

JOSEFINA VICENS

Las dos caras de la Escritura

Cuando leí por primera vez *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens me pareció que, por lo menos en el orden temático, eran pocos –si no nulos– los hilos que los unían. Si el primero hacía de su materia el propio acto de escribir como imposibilidad, como terca obstinación estéril; el segundo se refería a esa relación entre padre e hijo que ha llegado a convertirse en uno de los principales paradigmas de la literatura universal. Cada uno en lo suyo, me parecieron libros geniales. Pero fuera de esa escritura morosa y constantemente reflexiva de Vicens, me resultaba imposible leer uno de esos libros a través del otro. Lo que los unía era un estilo, una cierta manera de tratar el tema, pero no el tema mismo. Las obsesiones de la autora –llegué a creer en esa época– eran obsesiones estilísticas que se manifestaban en un cierto manejo del lenguaje, en un cierto ritmo de la narración, pero que no comprometían en lo más mínimo al contenido: la problemática de cada novela era esencialmente diferente. Hoy, algunos años después de esa primera lectura, al releer de corrido *El libro vacío* y *Los años falsos*, descubro de pronto que los nexos estaban allí, que era yo el que no había sabido leerlos. O bien –tal vez justificándome un poco–: que cada nueva lectura que se hace de un mismo libro, será siempre una lectura distinta.

Trataré de dar cuenta de esos nexos, de esos hilos secretos que tejen la trama de una misma obsesión a lo largo de los veintitantos años que separan la escritura de *El libro vacío* de la de *Los años falsos*. Obsesión que tiene por centro a la escritura misma y que, si en un caso se trata de cifrar signos estériles sobre un papel hasta que el propio movimiento de la escritura termina dotando de sentido a esos signos, en el otro tampoco se deja de escribir, aunque ahora se trate de una escritura distinta: aquella que graba su estigma sobre un cuerpo hasta volverlo estéril.

Si hay una preocupación central en la obra de Josefina Vicens es aquella que se pregunta por los mecanismos a través de los cuales una cierta escritura se ejerce, ya sea sobre la superficie blanca de un papel o sobre la piel adolescente de un muchacho. En los dos casos, un universo de signos quedará cifrado allí, universo vasto y plural que, en la obra de Vicens, cumple al menos una doble función: si en un caso afirma un sentido, en el otro niega todo sentido posible.

Octavio Paz, en la carta que sirve de prefacio a *El libro vacío*, lo describe así: “la imposibilidad de escribir y la necesidad

de escribir, el saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida”. La paradoja que estas palabras encierran es la paradoja que recorre toda la obra de Vicens. Su textualidad se construye en la contradicción de sus signos: el mismo movimiento que la edifica, la precipita también en su disolución.

José García, el narrador de la primera novela, en un intento aparentemente inútil por escapar al vacío de su vida, decide ponerse a escribir. Secretamente sabe que la escritura es una forma de conciencia, que en su gramática está inscrita la posibilidad de un orden que dé coherencia a lo que antes era sólo caos y dispersión de la memoria, que el sentido de una vida –por pequeña e intrascendente que sea– sólo puede nacer en el interior de la sintaxis que la organiza. No tardará mucho en descubrir, sin embargo, que lo que va quedando escrito allí, en esos cuadernos que acogen noche a noche sus recuerdos, no es más que el reflejo fiel del vacío que habita en él y que de alguna forma lo impulsó a escribir. “Me obstino en escribir en éste (cuaderno) lo que después, si considero que puede interesar, pasará al número dos, ya cernido y definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles.” En realidad, es una actividad inútil, precisamente por la tautología que encierra: se trata de decir de dos maneras distintas no un mismo contenido, sino el vacío que recorre al contenido de todo lo que escribe.

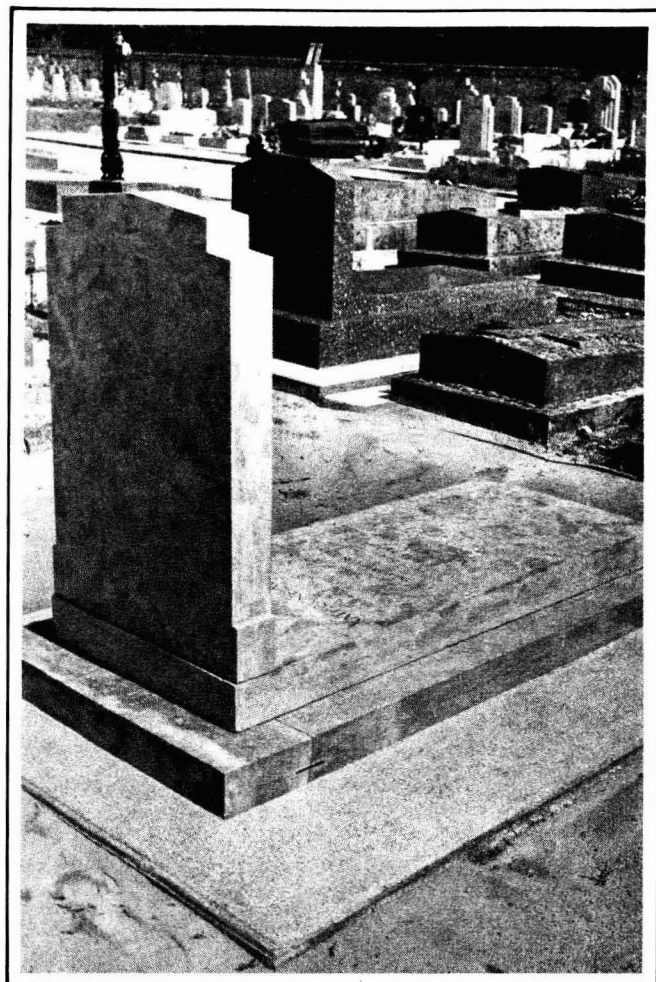
Algo similar ocurre con Luis Alfonso Fernández, el narrador de *Los años falsos*. Sentado a los pies de la tumba de su padre y en un diálogo incesante con él, evoca esa imagen amada y odiada a la vez. No ha hecho más que buscarse infructuosamente en todo lo que le rodea. Si ahora evoca esa imagen es porque secretamente anhela reconocerse en ella, descubrir su propio rostro en el rostro evocado. No sabe que esa será también, como la de José García, una búsqueda inútil, precisamente porque la imagen del padre no deja resquicios. Se impone sobre el cuerpo del muchacho hasta suprimir de él todo lo que es suyo, su diferencia; se posesiona de la vida del hijo hasta convertirlo en una mala copia de sí mismo. Es también un gesto tautológico: ser tú para ser yo es pronunciar tu nombre al decir el mío; es, sobre todo, una forma de dejar de ser lo que soy para que tú existas a través de mí. Signifi-

cante de un significante, no hago más que repetir, como el eco, el dictado de tu voz.

Y es que de la escritura nace esa inevitable conciencia de desdoblamiento que me prefigura como otro y que me condena a buscarme –al buscarlo a él– en todo lo que escribo: “Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido –escribe José García en uno de sus cuadernos. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose”. Esa incesante duplicidad que habita en el interior de su conciencia, ese ser él al mismo tiempo que es otro, nace –lo decíamos hace un momento– del propio acto de escribir, de esa operación *contra natura* que no tarda en cobrar su venganza y lo hace justamente allí, en la naturaleza misma del sujeto. Y es que, al escribir, me separo de eso que soy. El yo que habla en el texto, y que habla justamente de mí, no se identifica a cabalidad conmigo. Siempre queda como un resquicio entre los dos por el que se cuela lo otro, lo posible, eso que quise ser y que la vida me negó, ese secreto anhelo de que la vida fuera distinta. Estaré entonces ahí, en el texto, pero transfigurado, convertido en esa imagen textual que mezcla deseo y realidad y que, precisamente por eso, me confunde. Es la historia del aprendiz de brujo: la escritura pone en juego esa multiplicidad de fantasmas que nos constituyen y que, poco a poco, mediante el trato continuado con ellos, terminarán desrealizándonos. O realizándonos en otra parte: en ese territorio imaginario que es el texto y en el que creemos encontrarnos mediante el gesto mismo que nos pierde.

Los años falsos da cuenta también de esa metamorfosis del sujeto del texto, aunque remitiéndonos a otra escritura, mucho más sutil, más inapresable, menos literal o explícita, pero que cumple también, a cabalidad, con los objetos de toda escritura: trazar sobre una superficie virgen, inmaculada, inédita, un cúmulo de signos, entrelazados por una gramática y una sintaxis, que nos permitirán leer allí un sentido antes inexistente. Los mecanismos que rigen a esa escritura son los mismos a los que acabamos de referirnos: el deseo que en su desenvolvimiento prefigura la imagen de lo posible, el fantasma en el que me reconozco transfigurado; en definitiva, lo imaginario como el ámbito que me permite ser yo al ser el otro, en el que recupero mi imagen al recuperar, a través de mí, la imagen que me obsede. Aunque en el caso de esta novela, la escritura opera mediante la inversión del sentido, pues la imagen que me obsede, más que permitirme recuperar mi imagen, terminará suprimiéndola por completo.

Luis Alfonso no ha hecho otra cosa que buscar su imagen en la imagen del padre. Era la figura ausente y por lo tanto anhelada. Desde niño, su deseo estaba puesto en él, en un intento inútil por convertir en presencia tangible –cálida, epidérmica– lo que sólo era ausencia, palabras entredichas, promesas siempre diferidas: “Si piensas en mí todo el tiempo –le dice el padre– tal vez regrese más temprano”. Y esas simples palabras, dichas así, un poco al azar, sin consistencia ni respaldo alguno, son el comienzo de esa escritura sórdida, aviesa, sinuosa, que poco a poco va ocupando la subjetividad del muchacho hasta terminar posesionándose de ella. Pues el muchacho no hace otra cosa que pensar en él, fragua el incipiente

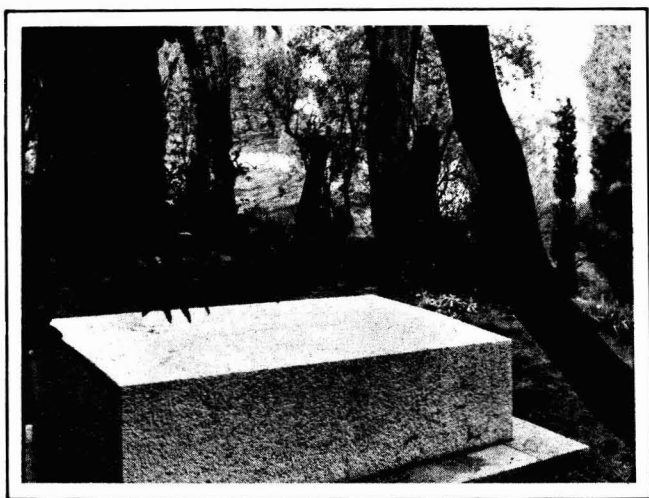


ámbito de su imaginario con el deseo de colmar el vacío que deja su ausencia, con el anhelo insubsanable de esa figura obsesiva, aunque evanescente. Así, incauto, indefenso, desarmado, se entrega a esa voz paterna que, desde ahora, habrá de trazar los perfiles del chico a su imagen y semejanza. Y es que la infancia del hijo es siempre un territorio en el que el padre se mira como en un espejo; un campo de expectativas siempre virtuales en el que todavía es posible corregir, restañar, enmendar ciertos rasgos, mediante ese gesto desesperado que consiste en compensar allí todo lo que en él quedó frustrado, en resarcirse, en esa nueva vida, del error de esa vida irreparable que es la suya. “¡Pues no señor, no vas a ser médico!... –le dice el padre. Tú vas a pisar fuerte y a llegar muy alto.” Justamente ese paso que él no supo dar.

Pero no es sólo el discurso del padre el que deja su marca en ese cuerpo incipiente aún. Esa voz tiene también sus sucedáneos, que están allí, en el ámbito familiar, para consolidarla, para apuntalarla, para darle una continuidad y sus consistencias necesarias. Es ahora la madre la que –sutil, sibilina– le habla al oído: “Me habló también, en un tono de confianza que me turbaba, de lo que habías sido para ella, de lo feliz que fue su matrimonio, de la falta que le hacías y de que su vida había terminado el día de tu muerte... Ninguno de los dos aceptaba tu muerte; yo me había transformado en ti para que siguieras viviendo; mi madre lo sabía, lo disfrutaba, y fomentaba esa transformación que le permitía contemplarte, servirte, cuidarte, obedecerte”. Así, la red de discursos familiares

recorren al muchacho; más que recorrerlo, lo acorralan, trazan un círculo de signos ambientales a su alrededor del que no puede escapar, un círculo que cada vez se estrecha más en torno a él hasta ceñirlo por completo, hasta confundirse con su piel, hasta dejar en ella —como un tatuaje indeleble— el Nombre del Padre inscrito con fuego en su cuerpo.

El muchacho, entonces, ya no tendrá voz. Es la voz del padre la que habla en él, la que le impone un deseo, la que le traza un destino. Y el muchacho no tiene más remedio que acatar lo que viene de esa voz, porque es la voz que ha amado siempre y de la que siempre ha carecido. Su manera de acceder a ella es entregándose a ella, aboliéndose a sí mismo como sujeto y dejando que la voz lo penetre hasta hacer de él el



mudo reflejo de su dictado. Es por eso que ahora, a los pies de la tumba de su padre, se siente enterrado junto a él: “Todos hemos venido a verme”, piensa contemplando la lápida. O bien: “Hace unos días vine a vernos, solo”.

A través de ese juego pronominal que reúne en una sola figura textual al sujeto y al objeto de la enunciación, Josefina Vicens no sólo profundiza la confusión de roles entre el padre y el hijo, sino que, ante la lacerante presencia de la muerte, los torna indistinguibles. Y es que, con la muerte del padre, el hijo también debía morir. Así lo quisieron todos: la familia, los amigos. Y se empeñaron en hacer de él una especie de sustituto de lo que habían perdido. Es por eso que ahora usa arreglado —“sólo tuvieron que meterle un poco en la espalda”— el traje negro del padre: “También esto quisiera explicártelo. No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti. A cada momento pasaba la mano por la tela de la manga, acercaba la nariz a la solapa, buscando en el tejido tu olor rezagado, metía las manos en todas las bolsas, cuidadosamente, acomodándolas en el mismo sitio en que tus manos estuvieron. ¿Te acuerdas que siempre me decías que no caminara jorobado? Tu traje negro me obligó a caminar erguido, arrogante como tú”. La anhelada metamorfosis se ha cumplido al fin: su cuerpo ya no es su cuerpo. El hijo tuvo que morir para que el padre sobreviviera, y para que sobreviviera precisamente en él, en su cuerpo. Ahora ya nadie lo ve cuando pasa delante de los otros. Sólo ven lo que quieren ver en él, lo que cada uno de ellos, a fin de cuentas, ha hecho de él: “Es exacto a su padre en todo, hasta

en las manías”, dicen los amigos de la familia. Y su propia madre exclama: “¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!”

Así, Luis Alfonso, el hijo de Poncho Fernández, ha pasado a ocupar el lugar de su padre en todos los renglones de la vida: es el amigo de los amigos de su padre, ocupa el puesto que ocupaba su padre en la campaña del diputado, se le ha reservado la silla en la que se sentaba su padre en la mesa de la cantina; es al mismo tiempo el hijo y el marido de su madre, el hermano y el padre de sus hermanas, el amante de la amante de su padre. De ahí la fuerza del título de esta novela, pues en realidad se trata de los años falsos, los años de otro, una vida prestada que tuvo que asumirse como propia, un deseo que fue siempre el deseo del padre y en cuyos oscuros laberintos el hijo quedó extraviado: sin cuerpo, sin voz, sin destino, repitiendo como un títere, como un pálido simulacro, como un Gólem, los grotescos gestos de otro.

Escritura tanática, la de *Los años falsos*, porque no ha hecho otra cosa que trazar, paso a paso, minuciosamente, ese lento proceso de investimiento en el que la virginal superficie de un cuerpo adolescente quedó recubierta por signos ajenos y decrépitos. Es la misma operación de investimiento que consiste en llenar de palabras un cuaderno vacío, sólo que aquí, en lugar de palabras, se trata de comportamientos, actitudes, deseos, emociones. En los dos casos, sin embargo, la escritura ha grabado un sentido allí donde ha podido ejercerse y donde, antes de ella, no había nada. En el caso de *El libro vacío*, poco a poco la vida gris e insignificante del narrador va venciendo la tenaz resistencia de las palabras hasta que por fin logra doblegarlas, obligándolas a hablar justamente de aquello que, empecinadas, se negaban a hablar: “¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo?”, piensa José García. Y, sin embargo, esa vida ha ido quedando allí, en el cuaderno, para revelarle —desde su pequeñez, desde su intrascendencia— el sentido de cada uno de sus actos, de su insulsa cotidianidad, de su memoria atormentada. Si de algo le ha servido a José García ese acto inútil de escribir es por el hecho de haberle otorgado la posibilidad de conocerse, de explicarse, de tornarse inteligible ante sí mismo, de alcanzar esa conciencia de sí y del mundo que lo rodea que sólo la escritura podía darle: “Está vacío —anota José García en una de las últimas páginas de su cuaderno—, lo sé muy bien, no dice nada. Pero yo sé, yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo”.

Algo muy distinto ocurre con Luis Alfonso en *Los años falsos*. En su caso, la escritura ha actuado de manera inversa: más que otorgarle un sentido a ese cuerpo incipiente que estrenaba sus pasos en la vida, actúa en él para hurtarle todo sentido posible. Es que nunca fue su propia escritura. Se trataba, más bien, de la escritura de otro, una escritura que se le impuso desde fuera, grabando en su cuerpo un sentido que nunca sería el suyo y en el que no podría reconocerse.

Dos escrituras, entonces, que apuntan en direcciones opuestas, pero que a su vez evidencian, cada una a su manera, lo que ha sido sin duda la preocupación central de la obra narrativa de Josefina Vicens: poner en escena los secretos mecanismos que rigen a toda escritura, lo mismo da que se ejerza sobre la tersa piel de un adolescente o sobre la superficie blanca de un papel. ◇