



Crónicas del fin de la Historia. En torno a *Espectros* de Manuel Vicent

Juan Antonio Ennis
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

Aparecido en el año 2000, *Espectros* presenta una serie de textos que enseñan un recorrido desde los comienzos de los años 80 hasta el momento de su publicación. El presente trabajo propone una lectura de los mismos a partir del desborde al que en este, como en otros textos del autor, es sometida la noción de aura. Esta expansión del aura se vincula directamente con un modo de narrar la historia que, desde la mirada estetizante del escritor, hace de su anunciado fin en las últimas décadas del siglo XX una instancia más de una historia narrada fragmentariamente, desde la experiencia, la memoria y los sentidos.

Palabras Clave: aura - posmodernidad - arte - historia/memoria - Walter Benjamin

Abstract

A pathway from the eighties to the end of the past century is drawn through the short texts integrated in Manuel Vincent's *Espectros* (2000). The following essay deals with a reading of these writings from the point of view of the overflowing condition that the notion of 'aura' acquires in them, so as in other works of this author. This expansion of the notion of aura, is directly bond to a way of narrating History that is articulated by the writer's gaze –a kind of look that turns every perception into an aesthetic one–, and makes one more fragmentary episode –told from the plural standpoint of experience, memory and sensorial sensitivity– out of the story of its end, during the last decades of the 20th century.

Keywords: aura - Postmodernity - art - history/memory - Walter Benjamin

Olivar N° 12 (2009), 151-171.



*Me gustaría que todo fuera piel en mi
cuerpo, sin ningún abismo interior*

Manuel Vicent, 2006

Al final todo es literatura

Manuel Vicent, 2004

1. Comienzo

Pura piel, todo literatura. Podría buscarse una síntesis de la poética, o de cierto aspecto de la poética de Manuel Vicent en ese cruce de dos aseveraciones contemporáneas, en el registro intimista propio de los géneros de la autobiografía y la entrevista. La multitud de los textos con su firma posibilitaría una prolongación indefinida de esta cadena, que aquí se limitará a la incorporación de una tercera, de *Espectros*, ya en el orden del manual del buen viajero (como en Vázquez Montalbán, reverso próximo del turista): “Hay que visitar siempre el mercado antes que la catedral donde quiera que uno vaya” (E: 185).¹ A la profundidad vertical de las antiguas catedrales, albergue de un espíritu divino o de la historia misma, meta del peregrino y del turista, se opone la superficie abierta, estruendosa y pletórica de estímulos sensoriales del mercado: “El conocimiento básico de la vida está en las voces que del otro lado de los mostradores jalean las frutas y verduras, el pescado y la carne descuartizada” (*ibid.*). La catedral acoge hasta al turista más profano en un orden, una organización de lo profundo pensada desde su arquitectura misma. El interior y el exterior, el arriba y el abajo, el tránsito de una a otra parte dan forma a ese orden. La sabiduría del vendedor de frutas que pondera Vicent se pierde (se encuentra) entreverada en el despliegue horizontal y abierto de un espacio tan antiguo como su alternativa.²

¹Todas las citas de *Arsenal de balas perdidas* (ABP), *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para naufragos de hoy* (AFP), *La novia de Matisse* (LNM) y *Espectros* (E) siguen las ediciones citadas en la bibliografía.

²En una reescritura reciente de esta misma impresión se refuerza el lugar de privilegio del mercado de comestibles como fuente de sabiduría frente a las instituciones prestigiosas y tradicionales en la provisión del conocimiento: “Todos los mercados del Mediterráneo forman una misma sustancia. En ellos se regala el perejil como símbolo de la fecundidad y toda la sabiduría se establece sobre las barricadas de alimentos. En el mercado de la carne de la calle Athinas en Atenas, desde donde se divisan los mármoles

Una piel sin profundidad, pliegue y repliegue de una sensualidad despierta, desborda la oposición entre la superficialidad de los alimentos terrestres y el recogimiento en la profundidad del espíritu, y encuentra los númenes de la naturaleza y el arte fuera de su centro.

El descentramiento, la contradicción, el descolocamiento como principio generador de la mirada estética, se cuentan entre las características consideradas definitorias de la poética de Manuel Vicent. El suyo aparece como un arte “fuera de su sitio – o del sitio previsible” (Macciuci, 2003:212): un lenguaje poético de alto vuelo y sofisticación emplazado en el espacio a primera vista menor de la columna, el libro de viaje, la crónica, la entrevista y el retrato. La intervención periódica en la prensa escrita ofrece en Vicent la imagen de una suerte de cronista del presente, ocupado en arrojar nueva luz sobre lo cotidiano, extrañándolo, o de presentar al lector instantáneas de la historia que, al volverse sobre ese mismo presente, le otorgan significados o resonancias inesperadas. Sin embargo, antes que algún fenómeno de desplazamiento de la literatura o el espacio simbólico del escritor de un lugar al otro, lo que aquí se quiere indagar responde más a la idea de *desborde*, de *rebasamiento*. No se trata tanto de algo que se ausenta de su lugar para posicionarse en otro y desde allí señalarlo negativamente, despojado de aquello que su presencia le otorgaba, como de una expansión que pone en crisis los límites entre esos espacios.

2. Secularizar el aura: la mirada del escritor y los espectros del fin de siglo

El primer problema, en este caso, parece ser el del tantas veces controvertido rótulo de la posmodernidad. Más allá de las en muchos puntos ya obsoletas discusiones en torno a su estatus, características y condiciones de posibilidad, puede afirmarse que la escritura de Vicent narra y se inscribe en el núcleo histórico de esa experiencia, con sus límites

puros del Partenón entre terneras desolladas, los carniceros te indican el camino de la Acrópolis con el dedo ensangrentado, y en los mercados di Capo y Della Vucciria de Palermo, donde los gritos de los vendedores son el envés profundo del silencio de la Mafia, he aprendido cosas de la vida mucho más naturales, auténticas y profundas que en la universidad” (*CBM*, 72-73).

y contradicciones: la escritura literaria, de estilo, en el soporte prensa, la reivindicación del hedonismo mediterráneo, la vuelta hacia el pasado en clave de ironía o *pietas* ante lo ínfimo o perimido³, conviven con la crítica de la modernización como panacea.

Los 36 textos que reúne *Espectros* (2000) transitan experiencias, objetos, lugares de los cuales se afirma que “libera [n] un aura en forma de espectros” (*E*: 9). La memoria, la crónica, el relato de viaje integran esta serie, cuyo rasgo en común es la detección de los espectros de la historia en sus detalles en apariencia más anodinos. Se trata, en un primer momento, de la percepción de una energía o presencia fantasmagórica, espectral, que recibe el nombre de “aura”. Este concepto, acerca de cuya pérdida discurriera Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), se vincula a la experiencia estética y religiosa, y en ese sentido *Espectros* opera un primer desborde. Sin embargo, se trata de un desborde solamente parcial, que se apoya en la dimensión histórica y subjetiva de lo aurático. Así observaba Benjamin que hasta en la reproducción más perfecta hay un elemento que se pierde irremediabilmente:

[...] el aquí y ahora de la obra de arte – su existencia singular [sein einmaliges Dasein] en el lugar en el que se encuentra. Sobre esta singular existencia, sin embargo, y no en ninguna otra cosa, se consumó la historia a la cual estuvo expuesta en el curso de su pervivencia. En esta historia se cuentan tanto las modificaciones que sufrió en su estructura con el correr del tiempo, como las cambiantes relaciones de propiedad en las que pueda haber entrado. (Benjamin, 2003:11-12)⁴

³La noción de *pietas* remite aquí, como se observará más adelante, a un término que en Vattimo actualiza (seculariza) y expande la virtud que en su étimo latino constituye el epíteto épico del héroe de la Eneida, y que Cicerón (cfr. *Oratio de harvspicvm responso in P. Clodivm in senatu habita*, 19) consideraba rasgo distintivo de los romanos frente a las demás naciones: una conciencia del lugar ocupado en el universo y del tributo debido a los dioses y los antepasados. De acuerdo con Vattimo y Rovatti (1995: 17), “el ‘pensamiento débil’ puede acercarse de nuevo al pasado a través de aquel filtro teórico que cabría calificar como *pietas*. Una inmensa cantidad de mensajes, emitidos constantemente por la tradición, pueden de nuevo escucharse, gracias a un oído que, conscientemente, se ha capacitado para ello”.

⁴Mi traducción.

La novia de Matisse, novela que comprende el mismo periodo histórico que *Espectros* y que ficcionaliza la historia de la obra de arte en los años del fin de su historia –en la época de la reducción de su aura al valor de cambio en subasta– presenta en sus primeras páginas, en las palabras de un crítico de arte que contempla el Picasso que el marchante Michel Vedrano ha debido rescatar del basural, una observación próxima a la de Benjamin en cuanto a la dimensión histórica y material del aura de la obra de arte original.

–Quiero decir que los cuadros también tienen historia. Algunos envejecen muy mal, como sucede con las personas –siguió el crítico–. El tiempo se posa en la pintura. La historia que viva una obra de arte, las manos por las que haya pasado, la codicia que haya despertado, la emoción estética o los deseos de belleza que haya generado en sus sucesivos propietarios son tan importantes para su carácter como las pasiones o desgracias que nos conforman. (*LNM*: 17)⁵

Esta dimensión histórica del aura, las huellas que el tiempo y la historia dejan en la obra, se extenderá en *Espectros* a los objetos y espacios más disímiles. Por otro lado, de acuerdo con Georges Didi-Huberman

⁵ Esta novela, en la cual las modulaciones del aura entre el misterio estético de la obra original, la historia, el dinero y el erotismo recorren el universo de los marchantes y la frivolidad de sus clientes, miembros todos de una elite global que va transformando el espacio de la urbe posmoderna (una elite como la que describe Bauman (2007), que es la misma que puebla las urbes del fin de milenio cuyo cambio se describe en *Espectros*), se interna, de acuerdo con Macciuci (2003: 213), “en un tema tabú en el mundo de los escritores, la relación arte-dinero, o valor de cambio-valor de uso, o capital material-capital simbólico, en la expresión plástica una, y con otro, menos proscrito pero igualmente complejo como es el del papel de las instituciones canonizadoras”. Sin embargo, ese internarse en el tabú tiene tanto que ver con el acto desacralizador como con la posibilidad de dar cuenta de una etapa precisa en la historia del arte (pos)moderno, el momento en el cual llegara a su punto álgido un estado de cosas característico aún hoy del modo de existencia de la obra de arte. Así lo describe Huyssen (2001: 56): “ha aumentado espectacularmente la velocidad con que la obra de arte pasa del estudio al coleccionista, del marchante al museo y a la retrospectiva, y no siempre por este orden. Como en todos los procesos de aceleración de esta clase, algunas de las etapas han sido victimizadas tendencialmente por esa velocidad vertiginosa. Por ejemplo: la distancia entre el coleccionista y el marchante parece acercarse a un punto de fuga, y, a la vista de la actuación cada vez peor de los museos en Sotheby’s o Christie’s, algunos sostendrían cínicamente que el museo se queda en la estacada mientras el arte mismo avanza hacia el punto de fuga, desapareciendo la obra en un depósito bancario y únicamente recuperando la visibilidad cuando vuelve a la sala de subastas”.

(1997:94), uno de los aspectos del aura es el que la revela como “un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante”. Lo aurático no encuentra su origen como fuente natural de procedencia en lo religioso, sino que esa es sólo una de sus posibilidades históricas. La secularización del aura implica devolver a la fenomenología de la experiencia aurática la amplitud de sus posibilidades:

Hay que secularizar el aura, hay que refutar por lo tanto la anexión abusiva de la aparición al mundo religioso de la epifanía. La *Erscheinung* benjaminiana expresa ciertamente la epifanía –allí se encuentra su memoria histórica, su tradición–, pero del mismo modo expresa, y literalmente, el síntoma: indica por consiguiente el valor de epifanía que puede asumir el menor síntoma (y aquí, como en otras zonas de Benjamin, Proust no está lejos), o el valor de síntoma que fatalmente asumirá toda epifanía. (Didi-Huberman, 1997:102)

El aura como “*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*”, la manifestación singular de una lejanía que define Benjamin, por cercana que ésta sea, tiene que ver con un “espaciamento obrado” entre el objeto investido y la mirada dadora de aura, con un “paradigma visual” no limitado a la imaginería religiosa, “no dependiente de un credo, de un orden del discurso” (id.: 111).

En Vicent, la mirada desacralizadora no despoja a la religión –ni al arte que en la modernidad secularizada ocupa su espacio– del aura, sino que la reemplaza, observa en los mismos objetos cargas de energía, vivencia sedimentada, huellas de la historia, formas paganas o secularizadas de lo aurático. En “El santuario nuclear” observa: “En el mismo viaje he visitado el monasterio de Guadalupe y la central nuclear de Valdecaballeros. No es muy diferente la carga religiosa que estos centros desprenden” (*E*: 67-68). La coincidencia entre ambos se da en su carácter obsoleto: la obra parada, el monasterio convertido en paraje turístico donde “no paran de vender cirios, jamones, lomo y estampitas”. El santuario de una modernización demorada comparte con el monasterio la promesa simultáneamente genésica y apocalíptica de la energía que pudo o podría cobijar, así como su disfuncionalidad. De este modo, la percepción del aura, en ambos casos, comporta en su distancia más ironía que veneración. La mirada despreocupada de los límites canónicos para aquellos objetos pasibles de aura tiene su correlato en una escritura literaria que desborda sus fronteras tradicionales, desplegándose en la cotidianeidad del oficio.

Sencillamente no me considero sólo un narrador, sino un escritor que ve la vida a través de la escritura, todas las facetas de la vida a través de la palabra literaria. Un escritor es más amplio que un narrador. Desde que me levanto hasta que me acuesto veo todo, incluso a mí mismo, como un paisaje literario. Al final todo es literatura. (Vicent, en Macciuci, 2004:126-127)

La literatura en la vida, la vida como práctica literaria. La mirada del escritor se presenta como “una mirada refinada y, al mismo tiempo, desautomatizadora, sobre el mundo –mirada de esteta, nueva y a la vez desestabilizadora” (Macciuci, 2003:206), que otorga, al envolver todo en el registro de la escritura literaria, un aura estética e histórica a los objetos sobre los que se posa. Mirada estetizante que, con el recurso a la parodia, la ironía, a las diversas formas de la risa de un Sileno padre de la sabiduría occidental mediterránea (cuya vindicación se repite en “Delirium tremens”), puede desestabilizar a su vez la mirada acostumbrada. Sin el histrionismo del maldito, Vicent habita el lugar simbólico construido desde las carcajadas de los “superficiales” que desde la redacción de *Hermano Lobo* resonaban en *Triunfo*, en cuyo sótano se encontraba su redacción (Vicent, 1995). Un lugar que en algunas columnas lo distancia igualmente de las distintas posiciones establecidas: ni narrador, ni poeta, ni intelectual:

Los poetas transforman la basura en estética y los intelectuales nos explican por qué no estamos muertos todavía. Formulan graves pensamientos sobre esta gran sorpresa. La vida sigue. ¿Quiere usted un bocadillo de chorizo? (“Intelectuales”, en *ABP*: 86)

El recorrido trazado en *Espectros* sitúa sus comienzos en los 80, “cuando el fin de milenio era una meta sagrada que embarazaba de misterio todos los hechos” (*E*: 10) y concluye en el fin de milenio que, entre otras cosas, contempla su aparición. Es desde la perspectiva que ofrece ese arco temporal que quiere proponerse aquí una lectura de *Espectros* como una historia del fin de siglo, una historia de y desde los clarines del supuesto fin de la historia y el estrépito de la caída de los grandes relatos. Entre los cuales se encuentra el más grande de todos, el de la historia como narración totalizante, como discurrir unitario y homogéneo de los grandes hechos del acaecer humano.

Objetos historiados por Vicent, sus profecías pertenecen a ese periodo) y el modo en el cual la literatura responde al fin de la Historia, contándole la suya misma, reunida en un álbum heterogéneo y fragmentario de experiencias y percepciones. *Pietas* e ironía se conjugan y entreveran en los textos de Vicent, depositando en los objetos más plurales y disímiles la singularidad de lo aurático. La mirada del escritor los extraña y encuentra su belleza o su misterio en su carácter de objetos vividos, de espacios “cargados”, sin dejar de otorgar un potencial liberador a la experiencia estética. Esta poética modula de otra forma la nostalgia posmoderna y comienza a contar su historia, pero de otro modo: “Entonces el mundo estaba lleno de profetas. Mientras éstos anunciaban nuevas catástrofes que eran las de siempre a algunos de ellos les caía desde el alero una maceta en la cabeza. La sustancia de este libro no es la profecía ni el profeta sino ese objeto que mata al predicador de desgracias” (*E*: 10).

Esta *pietas* puede pensarse desde el deseo “de conservar, de prestar un aura histórica a objetos que de otro modo estarían condenados al desecho, a la obsolescencia” que Huyssen (2001:63) –también en diálogo con las *Tesis* de Benjamin– propone leer como reacción frente a la aceleración del presente de la modernización desatada que puede observarse en el giro hacia las tradiciones postergadas, ancestrales o locales característico de la cultura contemporánea de la memoria y el museo. Este giro hacia los residuos del pasado refleja, según Huyssen, “el intento [...] de vivir con los fragmentos” del sujeto contemporáneo. No se trata ya de la búsqueda nostálgica de una totalidad perdida, sino de la asunción del carácter inestable de la identidad en la identificación parcial y transitoria de un objeto que funciona como “jeroglífico histórico” más que como medio de información sobre el pasado, entendiendo “su propia materialidad como soporte de su aura de distancia histórica y trascendencia en el tiempo” (Huyssen, 2001:70).

En el escritor natural de la que Unamuno llamara “pagana Valencia”, la *pietas* encuentra su objeto en espacios y elementos profanos, o bien seculariza, más o menos irónicamente, los espacios de lo sacro, en una lectura que podría considerarse “jeroglífica” o “inorgánica”⁶, que altera la continuidad u organicidad del relato de su historia, reordenando los frag-

⁶ En el sentido que adquiere este término en la construcción y recepción de la obra de arte inorgánica de las vanguardias (cf. Bürger, 1987).

mentos desde su mirada: el confesionario como “cajón de los traumas” o el dedo creador de la Capilla Sixtina que establece una comunicación secreta, incluso para sus propios interlocutores contemporáneos. “El cajón de los traumas” y “El santuario nuclear” plantean dos caras de la espectralidad religiosa en el mundo secularizado. Así como la central nuclear, que alberga la posibilidad de la generación de energía y la destrucción de la vida tiene una carga religiosa similar a la del monasterio vecino, el confesionario se asocia al trauma como derivación secularizada de la verbalización del pecado, de la puesta en discurso de la represión del cuerpo. La cifra pagana del aura se extrema con suma sencillez en “La huerta de las Descalzas Reales”, donde se describe este convento como una suerte de oasis en medio de un “territorio apache” urbano que reúne –sin solución de continuidad en la mirada del escritor– la belleza de los cuadros de Rubens que atesora, el sonido de los maitines que sucede a las descargas eléctricas de las discotecas y los tomates, rosas, habas y lirios de la huerta. El visitante pasa frente a los códices antiguos y los óleos de los maestros de la pintura del XVII para acceder al auténtico objeto de su asombro: cebollas, lechugas, guisantes y tomates. El aura de la obra de arte se confunde con la de la reliquia religiosa y termina siendo superada, en un gesto de secularización pagana, en la mirada que se posa sobre la huerta:

El cuadro de la *Anunciación de la Virgen*, pintado por fray Angélico, que se exhibe en el Museo del Prado, pertenece a las Descalzas Reales, y las monjas alguna vez lo han reclamado y han conseguido tenerlo en su capilla unos días para rezar ante él; aunque la misma carga de amor reciben los frutos y verduras cultivadas entre las tapias del convento, y no parece que sea menor que el misterio del ángel el ver florecer las rosas o crecer las habas de nieve dentro de la ponzoña de la ciudad, muy cerca de la plaza del Callao. (E: 114)

La descripción, que alcanza en el contraste con la ciudad circundante un alto vuelo lírico, realiza el mismo gesto que el visitante: pasa frente al arte y la capilla, para describir la huerta con arrobó. Al partir, el efecto de las plegarias de la madre abadesa permanece unido, protegiéndolo, “al resplandor de los tomates, a la nieve de las habas, a la ternura de los guisantes, y en medio de la ciudad aún no logro ahora separar las plegarias de estos frutos” (E: 117).

La presencia de lo aurático, la proliferación de espectros y energías transita así por los frutos de la tierra, el erotismo, el poder, el pasado y el arte hasta, en muchos casos, confundirlos. “La galería del amor” y “La caja del tesoro del Banco de España” pueden leerse de manera contrapuesta y complementaria. Los dos elementos fundamentales en la producción del magma aurático que, aunque irónica, de todos modos subsidiariamente se incorporará al arte se encuentran sintetizados aquí en la necesidad de su vigilancia y control en espacios blindados y protegidos: oro y eros, que abren la posibilidad de la fuga en el cuerpo sucesivo del amante y alimentan los sueños de los parias que anidan sin saberlo sobre la riqueza acumulada que cimienta su exclusión.

3. Memorias de un mundo nuevo

El periodo abarcado por *Espectros* es preciso, y podría pensarse desde el recorte que para la cuestión de la memoria propone Huyssen.⁷ Desde su perspectiva en el final del milenio tiende un arco hacia la época del último giro decisivo en la historia contemporánea, para hacer su crónica.⁸ Ésta ingresa en la macro-narrativa de la historia de España y de Europa desde la memoria personal, la impresión sonora o la imagina-

⁷ Huyssen (2001: 149-150) observa en este momento una instancia decisiva para la proliferación de los discursos y prácticas comprendidas bajo el amplio rótulo de la memoria, signada por la aceleración vertiginosa del presente: “Si observamos la memoria en la posmoderna década de 1980, inmediatamente nuestra atención es suscitada no por los signos de amnesia, sino por una verdadera obsesión con el pasado. En efecto, se podría hablar incluso de una sensibilidad conmemorativa o museal que ocupa ámbitos cada vez más extensos en nuestra cultura y nuestra experiencia cotidianas. [...] Tanto la memoria personal como la social se ven afectadas hoy por una nueva estructura de la temporalidad que está emergiendo generada por la vertiginosa marcha del mundo material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediática por el otro”.

⁸ Bauman (2007: 73) ofrece una expresión sintética de la percepción de este cambio de época en las siguientes líneas: “En los años setenta del siglo XX, entraron a formar parte del pasado los ‘gloriosos treinta años’ de reconstrucción de la posguerra, pacto social y optimismo por el desarrollo que acompañaron el desmantelamiento del sistema colonial y la proliferación de ‘nuevas naciones’. Se abría entonces un mundo feliz de fronteras borradas o reventadas, avalancha informativa y globalización galopante [...]. Hoy, con la sabiduría que da la experiencia, podemos considerarlo un momento decisivo en la historia contemporánea. Al final de esa década, el escenario en el cual hombres y mujeres se enfrentaban a los desafíos de la vida se transformó de manera subrepticia

ción que descoloca. El comienzo en el 23 de febrero de 1981, cuando los estorninos desaparecieron de Valencia, instala esta historia del fin de la historia en los límites de la transición y sus contradicciones. La perspectiva extrañada del narrador se construye tanto desde su caracterización personal (desde la ubicación en el cementerio para recibir la noticia hasta la obcecada “inocencia democrática” que lleva sus hipótesis al extremo opuesto de la festividad –“Tengo el riego sanguíneo del cerebro tan lento que llegué a pensar que tal vez unas calles más allá estaría pasando la cabalgata del ninot que abre las fiestas falleras”– para finalmente hacer más duro el shock del bando de Milans del Bosch y el desfile de carros blindados) como desde el objeto final del relato, los estorninos de la Gran Vía Marqués del Turia. Entre las profecías de fin de siglo se destaca también la de la Comunidad Europea como panacea del progreso, en cuyo contexto esa memoria se ocupa de divisar su alcance y señalar sus límites: si la vuelta de los estorninos “fue porque sabían que la libertad en este país sería ya definitiva” (*E*: 19), las deudas de ese advenimiento se encontrarán en los rastros que mantienen activas las formas de su otro en el presente, así como en los fantasmas de sus intentos antes cercenados. En la Residencia de Estudiantes (cuyos espectros habitan también en *Cuerpos sucesivos*, la novela publicada en 2003), el *pathos micrológico* que domina la mirada del escritor encuentra, en la población felina, los trazos del vacío dejado por la elite científica y artística que tentó la modernización de España, frustrada en la guerra y la dictadura de Franco. En un fin de milenio marcado por la integración definitiva de España en el concierto de las naciones europeas unidas por una frontera exterior, una constitución y una moneda, los fantasmas de la Residencia de Estudiantes recuerdan que el proyecto modernizador fue arrancado de cuajo en España:

Por este pasillo limpio y claro, de una austeridad laica, deambularon otros famosos huéspedes, que en medio del marasmo general, cultivaron la anémica flor de la modernidad en España mientras el caudal de sangre se estaba preparando. Fueron científicos, poetas, catedráticos, músicos, pintores e ingenieros, un grupo reducido de intelectuales que formaron una capilla o secta cuyo estilo se ha convertido en la referencia más sólida de

aunque radical, e invalidó la sabiduría vital existente, exigiendo una revisión y un examen exhaustivo de las estrategias vitales”.

nuestra cultura y de la cual sólo quedan fantasmas en esas habitaciones que guardan las aspiraciones de un tiempo pasado. Aquí estuvieron ellos. Han quedado muchos gatos. (*E*: 105)

La memoria de un proyecto trunco se articula, en el texto que le antecede, con la pervivencia de su otro como estigma. En “Corrida de toros en Europa”, la tauromaquia aparecerá como mácula subsistente en la incorporación de España a la modernidad europea:

Pero la fiesta nacional, cuya esencia consiste en hacer de la muerte un espectáculo, hoy ha tomado un nuevo auge en el corazón cuando la modernidad, después de dos siglos, por fin está a nuestro alcance. Un renovado casticismo renace ahora en este territorio como una reacción patriótica al rechazo que la tortura y matanza pública de animales produce en algunos organismos de la Comunidad Europea (*E*: 98).

Lo espectral en la corrida de toros perviviente en la plena integración al proyecto de la comunidad europea presenta más de una modulación: por un lado, ensaya el gesto de sensibilidad micrológica al situarse en la contemporaneidad de un tren del progreso en apariencia finalmente alcanzado, y se vuelve a ver los despojos que quedaron en el camino: “Desde Jovellanos hasta la cumbre de Maastricht ha habido que recorrer un camino muy difícil. Está flanqueado de cabezas de toro que mataron a toreros, disecadas en las paredes donde toman porras los castizos” (*E*: 96). En segundo lugar, al desvelarla como mero espectáculo de la muerte, la cultura de masas posmoderna y los rituales catárticos premodernos chocan con una profesión de fe que, en este contexto, no puede menos que leerse como un gesto de optimismo moderno: “Más allá de la mantequilla y los impuestos, Europa es una disciplina moral” (*E*: 96). Así, al tiempo que se despoja a la tauromaquia del encanto que otorga el aura de lo tradicional y originario, del color local turístico que permite multiplicar imágenes de toro como señas de identidad de un casticismo europeizado, se revela en esa pervivencia la presencia activa de los espectros de una barbarie que –parafraseando una vez más al Benjamin de las *Tesis*– desde Jovellanos hasta Maastricht, no ha dejado de vencer.

El segundo texto de la colección, “Un viaje por el metro de Nueva York”, tiende un puente entre los extremos del periodo narrado, dando

cuenta a su vez de la extensión del proceso mismo de la escritura.⁹ La definición estratificada de la superficie de Nueva York en el pequeño prólogo completa la de su subsuelo en la sección encabezada con el orwelliano *1984*, reescritura por cierto de su crónica neoyorquina de 1981, “Contracultura”, en *Triunfo*. La sección correspondiente al año 2000 termina de completar esa organización ya asimilada y organizada en la pulcritud de un metro que ha perdido su dignidad de obra de arte, de espacio de la contracultura.¹⁰ Esta primera crónica urbana (que encuentra su eco y puesta en escena en *La Novia de Matisse*, donde se repite la observación de lo paradójico y sintomático que resulta que Walt Disney se haya instalado en la esquina más caliente de la Cocina del Infierno) forma un díptico con la del final, dedicada a las metamorfosis de Berlín. La metrópoli alemana y Nueva York, los dos ejemplos paradigmáticos de la intimidad entre cultura, capital y política en la incorporación del museo a la cultura del entretenimiento de masas (Huysen, 2001:54), constituyen en sí museos de su propia historia, lugares de la nostalgia de los últimos estertores contraculturales en el fin de la guerra fría, cuyo paisaje urbano reporta ejemplarmente en sus modificaciones las formas de un cambio de era. El de Nueva York se extiende en “¿Dónde está el lavabo, por favor?”, donde el Apocalipsis finisecular (como en “Fin de semana, fin de la historia”) tiene también la forma de un frenesí cuya decadencia no deja de presentar los rasgos de un paraíso perdido: “En los retretes de las famosas discotecas se limitaba alguien a repartir la cocaína con cuchara y allí se oían hervir los cerebelos bajo la tapa de las cacerolas. Ahora esos espacios están vigilados por guardas jurados y en eso ha ido a parar la antigua fiesta” (*E*: 50).¹¹

⁹ Como ya observara Manuel Cristóbal Tomás (1994:42) con respecto a la narrativa de Vicent hasta *Contra Paraíso*, aquí también “el tiempo de escritura es coetáneo con la época de los narrado”, hasta tal punto que el tiempo objeto de la crónica (que por ello es más crónica que historia) coincide en su fecha con el de los primeros artículos que se encuentran en su génesis, como el mencionado “Contracultura” (en *Triunfo*, 8, 1º de junio de 1981, 54).

¹⁰ Así afirmaba en la crónica de comienzos de los 80: “El metro de Nueva York es el último movimiento del arte vanguardista. Si se arrancara cualquiera de sus vagones y se llevara a la Bienal de Venecia, no cabe duda de que se alzaría con el primer premio. Sobre una moqueta, iluminado por un cañón de helada claridad, en una sala de la Bienal, brillaría la última conquista del espíritu” (*E*: 22).

¹¹ Otro recorrido metropolitano es el que abre el artículo a partir del incendio del Liceo, aunque en este caso se trate más de un ejercicio de memoria, semblanza de la

Si se piensa *Espectros* como crónica del fin de la historia, es porque la impresión que sobre todo las crónicas urbanas mencionadas logran es la de la historización de una época. Así como la década del 80, que inauguró el viraje masivo de la cultura hacia el pasado (cf. Huyssen, 2001) termina convirtiéndose ella misma en la proveedora de la más copiosa materia para el museo de lo *retro*, el mismo fin de la historia se convierte en espectro del pasado, bisagra hacia un presente que en su aceleración no puede más que observarlo como materia distante. La mirada nostálgica hace confluír la historia y el arte en la perspectiva que convierte todo en objeto de museo, no tanto por su origen artesanal a manos de un individuo inspirado como por su carácter de artefacto descolocado de su función y cargado de resonancias. Es el caso del garrote vil arrumbado en el sótano del Palacio de Justicia en Madrid: “Hoy, este aparato se ha quedado sin función y, cargado como está de energía puede convertirse en una escultura si se le contempla como una forma pura, sin adherencias” (*E*: 42). Éste es uno de los detalles en los cuales la escritura de Vicent descoloca, traslada el desborde del arte que su propia práctica propone. Si éste depende no sólo del espacio y la institución (el mingitorio de Duchamp supone un museo moderno, previo a su expansión sobre el espacio público y su ingreso a la cultura de masas) sino sobre todo de la mirada que resignifica el objeto y el espacio, el garrote vil, bien visto, puede convertirse en escultura, así como el papel de diario puede albergar esmerada literatura: “¿Qué puede valer uno de estos cacharros?— No menos que un sagrario del siglo XVIII donde los estetas guardan las botellas de licor” (*E*: 43). Pero el garrote vil, como pieza de museo, también es testimonio de la perdurabilidad del triunfo de la que Larra, uno de sus primeros testigos, llamara “orden del apagador”.¹² Desde Fernando VII hasta la constitución, el garrote vil ingresa en la serie de los espectros ominosos de un pasado aún próximo y latente que suele sintetizarse —como se observara más arriba— en la continuidad de la fiesta tauromáquica.¹³

aristocracia barcelonesa y geografía de los contrastes en los cuales la ciudad se abría desde el Liceo hasta el Molino.

¹² En la versión original, en *El pobrecito hablador*, de “El casarse pronto y mal” (1832) (Larra, 1979: 311).

¹³ “Eso es tauromaquia. La sangre del verano español comienza de nuevo. Miles de toros van a ser torturados públicamente hasta el degüello final, pero lejos de la plaza

4. Arte y memoria: libro, museo e imagen

En *Espectros*, el libro ofrece un camino a la mirada del lector y el escritor, que desanda espacios, objetos y prácticas, cargándolos con un aura estética, histórica mítica o erótica, según el caso. Si el aura religiosa es secularizada, así como la histórica es estetizada, tampoco el supuesto valor intrínseco de la obra de arte canónica original se mantendrá intacto. En *La novia de Matisse*, las obras de los maestros de las artes plásticas modernas se presentan investidas de un aura renovada, profana (profanadora del espacio sacro del arte), que rubrica el fracaso del arte moderno en su aversión a la cultura burguesa, devenido no sólo en mercancía, sino en letra de cambio y fetiche de un rico burgués plebeyo y advenedizo. La escena inicial de la novela sitúa ya al lector ante un momento preciso en la historia posmoderna del arte¹⁴, al aclarar de qué se habla cuando “se habla de pintura”:

En aquella fiesta de La Moraleja se hablaba más que nada de pintura. Mejor dicho, se hablaba de la enorme cantidad de dinero que se estaba moviendo en el mundo del arte, un fenómeno presente todos los días en las páginas de cultura de los periódicos. (LNM: 10)

El extremo de esta profanación se alcanzará en la explicación por parte del marchante suizo Segermann, de cómo la circulación de las obras en los catálogos de sus vendedores puede definir el tránsito de lo falso a lo verdadero, otorgándole a una falsificación o impostura la existencia singular (“sein einmaliges Dasein”) del original.¹⁵

En este sentido, el desborde del aura obrado en *Espectros* –y en la escritura de Vicent en general– presenta a la vez un reverso y una res-

donde se celebra semejante miseria la corrida impregna la vida nacional desde hace siglos. Tauromaquia es todo lo pinturero, patriótico y grasiento que palpita bajo el rabo de Alá sin desollar. El ajo como cultura, el garrote vil como sacramento y el descabello como desplante” (“Tauromaquia”, en AFP: 22).

¹⁴ Ver nota 2.

¹⁵ El aura mercantil de la obra de arte termina definiéndose en el recuerdo de Michel Vedrano del siguiente modo “Este mercado crea sus propios líderes que mandan, dictaminan, imponen el gusto, peritan, convierten las obras falsas en auténticas y las auténticas en falsas, establecen alrededor del cuadro una atmósfera que atrae a los coleccionistas” (LNM: 77).

puesta, desde la literatura, a un estado de cosas históricamente condicionado que involucra su propia condición. La mirada del escritor estetiza e historiza los objetos, espacios y prácticas en los que se posa. Éstos son introducidos en el libro, museo reproducible y portátil de “la más democrática de las artes” (Macciuci, 2003:218), desde un pathos micrológico que integra *pietas* e ironía. En este sentido, el museo ecléctico de Vicent puede pensarse, como se observaba anteriormente, dentro de las características y contradicciones del fenómeno de museización que se observa en la cultura occidental contemporánea. En este caso, el problema que haría posible esta consideración reside en la relación con el arte y la historia desde las lecturas contemporáneas de Benjamin:

Es una gran ironía que a la solicitud de Walter Benjamin, tantas veces citada, de cepillar la historia a contrapelo y arrebatarle la tradición al conformismo se le haya prestado oídos en el momento en que el propio museo adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo. (Huysen, 2001:55)

En una época (la que encuentra su florecimiento en “la posmoderna década de los 80”) caracterizada por la victoria pírrica de la vanguardia sobre un museo que le ha sobrevivido derribando sus muros y dando lugar al ingreso de un público masivo al lugar tradicionalmente elitista donde la alta cultura velaba su herencia cultural (id.: 52-53), las formas de la *pietas* tienen que ver tanto con el mínimo homenaje a lo que ha sido y el testimonio de su resignificación como con la ironía y la perplejidad a las que puede conducir la lectura de las tesis VI y VII de Benjamin en ese contexto.

Así, en *Espectros*, por un lado, la Academia de Bellas Artes se presenta como el espacio de una sociabilidad de alcurnia superficial e ignorante en su mayoría de los rudimentos de la cultura literaria moderna (Rimbaud es “un americano que todo lo arregla con una metralleta” (E: 170), en cuyos sótanos “se acumula cualquier arquetipo de belleza en escayola que uno pueda imaginar”. Este cementerio de las formas, depósito de los modelos de yeso de las obras clásicas, “no es solamente un cementerio, sino el subconsciente de nuestra cultura” (E: 167). La imagen que cierra este breve texto sintetiza, en un corte vertical de ese espacio, la mirada irónica de Vicent sobre la relación entre capital, política

y arte: “Este subconsciente blanco de la Academia elevaba a los salones de arriba el humo de todas las musculaturas de los dioses. Y en lo alto esperaba la multitud, con un montado de chorizo en la mano, el momento de ser fecundada” (*E*: 171). La presencia involuntaria y espectral del arte –cuyo resguardo institucional ha sido ya completamente atravesado por las determinaciones del capital y la cultura de masas– encuentra en “El dedo que señala” una expresión complementaria, renovada forma a su vez de la secularización del aura, cuando la multitud de turistas que llena la Capilla Sixtina repite al mismo tiempo el gesto creador de Dios y el salvoconducto dado por Leonardo a los homosexuales en el Renacimiento:

La Capilla Sixtina estaba repleta de gente, y en un momento todo el mundo levantó el dedo índice y se puso a señalar la escena cumbre del techo en que Dios creó a Adán también con el dedo; pero al señalarlo, los turistas lo creaban a Él, y todos de forma inconsciente no hacían sino obedecer la contraseña que había iniciado Leonardo para que los homosexuales se reconocieran. (*E*: 194)

Una segunda ironía benjaminiana puede encontrarse seguramente, a partir de la cita de Huyssen, en las visiones celebratorias de la cultura de masas en el capitalismo triunfante. En ambos casos, no se trata de masas emancipadas que accedan felizmente a un arte despojado de su elitismo, sino de una fantasmagoría que deviene tal en la imposibilidad de que el que mira pueda apercebirse de su aura, que se convierte en una suerte de misterio o sortilegio callado: del mismo modo, en *La Novia de Matisse*, la frivolidad de los nuevos ricos que satisfacen su ansia acumulativa en la adquisición de obras de arte pictórico termina resolviendo la trama de lo narrado a partir del poder curativo de un boceto del pintor mencionado en el título de la novela.¹⁶

Por otro lado, el signo de la perplejidad se resuelve también en las contradicciones entre la obsesión de la memoria y la pulsión de olvido que caracterizan a la cultura contemporánea, nuevamente en una modu-

¹⁶ En este punto permanece abierta la discusión, desde la lectura de Vicent, de un tema cuya vasta complejidad excede al autor y requeriría una reflexión más amplia y detenida. Se trata de la tensión entre la desacralización del arte moderno y su resacralización por otras vías, y del lugar que en este proceso ocupa la experiencia del placer estético – y su pérdida.

lación más de la museización, de la confluencia entre el triunfo del capital y el mercado de masas y –en este caso ya no la alta cultura, el gusto artístico moderno, sino– la historia traumática reciente. La instantánea proviene de una visita al campo de concentración de Mauthausen:

Alguien había depositado una botella de coca-cola familiar en el escotillón de un horno crematorio, por donde antes había caído tanta ceniza de cadáveres, y ninguna imagen me parece más apropiada que ésa para anunciar el final del milenio. La amnesia es una flor muy moderna, la más venenosa: sólo después de haberlo olvidado puede el hombre repetir el espanto que en este paraje delicioso había sucedido. (*E*: 90)

La botella de coca-cola en el horno crematorio supone una profanación del espacio “cargado” de Mauthausen (“Fueron más de 100.000 personas las que murieron en estas tres habitaciones. ¿Acaso no nota usted que están muy cargadas? No existe contaminación más negra que ésta” (*E*: 92) que anuncia el ominoso comienzo de un nuevo milenio que será capaz, al olvidarlos, de repetir los crímenes del anterior. Esta imagen se conecta con otro paisaje austriaco que combina el horror con su belleza, en “La casa natal de Hitler”, donde se avistan algunos paralelos con el artículo anterior, entre la indolencia de los adolescentes y la inverosímil ignorancia de la camarera (“Sí, creo que aquí nació Adolf Hitler (...) He oído hablar de ello. Por cierto, ¿quién era ese señor? ¿Un compositor, un músico?”, *E*: 127) así como también en la materialidad del negro monolito traído de la cantera de Mauthausen, única señal, junto al descuido voluntario de la fachada, de la memoria de los crímenes comandados por el más que tristemente célebre hijo del lugar. La compulsión del olvido se cierne aquí también como amenaza hacia el futuro: “El día que limpien esa fachada hay que ponerse a temblar” (*E*: 129). De este modo, *Espectros* ofrece otra crónica del fin del milenio, en la paradójica convivencia de la omnipresencia de la memoria y el temor al olvido o banalización del pasado traumático.

La tesis VI de Walter Benjamin acerca del concepto de la historia, a cuya irónica actualidad refiere Huyssen, antepone como contexto al mandato de “arrebatarle la tradición al conformismo” la más precisa descripción del deber de quien se hace cargo de esa acción en el cepillado a contrapelo de la historia: “retener una imagen del pasado, tal como aparece de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro”.

Así, la imagen de la coca-cola en el escotillón del horno crematorio se constituye en imagen dialéctica al superponer la imagen del horror del pasado con la del peligro que amenaza en el presente, y permite dar una forma más compleja a la observación arriba referida: “el momento en que el propio museo adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo” puede entenderse tanto como un momento de rescate de la tradición de los oprimidos que refiere Benjamin como también, simultáneamente, como el instante del peligro para esa tradición.

5. Coda final

La designación de “crónica” abriga múltiples sentidos posibles, y se piensa aquí en primer lugar como una opción menos pretenciosa que la de la historia. La crónica permite pensar tanto en la inmediatez y cotidianeidad del relato en la prensa como en el asombro del viajero ante la novedad de un territorio. En todo caso, la crónica informa sobre un suceso o una época, otorga las impresiones de sus testigos al lector.

Como crónica del fin de la Historia, *Espectros* da cuenta, por un lado, de una serie de impresiones (instantáneas, imágenes súbitas o detenidas¹⁷) que puede leerse entre los registros emparentados del relato de viajes y las memorias personales, operando en su secularización y “democratización” del aura la transformación en anécdota de lo que se pretendiera Apocalipsis. El fin de la historia se integra como haz de imágenes en la narración de un relato que lo incluye, presentándose como una suma de singularidades cuyo principio constructivo se encuentra en la mirada del escritor (mirada que, ante la espectralidad aurática de lo visto, ensaya el gesto de asombro del cronista), que concreta en el choque con sus objetos la aparición de los espectros del pasado, la visibilidad de un aura secular y mundana. En ese sentido, es el discurso lineal de la Historia con mayúsculas el que encuentra su liquidación, o al menos un desvío en la conjunción de la forma y el objeto de la narra-

¹⁷ Para el presente análisis se ha trabajado con la edición de bolsillo publicada en la colección Punto de Lectura. Es importante recordar que la primera edición de *Espectros*, en la cual cada artículo venía acompañado de una fotografía, todas ellas realizadas por el reputado fotógrafo Santiago Ontañón. Las fotografías estaban impresas en blanco y negro, detalle que bien puede interpretarse como un gesto más en la provisión de una dimensión aurática a lo observado.

ción: ni el profeta ni la profecía, sino el objeto que mata al predicador de desgracias.

Bibliografía

- BAUMAN, ZYGMUNT, 2007. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- BENJAMIN, WALTER, 2003. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- , 2007. “Über den Begriff der Geschichte”, en *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 129-138.
- BÜRGER, PETER, 1987. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- CRISTÓBAL TOMÁS, MANUEL, 1994. “Algunos aspectos de la narrativa de Manuel Vicent hasta *Contra Paraíso*”, en AA. VV. *En torno a ‘Contra Paraíso’ de Manuel Vicent*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 31-48.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- HUYSEN, ANDREAS, 2001. *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 41-73.
- LARRA, MARIANO JOSÉ (1979). *Artículos Varios*, Madrid: Castalia.
- MACCIUCI, RAQUEL, 2000. “Contra la clasificación: La literatura de Manuel Vicent”, en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (eds.). *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.
- , 2003. “La mirada del escritor: diálogos con la pintura en la literatura española del siglo XX: el lugar del arte en la obra de Manuel Vicent”, en: Tomás, Facundo (ed.). *En el país del arte. 3er Encuentro Internacional. La novela del artista*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 203-219.
- , 2004. “La distancia más corta entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent”, *Olivar*, 5, 123-131.
- VATTIMO, GIANNI, 1985. *La fine della Modernità*, Milano: Garzanti.
- , 1990. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, en: Vattimo, G. y otros. *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 9-20.

- , 1995. “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en: Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 18-42.
- , y ROVATTI, PIER ALDO, 1995. “Advertencia preliminar”, en: Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*, op. cit., 11-17.
- VICENT, MANUEL, 1995. “En el sótano de Triunfo”, en Alicia Alted y Paul Albert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid: Pléyade.

Obras de Manuel Vicent citadas

1988. *Arsenal de Balas Perdidas*, Barcelona: Anagrama. (ABP)
1993. *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para naufragos de hoy*, Madrid: El País Aguilar. (AFP)
2000. *Espectros*, Madrid: Suma de letras, 2001 [1ª edición, Aguilar]. (E)
2000. *La novia de Matisse*, Madrid: Alfaguara. (LNM)
2006. *Verás el cielo abierto*, Madrid: Punto de Lectura, [1ª edición, 2005]. (VCA)
2008. *Comer y beber a mi manera*, Madrid: Alfaguara. (CBA)