, Mirar y Ver, Mirar/Ver y así *ad nauseam*, perfiles, ángulos y cuestiones todas que divierten mucho en la Academia. Sin duda la mirada subraya el papel del sujeto dentro de *lo visual*, acota la intencionalidad y la finalidad de la visión. La mirada, como propone muy pertinentemente Jacques Aumont, constituye *la dimensión puramente humana de la visión*.

Nos encontramos, en suma, en una dependencia continua (cómo no recordar los pronósticos de Walter Benjamin o de Guy Debord, inaugurales al respecto...) con las imágenes que circulan alrededor del sujeto que, a través de la mirada, va a acceder a un universo intersubjetivo con el que puede entrar en conflicto al encontrarse con aquello que desea.

Visión de España denominó a su monumental trabajo plástico Joaquín Sorolla, quiero deducir que no como intencionalidad y finalidad de la visión del órgano que la propicia... sino como una especie de *fantasía* de una España que no tenía realidad y se tomaba como verdadera tan solo a partir de la intervención de la mano que podía materializarla.

Miradas sobre España titulan el libro sus editores, Facundo Tomás/Isabel Justo/Sofía Barrón, supongo que muy conscientes de las aportaciones *no finalistas* del amplísimo batallón de invitados, treinta textos en su índice (más la introducción y una minucia o despojo institucional) y otras tantas miradas o “construcciones subjetivas” convocadas, pues, a generar texto sobre la España del siglo XX, acompañadas por varias observaciones de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX y por diversas incisiones, europeas, norteamericanas e hispanoamericanas, en el cuerpo y la realidad española.

El sujeto que mira establece un vínculo reflexivo con el mundo, construye, elabora y aprovecha la información que recibe a través de sus ojos: treinta miradas sobre España en suma.

Es preciso recordar que en el segundo párrafo de la Introducción del texto (pág 11.), se apela a buscar respuestas a preguntas de un grosor o un calibre tales como: “¿exactamente qué es España?, ¿qué fue durante el

siglo XX y las centurias anteriores?, ¿desde cuándo existe España?, ¿qué España? Preguntas todas, convendremos, escritas con mayúsculas, poco pragmáticas y con una larga historia previa.

3. *Miradas sobre España* se inscribe en una operación textual con gran cantidad de ejemplos previos y que tiene ya muy refinadas sus “pautas estructurantes”. Reducido a la máxima frialdad descriptiva, un libro es quizá tan solo un efecto de encuadernación.

Pero este libro excluye tal efecto invernadero y es una suma de textos colectivos (a mi modo de ver numéricamente excesiva) o microtextos que se van cosiendo, abrochando o grapando para no invadir al anterior o al siguiente y cuya clausura tiene como consecuencia el trazo de un hilo invisible que ata las treinta intervenciones hasta edificar un *texto de textos* potente, que abre espacios de discusión, hace transparentes escrituras que se mezclan y coexisten desde distintas procedencias metodológicas (historiadores del arte, narratólogos, hispanistas, investigadores adscritos a los estudios culturales, a la teoría crítica, semiopragmáticos, especialistas en literatura española, en literatura comparada o en filosofía...) y favorece (o casi asegura) la continuidad del debate abierto.

Sin embargo, existen algunas objeciones.

Es bien cierto que el enunciado que abraza los treinta textos, *Miradas sobre España*, se asemeja mucho a como funciona uno de los paradigmas de Ley desde hace siglos: *permite lo que no prohíbe explícitamente*. Así, es posible insertar *casi todo* tipo de mirada hacia España, pero los cuatro o cinco textos que hunden sus raíces en los siglos XVI-XVIII quedan sueltos, solos y flotantes entre la abrumadora mayoría de los que dialogan con los siglos XIX-XX. Quizá hubiera sido preferible nuclear todos los textos alrededor de los siglos XIX-XX y añadir otras miradas igualmente germinativas para tratar de ensanchar la respuesta a los interrogantes abiertos en la introducción.

Acaso incluyendo una mirada de orientación económica (para mover las vísceras del Desastre del 98) o sociológica o teatral o antropológica o musical o simplemente “artística” (quizá pictórica, buscando contrastes y oposiciones para subrayar con mayor nitidez, con más luz, la grandeza plástica de Joaquín Sorolla, sobre el que se acumulan hasta seis muy

notables textos y cuyo motivo para tal dispendio se explicita en una nota al pie de la página 14).

No me atrevo a proponer, aunque si me atrevo a proponer, que una mirada cinematográfica (en el texto hay una rigurosa mirada fotográfica) y otra psicoanalítica sobre España (por aquello tan viejo de la identidad, el imaginario social o el resbaladizo y sublimatorio empeño en *lo nacional*) no hubieran convertido este libro en un zoológico, ni hubieran menguado su potencia habida cuenta de que la orientación general (o la línea dominante) que hace crecer sus páginas es muy precisa y muy evidente.

4. A buen seguro que aquel judío-alemán llamado Karl Marx tuvo días felices en su continuada penuria. Sí, la pobreza o la estrechez no se contagiaron a su escritura y, en uno de esos días felices, entre Agosto de 1858 y Enero de 1859, pudo escribir en su prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política* (cito de memoria) que *la crítica no es una pasión de la cabeza sino la cabeza de la pasión*. Esa justa, memorable y memorizable sentencia se refería, ciertamente, a la crítica que cabía plantear frente a la economía capitalista decimonónica. Sin embargo, parece poder aplicarse, de forma intemporal, a todo un gesto de configuración ética acerca de la actividad crítica, a su núcleo, a su punto de ignición, a su ejercicio mismo.

Ante un libro como *Miradas sobre España* debo puntualizar algunos extremos sobre el deslizante papel de la crítica y el crítico y, para ello, me apoyo en ese Marx casi justiciero y, explícitamente, en lo mucho escrito por un judío-francés llamado George Steiner, que también ha tenido días felices desde mediados del siglo XX como crítico y teórico de la literatura y como motor de la literatura comparada.

Del conjunto de su obra se desprende una *normativa*, casi un canon general respecto a las muy históricas y muy mudables nociones de crítica (sea vestida de filosofía, pensamiento, teoría y/o escuela...) además de otras anotaciones imprescindibles para ser un buen/mal crítico. La cuestión aparece transversalmente en sus escritos, pero admite zonas de síntesis (por ejemplo, en su texto de condensación "Critic/Reader", publicado en 1979 en *New Literary History*. John Hopkins University Press y luego en español en 1990 en Alianza Tres). Allí, George Steiner

regula el bien hacer y el buen decir de crítica y crítico destilando algunas germinativas reflexiones. Por ejemplo:

- Las distancias entre el crítico y el texto son de por sí fértiles y problemáticas. La separación entre el crítico y *su* texto es reflexiva.
- Criticar significa percibir a distancia. El crítico retrocede ante el objeto de la percepción para acercarse más a él.
- El crítico debería ser un activista de la comprensión.
- Nunca ha habido, ni puede haber, crítica objetiva en el sentido correcto del término, sencillamente porque la indiferencia, la no intencionalidad, no pueden ser una propiedad de la acción. Lo que necesitamos es comprender la base lógica, la estructura integral de la arbitrariedad de todos los actos de la crítica.
- El crítico tiene que dejar clara su arbitrariedad que es una condición epistemológica de su oficio, e incluye el concepto de arbitraje entre valores porque su colocación es jerárquica.
- El crítico es, a menudo, punitivo, denotativo y corre siempre el riesgo de la especulación. Toda crítica es *ontológicamente* parasitaria.
- La crítica juzga y sabe que es un acto de segunda mano, un acto epifenoménico.
- La crítica contiene, en su núcleo metodológico, la potencialidad absurda de existir más allá de su objeto.

Un clavo que añadir a la viga del tejado: la coincidencia “de fondo” entre Michael Riffaterre y Gerard Genette, cuando formulan acerca de la actividad del crítico, que debe confesar, exhibir, dejar bien clara siempre su *parcialidad*.

Acabáramos. Desde luego, es evidente, toda crítica (incluyendo esta sin terminar) es *posterior* al objeto, que existía en el tiempo antes de que llegara el crítico. Por tanto, ese estatus no solo es temporal sino existencial; el texto, el libro, puede existir sin la crítica o el crítico.

5. Estas apreciaciones (o parte de ellas) proporcionan suficientes materiales para entrar, bien es cierto, tras un excesivo preámbulo, en la propuesta textual *Miradas sobre España*: treinta microtextos a modo de hipotéticos capítulos ordenados merced a los apellidos de sus autores por simple correlación alfabética, un sistema *académicamente correcto* (aunque de objetable operatividad) que exige a sus editores de proponer un *trabajo de diálogo* mejor argumentado con los textos y para el lector, que el que se proyecta más allá del mero azar nominalista. Ello no

reblandece, empero, el rigor de *todas* las intervenciones, que suman inteligencia a la investigación artística. Tal vez unos pocos ejemplos puedan servir como modelo reducido para vislumbrar el alcance de esas miradas sobre España.

En *Visiones psicotrópicas. La imagen drogada del entresiglos XIX-XX español* (Sofía Barrón), se nos recuerda que el comercio de drogas era libre en el siglo XIX y su utilización carecía de límite definible entre la droga y el fármaco. Los excesos con tales sustancias (opio, haschis, morfina, cocaína y sus sales, láudano o la simple absenta y otros alcoholes espirituosos...), un auténtico imán para los “creadores”, cabalgan sueltos, casi desde los orígenes, por la *historia de los artistas*. Desde H. Anglada Camarasa, Santiago Rusiñol, el poeta Francisco Villaespesa y el propio Valle-Inclán hasta el mismísimo Picasso, como es bien conocido, fueron muchos artistas españoles del entresiglos los que convocaron a la euforia y el placer con las drogas, eludieron el dolor o la melancolía y se inyectaron con ellas la ilusión de la creatividad y la genialidad.

Conocemos bien la herida del exilio y sus cicatrices siempre abiertas tras la Guerra Civil española, en México especialmente pero también en otras patrias de América Latina. Páginas todas de nuestra inolvidable Historia particular de la Infamia. *España y los intelectuales argentinos exiliados durante la última dictadura*, un texto de José Luis de Diego, trae a escena la ¿última?, sí, dictadura argentina y las miradas sobre España de sus escritores exilados del inconmensurable hedor de las calles que les vieron nacer. Entre 1973 y 1976 el monstruo emergió y, como se escribió en el Apocalipsis, *salió del abismo y fue a perdición* en la República Argentina. Muchas sombras marcharon y muchas luces se encendieron en el exilio: Manuel Puig, Juan Gelman, Tomás Eloy Martínez, Osvaldo Soriano, Antonio di Benedetto y estuvieron en España Marcelo Cohen, Blas Matamoro...

Cuando se resume tan brutalmente como en este texto, se tiende a reproducir y repetir listas con nombres, como si de la Shoah se tratase, para comprobar que están todos. El autor refiere cuatro *miradas de estricta cimentación* sobre la España que habitaron: la de Daniel Moyano, la de Hector Tizón, la de Marcelo Cohen y la de Juan Martini, unas miradas de comprensión y extrema indignación, alzándose, intelectual y artísticamente, para detener aquella barbarie tan conocida.

Brad Epss utiliza en su texto dos muestras, *dos tejidos: Los avatares de la evidencia en 'Morts a la Plaça de Catalunya' de Agustí Centelles y 'Contraataque' de Ramón J. Sender*, para establecer un musculoso estudio comparativo entre la palabra y la imagen o la escritura y la fotografía al cruzar el texto (poco estudiado) de Ramón José Sender Garcés y el texto fotográfico, muy estudiado y apreciado de Agustí Centelles. Ambos participan de una voluntad de dar testimonio doloroso, una rotunda posición de compromiso con el bando republicano en la Guerra Civil española y ambos oscilan entre el periodismo, la propaganda y, tal vez a contrapelo (o a su pesar), con el arte: son sendas representaciones de los caídos. La distancia vaga que media entre la escritura y la escritura de la luz es insalvable. El autor cierra su intervención recordando que los muertos, borrados y oscurecidos, pero no del todo, en la obra de R. J. Sender y en la obra de Agustí Centelles, con todos sus retoques confesados, imputados e imaginados en esos cuerpos convertidos en cadáveres... se dan a los fantasmas y fantasías, que constituyen gran parte, acaso la más simbólica, del reino de los vivos, es decir, del reino de este mundo.

La propuesta de Isabel Justo, *España en las cartas de Joaquín Sorolla*, se despliega entrando en la copiosa correspondencia del pintor valenciano, más de mil doscientas cartas diseminadas en sus epistolarios (a su mujer, al banquero parisino de origen español Pedro Gil Moreno de Mora...), para subrayar el notable interés de las cartas que escribió mientras elaboraba la decoración para la Hispanic Society de Nueva York. El género epistolar tiene un a modo de *valor probatorio* o *plus de verdad* que lo convierte en un artefacto supuestamente a salvo de las contaminaciones del lenguaje construido. Sea o no así, sus cartas en el proceso de creación pictórica de lo que acabaría llamándose *Visión de España* (apuntes, observaciones, estudios, opiniones...), parecen el motor que permitió realizar la hazaña de pintar más de doscientos metros cuadrados de tela para configurar una obra coherente, bien ejecutada, sorprendente y sincera. Todas y cada una de las "regiones" de España están escritas en su correspondencia/y luego pintadas. En definitiva, las cartas de Sorolla recogen más de treinta años de expresiones culturales y condiciones socioeconómicas además de los pre-textos para su creación artística.

Raquel Macciuci traza su texto planteando una *unión simbiótica* en el tiempo entre dos instancias, dos sujetos, dos modos textuales: Joaquín Sorolla, pintor en los agónicos años del fin del siglo XIX en España y Manuel Vicent, escritor en los indolentes últimos veinte/treinta años de nuestra todavía tierna democracia. *Imágenes del Mediterráneo: Manuel Vicent y Joaquín Sorolla. Aproximaciones a un discurso transartístico*, alimenta un proceder estéticamente comparativo. Estéticamente y algo más. Es cierto, hay un mundo M. Vicent más allá del género y del soporte que utilice. Hay, sin duda, una singular construcción de España ligada a lo valenciano y lo mediterráneo y la relación interartística entre Joaquín Sorolla y Manuel Vicent invita a ser descifrada por la doble vía de la estética y la cultura: la armonía de Sorolla subyace en los textos de Manuel Vicent, ambos enseñan a disfrutar de las experiencias sensoriales mediante la elaboración del espacio y de la realidad en la que están inmersos. En los dos se abre *el azul* como un color primordial. No obstante, Manuel Vicent advierte sobre la pintura de Joaquín Sorolla: la arcadia mediterránea no existe, la España valenciana no está más predispuesta a ser feliz que el resto de la península. Pese a mediar cien años de distancia entre ellos, no es una temeridad afirmar que a la huella del pintor J, Sorolla se ha sumado la huella del escritor M. Vicent hasta formar un conjunto indisoluble: el lenguaje plástico y la literatura confluyen en un ámbito cultural único ante el Mediterráneo, que desde hace miles de años es el mismo mar de todos los veranos y es, también, siempre distinto.

El recorrido que traza en su texto José-Carlos Mainer, *Alma española (1903-1904): después del 98*, es tan interesante como intrincado: entre las muchas esquinas que componen su dibujo hay un deseo consciente, conocido, reiterado...de asentar *qué no fue* la llamada generación del 98: “algunos se obstinan en llamar generación del 98 a una generalizada sensación de extrañamiento del medio y la tentación de producirse como caballos en cacharrería (...) debemos revisar los términos de aquella ruptura de fin de siglo, digamos entre 1890 y 1900, tanto como la importante réplica que se esboza en 1905 y se hace sólida y coherente entre 1910 y 1915. Entre ambas no hay ruptura sino un lento eclipse que se superpone a un alborar; y no hay tanto negación de lo anterior como un paladino intento de asignar a los antecesores un papel... concebido siempre en función de los intereses nuevos”. Y luego estaba

el alma. Alma es *la palabra*, el concepto, según Rafael Alarcón Sierra, clave de la época y de la estética finisecular y, como tal, será repetida hasta el infinito, codificación de un ritual y una epifanía iniciada en el romanticismo y renovada por los simbolistas en una automatismo que llevará el término a su progresivo desgaste, a su vulgaridad y a su muerte.

Un “alma” cuya labilidad semántica dio para muchos enunciados, para incontables títulos de escritos que van de Manuel Machado (*Alma*) a Juan Ramón Jiménez (*Almas de violetas*) y también a una revista analizada en este libro generosamente: *Alma Española*, que apareció el 8 de Noviembre de 1903 y desapareció el 30 de Abril de 1904 al entregar su número veintitrés.

Joan Oleza trama en su texto *De dentro hacia fuera y acerca de todo. La mirada autobiográfica*, una muy reflexiva entrada en el universo autobiográfico. Ciertamente, la autobiografía no ha existido siempre ni en todas partes (Georges Gusdorf), es una práctica característicamente occidental y para que se constituya como género exige la satisfacción de ciertas presuposiciones: la primera es la *conciencia de historicidad* y la segunda la *conciencia de individualidad*. Se comienza a articular plenamente sólo a finales del siglo XVIII. Y se escruta hasta el último rincón de la autobiografía de un gran psiquiatra español, Carlos

Castilla del Pino, cuyo libro *Pretérito imperfecto* (1997) es considerado una obra maestra del género dado que cumple, con creces, lo que se ha llamado ley clásica del género: construir la configuración del yo a través de la Historia. Es muy destacable la capacidad de la autobiografía de *mirar adentro hacia afuera* y extender esa mirada sobre toda una época. Son muchas las autobiografías literarias publicadas desde los años ochenta (Carlos Barral, Jaime Salinas, Jorge Sempún, Luís Buñuel...o los más jóvenes Antonio Martínez Sarrión, Jaime Gil de Biedma en sus diarios, Mario Onaindía...), que rescatan la figura del autor y disparan las condiciones objetivas, subjetivas y necesarias para construir, en un diálogo abierto de verdades parciales, de apuestas ideológicas y artísticas diversas...*un gran fresco de época*.

Y por último, casi en la clausura de *Miradas sobre España*, cristaliza un texto dialogado, de resonancias clásicas cual puesta en escena de dos patricios o de dos actores a la espera de la anuencia del coro, entre Felipe Garín y Facundo Tomás: *La visión de España de Joaquín Sorolla*.

En ese diálogo representado (o textualizado) se hacen un hueco otras voces en forma de citas (de Ramiro de Maeztu, de Azorín, del propio Joaquín Sorolla, de Emilia Pardo Bazán o de Vicente Blasco Ibáñez...) y de esa polifonía surge la mirada del pintor valenciano hacia las tierras que iban a construir su *Visión de España*.

Mirada asimétrica, pues Castilla se afirmaba como eje primario de cualquier concepto de España, circunstancia de la que nacería el *nacionalismo español*: la pérdida colonial significó un profundo cambio de conciencia y fue la generación del 98 la que cimentó el concepto de nación española. En Joaquín Sorolla se puede encontrar un *nacionalismo periférico valencianista* en las críticas e invectivas que lanzó sobre Madrid y, especialmente, en su participación en el debate sobre la España negra y la España blanca, las dos Españas que urdieron Miguel de Unamuno, Valle Inclán y rivales de profesión como los pintores Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos. Una agria querrela que separaba, según Unamuno, “la España austera, grave, sobria y católica de esa otra alegre, progresista, con ganas de vivir y pagana”. En la prolongada inoculación de ese virus estuvo (y ha estado) el nudo de prejuicios y desprecios a la *superficialidad* atribuida a Vicente Blasco Ibáñez y, por supuesto, a la pintura y la cosmovisión de Joaquín Sorolla.

Conviene no confundirse: es solo la reducción de lo decible (no dispongo de un espacio ilimitado para conversar con todos los textos) la que destaca los ocho textos mencionados /comentados/¿criticados? de los veintidós que han quedado a la sombra. Pero el acto crítico supone, en definitiva, y de una vez por todas (como decía Steiner), *una función del ego en una situación de voluntad*.

6. *Miradas sobre España* es un libro que designa su probable territorio lector: el universitario predispuerto (o siempre propenso) a la investigación. Quizá busca y desea un lector que no solo se sirva sino que sea, al tiempo, *serviente* del texto, capaz de no negar el espacio que hay entre el texto y él. Tal vez y como proponía un maestro de lectores (Walter Benjamin), alguien que sepa que *la lectura se hace*, no se comenta.

En unos diálogos radiofónicos celebrados en Enero de 1973 en France-Culture, donde participaron variopintas gentes de la cultura como Marcelin Pleynet, Philippe Sollers o Georges Duby... (y que acabaron

publicándose como libro, en 1974, bajo el título *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*, se debatían nociones como escritura, obra o texto. Roland Barthes y Maurice Nadeau, tras ir devorando, uno tras otro, cada uno de los conceptos manejados, terminaron coincidiendo en su diálogo que *el texto es un espacio seductor* y, por consiguiente, al escribir hay que plantearse problemas de seducción. Acaso la seducción de este libro y de los treinta textos que lo componen sea consecuencia de la temeridad de sus preguntas sobre España, lo que me lleva a una radical reflexión promovida por Samuel Beckett sobre el ejercicio de escribir: *escribimos y escribiremos porque aquello de lo que queremos hablar* (en este caso de España) *no está*. Esa es la cifra final de este magnífico libro.