
Narciso Fin de Siglo

Manuel Segade



© Manuel Segade, 2008

© De la presente edición: Editorial Melusina, S.L.

www.melusina.com

Diseño gráfico: David Garriga

Primera edición, 2008

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Fotocomposición: Víctor Igual S. L.

Impresión: Romayà Valls, S. A.

ISBN-13: 978-84-96614-26-0

ISBN-10: 84-96614-26-3

Depósito legal: B-00000-2008

Impreso en España

A \mathbb{N} , cuyo cuerpo engendra bellos razonamientos.



L'ermite sur la terrasse.

El ermitaño en la terraza.

Un diestro dibujo al carbón.

En estilizada tipografía gótica, en mayúsculas, una firma en la parte inferior izquierda:

FERNAND KHNOPFF

Casi toda la superficie la ocupa un hombre anciano, de larga cabellera cana. Viste holgada levita negra, de altas hombreras, con camisa de cuello alto y pajarita blanca. El ermitaño, retirado en su soledad, se atavía como un dandi. Está sentado, pero de su asiento sólo se ve un blando cojín blanco bajo su espalda. El fondo, tras él, se divide en dos mitades iguales. La inferior la ocupa un muro sin adorno. La superior, un fondo paisajístico. Una maraña negra, velluda, parece representar una espesura de floresta. Luego, un cielo gris, moteado de lejanas aves en vuelo. Del lado de acá del muro, el hombre está solo, alejado de toda civilización, pero separado también del orden natural por su baranda. Parece absorto en sus pensamientos, por sus ojos claros que no miran de frente. Su relajación facial indica un estado somnoliento, quizá concentrado en el susurro de los árboles o en el rumor de los pájaros; quizá su razón se eleve como éstos, hacia el cielo del pensamiento. Su brazo izquierdo, mientras aparta con su mano uno de los faldones del chaqué, realiza un gesto mecánico detenido en tensión. La mueca de su boca apretada completa el sentido de su mímica. El ermitaño ha salido a meditar a su azotea. Vestido para sí, no contempla el paisaje a su alrededor; quizá lo haya visto demasiadas veces. Le da la espalda para concentrarse en sí mismo, clausurada la comunicación en un profundo solipsismo. Porque al mirarle, se siente la imposibilidad de alcanzar su interioridad. Una imagen índice de una ausencia, un icono heráldico de la interioridad inaccesible.

Lo que sigue trata de hombres como éste.

I. Dar el fin de siglo

Una historia regresiva

Narciso Fin de Siglo es un ensayo de historia de la cultura. Arranca con una puesta en presencia de las reglas de juego, una tentativa reservada por definir las coordenadas asumidas como premisas. Nada más adecuado para un tema como éste que establecer una honesta genealogía de su pensamiento, una suerte de autobiografía intelectual, en lo que a este asunto se refiere, del historiador del arte que se enfrenta a su objeto. Las cartas sobre la mesa: si el ensayo va a recorrer su camino personal, las voces que lo pueblan parten de sí mismas, del marco que les da cabida; por eso éste se abre para engordar la voz que habla, con la sustancia de decires que hacen la «voz» siglo XIX para él. Eso es lo que traza su presente: la complejidad de las maniobras estéticas que se desarrollaron en las últimas décadas del siglo XX han obligado a la reconstrucción paralela de los discursos artísticos y de sus periodizaciones; y esto arrastra consigo las manifestaciones culturales del pasado, que se contaminan, bajo esta nueva mirada, de un continuo que es tarea obligada recomponer.

Para Dante Gabriel Rossetti *La casa de la Vida* fue la poesía; para Mario Praz era el espacio real de habitación. El título del libro de poesía de Rossetti es el de la autobiografía del erudito italiano, en donde describió los diferentes palacios romanos que, con sus espejos convexos, habitó a lo largo de su vida. La realidad cotidiana se construye en su texto como un tejido de memoria, como la poe-

sía misma: memoria, Mnemosyne, madre de las musas, instigadora de toda inspiración. En su ansia por conservarlo todo, por coleccionarlo todo, Praz avanza como un cicerone excepcional a través de sus espacios, interpretando sus cosas, su colección, como espejo de la historia. Una historia universal que es también historia personal, como esos miembros finales de una casta aristocrática que se esfuerzan en pregonar su linaje. Praz escribió con la conciencia de que la única posibilidad de autobiografía era la descripción de lo que había tenido, deseado y exhibido.

El grafismo, el impreciso aire del tiempo que vincula las diferentes manifestaciones de una época que Praz propuso en *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, preside la casa de la vida: es su propio relato el arabesco que todo lo enlaza; distintos objetos heterogéneos, de distintas épocas y estilos —bajo el magisterio gélido de la enseña del estilo Imperio—, resultan al final ligados por Praz el hombre, como centro alrededor del cual giran las cosas de la historia. El grafismo es la trama que entreteje con sus palabras, sus cosas ligadas al resto de las cosas del mundo. En su viaje, conduce y alecciona a sus lectores con una sabiduría más allá de todo alcance que sólo ese guía puede urdir de tal modo.

Su libro fundamental, y el origen de este trabajo que empieza, es *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, donde despliega la sensibilidad del romanticismo a lo largo del siglo XIX, para instaurar una nueva secuencia temporal entre dos romanticismos: el primero, el tradicional, y el segundo, que madura como Fin de Siglo. El resultado es sugerente y lejano como los astros. Ese parece el destino de la gran historia cultural: la afilada denuncia de la incapacidad de discutirla en sus propios términos.

Praz citó *El niño en la casa* de Walter Pater hasta la obsesión. Insistió en un hallazgo que consideró fundamental: encontró en él anticipada toda la sensibilidad de Marcel Proust. La acción intelectual de Praz fue proustiana, porque escribía desde el fundamento político de la nostalgia. Siempre más allá del diletante, su intención fue recuperar para el presente una sensibilidad. Este ensayo comparte su proyecto, en la medida en que extrae de su obra

la potencialidad que ofrece: más allá del regusto reaccionario adherido a su voz, una metodología que permita la restitución de la vivencia de un gusto en un contexto. Praz tendió una mano a la tradición en los mismos términos que el poeta T. S. Eliot: «Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido, / un acercamiento al sentido restaura la experiencia».

Desde 1927 hasta su suicidio en 1940, Walter Benjamin recopiló información para un gran trabajo. Los fragmentos conservados por su amigo Georges Bataille —más de mil páginas ocultas por él, funcionario en aquel momento, en la Biblioteca Nacional de Francia—, están compuestos por notas, citas transcritas, máximas e interpretaciones, con las que este historiador y crítico cultural pretendía construir un relato del siglo XIX a través de la exhibición de lo que entendía como su centro: la ciudad de París. Benjamin ofrecería al lector el conjunto de manifestaciones de esta capital: leída entre líneas, esta fenomenología de la urbe parisina habría de dar forma a la imagen dialéctica de la historia del siglo XIX.

«La modernidad tiene su antigüedad, como una pesadilla que le ha llegado en su sueño.» Esta antigüedad de pesadilla, este pasado que quita el sueño o la genealogía de su mal, del mal de la modernidad, la cifró en eso que se llama *pasajes*. En la nueva idea de ciudad decimonónica, los pasajes comerciales eran los cotos del consumo: «el pasaje es solamente una calle para el comercio lascivo; totalmente conformada para despertar el deseo». *Passage du Désir* se llamaba incluso uno de estos lugares de la satisfacción del anhelo; incluso el lugar común romántico, el del amor por la prostituta, se convertía a sus ojos en la apoteosis de la empatía con la mercancía.

La estructura del *Libro de los pasajes* fue concebida por Benjamin como modo de exposición: a pesar de la idea de caos que puede reportar un primer acceso superficial al conjunto de restos, a la ruina que es esta obra tal y como nos ha llegado, se trata de un conjunto minuciosamente articulado. Las entradas están agrupadas en secciones, al modo de un diccionario enciclopédico, y cada una de ellas lleva una serie de acotaciones que remiten a su vez a

otra de las secciones o a otra entrada concreta; así se explica que deviniese arsenal para sus investigaciones de los años treinta. De este modo, el trabajo de los pasajes es una trama intertextual, donde todo se relaciona con todo, en la que cada manifestación nimia, como los ojos de una muñeca victoriana o las medias de una actriz, pueda tener importancia crucial como rasgo clave para revelar la fisonomía de una época. Es en esas anécdotas, en las cosas pequeñas, donde Benjamin pretendía atisbar el todo: «La anécdota —escribió— nos acerca las cosas especialmente; las deja entrar en tu vida: hace algo presente penetrándolo en tu espacio». Un buen ejemplo: «En 1839 se consideraba elegante llevar una tortuga de paseo». Añadió: «Esto nos da una idea del *tempo* del paseo en los pasajes».

Descubrir en el análisis del pequeño momento individual la cristalización del hecho global es trasladar el principio del montaje a la historia. Montaje cinematográfico, *papier collée* cubista, *collage* surrealista... Benjamin explica en una de las acotaciones cómo su método es indisoluble del proyecto moderno: «El método de este proyecto: el montaje literario. No es preciso decir nada. Tan sólo mostrar». A mediados de 1930, Benjamin decide incorporar imágenes al *Passagenarbeit*, como «una suerte de álbum». Esta asociación visual, que contenía desde anuncios publicitarios a fotografías de Brassai, multiplicaba los roces, los sentidos, sin dar cuartel a una legibilidad unidireccional; el montaje posibilita una apertura que es temporalidad actualizada.

El *Libro de los pasajes* es como una enorme estructura alegórica, que en las ruinas de su interior expande su sentido; el que se le quiera hacer decir desde el presente. A su vez, este muestrario de restos, al fin y al cabo materialista, sirve para llevar a la actualidad a un estado crítico, porque Benjamin esperaba del lector que construyese el significado de su obra o, más bien, que despertase a él. Cuando introducía su trabajo, escribió: «Lo que sigue es un experimento en la técnica del despertar. Un intento de tomar conciencia del giro —copernicano— del recuerdo». En vez de realizar una redacción histórica al uso, Benjamin recurrió a la fórmula de los cuentos de hadas, que para el psicoanálisis son esos

lugares donde los niños aprenden el papel del lenguaje en la construcción de lo real. Al principio, Benjamin subtituló su obra: «Una escena dialéctica encantada». El lector fue concebido como una Bella Durmiente que pudiese «liberar los inmensos poderes de la historia que yacen dormidos en el “había una vez...” de la clásica narración histórica». La lectura de la obra colocaría al receptor en el papel del actor. La narración desvelada entre líneas provocaría un despertar dialéctico: una vivencia actualizada de la historia que está siendo contada.

Benjamin llamaba a la obra de los pasajes *Infierno*, ideando su planteamiento como una especie de *Divina Comedia* laica, una pesadilla que provocase un súbito desvelo. Hoy, cuando es sabido que toda obra de vanguardia es indisociable de sus condiciones de producción, no sorprende hacer mercancía de la modernidad en sus propios orígenes. Esta mística materialista ha enseñado que vivir el presente es vivir el mundo al que, al fin y al cabo, todo sueño se refiere. ¿Es posible escapar a esa genealogía infernal? ¿Todavía está el mundo *en despertar*?

En esta obra —perfecta porque, inacabada, permanecerá siempre en potencia—, Benjamin frecuentó a Georg Simmel, el alemán fundador de la sociología moderna. Simmel entendía la historia como la confrontación entre la subjetividad del historiador y el desarrollo temporal de una cultura. Le gustaba imaginarla a modo de varios retratos de la misma persona pintados por otras tantas manos: cada subjetividad, enfrentada al objeto, daría lugar a una visión diferente, por responder a una diferente contienda: «cada retrato es una totalidad que se justifica en sí y por su especial relación con el objeto, cada retrato dice algo del objeto que no cabe en la expresión del otro, pero que no la desmiente».

También el espacio de la ciudad moderna constituía para este pensador un nuevo umbral de experiencias. En su *Sociología* reflexionó sobre las posibilidades abiertas por los bulevares y los nuevos medios de transporte colectivo para la construcción de la subjetividad: «En la mirada, que el otro recoge, se manifiesta uno a sí mismo. En el mismo acto en que el sujeto trata de conocer al

objeto, se entrega a su vez a este objeto. No podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo. La mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro.» Esta acción intersubjetiva se construye dentro de la cultura: «La capacidad fundamental del espíritu para separarse de sí mismo y enfrentarse a sí mismo como a un tercero, creando, conociendo, valorando, y obtener así la conciencia de sí mismo ha encontrado con el hecho de la cultura su radio más amplio, ha tensado al máximo el objeto contra el sujeto para reconducirlo de nuevo a éste». Cultura y objeto, obra de arte y espectador; pares tan tentadores que no extraña que a partir de esta tensión Benjamin haya desarrollado la fructífera noción de aura.

Para estos dos germanos la cultura parece contener en sí la semiente de su propio acabamiento; la difícil distinción entre sus productos y su decadencia. El fenómeno de su fin es otra manifestación más de ser. Fin de Siglo nombra un período: la acotación temporal de los últimos años de un siglo. Pero también connota la ajada condición de lo que acaba.

Por su propia definición, el Fin de Siglo es un período de transición. El legado de la Ilustración había dejado, desde Gibbon, una abundante tradición sobre cómo pensar desde la conciencia de crisis. La expectación del *Grand Finale* lleva a la impotencia, a la esterilidad. Su signo es el poeta que sueña en el transcurso de sus días con el poema perfecto, el libro de libros que sabe describir pero que no escribirá jamás. Un todo concebible, pero en estado de fin. María Luisa Caturla lo expresó en términos de *un arte al límite de una regeneración*. Desde el presente, tienta esta sugerencia de un estado embrionario de la cultura, una crisálida en gestación, germen de híbridos y bastardos en una sociedad de invernaderos y acuarios.

En *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler historió la idea de fin, del sentido transitorio, de esa condición póstuma que, como un telescopio, permite ver más y más allá. En el prólogo a la segunda edición alemana destinó su obra a lectores en busca de goce: «Está escrito con un lenguaje que trata de reproducir con imágenes sensibles las cosas y las relaciones, en lugar de susti-

tuir las por series de conceptos. Se dirige solamente a aquellos lectores que saben también dar vida a los sonidos verbales y las imágenes». En sus «grupos de afinidades morfológicas» es posible rastrear todavía el pensamiento analógico popularizado por Baudelaire, que Spengler aplicó a la historia en general, bajo el *ritmo de una fuga* que pautaba para él la vida del hombre contemporáneo.

Spengler coincidía con Simmel en su subjetividad fenomenológica: el mundo que conciben «es un mundo único para cada individuo». Pero el signo del devenir perpetuo apunta al destino fatal: «éste es el obstáculo infranqueable que se opone a que dos seres puedan realmente comunicarse algo o comprender realmente las manifestaciones de su vida». Esta mirada póstuma se renueva emplazándose en la conciencia de su provisionalidad. Spengler preconizó la reclusión del espíritu, alimentado en círculos cada vez más estrechos. Sus profecías coqueteaban con un fin casi codiciado, con una postrimería que parecía deseo. Un recurso que funcionaba como un desliz en la reflexión, un temblor de la conciencia; aún hoy parece que se viva la cultura después de su muerte.

El tema del Fin de Siglo es el de la voluntad de ser empecinada en este espacio del ya no. El dibujante decadente Aubrey Beardsley dijo en un banquete, después de atraer la atención general golpeando su copa con un cubierto: «Quiero hablar de un tema interesante: de mí mismo». Stéphane Mallarmé le explicaba en una carta a su amigo Aubanel: «Acabo de gestar el plan para toda mi obra, después de haber hallado la clave de mí mismo». Odilon Redon tituló su diario: *À soi-même: journal (1867-1915)*. Hugo Von Hofmannsthal, en la *Carta de Lord Chandos*, pone en boca de su alter ego el deseo de escribir una obra inmensa en la que hablar de los mitos con el don de lenguas: «La obra entera se titularía *Nosce te ipsum*», el «conócete a ti mismo» del mandato délfico. Los creadores del Fin de Siglo asumieron la autoconciencia como requisito previo al acto creador. Todos se miraron dentro, como Narciso contemplaba su reflejo sobre la superficie del agua.



Gustave Moreau. *Narciso*. Hacia 1890. Colección particular.