

Transmutaciones de José Viñals: la imagen como sucedáneo de la vida

CARLOS FRÜHBECK MORENO

INTRODUCCIÓN

Para analizar la obra de José Viñals partimos del concepto expuesto por Jacques Derrida que afirma que es imposible plasmar de forma precisa a través de la escritura el pensamiento humano y su experiencia vital. Esto se debe a que la escritura posee sus propias leyes, leyes retóricas, muy diferentes a las que rigen el pensamiento y nuestra percepción de la vida¹.

También partimos de la idea de que las vanguardias históricas que intentaron llevar el arte a la praxis vital, como señala Peter Bürger², estaban condenadas irremediablemente al fracaso programático. Este fracaso hizo que posteriormente sólo se pudieran salvar sus técnicas, su retórica³.

Veremos cómo en la obra de José Viñals se hace explícita esta incomunicación entre escritura y vida. Esta incomunicación se intenta salvar utilizando lo onírico, lo grotesco, lo visionario como representación de una vida inexplicable. Sin embargo, demostraremos que estos intentos por transformar la escritura en vida quedan en eso: en una experiencia de incomunicación.

LA ESCRITURA COMO INCOMUNICACIÓN EN *TRANSMUTACIONES*

El libro se inicia con el poema “Maternidad de alcantarilla”, encuadrado en la primera parte “Escenas con mujer”. En este poema creemos que se encierra toda una poética. Aparece una mujer andrajosa que acuna un monigote de palo. Esta mujer sueña con besarlo, con que fuera real. Sería una forma de conseguir la felicidad:

Sollozas y haces bien. Si el mamarracho te besara o te pasase su mano por la frente, serías tan feliz como ninguna otra⁴.

1 Vid. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 83-100

2 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Madrid, Península, 1997, págs. 61-70

3 Vid. Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexo de *Tropelías*, 1995, págs. 5-30

4 Vid. José Viñals, *Transmutaciones*, Madrid, Visor, 2000, pág. 11

Al final del poema, este mamarracho es el que toma la palabra y su palabra también es deseo de estar vivo, de poder comunicarse con su “madre”: “quiero tu olor en mis narices bobas, y tu sabor a leche aunque no tenga lengua”⁵.

Aquí nos encontramos con un hecho, desde nuestro punto de vista, de capital importancia: es el artificio, lo inorgánico quien toma la palabra y pide vida. Mientras tanto, lo vivo es simplemente descrito desde fuera, es algo ajeno al yo poético que habla. Vemos cómo es la misma escritura la que toma la palabra. Y testifica esa imposibilidad de comunicación. Es el mismo poema el que toma conciencia de su condición de artificio que sueña con ser una vida que sólo puede limitarse a describir bajo las leyes autónomas que rigen el lenguaje.

Durante la segunda parte del libro, “Hombre y sombra”, la escritura plantea un diálogo encerrado en sus propias leyes retóricas con el hombre, la vida de la que nace. El otro, la sombra, la escritura interroga, amonesta, aconseja al hombre. En “Poeta en Österreich” es la misma escritura la que aconseja al hombre renunciar a sí misma:

No escribas el poema, sal a la calle⁶.

Ese hombre está muerto. ¿Ves su libreta sobre la escarcha? Deja el poema o no te enterarás de su silencio⁷.

Antes hemos dicho que la vanguardia con que relacionamos la obra buscaba la unión entre escritura y praxis vital. Aquí, ambas aparecen rabiosamente enfrentadas entre sí. Mientras en “Maternidad de alcantarilla” lo inorgánico pedía vida, posibilidad de comunicación ahora se hace explícita la imposibilidad de comunicarse. Es más, la misma escritura se nos presenta como algo radicalmente contrario a la vida. Es decir, no sólo se establece un abismo comunicativo entre escritura y vida sino que una niega a la otra.

Sin embargo, en la tercera parte del libro “Sombras” encontramos el poema “Música estéril”. En el primer poema que hemos comentado se desea establecer una comunicación imposible, en el segundo la escritura se hace negación de la vida. Sin embargo, en este poema se hace paradójicamente vocación de vida. Sin embargo, es una vocación condenada al fracaso, a la incomunicación:

Canta si hay en tu voz ave cautiva o ladra si no eres más que perro de pastor (...). A la hora de morir que se acerca, no desperdices esa música. No habrá otra pues no es el cielo generoso con los poetas mudos. Menos aún con los poetas muertos, con la gangrena del poema en las tripas. O si no, vuela que ya es tiempo⁸.

La escritura es la única salida para vivir, pero es una salida que, como ya hemos visto antes lleva a la negación de esa misma vida. La única manera de escapar de la escritura es la muerte. Por algo esa música es “procedente del reino de los endemoniados, los

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 36.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 47.

pordioseros de la tribu”⁹. Se nos presenta al poeta como un ser maldito, un pordiosero que tiene que cumplir un compromiso ineludible con su propia miseria. Pero este poeta, desde nuestro punto de vista, no es un maldito porque haya roto con las estructuras sociales, porque tenga una moral diferente. Este poeta es un maldito porque su propia forma de vivir es negar su propia vida escribiendo. Su creación rompe directamente con la praxis vital, con el pensamiento porque tiene unas leyes diferentes que éstos, unas leyes que no se pueden acoplar con ellos.

En “Ángel” esta frustración de la sombra, de la escritura con respecto a la vida vuelve a tomar cuerpo. La palabra es incapaz por su propia naturaleza de alcanzar la libertad, sólo puede describirla de forma imperfecta y frustrada desde sus orígenes:

Todo en tu pecho, incluyendo el amor y las tribulaciones de los cantos.

Mira mi ojo que te mira, anacarado colibrí. Mira el fondo del ojo que te aprisiona.
Mira el diamante negro, la gota vítrea del silencio.

Yo en tu caso volara, volara yo en tu caso¹⁰.

En la mirada del yo poético, de la escritura reside el silencio. Es incapaz de escapar de su propia frustración, de alcanzar esa totalidad del ángel que, paradójicamente, tiene que ser expresada en palabras.

No en vano, el título de esta tercera parte del libro es “Sombras”. La creación estética no es más que sombra, algo irreal que nunca tendrá que ver directamente con la vida pero que está dotado de un cierto orgullo “maldito”. En el “Hombre embalsamado” esta contradicción, este sufrimiento queda perfectamente resumido en una sola afirmación: “Las palabras son eternas y breves”¹¹.

EL ESPACIO DE LA IMAGEN: LA RETÓRICA DE LO INEXPLICABLE

Sin embargo, a pesar del reconocimiento de esta incomunicación, el poeta intenta expresar la vida, aproximarse a ella a través de la escritura. Esta expresión de lo vital no se queda en la superficie: la voluntad de la poesía de José Viñals es aproximarse a través de la palabra a los territorios inexplorados de la conciencia, a lo inexplicable. Sin embargo, su sometimiento a las leyes retóricas del lenguaje hace que este viaje lo tenga que hacer sobre la imagen expresada con palabras. Por tanto, este viaje no pasa de ser una aproximación siempre incompleta y siempre diferente en los ojos de cada lector. Como ya hemos explicado más arriba, esa imposibilidad de fusionar retórica y pensamiento hace de la escritura algo sumamente impreciso que termina por someter al mismo pensamiento a sus propias leyes.¹²

Creemos que Viñals intenta expresar con palabras aquello que pertenece a los territorios del silencio¹³. En “El hombre embalsamado”, Viñals sitúa al lector en el terreno de lo onírico, se despliega ante nuestros ojos un mundo caótico:

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág.33.

¹¹ J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 30.

¹² Vid. J. Culler, *Op. cit.*, págs. 159-199.

¹³ Vid. T. Blesa, *Op. cit.*.

Veo la lágrima del ciervo en su ojo ya distanciado de la vida. Veo la noche de plenilunio y el animal herido a orillas del camino. Veo los pinos, los alerces, las rocas y el barranco. Veo el arenal agosto de la muerte¹⁴.

Desde nuestro punto de vista, Viñals desea expresar, se mueve por el terreno de lo inestable, de lo desconocido por la conciencia y desea conducir al lector a ese terreno. No tiene otra opción que recurrir a una palabra que sirva de guía. Sin embargo, estas palabras, como ya hemos señalado antes no son ni siquiera un buen reflejo de la conciencia. Inevitablemente el poeta acaba por transformar lo desconocido en retórica, en escritura. Esta retórica muchas veces toma la apariencia de lo grotesco:

Siluetas de pajarracos góticos ya sin espanto contra un cielo de lobos amoratados. Cadalso blanco, artefactos de guerra. Cantante con esclavina celeste. Pelucas rojas y violetas¹⁵.

Aquejado de porvenir, vaca, gallo dorado, vas por los túneles secretos donde crece la ortiga que ha sembrado el profeta, carne tú mismo de profecía alcohólica vas por los túneles con tu ojo lastimoso pero tierno¹⁶.

La enumeración, el aumentativo, el contraste entre oraciones de gran longitud y breves yuxtaposiciones. La misma expresión, la misma retórica quiere tomar la apariencia de lo grotesco. La palabra intenta parecerse a lo inexplicable. Antes hemos dicho que Viñals, a través de las imágenes desea arrastrar al lector al terreno de lo inestable. Y lo grotesco es ese terreno. Estas enumeraciones, este chorro de imágenes puede llegar a causar risa. Pero es una risa impregnada por la tragedia. La palabra intenta, sólo intenta, expresar la aventura humana de enfrentarse con lo desconocido¹⁷.

Según Georges Bataille, el enfrentamiento con lo absurdo, lo desconocido es la causa de la risa humana, ya hemos dicho que esta risa está cargada de tragedia. Creemos que Viñals hace este uso de lo grotesco, de lo deforme para provocar risa. Una risa amarga, cargada de desconsuelo. Lo absurdo expresado con palabras es una representación del enfrentamiento con el horror último.

Sin embargo, el uso que José Viñals hace de la imagen no se queda sólo en lo grotesco. En "En las aguas del río" propone que la imagen, la palabra sirvan para dar realidad a un río nacido del pensamiento, el río del deseo. Efectivamente, sirve para dar realidad pero una realidad muy distinta a la que esperaríamos: La realidad del lenguaje:

(...) y el río surge verdadero de tu mano liviana, pero primero está en tu pensamiento y en la franca inocencia de tu sabiduría, luego en tu aliento, luego en la campiña.

(...)

Por mi caña y mi anzuelo será más real tu río imaginario, y más real tu trucha y mucho más reales mi oficio y mi contento¹⁸.

14 J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 30.

15 J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 28.

16 J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 43.

17 Cfr. G. Bataille, *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002, págs. 113-134. En este ensayo "No-saber, risa y lágrimas" plantea un concepto de la alegría y la tristeza similar al que, desde nuestro punto de vista Viñals plantea a través de sus imágenes.

18 J. Viñals, *Transmutaciones*, ed. cit., pág. 15.

Lo que podría ser un poema de amor nosotros lo interpretamos como un intento de salvación de la palabra. Sin embargo, insistimos, como hemos venido demostrando a lo largo del trabajo, que esta palabra queda encerrada en sí misma.

CONCLUSIONES

Como conclusión podemos decir que Viñals parte de una poética que es profundamente consciente del hecho de que la palabra es incapaz de fusionarse con la vida. En algunos momentos la llega a negar, toma la palabra para negarla. Sin embargo, a pesar de la conciencia de esta limitación Viñals la utiliza para intentar expresar a través de las leyes retóricas del lenguaje una búsqueda interna, un fragmento de su vida a través de la imagen. Sin embargo, Viñals es bien consciente de que lo que está haciendo es poesía, es decir, está jugando con el lenguaje, del que es amo pero tiene que atenerse a ciertas normas. La insistencia en la reflexión poética que vemos de forma explícita e implícita junto al uso de la palabra que hemos explicado hace que el lector en muchos momentos sienta una tensión que intenta parecerse a ese enfrentamiento con lo desconocido del que habla Georges Bataille en sus escritos.