



Huellas de una escritura escatológica: el proceso creativo de “Lavabos” de Manuel Vicent

Federico Gerhardt
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
(UNLP) - CONICET

Resumen

El artículo aborda el proceso creativo de “Lavabos”, columna escrita por Manuel Vicent y publicada, en primera instancia, en el periódico *El País* en el año 2000, y más tarde recogida en *Nadie muere la víspera*, de 2004. Para ello, se procede, en principio, al desciframiento y transcripción de los borradores del texto. Posteriormente, se examina estos materiales redaccionales preparatorios y las versiones editadas del texto, las variantes significativas que presentan, y se analiza las relaciones entre ellos, y del conjunto con algunos aspectos de la poética del autor.

Palabras clave: Manuel Vicent – columna – génesis de escritura

Abstract

The purpose of this article is to analyze the creative process of “Lavabos”, a column written by Manuel Vicent in year 2000 in *El País*, and then published in the book *Nadie muere la víspera*, in 2004. The first instance of this work consists in the decipherment and transcription of the rough drafts of the column, and, on a second instance, the edited versions of the text are examined and compared to those preparatory materials in order to underline and analyze the significant variants that they present. Finally, the column is connected to some aspects of Vicent’s poetics.

Keywords: Manuel Vicent – column – genetic criticism

Olivar N° 12 (2009), 113-150.



Aunque ha cultivado diversos géneros en otros soportes, Manuel Vicent suele ser identificado como columnista y la parcela más conocida de su producción está constituida por las contribuciones semanales en *El País*, el diario español de mayor tirada. En su obra, la crítica suele advertir la importancia de las pulsiones vitales en consonancia con un profundo sensualismo, en que el placer gastronómico ocupa un lugar preponderante.¹ La presente lectura, en cambio pero como complemento de aquéllas, aborda ciertas particularidades de la poética vicentiana vinculadas a lo escatológico, a un tiempo lo postrimero y lo excrementicio, a partir del análisis de un grupo de manuscritos suyos.²

Se trata de tres borradores sucesivos de la columna “Lavabos” –publicada el domingo 26 de noviembre de 2000 en la última página de *El País*–, manuscritos autógrafos en ocho hojas lisas, sueltas, sin numerar, de 13.7 cm x 10.7 cm, amarilleadas de un modo no uniforme –probablemente parte es efecto de la degradación, por el tiempo, del blanco original, parte por la calidad semejante a la del papel ecológico– y escritas con bolígrafo de tinta líquida negra. La escritura determina un espacio gráfico que apenas deja margen, es lineal y con cierto grado de fluidez –aunque no exenta de tachaduras y enmiendas–, y sólo en tres hojas se extiende por ambas caras; en dos de esos casos, la orientación vertical del trazado en el verso es inversa a la del recto de la misma hoja.³ Sin embargo, y con respecto a esta última observación, cabe aclarar que en esas tres hojas, las anotaciones del *vº* son posteriores a las del *rº* pero no su continuación inmediata.

Mientras que en el *ms. 2 fº 1 vº* el autor vuelca operaciones matemáticas (suma y multiplicaciones), en el *ms. 3 fº 1 vº* continúa una variante de lectura iniciada en el *rº* y en el *ms. 3 fº 2 vº* se desarrollan dos segmentos probablemente destinados a ser añadido al texto el primero y a reemplazar otro segmento del mismo el segundo.

¹ Sobre estos y otros aspectos de la obra de Manuel Vicent, véase Macchiuci (1996, 2000, y en prensa), a quien debo el acceso a los manuscritos de que se nutre el presente trabajo.

² Al respecto, cabe señalar que el manuscrito autógrafo como documento “único” –con la consiguiente carga aurática– presentaría en este punto una diferencia con el artículo de periódico, (re)producido “en serie”.

³ En adelante se utilizarán las siguientes abreviaturas: *ms.* (manuscrito), *fº* (folio), *rº* (recto), *vº* (verso) y *v.e.* (versión editada).

Para un cabal conocimiento de los manuscritos, acompañan el presente artículo la reproducción de los mismos y, a modo de apéndice, su transcripción y la confrontación de las diferentes versiones.

Descifrar los pictogramas

En principio, y a grandes rasgos, puede observarse que en las sucesivas versiones, el foco de interés del autor va desplazándose. La referencia a la prisión como lugar en que se forja una clasificación de los individuos va perdiendo espacio hasta ser prácticamente excluida de la *v.e.*, mientras que la observación a propósito de los sanitarios de ciertos establecimientos y de las leyendas que en sus puertas los identifican va ganado espacio, dando pie a especulaciones sobre sus ilustraciones y su simbolismo, abriendo el camino a conjeturas y comparaciones acerca de temas apocalípticos y de ultratumba.

Todas las versiones se inician con una reflexión a propósito de las razones que pueden disuadir a “muchos” (*ms. 2 f^o 1 r^o*) o a “muchacha gente” (*ms. 1 f^o 1 r^o, ms. 3 f^o 1 r^o, v.e.*), de cometer un “crimen”. Sin embargo, tanto los términos en cuya tensión o competencia se apoya la disuasión como la forma en que se la presenta varía sensiblemente. Lo que en el *ms. 1 f^o 1 r^o* y en el *ms. 2 f^o 1 r^o* aparece como una pregunta, “la vieja cuestión”, sobre el mayor o menor poder de condicionamiento de “la estética o la moral”, en el *ms. 3 f^o 1 r^o* pasa a ser una aseveración acerca de la primacía, ya no de la “estética” –aunque no visiblemente tachada, suprimida en el paso a la *v.e.*– sino de la “higiene” sobre el “Código Penal”.

A este segmento, sigue, en el *ms. 1 f^o 1 r^o* y en el *ms. 2 f^o 1 r^o*, otro que se ocupa de la acuñación en la cárcel de dos “vocablos”, “legal” y “pringado” para caracterizar la “conducta humana”. Con respecto a esto, cabe señalar que en el *ms. 1 f^o 1 r^o*, aparece también la forma “pringao”, que puede deberse a una simple errata, por omisión de la letra “d”, o a un uso deliberado de una forma más cercana al habla, más coloquial. Por un lado, apoya la primera conjetura el hecho de que en el *ms. 1 f^o 2 r^o* el autor haya omitido la letra “o”, quedando “pringad”. Pero por otro, en el *ms. 1* el término aparece acompañado por otros de uso vulgar como “chorizo” (*f^o 2 r^o*) y “mandanguero” (*f^o 1 r^o*), respectivamente aplicados a ladrones y traficantes de drogas, más específicamente, marihuana. A ello

debe sumarse que también en el *ms. 2* conviven ambas formas, lo que podría hacer pensar entonces ya no en una reincidencia en el error sino en una forma intencional –que no pasa al *ms. 3* ni a la *v.e.*–, cercana al tema sobre el que versa el segmento, esto es, la jerga carcelaria, “el lenguaje marginal” (*ms. 2 f^o 1 r^o*). Tanto en el *ms. 1 f^{os} 1 r^o y 2 r^o* como en el *ms. 2 f^{os} 1 r^o y 2 r^o*, el columnista explica la independencia de la aplicación de estas categorías, con respecto a la posición social del individuo, dando ejemplos de sujetos que ejercen profesiones reputadas pero que pueden ser “pringados” y de otros que aun actuando en contra de la ley llegan a ser “legales”. Esta explicación cuenta, en el caso del *ms. 1* con varios ejemplos; en el *ms. 2* reduce su extensión, agregando una referencia a las condiciones que convertirían a “cualquier delincuente” en un “pringado” y los requisitos para que “un obispo, notario, presidente de la caja de ahorros” se vuelva “legal”.

Este extenso segmento, presente en el *ms. 1* y en el *ms. 2*, no tiene prácticamente entrada en la *v.e.*, pero sí en el *ms. 3 f^o 2 v^o*, aunque reducido y no integrado al texto. Probablemente el autor haya considerado la posibilidad de añadirlo más tarde al borrador, aunque tal idea parece haber sido descartada durante la redacción misma del segmento, en vista de su carácter inconcluso y del cambio en el *ductus*, que apenas permite una lectura conjetural de la última palabra (“*antiguamente*”). Se retoma en él la referencia a la cárcel como “la fábrica más moderna del idioma” y a la “acuñación” de los “vocablos”, presente en el *ms. 1 f^o 1 r^o* y sustituida en el *ms. 2 f^o 1 r^o* por la identificación de la prisión como el lugar “donde brota el lenguaje marginal que crea idioma”. También con respecto a este último segmento, cabe señalar que la marginalidad que se predica del lenguaje, es en cambio atribuida, en una ambigua variante de lectura del *ms. 1 f^o 1 r^o*, a la conducta clasificada por el citado par de palabras o –más probablemente– a la caracterización misma: “caracterizar la conducta humana más allá ^{al margen} del ^{cualquier} código”.

El segmento siguiente es, en el *ms. 1 f^o 2 r^o*, considerablemente más breve que en los restantes manuscritos; se refiere a la necesidad de ser “una verdadera dama” o “un auténtico caballero”, lo que conduce al recuerdo de las leyendas que figuraban “antiguamente” en las puertas de los “retretes” de “los antros más cutres”. Sin esta última referencia con la que concluye el *ms. 1*, el *ms. 2 f^o 2 r^o* repite la necesidad de ser “dama” o “caballero” –suprimiendo los atributos “verdadera” y “auténtico”, nue-

vamente añadidos en el *ms. 3 f^o 1 r^o* y en la *v.e.*– y la memoria de las puertas de los antiguos retretes, para a continuación añadir una adversativa que marca el contraste con el presente –“pero eso hoy no es tan fácil distinguirlo”– a partir de la cual se da lugar a un pasaje narrativo, ausente en el *ms. 1*. Tanto en el *ms. 3 f^o 1 r^o* como en la *v.e.*, el contraste se ordena en torno a otro eje: no se trata de los retretes de antaño y los actuales, sino de los “cutres” y los “elegantes”, por lo que el adverbio de tiempo, invariable en el paso del *ms. 1* al *ms. 2*, “antiguamente”, es desplazado al arriba citado segmento inconcluso del *ms. 3 f^o 2 v^o*, luego suprimido.

Tanto en el *ms. 2* como en el *ms. 3* y en la *v.e.*, la narración se abre con una interrogación que varía de una versión a otra: “¿Dónde están los lavabos?” (*ms. 2 f^o 2 r^o*), “¿Dónde están los servicios ^{el baño}, por favor?” (*ms. 3 f^o 1 r^o*) y “¿Dónde están los lavabos, por favor?” (*v.e.*). En estos casos, además de la adición de la fórmula de cortesía en el paso del *ms. 2* al *ms. 3*, se produce una variante en la palabra utilizada para referirse al “retrete” (otro de los términos usados, en todas las versiones). La palabra que da título a la columna al editarse –en ninguno de los testimonios manuscritos consta un título– no aparece en ninguna ocasión en el *ms. 1* y solamente una vez en el *ms. 2 f^o 2 r^o* mientras que en el *ms. 3* se utiliza dos veces (*f^{os} 1 r^o* y *2 r^o*) y en la *v.e.* cinco. Con el uso reiterado de “lavabo(s)” la escritura opta por no sujetarse a cierta preceptiva tradicional que considera que la repetición de palabras es índice de pobreza léxica, regla que sin embargo parece respetar en otros pasajes, como sucede, por ejemplo, en una variante de lectura del *ms. 2 f^o 1 r^o*, en que el verbo “alcanza”, utilizado en dos oraciones consecutivas, es sustituido en su primera ocurrencia por “cae en”, que es, al mismo tiempo, más acorde con la bajeza inherente a la condición de “pringado”.

El relato del viaje hacia el sótano y la llegada a las puertas de los lavabos, que sigue a la pregunta en el *ms. 2 f^o 2 r^o* se expande considerablemente en el *ms. 3*, donde se dan detalles del trayecto y se añade una comparación a partir de la imagen del descenso, que da pie a las reflexiones escatológicas ausentes en el *ms. 2* y que ocupan más de una cara del borrador: “Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno” (*ms. 3 f^o 1 r^o*). En esta expansión se describe el camino hacia los retretes y se continúa con una analogía que sufre una modificación en su paso a la *v.e.*. La primera puerta en el recorrido “pone: privado”. En

el *ms. 3 f^o 1 r^o*, “ese cubil” es propiedad del “creador”, mientras que en la *v.e.* “pertenece al dueño del establecimiento”. Esta variante evita una repetición, ya que más adelante, en el *ms. 3 f^o 3 r^o* –en un segmento que pasa sin modificaciones a la *v.e.*–, cuando se completa la comparación, se escribe que tras “una puerta donde pondrá privado [...] tal vez estará el creador del universo”. El posterior encuentro con “dos puertas con un signo en cada una de ellas” del *ms. 2 f^o 2 r^o*, pasa en el *ms. 3 f^o 1 r^o* y *v^o*, y luego en la *v.e.*, a ser “con dos signos herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro”, palabra esta última presente en el *ms. 1 f^o 2 r^o* para referirse al lugar en que se encuentran los lavabos en cuestión, suprimida luego en el *ms. 2*, donde se menciona una “cafetería” (*ms. 2 f^o 2 r^o*), que luego pasa a ser una “discoteca” en el *ms. 3* así como en la *v.e.*

El segmento siguiente en el *ms. 2* comienza ocupándose de la relación directamente proporcional de la modernidad del “establecimiento” (*ms. 2 f^o 2 r^o*), que en el *ms. 3 f^o 2 r^o* y en la *v.e.* es sustituido por el “sótano”, y la dificultad para “descifrar” (sustituido por “interpretar” en el *ms. 3 f^o 2 r^o* y en la *v.e.*) los “pictogramas” identificadores de los lavabos. Este pasaje así como los ejemplos dados a continuación permanecen prácticamente invariantes. La oración siguiente en el *ms. 2 (f^o 2 r^o)*, en que se resume los ejemplos previos, “Son los sexos reducidos también a estética”, es suprimida en el *ms. 3*, lo mismo que el final del borrador, cuyo segmento inicial sin embargo es desplazado en el *ms. 3 f^o 2 r^o* a una posición anterior, sólo con el añadido del adverbio “previamente”, coincidente con el movimiento realizado.

A partir de ese lugar, comienza en el *ms. 3 (f^{os} 2 r^o y 3 r^o)* un pasaje que continúa estableciendo diversas relaciones entre “los lavabos de las discotecas de moda”, “el más allá”, “la eternidad”, “el mundo de los vivos”, “el juicio final”, “el cielo y el infierno”, y que pasa casi sin modificaciones a la *v.e.*, hasta el segmento “en el retrete de damas o caballeros” del *ms. 3 f^o 3 r^o*, sustituido en la *v.e.* por “en los lavabos de cada sexo y lavarse las manos”, reemplazando nuevamente el “retrete” por su sinónimo que da título a la *v.e.*

Por último, el final del *ms. 3*, que se encuentra bajo una línea divisoria, es reescrito en el mismo *ms. 3 f^o 2 v^o* y luego apenas modificado en su paso a la *v.e.* El atributo “limpio”, del *ms. 3 f^o 3 r^o*, es sustituido por “bien lavado” en el *ms. 3 f^o 2 v^o* y así pasa a la *v.e.*, donde sirve para retomar la acción de “lavarse las manos” referida en la oración anterior.

Mientras en el *ms. 3 f^o 3 r^o* se hace referencia a la vuelta “a la pista de baile”, en el *ms. 3 f^o 2 v^o* se añaden especificaciones con respecto al baile referido, de acuerdo con otro añadido en la oración previa, por el que “juizado” se convierte en “juizado y condenado”: “El infierno es un baile con palmeras y aun allí hay que ^{estar limpio,} ser un tipo legal y no un prin-gado”. En la *v.e.* este segmento presenta una sola variante, consistente en el cambio del verbo “estar” por “bailar”. Finalmente, las tres versiones se cierran con la referencia –desarrollada, según se ha visto previamente, en el *ms. 1* y en el *ms. 2* en sendos extensos segmentos posteriormente suprimidos– a la cárcel –el *ms. 3 f^o 3 r^o*, repite el sintagma “la fábrica más moderna del idioma”, utilizado también en *ms. 1 f^o 1 r^o* y *ms. 3 f^o 2 v^o*– como el lugar en que se “acuña” la antedicha distinción, que es en el *ms. 3 f^o 3 r^o* una “divisoria de la estética”, y en el *ms. 3 f^o 2 v^o* una “clasificación estética” devenida “moral” por una variante de lectura que no pasa a la *v.e.*.

La fábrica del lenguaje: vocablos de enigmática (im)precisión

La lectura de las sucesivas versiones de la columna “Lavabos” constituye una vía de acceso al taller de escritura de Manuel Vicent, un acceso limitado pero que, no obstante, permite a su vez, siguiendo las pistas del proceso creativo de una columna, establecer lazos con ciertos aspectos del proyecto creador vicentiano.

En no pocas ocasiones, la crítica ha señalado las columnas de Manuel Vicent como un terreno en que se cultiva una prosa precisa y sutil, que alcanza altas cotas de sofisticación en el uso del lenguaje, haciendo emerger sus “sentidos subyacentes” (Macciuci, en prensa), apuntalando la construcción de imágenes de alto vuelo, en que lo sensorial y lo corporal juegan un papel principal, no segregados de la experiencia sino como sus constituyentes fundamentales. Conjugado con este estilo elevado, se ha destacado asimismo en su escritura literaria una estrecha vinculación con la realidad extraliteraria, y una consecuente búsqueda de intervención desde una deliberada ubicación “marginal” (Macciuci, 2000). Una confluencia, si no extraña, poco habitual, una “moral de la forma”, una “moral del lenguaje” (Macciuci, 1996: 322, 321).

A través de los manuscritos y las variantes que exhiben, puede observarse muestras de estas particularidades de la poética de Vicent, que

sutilmente traza líneas isotópicas que emergen –algunas fugazmente–, acordes con la direccionalidad de la escritura, en las diferentes versiones. Así, por ejemplo, la palabra “antro”, utilizada en el *ms.* 1 *f*^o 2 *r*^o para referirse a la mala reputación o mal aspecto del local en cuestión, enfatizada por “más cutres”, al ser añadido en una variante de lectura en el *ms.* 3 *f*^o 1 *v*^o –y pasar a la *v.e.*, tras haber sido suprimido en el *ms.* 2– establece al mismo tiempo, ligazones con otras zonas del texto. A partir de la otra acepción de “antro”, esto es, cueva o caverna, la expresión entra en relación con la referencia a las “pinturas rupestres” de las que se han extraído, según se sugiere en el *ms.* 3 *f*^o 2 *r*^o y en la *v.e.*, las ilustraciones de ciertos retretes, y la necesidad de “imbuirse de primate”.

Por otro lado, y en virtud de esta misma acepción, “antro” enlaza con otros términos vinculados al descenso, como el “sótano” y el “infierno” –aunque, afecto a las imágenes imprevisibles o sorprendentes, el columnista ubica también “abajo” al “cielo”–; un movimiento descendente, que conduce al “retrete”/“lavabo”/“servicios”/“baño”, espacio(s), precisamente, de lo bajo corporal, que, a su vez, tanto en el *ms.* 2 *f*^o 2 *r*^o como en el *ms.* 3 *f*^o 2 *r*^o y en la *v.e.*, son considerados como el “destino” del “hombre” o de la “mujer”, esto es, meta o punto de llegada, pero también, en su otro significado, trayecto signado por la fatalidad. En el centro del paralelo trazado entre el descenso a los infiernos y la búsqueda del retrete, se encuentra una reflexión a propósito, justamente, del lenguaje: “Escatología tiene dos significados: excremento y postrimería”; un segmento metalingüístico añadido en el *ms.* 3 *f*^o 2 *r*^o en que el juego con el idioma –en otras lenguas, a los dos significados corresponden sendas palabras– hace converger dos etimologías diferentes: ἔσχατος, y σκῶρ, σκατός, respectivamente.

Asimismo, los vocablos “legal” y “pringado” y la ambigüedad que comparten sirven para el entramado de otra isotopía –y de ella con las otras líneas que recorren las versiones– que en el paso por los sucesivos borradores va volviéndose más sutil, cambiando de forma. La pregunta acerca del mayor o menor poder de determinación de “la estética o la moral” sobre el proceder de la gente, formulada en el *ms.* 1 *f*^o 1 *r*^o y en el *ms.* 2 *f*^o 1 *r*^o, es sustituida en el *ms.* 3 *f*^o 1 *r*^o por la afirmación de la preponderancia, al respecto, de “la higiene” (que en una variante de lectura reemplaza a “la estética”) en detrimento de “el Código Penal”. Con respecto a esto cabe señalar que, por un lado, se elimina una disyuntiva

que algunas de las antedichas características de la poética vicentiana autorizarían a leer, más bien, como equivalencia, a lo que habría que sumar, además, el carácter intercambiable de ambos términos, según se observa en una variante de lectura del *ms. 3 f^o 2 v^o*, que no pasa a la *v.e.*, en que “moral” sustituye a “estética”.

Por otro lado, “la higiene” y “el Código Penal” se corresponden más precisamente con los significados de “pringado” (sucio) y “legal” (conforme a la ley), respectivamente. Sin embargo, también en este punto hay un juego con los significados de las palabras, con su ambigüedad, ya que tanto en el *ms. 1* como en el *ms. 2* un segmento extenso se dedica a explicar el sentido que se otorga a ambas palabras en la caracterización de la “conducta humana”, la “conducta de la gente”. El criterio de la clasificación no es higiénico ni penal, sino moral, es decir, estético: “No es la ley sino el buen gusto”; siendo independiente también de la categoría social del individuo, no se trata, sin embargo, tampoco de la mera inversión de los polos de posicionamiento social, según se desprende de la explicación volcada en el añadido en el *ms. 2 f^o 1 r^o* y *f^o 2 r^o*.

Tal como en el uso coloquial, “legal” es el “tipo” que es leal en su proceder, por oposición al “pringado”, por lo que esta clasificación moral/estética entra en contacto, por un lado, con el “juicio final” –y otros términos semánticamente afines como “juzgado” y “condenado”–, y, por otro, con la “elegancia” y el “buen gusto”. A su vez, se juega con la ya referida ambigüedad de la palabra “pringado”, patente en una frase del *ms. 1 f^o 1 r^o* y el *ms. 2 f^o 1 r^o*, y suprimida en el *ms. 3* y en la *v.e.*, en la que se establece una relación entre la suciedad moral y la física, de acuerdo con dos de las acepciones de su verbo –otra más, diferente, excrementicia, remite al hacer las necesidades corporales en lugares como la cama o la ropa–: “el mal ensucia tanto la conciencia como las manos”. De esta isotopía participan palabras que remiten a la limpieza moral, como “bailar limpio” en que podría leerse una reformulación de la construcción “jugar limpio”, en referencia al proceder con lealtad; y al aseo, como “lavarse” o “bien lavado”, y con ellas, la que da título al texto, “lavabo”, término que corresponde a las instalaciones para el aseo personal y eufemísticamente a las destinadas a la orina y la evacuación, mientras que “retrete” se refiere más bien sólo a estas últimas.

Estos puntos, apenas señalados sin orden alguno, en que se hacen visibles ciertas conexiones isotópicas que subyacen en el texto, no son

sino ejemplos del trabajo estilístico de Manuel Vicent en la escritura de la columna, de su uso preciso de la imprecisión del lenguaje, de su ambigüedad –entre lo abstracto y lo concreto, lo material y lo ideal, lo literal y lo figurado–, aspectos entre varios en que se deja ver su “estética del oxímoron” (Macciuci, 1996, 2000, en prensa). A ellos cabría agregar aquellos pasajes en que se explica los usos de los vocablos “legal” y “pringado” para la caracterización de la conducta humana, en los que, junto a la labor estilística del autor, podría presumirse la presencia de una suerte de autorreferencia.

En el *ms. 1 f^o 1 r^o*, escribe que “en la prisión, que es la fábrica más moderna del idioma, se han acuñado dos vocablos de enigmática precisión”. Sometido a reescritura, el segmento en el *ms. 2 f^o 1 r^o* cuenta que en “el patio de las cárceles donde brota el lenguaje marginal que crea idioma se han acuñado dos vocablos”. Reducido y segregado del texto, el segmento en el *ms. 3 f^o 2 v^o* retoma la identificación de la cárcel como “la fábrica más moderna del idioma” –presente también en el otro segmento del *ms. 3 f^o 2 v^o*, así como en el *ms. 3 f^o 3 r^o* y en la *v.e.*–, en consonancia con la “acuñación” a la que también hace referencia. El cambio, entonces, podría explicarse por el hecho de que, mientras que el verbo “brotar” designa a un proceso de características naturales, tanto “fábrica” como “acuñar” remiten a la invención y al artificio, y en ambos casos se aplican de igual modo a lo inmaterial y a lo material. Invención y artificio que igualmente podrían identificarse con el trabajo de Vicent con el lenguaje, con el modo como da forma a las expresiones en un proceso que bien podría considerarse una fabricación. De hecho, el propio Vicent se refiere de este modo a su tarea al evocar la “prehistoria” de su carrera de escritor, en una frase que también pone de relieve la materialidad de la obra: “Recuerdo que pensé que me gustaría escribir, y más que escribir, fabricar mentalmente ese objeto” (Macciuci, 2004: 124).⁴ Curiosamente, en aquellos pasajes del *ms. 1* y el *ms. 2* dedicados a la “fábrica” del lenguaje no son pocas las palabras que, en algunas de sus acepciones, se vinculan de un modo u otro con el mundo de la imprenta, tales como “cárcel”, “tipo”, “divisoria”, etc.

⁴ Véase también nota 13.

La fábrica del lenguaje(,) al margen

Tanto en los intentos de la crítica por definir genéricamente la columna como en los abordajes de la producción en prensa de Manuel Vicent, el cultivo de la forma, cierta “voluntad de estilo” –particular, diferente en cada caso–, la utilización de procedimientos literarios, la puesta en primer plano del lenguaje, aparece como una característica fundamental; por otra parte, un criterio temático resulta difícilmente aplicable, atendiendo a la diversidad de contenidos abordados. Sin embargo, la columna parece dejarse definir también –si no más bien; tal vez, mejor– atendiendo a los aspectos vinculados con su formato, tales como la periodicidad, la presentación tipográfica, el lugar ocupado en la publicación, la firma, la extensión (Grohmann, 2006: 29-30).⁵

En el caso de Manuel Vicent, su columna para el diario *El País* se publica los domingos en un recuadro que ocupa el margen derecho de la última página, su texto se dispone en una sola columna y está precedido por el título, bajo el que se ubica el nombre del autor, acompañado desde hace un tiempo –aún no cuando la publicación de “Lavabos”– por una foto suya. En lo que respecta a la extensión, medida de diversas formas, se suele hablar de 438 palabras (Harguindey, 2007; Gisbert, 2007) o de 66 líneas a 30 espacios (Macciuci, 1996: 320), aunque las cifras –como se verá más adelante– no siempre son exactas.

De esos parámetros formales que rodean al texto marcando límites y remarcan desde el margen el género del que participa⁶, hay dos que lo determinan, de modo más o menos visible, en su génesis: periodicidad y extensión. Esto, porque ambos factores funcionan como condicionamientos de la labor del escritor, quien debe cumplir con el plazo fijado

⁵ Sobre la columna como género, véase también el artículo de Alexis Grohmann, en este mismo número.

⁶ La delimitación de la columna por el paratexto o “exergo” llevada a cabo por Grohmann (2006: 29-30) se encuentra, como deja ver el propio autor en nota al pie, en la línea de las especulaciones teóricas de Jacques Derrida, según las cuales es en el margen, en lo que no está afuera ni adentro del texto, en el límite, donde se constituye la “ley del género”. No obstante, cabe agregar que ésta es una ley de contaminación, impureza, de ahí que no sea del todo adecuado, siempre según Derrida (1980), afirmar que un texto “pertenece” a un género, sino que más bien “participa” de uno o varios géneros, observación que sería pertinente con respecto al texto abordado, teniendo en cuenta la estrecha relación entre género y soporte en la columna, en virtud de la cual un cambio en éste repercute en la consideración de aquél. (Véase nota 9.)

y ajustarse al espacio fijo de que dispone, lo cual requiere a un tiempo inventiva y disciplina (Grohmann, 2006: 24-25; Macciuci, 2000).

Por un lado, si bien se trata de una temporalidad inherente a la escritura como proceso, devenir, las tachaduras y enmiendas son el testimonio de esa dimensión temporal, una suerte de cicatriz o memoria visible, huellas de la textualización en movimiento en que se plasma el espesor del tiempo en su duración (Grésillon, 1994: 67; Derrida en Seguin, 1996: 5). Aunque en su caso se presenta una escritura más bien fluida, las no pocas variantes –pero también las repeticiones en tanto tales (Lois, 2001: 17)– que van informando a los tres borradores sucesivos de “Lavabos”, dan cuenta de la orientación de su escritura en el tiempo. A su vez, la suspensión misma de la escritura, la cesación en la sucesión de variantes y versiones, denuncia el límite de tiempo, el plazo a cumplir. El paso a otro soporte impone la detención de la escritura, de modo tal que el impreso funciona como un “interruptor” necesario (Derrida en Seguin, 1996: 6). De ahí que Vicent declare: “Tengo una tendencia al perfeccionismo y al purismo, y si me concediera tiempo corregiría infinitamente cada página hasta dejarla muerta” (Ochoa Hidalgo, 1997).

Por otra parte, si bien son también las variantes registradas en las versiones los rastros que acusan la sujeción de la escritura a las pautas espaciales del periódico, ella es además puesta en evidencia por otras marcas de la escritura ubicadas, puntualmente, en el margen, dejando al descubierto al mismo tiempo la presencia constante en la conciencia del escritor del límite a respetar que es, al mismo tiempo, la meta a alcanzar.⁷

Interrogado sobre, precisamente, su “género preferido”, Vicent afirma:

Me siento cómodo con el artículo corto, y sobre todo, con la pequeña historia. Tengo la sensación de que todo lo que se puede decir en cien folios se puede también decir en cincuenta, en diez y en uno. A esto se añade que, al comprimir una historia en un folio, se entra en un terreno

⁷ La imposición a la escritura de este objetivo tensa aún más la paradoja de que debe dar cuenta el estudio de un proceso de este tipo: “Las estrategias tienen una ‘orientación’, pero no pueden interpretarse en términos ortodoxamente teleológicos porque pueden no estar conscientemente dirigidas hacia un fin y no están necesariamente determinadas por él” (Lois, 2001: 19). Sin embargo, ésta que en principio parece ser una particularidad de la escritura de columnas, podría no ser ajena a la creación de (ciertas) novelas, como sugiere Grohmann (2006: 25n).

donde la palabra adquiere un especial valor; se entra casi en el terreno de la poesía. Hacer poesía y a la vez relato condensa todo desde el punto de vista de la necesidad de escribir. (Ochoa Hidalgo, 1997)

El análisis de los manuscritos confirma en cierto modo la preferencia por las formas cortas, sin embargo, al mismo tiempo, revela que su práctica de (re)escritura parece no operar por compresión o condensación sino más bien por expansión. La progresión numérica a través de las variantes en cada versión y entre las sucesivas versiones, presenta un aumento del número de caracteres y/o de palabras más o menos pronunciado según el caso. Así, el *ms. 1* cuenta con 242 palabras, compuestas por 1114 caracteres (1355 si se suman los espacios entre ellos) que con las variantes de lectura se convierten en 1123 caracteres (1364 con espacios), manteniéndose idéntico el número de palabras. El *ms. 2* presenta 319 palabras conformadas por 1411 caracteres (1728 con espacios), que las variantes de lectura transforman en 356 palabras que suman 1591 caracteres (1946 con espacios). Por su parte, son 406 palabras con 1846 caracteres (2251 con espacios) las que se cuentan en el *ms. 3*, que pasan a ser con las variantes de lectura (incluida la reformulación del último segmento y sus propias variantes, escrita en el *ms.3 f^o 2 v^o*) 444 palabras formadas por 2026 caracteres (2461 contando los espacios). Por último, el texto de la *v.e.* se compone de 440 palabras (sin contar el título), conformadas por 2016 caracteres (2455 si se suman los espacios). El cotejo de las cifras no hace sino poner de relieve su progresivo acrecentamiento y, con ello, la tendencia expansiva de las operaciones de reescritura, que sólo presenta como excepción el paso del *ms. 3* a la *v.e.*, en la que el leve descenso de la cantidad de palabras y caracteres obedece a la resolución de variantes irresueltas (contabilizadas) en el *ms. 3*. (Aunque es un dato menos preciso por las variaciones del *ductus* –que, no obstante, es relativamente uniforme y se extiende en hojas todas de igual tamaño–, similar expansión puede verificarse en el número de líneas de cada manuscrito: el *ms. 1* se desarrolla en 34 líneas; el *ms. 2*, en 48; y el *ms. 3* en 63.) En la edición en el periódico en soporte papel, la columna ocupa 75 líneas de, en promedio, 27 caracteres (32 con espacios) cada una.

Si bien todas éstas podrían parecer cuestiones más ligadas a las matemáticas que a la creación literaria, lo cierto es que esta economía del espacio, esta exigencia formal, deja huella en la escritura de la columna,

no sólo en la expansión, larga y tediosamente referida en el párrafo anterior, sino de modo más explícito en los márgenes de los manuscritos en –al menos– dos lugares claves: en el inicio del *ms. 1* y sobre el final del *ms. 3*.

En el *ms. 1 f^o 1 r^o*, al margen de las primeras 10 líneas, el autor ha escrito sendos números destinados a consignar la cantidad de caracteres de cada una de ellas. Por la distribución del espacio de cada línea y los respectivos márgenes, los números correspondientes a las tres primeras líneas –ubicados en el margen derecho– parecen haber sido anotados en forma inmediatamente ulterior a la redacción de cada línea o sus lugares previstos durante el desarrollo de la misma, para su posterior ubicación; tal es así que incluso en dos ocasiones la palabra se interrumpe, aún habiendo lugar, por reservarlo al número. Por el contrario, las cifras correspondientes a las restantes siete líneas parecen haber sido añadidas posteriormente, en vista de su ajustada posición en un margen –derecho en los cinco primeros y nuevamente izquierdo en los dos últimos– sumamente estrecho.

Tanto la precisión del conteo como sus criterios fluctúan. La cifra de la primera línea (35) acierta a consignar la cantidad de caracteres, considerando los espacios en blanco; lo mismo pasa con el número de la segunda línea (33) y el de la quinta (37), con la diferencia de que éste no considera las variantes de lectura y aquél sí tiene en cuenta una variante de escritura. En cuanto a la décima línea (30), el número que la acompaña refiere con exactitud la cantidad de caracteres que la componen, sólo que sin contar los espacios, mientras que en los demás casos, los números no son más que aproximados.

La preocupación por cumplir con esta exigencia formal, presente desde el inicio de esta etapa redaccional, emerge nuevamente cerca del final del *ms. 3 (f^o 3 r^o)*, donde se presenta una multiplicación en la que el multiplicando (55) corresponde al número de líneas del borrador hasta la línea divisoria trazada centímetros arriba de la operación matemática –considerando el añadido que se extiende entre el *ms. 3 f^o 1 r^o* y *v^o*–, mientras que el multiplicador (40) sería el número promedio aproximado, redondeado, de caracteres por línea. Es lícito conjeturar entonces que el autor se detuvo a calcular cuánto llevaba escrito y, por lo tanto, cuánto le restaba escribir, antes de redactar el final, luego reformulado, de su columna, conjetura apoyada por la disposición del texto bajo la línea

divisoria, el cual se adecua al margen definido por la multiplicación, lo que probaría la preexistencia de dicha operación a la redacción del segmento.

Cabe, por último, decir que en el *ms. 2 f° 1 v°*, el autor ha volcado otras operaciones matemáticas –tres multiplicaciones y una suma–, cuyas cifras podrían corresponderse con algunos de los parámetros o restricciones formales del texto, que sin embargo, no han podido ser identificados. No obstante, se ha decidido incluir la reproducción de dicha página en virtud del contexto, esto es, por considerar posible la relación de los números que intervienen en esas operaciones con algunos de los aspectos formales del texto o con las cifras anteriormente barajadas, en vista de su relativa cercanía tanto a unos como a otras –a excepción de una de las multiplicaciones, que presenta, además, diferencias en el trazo, por lo que podría suponerse su escritura se efectuó en un momento diferente del de la del resto–, y aun a riesgo de estar publicando desechos.⁸

Lo que esta serie de observaciones ponen de relieve no es sino la incidencia en la producción de Manuel Vicent en prensa, de los aspectos formales de la columna como género y su sujeción al soporte, fundamental en la medida en que, como se ha visto en el caso de los borradores de “Lavabos”, lejos de ser una cuestión accesoria o circunstancial, el soporte es un factor determinante no sólo en la recepción de la obra sino desde su misma concepción, indivisible de su proceso creativo, donde se anuda otra de las múltiples relaciones entre el texto y sus materialidades (Chartier, 2006).⁹

⁸ En el primer *post-scriptum* a su *Espolones*, Derrida agrega: “Roger Laporte me recuerda un encuentro borrascoso –hace ya más de cinco años y no puedo repetir aquí las circunstancias– en el que ambos nos opusimos, por distintas razones, a tal hermeneuta que, de paso, pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche: ‘Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género ‘he olvidado mi paraguas.’” (Derrida, 1981: 95).

⁹ En un trabajo posterior se abordará otras particularidades de las relaciones móviles que se entablan entre la obra y sus inscripciones, más específicamente, entre “Lavabos” y los diferentes soportes en que fue, hasta el momento, publicada –en periódico (en soporte papel y digital) y en libro (en tres ediciones)–, cuestiones éstas vinculadas a las tratadas en la presente lectura pero que no cabe desarrollar en ella.

¿Dónde están los lavabos?

Durante la elaboración de “Lavabos” Manuel Vicent se encontraba de visita en la Argentina; días antes de la publicación de la columna en *El País*, formó parte del primer Encuentro Internacional de Escritores *Las letras y el pensamiento*, que se celebró en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata y en el que integró una mesa el día viernes 24 de noviembre de 2000, la misma jornada en que también lo hizo, entre otros, Leónidas Lamborghini. Siguiendo el diálogo que con él mantuvo –del que se recogen fragmentos en el diario *La Nación*– pueden observarse patentes las huellas del proceso creativo de la antedicha columna que se filtran en las intervenciones de Vicent cuando aún se estaba gestando –o acababa de gestarse– el texto en cuestión –recuérdese que se publica dos días después, el domingo 26–, huellas de naturaleza diferente de las hasta aquí analizadas, huellas orales. A propósito, es oportuno señalar que la columna “Lavabos” fue, después de escrita, dictada por teléfono, por el autor, al personal del diario *El País*, método al que sigue recurriendo sólo cuando se encuentra en un sitio en que no tiene fácil acceso a Internet¹⁰ –las escasas variantes que presenta la *v.e.* respecto del *ms.* 3 podrían, entonces, ubicarse en este paso del texto manuscrito a la letra impresa a través de la oralidad telefónica–. Las palabras pronunciadas entonces por Vicent son:

Tú imagínate que el mundo es una discoteca fascinante. A medida que la discoteca es más fascinante, cuando vas al lavabo más difícil es saber cuál es el de caballeros y cuál el de damas. Aparte que estás muy borracho, ponen unas pictografías imposibles de descifrar. Primero tienes que saber si tú eres hombre o mujer, lo cual ya es una gran incógnita. Bajas a un sitio donde está todo lleno de cajas de Coca-Cola y barriles de cerveza. Si el sitio es muy cutre, si es un tugurio, entonces no habrá dudas, ponen damas o caballeros; arriba estará todo lleno de asesinos y gente maleva. A medida que los sitios se refinan, saber dónde tienes que entrar

¹⁰ Este dato, aportado por la Dra. Raquel Macchiuci a instancias del propio Manuel Vicent, constituiría, en cierta medida, una muestra de algunas de las razones argüidas por Roger Chartier en contra de la “abstracción de los discursos”: “... es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino de los propios *textos*, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones [...] El proceso de publicación, cualquiera sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores...” (2006).

se complica porque te ponen el dibujo de una llave en una puerta y de un candado en la otra. Muchos ponen hasta pinturas rupestres. Pues bien, yo me imagino que morir es ir a los lavabos del más allá, donde en vez de lavabos de hombres y mujeres ponen puerta del infierno y puerta del paraíso y es imposible distinguir la diferencia. Y te van a juzgar en ese pasillo lleno de cajas de Coca-Cola, porque allá tiene que haber Coca-Cola y McDonald's. En esos sitios, si te fijas, siempre hay una puerta que dice Privado, y uno nunca sabe quién está allí dentro. Aquí está el dueño de la discoteca. Allá está el Creador, que es el que sale y te juzga. Pero el problema es que en el cielo están tocando el bolero de Ravel y comiendo mazapán eternamente y está lleno de ángeles sin culo. Y en el infierno está lleno de palmeras y de hermosas mujeres y bailan cha-cha-chá. Y tú finalmente querrás ir al infierno. (Herren, 2000)

Este parlamento coincide mayormente con la expansión que en el *ms. 3* sigue a la pregunta sobre la ubicación de los baños y la posterior comparación entre bajar al sótano y descender al infierno, ausente en el *ms. 2*, por lo que podría presumirse que éste es anterior a la intervención arriba citada. Pero la preocupación de Manuel Vicent por los lavabos, su ubicación, sus usos, su valor, no nace con “Lavabos” ni se limita a su proceso de escritura.

Unos meses antes de que vea la luz la columna, en mayo de 2000, se edita *Espectros*, entre cuyas piezas se cuenta una titulada, precisamente, “¿Dónde está el lavabo, por favor?”. En el texto, Vicent también trabaja las diferencias entre los retretes de los “antros más cutres” y los lavabos de las “discotecas elegantes”. Pero en este caso, el punto de comparación no lo constituyen los modos de indicar a qué sexo corresponde cada baño, con claridad en aquéllos, y con hermetismo o ambigüedad en éstos; tampoco son sus puertas, con los correspondientes letreros o imágenes, las que dan pie a la comparación con la vida de ultratumba. En esta oportunidad, es en los retretes de los antros cutres –al igual que en “Lavabos”, vinculados con el pasado (recuérdese, por ejemplo, en las diferentes versiones el uso de “antiguamente”)– donde se deposita la escatología, otra vez en su doble sentido de lo postrimero y lo excrementicio, aunado en una metáfora:

En aquella época los retretes de los bares más sórdidos se habían constituido ya en un final de trayecto para muchos corredores de fondo de la modernidad: a esos cubículos iban a parar los desechos humanos con

una aguja clavada en el brazo y los camilleros tenían que sacarlos de allí atravesando el local, sin que los bebedores de cerveza arrimados a la barra volvieran la cara. Morían en soledad y nadie tiraba la cadena. (2000a: 32)

Por el contrario, los lavabos de las discotecas, por donde pasa la “modernidad” (2000a: 33), “se han convertido en un espacio vital” (2000a: 31). Estos sitios próximos a transformarse en “lugares de peregrinación” (2000a: 33), “estos lugares sagrados que han florecido en los sótanos” (2000a: 34) no son espacios de “soledad” como los antes referidos, sino de “sociedad”, donde se acuñan “los signos de las distintas tribus” (2000a: 32), siguiendo el modelo de la discoteca Área, del barrio de Tribeca en Nueva York, cuyo dueño

...convirtió los lavabos de la sala en una parte de la fiesta y la fisiología que allí se desarrollaba por necesidad fue incorporada a las atracciones de la pista. Las tazas de los retretes y los urinarios en batería eran comunes, carecían de puertas, estaban dotados de una visibilidad rojo cardenal, y mientras ejecutaban juntos las labores del vientre, ellos y ellas mantenían conversaciones agradables acerca del último modelo de Yves Saint-Laurent. No hay nada nuevo. También en las letrinas públicas de Atenas o de Éfeso los sofistas y los cínicos, que eran los perros posmodernos de entonces, hablaban de la verdad al tiempo que evacuaban conjuntamente, y por ese lugar andaba Diógenes buscando al hombre con un candil. (2000a: 31)

Así como en “Lavabos” lo ultramundano y espiritual se conjuga con lo terrenal y físico por la comparación entre el “más allá” y los baños de las discotecas de moda, en “¿Dónde está el lavabo, por favor?”, el mencionado espacio se convierte en el lugar propicio para la coincidencia, en perfecta armonía, de la fisiología y el pensamiento, lo orgánico y lo intelectual, desarticulando de este modo la oposición entre lo alto y lo bajo, la pureza de la idea y la corrupción de la materia¹¹. Ya un año antes, Vicent opera de manera similar en el examen de ciertas prácticas excretorias realizado en “Residuos”. La columna publicada en *El País* parte de la observación de “los resplandecientes lavabos de los aeropuertos

¹¹ Casualmente, Chartier (2006) encuentra esta misma oposición en el fondo de la disociación del texto de su materialidad, y, por consiguiente, de sus respectivas interpretaciones, comentarios y análisis.

internacionales” y analiza el camino recorrido por la humanidad “desde las letrinas del ágora ateniense llenas de moscas a pleno sol hasta los immaculados retretes del aeropuerto de Estocolmo” (Vicent, 1999). En esta suerte de pequeña y breve historia de la excreción, la “incontaminación” que informa actualmente la estreñida práctica en los baños de los aeropuertos, acompañada por “rugidos estremecedores”, es opuesta a la “felicidad”, a la feliz confluencia de la reflexión y la evacuación en el privilegiado espacio de las letrinas:

En las letrinas comunes de Éfeso o de Atenas muchos filósofos, matemáticos y poetas intercambiaban su sabiduría formando corro mientras se aliviaban. La lírica, la geometría y la metafísica fluían en amable conversación y allí alcanzaron las cotas más elevadas de la mente al tiempo que el cuerpo por la parte inferior iba abandonando sus excedentes con toda suavidad. (Vicent, 1999)

Pero el lavabo no sólo como espacio de la concurrencia de lo intelectual y lo corporal sino también en concomitancia con lo escatológico –en su doble, ambiguo sentido– remite a un texto anterior. Tal como señala el autor en el prólogo –donde, además, escribe: “me atraen los antrós, los sótanos”–, los textos de *Espectros* comenzaron a gestarse “en la década de los ochenta” (2000a: 7). “¿Dónde están los lavabos, por favor?” no es una excepción. En 1984 Manuel Vicent publica en *El País* un artículo titulado “‘Área’. 157 Hudson St. New York”, dedicado íntegramente a la renombrada discoteca y a sus no menos célebres lavabos, a los que conduce la pregunta reiterada, esta vez, en boca de Diógenes: “¿Pueden decirme dónde están los lavabos?”.

Al igual que en “¿Dónde está el lavabo, por favor?”, y en un fragmento sin muchas ni grandes diferencias con respecto a él, el autor se detiene en la descripción de las instalaciones para la evacuación y su uso simultáneo a (y concordante con) el desarrollo de las más variadas disertaciones, destacando en ellas –tal como lo hacía en pasajes de otros textos ya revisados– su modernidad y sofisticación:

... en los lavabos de la discoteca *Area* se encuentran las últimas novedades de la verdad. No existe lugar más moderno en el mundo. En ese espacio se reúnen los mutantes y se dan cursos entre ellos de nuevo humanismo frente a las lunas opacas de vidrio esmerilado. Nadie distingue el

sexo. Las tazas de retrete y los urinarios en batería son comunes[,] carecen de puertas, están dotados de una visibilidad sofisticada y mientras ellos y ellas ejecutan a la vez las labores del vientre mantienen una agradable conversación acerca de aquel viejo Dios del Sinaí que esparcía su ira por el desierto cuando aún había Historia o hablan del último modelo de Saint Laurent [*sic*] con el que se revisten ahora los sacerdotes. (Vicent, 1984)

La discoteca es caracterizada como “el último rabo estético de Manhattan”, y estético –como la clasificación de la conducta humana– es también el criterio que determina quién puede entrar a ese “rabo” compuesto en su interior por “sucesivas bocas de lobo”, en una metafórica combinación de dos extremos opuestos, la ingestión y la excreción: “un ser extraño de ojos acuáticos señala a los elegidos, establece una dictadura férrea para controlar la belleza y únicamente deja pasar a la gente hermosa. Si eres feo te mandará a tomar por el saco” (Vicent, 1984). La descripción abunda en referencias al cuerpo: “vísceras”, “cartílagos”, “huesos”, “tejidos”, todos desparramados por la pista de baile como “residuos humanos”. Incluso son las entrañas (animales) las que iluminan el tenebroso sitio –“las tinieblas de la pista sólo iluminada por la tripa blanca de los tiburones”–, cuyas salas de baile están conectadas por “unos túneles negros a modo de pasadizos del infierno” (Vicent, 1984).

Precisamente, sobre el final del texto se narra el descenso al infierno en una “caverna del mal” –recuérdese el “antro” de “Lavabos”–. En este caso no debe uno atravesar un pasillo con cajas de refrescos y barriles de cerveza sino que “hay que atravesar un gran depósito de reses descuartizadas y al fondo de una nave repleta de animales desollados, que penden de los garfios respectivos, existe una puerta negra con mirilla vigilada por un rostro comido de viruela”. Ante la puerta no se debe descifrar un pictograma sino dar “algunos golpes con el santo y seña”. Una vez franqueada la trampa, se aúnan nuevamente los dos sentidos de la escatología, en un infierno inundado por las excreciones corporales. “¿Prefiere tal vez que alguien le orine en la boca?” pregunta entonces al visitante el encargado de guiar “el destino de la clientela” mientras

Terribles imágenes de un verdadero infierno suceden detrás de los espejos iluminados con linternas rojas. Damas de alcurnia de pelo planchado, con botas altas, el sexo al aire, el pecho cruzado con arcos nazis, latigan el lomo de cerdo de algunos menstrales de la Quinta Avenida y los alaridos

de dolor, los jadeos del placer, se unifican con el chapoteo de una piscina malvada donde flotan excrementos y grumos de esperma y cabalgan tipos siniestros sobre blandas medusas femeninas. (Vicent, 1984)

Interpretar el pictograma

La pregunta que se reitera en los textos a través de este breve y puntual repaso¹², la pregunta por la ubicación de los lavabos, llama la atención sobre la importancia de este lugar en la construcción por Manuel Vicent de su imagen de escritor “en el margen” (Macciuci, 2000). En el relato de sus comienzos, Vicent reincide en la (ambigua) escatología. Por un lado, inicia su biblioteca con un ejemplar de *Corazón* de Edmundo D’Amicis, libro que sobrevive a su dueño, el “esqueleto de alguien que bien podía ser un soldado de la guerra civil, cuya sepultura fue desenterrada después de sucesivos aguaceros después de algunos años” (1996: 24)¹³. Por otro, es en el cuarto de baño donde se inicia en la transgresión, en la lectura de libros prohibidos y en el tabaco: “Fumé el primer cigarrillo en el retrete y allí, a través del primer humo de mi vida, leía las *Rimas*, de Bécquer” (1996: 24). Este relato de los comienzos, y el lugar reservado a la literatura y el construido para sí, determinarían

¹² Es pertinente aclarar que esta lectura, con sus forzosos recorte del *corpus* y puesta de foco en determinados aspectos, no pretende agotar un tema rico en manifestaciones en la obra de Manuel Vicent, no sólo en sus columnas sino también en otras zonas de su producción, y susceptible de ser abordado desde diversas perspectivas teóricas y críticas. Véase, por ejemplo, el análisis del urinario en *Del Café Gijón a Ítaca* (Vicent, 1994) llevado a cabo por Macciuci y Corbellini (2006).

¹³ Resulta llamativa en la relación de sus inicios –e iniciática–, la atención prestada por el autor al soporte, al libro como objeto, como artefacto, a la materialidad de la obra: “El libro todavía lo conservo. En la tapa tiene un medallón en relieve carmesí con la silueta de un niño que va perdido por el monte. Se titula *Corazón*, de Edmundo D’Amicis. A través de algunas pocas páginas salvadas que contienen dibujos con un pie en redondilla, empecé a deletrear las aventuras de Marco en su viaje de los Apeninos a los Andes. Cada uno de sus lances se perdía en los bordes fermentados por la humedad que los hacía ilegibles. Adquirí este primer libro como botín de guerra y con él inicié mi biblioteca. Poco después, mi maestro Manuel Segarra en mi primera comunión me regaló otro libro, *Lo que puede más que el hombre*. Autor: Emilio Gómez de Miguel. Editado por Ramón Sopena en Barcelona, 1930, con aprobación eclesiástica. En la portada se ve a un pastor asustado ante una explosión de dinamita, y detrás aparece un ingeniero de Caminos, que tiene un aire irónico y flaco, semejante a Juan Benet, quien a lo largo del libro le va dando lecciones de física al pobre rústico hasta que al final lo convierte a la causa de la ciencia ante cualquier fenómeno de la naturaleza” (Vicent, 1996: 24).

en Manuel Vicent una idea de consagración ajena a la institución, en el margen, algo que se encargó de explicitar con cierta dosis de burla, en declaraciones a propósito de la edición de la que es, por el momento, la última recopilación periódica de sus columnas publicadas en prensa, *El cuerpo y las olas* (2007): “Cuando te leen en el cuarto de baño, eso es la gloria” (Gisbert: 2007). Una lectura consagratoria que, conforme lo visto de la escritura vicentiana, difiere, de raíz, de aquélla que tradicionalmente ha pretendido disfrazar o disimular la baja función corporal con una elevada actividad mental (Pops, 1982: 46). Una suerte de apoteosis que, acaso, en cierta forma, haya alcanzado en el que hasta ahora ha sido su último viaje a la Argentina.

En la columna “Lavabo” de 2008, Manuel Vicent refiere una visita de ese mismo año a la librería “Clásica y Moderna” de Buenos Aires, más precisamente, a su lavabo de caballeros. La columna se abre, una vez más, con una reflexión acerca del modo de identificar el lavabo correspondiente a cada sexo, donde reescribe algunos segmentos de la columna de 2000, “Lavabos”:

A la hora de ir al baño en cualquier discoteca de moda se hace cada vez más difícil interpretar el símbolo que distingue el lavabo de hombres y el de mujeres. Antes de que llegara la posmodernidad en cada puerta estaba escrito con todas las letras la palabra caballeros y señoras. Bastaba con saber leer para no equivocarse, siempre que uno tuviera claro a qué género pertenecía. Fijar en la entrada del baño el autorretrato de Durero o la imagen de la Gioconda fue la primera alternativa clásica, pero después la disyuntiva se fue complicando. Una simple inicial, unos labios rojos o un bigote, una pipa o un tacón de aguja, un sombrero de copa o una pamelita, signos cada vez más abstractos y ambiguos hacían que uno se confundiera en la encrucijada, sobre todo si iba borracho, hasta oír un grito detrás de la puerta equivocada. (Vicent, 2008)

La sorpresa llega al encontrarse con su propia foto como signo identificador del lavabo de caballeros, una suerte de coronación que lo designa como “el monarca absoluto de un reino de apenas tres metros cuadrados”, un ascenso reforzado, además, por la ubicación elevada de este lavabo, “situado en un altísimo”, a diferencia de los anteriores, instalados en sótanos. Sin embargo, su fotografía en la puerta del lavabo no deja de ser un pictograma difícil de interpretar: “yo no sabía si mi foto pegada a la puerta de un retrete de caballeros debería ser tomada como un homenaje

o como una forma de mandarme a la mierda” (Vicent, 2008). Como el lenguaje, como la escatología, su imagen es, también, ambigua.

Apéndice

Nota: Para la transcripción de los manuscritos se ha normalizado la ortografía y se ha adoptado los siguientes criterios:

- Las letras o palabras tachadas se señalan mediante tachadura simple. Ejemplo: “descifrar ~~cuát~~ es el pictograma” (*ms. 2 f^o 2 r^o*).

- Los segmentos interlineares se indican en superíndice o subíndice, según corresponda. Ejemplo: “hay que ^{estar limpio}” (*ms. 3 f^o 2 v^o*), “_{el patio de las cárceles} donde brota” (*ms. 2 f^o 1 r^o*).

- Las letras o palabras subrayadas se señalan mediante subrayado simple. Ejemplo: “también en el más allá” (*ms. 3 f^o 1 r^o*).

- Las letras agregadas en la transcripción, se señalan entre corchetes. Ejemplo: “el perfil de Hump[h]rey Bogar[t]” (*ms. 2 f^o 2 r^o*).

- Las lecturas conjeturales se señalan entre asteriscos. Ejemplo: “equivalen a los *antiguamente*” (*ms. 3 f^o 2 v^o*).

- Las letras o palabras sobreescritas se indican mediante la tachadura simple del segmento reemplazado, señalándose a continuación en negrita el que lo reemplaza. Ejemplo: “en nuestra cultura ~~ellos~~ lavabos de una discoteca” (*ms. 3 f^o 2 r^o*).

- Las palabras ilegibles se indican entre signos de “mayor que” y “menor que”: “<ileg.>”.

- Las anotaciones marginales se indican entre comillas angulares. Ejemplo: “«43» en las galerías” (*ms. 1 f^o 1 r^o*).

- Se reproducen las líneas divisorias (*ms. 3 f^o 3 r^o*).

Por último, se ha introducido blancos ausentes en los manuscritos y el texto édito, que dividen los diferentes segmentos sometidos a las operaciones de reescritura, con el fin de facilitar el cotejo de las diferentes versiones, a cada una de las cuales corresponde una columna. En el caso del *ms. 3*, se ha agregado a su derecha una columna de menor tamaño en que se presentan dos segmentos: el primero, probablemente destinado a ser añadido al borrador (finalmente, descartado), y el segundo, que reemplaza al final de dicho borrador, también en la *v.e.*. Las variantes que se presentan en el cambio de soporte de esta última se consignan a pie de página.

ms. 1

Mucha gente que parece vulgar no co-«35» mete crímenes sólo por no manchar «33» la moqueta, puesto que hacer el mal en- «37» «41» sucia tanto la conciencia como las manos. «40» ~~Es la vieja cuestión~~: ¿qué ata más, la esté- «42» tica o la moral? Esta ~~regla~~ ^{vieja cuestión} no atañe única- «40» mente a decadentes venecianos. También ^{es una regla} rige «43» en las galerías y patios de las cárceles.

Precisamente en la prisión, que es la fábrica «40» más moderna del idioma, se han acuña- «30» do dos vocablos de enigmática precisión ^{legal y pringado} para caracterizar la conducta humana más ~~allá~~ ^{al margen del cualquier} del código. ~~Legal y pringado~~. En esta vida no hay alternativa: eres un tipo legal o eres un pringado, y en ello no influye en absoluto la categoría de ~~la profesión~~ ^{social}. Se puede ser legal siendo un atracador o un mandanguero de la droga y un pringado aunque se ostente el cargo de obispo, notario o presidente de la caja de ahorros. No es la ley, sino el buen gusto, el más alto de los valores. Vivimos en tiempos de confusión. El director de una cárcel alcanza la máxima categoría moral ^{si cuando} los reclusos que son asesinos y ladrones dicen de él que es un tipo legal. Y cualquier político, magnate, banquero o periodista baja a nivel de chorizo cuando es catalogado como pringad[o].

En esta vida, antes que nada hay que ser una verdadera dama o un auténtico caballero como rezaba antiguamente con toda claridad en la puerta de los retretes, sobre todo en los antros más cutres.

ms. 2

Son muchos los que hoy no cometen ningún crimen por el sólo hecho de no manchar la moqueta, ~~ya~~ ^{puesto} que el mal ensucia tanto la conciencia como las manos. Es la vieja cuestión: ¿qué ata más, la estética o la moral? Esta regla también ^{no atañe solo a los "elegantes", también decadentes venecianos} ~~rige en el patio de las cárceles~~
la "quieta" galería de cualquier prisión.

En ^{las} ~~ese lugar~~ ^{el patio de las cárceles} donde brota el lenguaje marginal que crea idioma se *han* acuñado dos vocablos para señalar la conducta de la gente ~~al más allá del código~~ ^{legal y pringado. No hay alternativa.}. En esta vida uno es un tipo legal o un pringado ^{cualquiera que sea su profesión}. Se puede ser legal aun siendo un atracador. Se puede ser un pringado aun siendo juez, periodista o pastelero. Y al revés. Cualquier delincuente ~~alcanza~~ ^{cae en} la categoría de pringado ~~porque siempre~~ ^{si no ha} seguido en lo suyo una norma estética. ~~Cualqu~~ Por esta misma razón un obispo, notario, presidente de la caja de ahorros puede ~~al~~ alcanzar ~~la~~ el supremo grado de ser un tipo legal cuando el buen gusto ^{y no el derecho "o" los reglamentos} informa cualquiera de sus actos.

Y es que en esta vida hay que ser antes que nada una dama o un caballero como ~~se decía~~ ^{rezaba} antiguamente ^{en la puerta de los retretes} pero eso hoy no es tan fácil distinguirlo. ¿Dónde están los lavabos? Baja uno al sótano de una cafetería y se encuentra ante dos puertas con un signo en cada una de ellas.

ms. 3

Mucha gente no comete un crimen por no mancharse las manos, por no ensuciar el suelo. ~~Le~~ ^{A algunos les} ~~ata~~ más la estética ^{higiene} que el código penal. ~~Esta regla~~ ^{La estética} no atañe solo a poetas venecianos. Rige también en el patio de las cárceles,

la fábrica más moderna del idioma donde se han acuñado vocablos muy precisos de la conducta humana, legal y pringado, que equivalen a los *antiguamente*

porque en esta vida hay que ser ante todo una verdadera dama y un auténtico caballero, categoría social que ya ^{sólo} se expresa con la máxima claridad en la puerta de los retretes más cutres, pero no en los lavabos de las ~~establecimientos~~ ^{discotecas} elegantes. ¿Dónde están los ~~servicios~~ ^{el baño}, por favor? Te dicen que abajo. Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno. Atraviesas un pasillo lleno de cajas de refrescos, serrín mojado y barriles metálicos de cerveza. En la primera puerta pone: privado. ~~Así~~ ^{Esa} será también en el más allá ^{la eternidad} ~~Dentro de ese cubil~~ ^{pertenece} ~~estará~~ ^{<ileg.>} al creador. Después te encuentras con dos signos ~~cada vez~~ herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro. •

Versión édita

Mucha gente no comete un crimen por no ensuciarse las manos, por no manchar el suelo, ya que a algunos les ata más la higiene que el Código Penal. La estética no atañe sólo a poetas venecianos. Rige también en el patio de las cárceles,

porque en esta vida hay que ser ante todo una verdadera dama o un auténtico caballero, categoría social que ya sólo se expresa con la máxima claridad en la puerta de los retretes más cutres, pero no en los lavabos de las discotecas elegantes. ¿Dónde están los lavabos, por favor? Te dicen que abajo. Desciendes al sótano como un día bajarás al infierno. Atraviesas un pasillo lleno de cajas de refrescos, serrín mojado y barriles metálicos de cerveza. En la primera puerta pone: privado. Así será también en la eternidad. Ese cubil pertenece al dueño del establecimiento. Después te encuentras ante dos signos herméticos o simbólicos según la naturaleza del antro.

ms. 1

ms. 2

Cuanto más moderno es el establecimiento más difícil es descifrar cuál es el pictograma que conducirá a su destino al hombre o a la mujer. En una puerta hay un ~~tacón de aguja~~^{ta} ^{zapato} con tacón de aguja, una pestaña rizada, un corpiño, ^{o el la silueta de Marilyn Monroe.} En otra un antifaz, un revólver, o simplemente el perfil de Hump[h]rey Bogar[t] con el cigarrillo. Son los sexos reducidos también a estética. En el supuesto que tengas claro que eres macho o hembra te decidirás a entrar en uno o en otro retrete pero una vez dentro, mientras haces tus necesidades te sentirás dama o caballero, con lo cual estamos en las mismas.

ms. 3

Cuanto más moderno es el sótano resulta más difícil interpretar el pictograma que debe conducir al hombre y a la mujer a su destino. En el supuesto de que uno tenga claro previamente si es macho o hembra deberá colocarse ante dos puertas y elegir entre un bigote y una pestaña rizada, una llave o un candado, un zapato con tacón de aguja o un sombrero de copa, la silueta de Marilyn[n] o el perfil de Bogart, un triángulo o una línea. ^{En este caso la elección es sencilla.} Pero a veces los signos del retrete han sido extraídos de ^{figura} las pinturas rupestres. ^{<ileg.> y uno debe imbuir de primate.} Escatología tiene dos acepciones: significa excremento y fin del mundo. ^{postrimerías.} En nuestra cultura ~~ellos~~ lavabos de una discoteca de moda ^{son} el fin del mundo. Morir es como ir a los ^{mear} retretes al más allá. En aquel pasillo lleno de cajas llegará ^{ás} a una puerta donde pondrá: privado. Dentro tal vez estará el creador del universo. Después uno ^{ee} hallará ^{ante} dos puertas con los respectivos signos ~~tan~~ difíciles de del cielo y del infierno, tan ambiguos como los que existen ^{en la tierra de los vivos.} en los retretes de damas y caballeros. ^{del mundo de los vivos.} En ese pasillo lleno de refrescos se celebrará el juicio final. Después la estética consistirá ^{en penetrar} entrar con la máxima elegancia en el cielo o en el infierno como ahora se entra en el retrete de damas o caballeros.

Una vez juzgado, lo importante es volver limpio a la pista al la pista de condenado lo baile, ser un tipo legal y no un prin- importante es gado, como se dice en las cárceles, volver bien lavado ^{<ileg.>} «55» la fábrica más moderna a la pista. El del «40» idioma donde se ha acuñado infierno es un baile esta «20200» divisoria de la estética. con palmeras y aun allí hay que ^{estar limpio,} ser un tipo legal y no un pringado, ~~como~~ según la clasificación estética ^{moral} que se ha acuñado ^{acuñada} en el patio de la cárcel.

Versión edita

Cuanto más moderno es el sótano resulta más difícil interpretar el pictograma que debe conducir al hombre y a la mujer a su destino.¹ En el supuesto de que uno tenga claro previamente si es macho o hembra deberá colocarse ante dos puertas y elegir entre un bigote y una pestaña rizada, una llave o un candado, un zapato con tacón de aguja o un sombrero de copa, la silueta de Marilyn o el perfil de Bogart, un triángulo o una línea. En este caso, la elección es sencilla, pero a veces los signos del retrete han sido extraídos de las pinturas rupestres y uno deberá imbuirse de primate.² Escatología tiene dos significados: excremento y postrimería. En nuestra cultura los lavabos de una discoteca de moda son el fin del mundo. Morir es como ir a los retretes al más allá. En aquel pasillo lleno de cajas llegarás a una puerta donde pondrá privado. Dentro tal vez estará el creador del universo. Después uno hallará dos puertas con los respectivos signos del cielo y del infierno, tan ambiguos como los que existen en los lavabos de damas y caballeros en el mundo de los vivos. En ese pasillo lleno de refrescos se celebrará el juicio final³. Después la estética consistirá en penetrar con la máxima elegancia en el cielo o en el infierno como ahora se entra en los lavabos de cada sexo y lavarse las manos.

Una vez juzgado y condenado, lo importante es volver bien lavado a la pista.⁴ El infierno es un baile con palmeras y aún⁵ allí hay que bailar limpio, ser un tipo legal y no un pringado, según la clasificación estética acuñada en el patio de la cárcel.

¹ Aparte en edición digital.

² Aparte en edición digital.

³ "Juicio Final" en libro.

⁴ Aparte en edición digital.

⁵ "aun" en libro.

Mucha gente que parece vulgar no co-
 meto crímenes sólo por no manchar
 la moqueta, punto que hace el mal en
 la conciencia como las manos.
 Es la vieja cuestión: ¿que es más la esté-
 tica o la moral? Esta regla no atinge única-
 mente a decadentes y renacuajos. También rege
 las galerías y patios de los caudales. Pre-
 cisamente en la prisión, que es la fábrica
 más moderna del idioma, se han acuña-
 do dos verbos de enigmática presion
 para caracterizar la conducta humana más
 al código, legal y pringado. En esta vi-
 ta no hay alternativa: eres un tipo legal o
 eres un pringado, y así ello no influye
 en absoluto la categoría ^{social} de la profesión.
 Se puede ser legal siendo un abogado
 o un mandante en la droga y un
 pringado aunque ostente el cargo de juez,
 notario o presidente de la caja de ahorros.
 No es la ley, ni el buen gusto, el más
 alto de los valores. Vivimos tiempos de
 confusión. El director de una cárcel al caso
 en la máxima categoría moral ^{de los}
 reclusos que son asesinos y ladrones dueños de

ms. 1 f° 1 r°

que es un tipo legal. Y alguien
 político, magnate, banquero o periodista
 baja a nivel de choro cuando es cati-
 logado como pringado. En esta vida, a
 que nada hay que sea una verdadera
 dama o un auténtico caballero como
 resaca antiquante con toda claridad
 en la puerta de los retretes, sobre todo
 a los autos más cutres.

ms. 1 f° 2 r°

Si muchos lo que hoy es co-
 meten ningún crimen por el sólo
 hecho de no manchar la moqueta,
 que es el mal encarna tanto la con-
 ciencia como las manos. Es la vieja
 cuestión: ¿que es más la estética o
 la moral? Esta regla también se
 aplica a los abogados, a los jueces, a los
 políticos, a los periodistas, a los banqueros,
 a los magnates, a los políticos, a los periodistas,
 a los banqueros, a los magnates, a los políticos,
 a los periodistas, a los banqueros, a los magnates.
 En esta vida, a que nada hay que sea una verdadera
 dama o un auténtico caballero como resaca antiquante
 con toda claridad en la puerta de los retretes, sobre todo
 a los autos más cutres.

ms. 2 f° 1 r°

	426	468
	42	18
	48	22
	38	18
	28	22
1781		
832		
924		

0000000000
0000000000
0000000000

ms. 2 f° 1 v°

alcanzar a el impudico que se
 ve en faja de gal, cuando el ha
 guato, y en la que se ve el
 y es que en esta vida hay que ser
 que nada sea de una o sea caballero, como
 unidos antiguos mente pero eso hay que
 es tan facil de conseguir. ¿Dónde están
 los lavabos? Baja uno al sótano
 de una cafetería y se encuentra a un
 en puertas con un signo en cada una
 se ellas. Cuanto más se avanza y el
 está horriblemente más difunde y descubre
 el protagonista que conducirá
 al su destino o al. hombre o a la mujer.
 En una planta hay un ^{un} ~~un~~ ^{un} ~~un~~
 hacia el agua, una ^{una} ~~una~~ ^{una} ~~una~~
 un ^{un} ~~un~~ ^{un} ~~un~~
 o ^o ~~o~~ ^o ~~o~~
 hombre por un al cigarrillo. En los
 otros ^{otros} ~~otros~~ ^{otros} ~~otros~~
 En el impudico que tenga clase que
 eres macho o hombre te devotas a
 en un ^{en un} ~~en un ^{en un} ~~en un~~~~

ms. 2 f° 2 r°

no venas, unaitas hay la necesidad
 te sentirás como o caballero, con lo
 cual estarás en las unicas.

ms. 2 f° 3 r°

Mucha gente no comete un crimen por
 no mancharse las manos, por no ensuciar
 el cuello. ^{Porque es} ~~Porque es~~ ^{Porque es} ~~Porque es~~
 penal. ^{Esta} ~~Esta ^{Esta} ~~Esta~~
 venidas. Rige tambien en el patio de los
 casales, porque en esta vida hay que ser
 ante todo una verdadera dama y una
 auténtico caballero, categoría social
 que ya se expresa con la máxima de
 vida en la puerta de los ^{de los} ~~de los ^{de los} ~~de los~~
 cubos, pero no en los lavabos de los
^{significan} ~~significan~~ ^{significan} ~~significan~~
^{al} ~~al ^{al} ~~al~~
 abajo. Dónde, al sótano como un día
 bajar al infierno. Abajas un país.
 No leas de cajas de ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 de y barriles ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 la primera parte ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 son tambien en el ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 de ese cubil ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 te encuentras con ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 cuando ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~~~~~~~

ms. 3 f° 1 r°

La naturaleza del autor.

ms. 3 f° 1 v°

Bibliografía

- CHARTIER, ROGER, 2006. "Materialidad del texto, textualidad del libro", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI/12.
(URL: <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/1-char-tier.pdf>)
- DERRIDA, JACQUES, 1980. "La loi du genre", *Glyph*, 7, John Hopkins University Press.
- , 1981 [1978]. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Traducción de M. Aranz Lázaro, Valencia: Pretextos.
- GISBERT, PACO, 2007. "Manuel Vicent reúne en un libro sus artículos de *El País*", *El País-Comunidad Valenciana*, 1 de diciembre. (URL:http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/Manuel/Vicent/reune/libro/articulos/PAIS/elpepuespval/20071201elpval_18/Tes)
- GRÉSILLON, ALMUTH, 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París: Presses Universitaires de France.
- GROHMANN, ALEXIS, 2006. "El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario", Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, 11-43.
- HARGUINDEY, ÁNGEL, 2007. "Un mundo en 438 palabras", Manuel Vicent, *El cuerpo y las olas*, Madrid: Alfaguara, 15-17.
- HERREN, ALEJANDRA, 2000. "La eternidad en una hora", *La Nación-Revista*, 31 de diciembre. (URL: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=212983)
- LOIS, ÉLIDA, 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial.
- MACCIUCI, RAQUEL, 1996. "Manuel Vicent: travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, I/2-3, FHCE-UNLP, 303-330.
- , 2000. "Contra la clasificación: la literatura de Manuel Vicent", Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.
- , 2004. "El camino más corto entre dos puntos no es una recta. Entrevista con Manuel Vicent", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, V/5, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHCE-UNLP, 123-131.

- , en prensa. “Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)”, *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Número monográfico: *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Raquel Macchiuci (ed.), Lea Hafter y Federico Gerhardt (coord.), 739, septiembre-octubre.
- y NATALIA CORBELLINI, 2006. “Madrid mar adentro. ‘Del Café Gijón a Ítaca’ de Manuel Vicent”, Raquel Macchiuci y Natalia Corbellini (eds.), *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*, Lea Hafter y Federico Gerhardt (colab.), La Plata: Al Margen, 149-165.
- OCHOA HIDALGO, JAVIER, 1997. “Manuel Vicent: ‘Escribir casi entra dentro del placer masoquista’ [Entrevista], *Espéculo*, 6, Universidad Complutense de Madrid. (URL: www.ucm.es/info/especulo/numero6/vicent.htm)
- POPS, MARTIN, 1982. “The Metamorphosis of Shit”, *Salgamundi*, 56, 26-61.
- SEGUIN, BÉATRICE Y LOUIS SEGUIN, 1996. “Sur le ‘traitement’ du texte” [Entrevista a Jacques Derrida.], *La Quinzaine Littéraire*, 698, 4-7.

Obras de Manuel Vicent citadas

1984. “‘Área’. 157 Hudson St. New York”, *El País*, 27 de octubre. (URL: http://www.elpais.com/articulo/opinion/Area/157/Hudson/St/New/York/elpepiopi/19841027elpepiopi_11/Tes/)
1994. *Del Café Gijón a Ítaca. Descubrimiento del Mediterráneo como mar interior*, Madrid: El País-Aguilar.
1996. “La literatura y la lectura como obras de arte”, *El País-Babelia*, 30 de noviembre, 24.
1999. “Residuos”, *El País*, 14 de febrero. (URL: <http://www.elpais.es/p/d/19990214/opinion/vicent.htm>)
- 2000a. *Espectros*, Fotografías de Francisco Ontañón, Madrid: Ediciones El País.
- 2000b. “Lavabos”, *El País*, 26 de noviembre, 36 [contratapa]. [Edición digital en: <http://www.elpais.es/p/d/20001126/opinion/vicent.htm>]
2004. *Nadie muere la víspera*, Madrid: Alfaguara. [Segunda edición: 2004, Alfaguara. Siguiete edición: 2005, Punto de Lectura.]
2007. *El cuerpo y las olas*, Madrid: Alfaguara.
2008. “Lavabo”, *El País*, 13 de julio, 68.