



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

División de Estudios de Posgrado

***HACIA UNA HERMENÉUTICA DE LA EXISTENCIA
EN LA OBRA LITERARIA DE JOSEFINA VICENS***

Tesis que para obtener el grado de Doctora en Letras
presenta

NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

ASESORA

DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

Comité Tutorial:

DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

México, Ciudad Universitaria, febrero de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE:

Introducción.....	1
Capítulo 1. La problemática de la identidad en la obra de Josefina Vicens. Identidad: una búsqueda angustiada.	
1.1 De la <i>mismidad</i> a la <i>ipseidad</i> : identidad, narración y reconocimiento. Carmen García en <i>Aviso de ocasión</i>	13
1.2 Anulación del sujeto: falsa identidad y no-conformación del sí mismo. Luis Alfonso en <i>Los años falsos</i>	35
1.3 De la identidad fragmentada a la desaparición del sujeto. Laura en <i>Los perros de Dios</i>	48
Capítulo 2. La figura del padre, y la madre ¿cómo figura?	
2.1 La figura del padre en Luis Alfonso: ¿memoria o imaginación?.....	66
2.2 Luis Alfonso ¿vivo o muerto? ¿Se puede matar al padre?.....	87
2.3 Lo siniestro en <i>Los años falsos</i> . La madre-diosa, el hijo-dios.....	107
2.4 La búsqueda del padre y algo siniestro en <i>Los perros de Dios</i>	116
Capítulo 3. La metáfora: una indagación literaria en la conformación ontológica del sujeto.	
3.1 La metáfora como elemento filosófico en la hermenéutica de la existencia.....	125
3.2 La metáfora del nombre y los ecos de la enunciación:	

Josefina, José García, José (hijo), Luis Alfonso (padre),

Luis Alfonso (hijo).....140

Conclusiones.....151

Apéndice.....157

Bibliografía.....162

Hemerografía.....174

Introducción

Cuando el sujeto se encuentra ante la obra de arte se pone en juego el punto de vista que da paso al acto de interpretar, y es el punto de vista de cada sujeto el que permite múltiples posibilidades en la relación sujeto-obra.

En mi investigación, dos autores fundamentales han permitido establecer una interpretación que involucra a la literatura con la filosofía. Dichos autores son Josefina Vicens, a sugerencia del Dr. Samuel Gordon, en los inicios de mi maestría, y Paul Ricoeur, a quien descubrí en los seminarios de la Dra. María Rosa Palazón.

La Dra. María Rosa Palazón se convirtió en mi guía desde hace ocho años. Y como resultado de sus clases, en las que revisamos puntual y profundamente cada línea de las obras de Ricoeur, surge esta propuesta de acercamiento entre literatura y hermenéutica ricoeuriana. Desde que inicié mi tesis de maestría: *Era yo mismo, pero al mismo tiempo otro. Una interpretación ricoeuriana de El libro vacío*, no ha cesado la motivación de indagar tanto en la obra del filósofo francés, como en la obra de la escritora tabasqueña.

La novela *El libro vacío* de Josefina Vicens se convirtió, para mí, en la entrada a un mundo literario donde la problemática de la existencia, que subyace en dicho texto, se revela como un planteamiento ontológico a partir de la palabra, del lenguaje, de la voz del personaje que se busca y construye mediante la escritura. La primera novela de la autora tabasqueña contiene un despliegue de preocupación existencial, en el momento histórico de su aparición 1958. Sin embargo, la trascendencia de la misma se sustenta en la proyección del problema ontológico que de ella emana.

La segunda y última novela de Vicens, *Los años falsos* (1982), se suma a la tarea literaria¹ que en 1948 iniciara en el ámbito cinematográfico con el guión que nunca fue filmado: *Aviso de ocasión*. Considero que este guión podría ser el antecedente temático de *El libro vacío*. A partir de este primer intento en la labor como guionista, La Peque² no dejó de escribir para el cine mexicano, hasta 1978, año en que de acuerdo a registros en la SOGEM³ escribió su último guión cinematográfico, *El testamento*.

La literatura de Josefina Vicens ha motivado mi investigación, basada esencialmente en sus dos novelas, la primera de ellas abordada en mi tesis de maestría, y la segunda novela como centro de convergencia donde los textos seleccionados se vinculan a partir de la temática propuesta por la autora: la identidad.

Es necesario advertir que el estudio que propongo en esta investigación considera a la producción literaria de la autora como un *holon*, donde cada texto mantiene su independencia, pero al mismo tiempo la problemática inmersa en su narrativa se vincula entre sí. De aquí que la obra de Vicens responda a un momento de preocupación acerca de la existencia humana, y, al mismo tiempo, soporte una interpretación que considera al factor existencial como elemento relevante que sustenta una ontología que tiene su inicio en el lenguaje y la reflexión.

La obra seleccionada tuvo varias modificaciones a lo largo del proceso. *Los años falsos* me llevó a indagar un problema fundamental en la conformación del sujeto, me encontré ante un personaje que no estaba constituido como tal. Mientras la búsqueda de la identidad, manifiesta en José García, se dirigía hacia la conformación del sí mismo,

¹ Existe información de que en 1943 Josefina Vicens ya era cronista taurina, además de tener una columna política, por lo que su incursión en las letras no comenzó en 1948, sino años antes. *Sol y sombra* y *Torerías* fueron dos publicaciones periódicas que albergaron sus crónicas. Graciela Martínez –Zalce, *Diez estampas para el rescate de una aficionada: las crónicas taurinas de Pepe Faroles*, en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*.

² Josefina Vicens comenzó a trabajar desde muy joven, era una mujer de constitución delgada y de baja estatura que provocó el apodo cariñoso de la Peque, no por la apariencia de “pequeña” sino por su corta edad: quince años. *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, p. 6.

³SOGEM: Sociedad General de Escritores de México.

en el caso de Luis Alfonso se alejaba completamente de tal cohesión y forma que identifica al sujeto: el personaje no existía, pero ¿dónde estaba? Habría que buscarlo en la trama. Fue necesario desentrañar los vericuetos del protagonista “oculto” ante sí mismo y ante los demás. Esta búsqueda me llevó a vincular el problema del hijo con la figura del padre, ya que el hijo se había ocultado en la máscara de su progenitor y dejó de ser él mismo. Si bien el hijo se encontraba “detrás” del padre, ¿éste qué papel tendría en la historia? De aquí surge el vuelco hacia la madre, personaje “siniestro” que aparece velado en la novela de Vicens, y cuando se “asoma” y “figura” como presencia “monstruosa” se revelan otros aspectos presentes en la novela, que redondean la problemática de la identidad perdida y la figura de la madre “devoradora”. Éste sería el enfoque sobre *Los años falsos*, pero el haber encontrado dichos elementos en la novela modificó la selección de los demás textos. A partir de aquí mi búsqueda se centró en lo que ya vaticinaba como el objeto temático de Vicens: la identidad en todas sus vertientes posibles. En relación a esta temática elegí el primer guión cinematográfico que escribió Josefina Vicens. Constaté que la angustia de José García por encontrarse a sí mismo se vinculaba con la búsqueda de Carmen García (protagonista del guión mencionado *Aviso de ocasión*). La ventaja, en cierto sentido, que representó la elección de este guión, fue el hecho que nunca se haya filmado, es decir, el texto no se trasladó al lenguaje cinematográfico: aunque esencialmente estuviera escrito en dicho lenguaje se conservó únicamente como narrativa.

El segundo guión elegido fue el que mayor importancia tuvo para la escritora: *Los perros de Dios* (1973), historia que abarca también el problema de la identidad, pero en la ruptura, en la fragmentación del sujeto que lo lleva a su desaparición.

Serán estas tres obras: *Los años falsos*, *Aviso de ocasión* y *Los perros de Dios* las que conformen el primer capítulo referente a la problemática de la identidad.

Cabe aclarar que había considerado incluir dos guiones más: *Renuncia por motivos de salud* (1975) y *El testamento* (1978). El primero obtuvo Ariel por mejor guión cinematográfico del año, y considero que es una propuesta interesante y comprometida con una problemática social del México de los 70: la corrupción, que como ya es sabido, no comenzó en los 70. Desafortunadamente nuestro país ha sido blanco de la corrupción en muchos niveles y en diferentes épocas, y esta problemática la conoció muy bien Josefina Vicens. Recordemos que desde muy joven (a finales de los 20) comenzó a trabajar en instancias gubernamentales. Esta situación le permitió percatarse de los procesos de la burocracia, del sindicalismo, de la corrupción de los políticos, del nepotismo gubernamental, así como de las necesidades e inquietudes de las campesinas, asunto que la llevó a “promover la igualdad económica de las mujeres cuando éstas desempeñaban labores en sus comunidades, ya fuera de tipo artesanal o en las cooperativas.”⁴ No obstante la complejidad de los personajes, la importancia de los dos guiones radica en la problemática de México en el siglo XX. No obstante la complejidad de los personajes la importancia de los dos guiones radica en la problemática económica y política de la época, así como en su repercusión social.

Debido a lo anterior no incluí ambos guiones en el análisis, ya que considero que las dos historias invitan a un estudio profundo y serio basado en dicha problemática de México en el siglo XX. Se podría establecer una hermenéutica que vincule la situación actual del país con los antecedentes del siglo pasado, un estudio que considere el punto de vista antropológico que devenga en una reflexión consecuente con la crisis política del México de nuestros días.

También he dejado fuera de este estudio la única obra de teatro que escribió Josefina Vicens, *Un gran amor* (1962). Las razones que me llevaron a tal exclusión

⁴ Josefina Vicens en *Diccionario de escritores mexicanos*, p. 233.

radican en el contenido temático de la misma, a pesar de que sin duda se aborda un tema existencial, la propuesta, al igual que *Los perros de Dios*, se ubica en distintos niveles de realidad. Considero importante elaborar un ensayo que abarque únicamente la obra dramática con todas sus vertientes sobre la muerte y el “hacer” de los personajes, al mismo tiempo que se establezcan relaciones con el teatro surrealista de la época, ya que el mismo planteamiento que hace la autora exige incluir toda consideración que amplíe la comprensión de la misma.

Josefina Vicens merece ser atendida en toda su producción literaria, desde sus crónicas taurinas, sus reseñas políticas, su poesía, su cuento, su obra dramática, sus guiones cinematográficos y sus novelas. Este análisis suma reflexiones en torno a una parte del mundo literario de la autora. Habrá que seguir buscando las voces que aún no tienen escucha.

Para terminar con estas observaciones alrededor de la obra vicenciana es pertinente considerar el momento que “marcó” al siglo XX con la llegada del cine. La gran aportación radica, precisamente, en la mirada, la forma de ver el mundo que transforma y se transforma en el proceso de avances tecnológicos y propuestas artísticas. Esta influencia la vive Josefina Vicens al igual que la literatura en general, pero se distinguen ciertos autores, que tienen el “ojo” cinematográfico plasmado en sus letras. En mi opinión Juan Rulfo y Josefina Vicens son escritores que narran sus historias a partir de la “naturaleza” del cine: la fragmentación, la serie de imágenes que no es posible “contener” en estructuras rígidas e inservibles: imágenes que evocan ecos y dejan huellas. Así como “hacer” literatura no es labor de escribir cientos de páginas, hacer cine no es documentar una historia: el cine es otra forma de decir, de contar la realidad; pero el cómo se plasman las imágenes marca la diferencia rotunda entre cada propuesta. Detrás de todo proceso artístico aparece un proceso de producción que

sostiene la obra: las condiciones sociales, económicas, políticas, etc. de una sociedad se involucran en el quehacer literario, cinematográfico, o cualquier otro. México adolece de una industria cinematográfica que permita el enriquecimiento artístico y cultural; también carece de un sistema educativo que aumente las posibilidades de conocimiento que mediante la reflexión desarrolle la capacidad de comprender mejor y alcanzar un reconocimiento tanto individual como colectivo.

A Josefina Vicens le interesó ahondar en las problemáticas sociales que el siglo XX nos legó; lo plasmó en su literatura y en su quehacer político, lo intentó hacer en el cine y la mayoría de las veces se decepcionó de los resultados.

Ahora bien, para continuar con la estructura de la investigación propuesta, reitero que el capítulo primero se centra en la problemática de la identidad. El segundo capítulo se refiere a las figuras del padre y de la madre, tanto en *Los años falsos* como en *Los perros de Dios*. También resultó necesario indagar, en la relación de Luis Alfonso hijo con su padre, ¿hasta dónde se inventa una figura idealizada o repudiada? Y en consecuencia, ¿es posible matar al padre? ¿Se puede terminar con la sombra que se carga a cuevas como una lápida?

Estar de frente a la tumba hablando al “ausente” resulta siniestro cuando, dicho “ausente” sigue “siendo”—es—, y el que habla no existe —no es—. También “siniestra” se muestra la madre-diosa que devora y consume al hijo. Como siniestro es el hijo perdido sin identidad, sin haberse conformado como sujeto, sin ser él mismo: permanece oculto y se escuda en la imagen del Dios, el padre simbólico que sólo le otorgó el nombre, no el ser.

Los perros de Dios también comparten la línea temática de la búsqueda del padre hasta terminar con la muerte “siniestra” del sujeto desaparecido.

Finalmente, el tercer capítulo vincula al nombre del sujeto con la metáfora como identificación, la posibilidad de que ésta sea contenida en la metáfora que despliega al sujeto en sus acciones, más allá de su nombre enunciado en un sustantivo.

Una vez señalada la estructura de la investigación, ahondaré en los fundamentos que la sostienen.

Para desarrollar esta problemática he seguido esencialmente la reflexión de Paul Ricoeur acerca de la unión que hace de hermenéutica y existencia, desentrañando los planteamientos existenciales que, principalmente, se vinculan con la identidad, con la conformación del sí mismo y con la culpa, elementos presentes en la obra de Josefina Vicens que seleccioné para la investigación.

El problema de la existencia depositado en la reflexión hermenéutica atraviesa por diversos ámbitos que el filósofo francés desentraña en su obra *El conflicto de las interpretaciones*. Es en este texto donde Ricoeur evidencia la importancia del campo semántico en la tarea hermenéutica al considerar al lenguaje como la posibilidad de expresar la comprensión, tanto a nivel óptico como a nivel ontológico. El lenguaje se manifiesta en un campo simbólico y en un campo de la interpretación; en relación al primero es fundamental señalar que “no hay simbolismo previo al hombre que habla, aún cuando el poder del símbolo tenga sus raíces más abajo”⁵ De manera que es en el lenguaje donde se pueden expresar mundos, y donde el deseo o la imaginación se posan para desvelarse. Es en este plano donde se insertan las diversas formas y estructuras que erigen el discurso narrativo, tales como la metáfora, estructura que se aborda en el tercer capítulo como parte de la problemática de esta investigación. Otra de las obras ricoeurianas que se toma en cuenta para desentrañar la hermenéutica de la existencia es *Sí mismo como otro*, texto que brinda un soporte en cada una de las vertientes de la

⁵ Paul Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones*, p. 18.

condición humana que atañen su existencia. Como resultado de esta búsqueda se estrechan los factores literarios con los filosóficos.

La problemática de la identidad en los textos de Josefina Vicens está basada principalmente en la investigación ya realizada en mi tesis de maestría, donde el eje teórico acerca de la identidad se ubica en la propuesta de Paul Ricoeur. Este filósofo francés apuesta por una identidad que construye el sujeto en el acto de narrarse. La identidad con sus dos vertientes: la *mismidad* y la *ipseidad*, planteadas por Ricoeur, abren la visión del ser reconocido en sí mismo y en su otredad en tanto se mantiene en conductas reforzadas por el carácter; pero también se arriesga y modifica en sí mismo, lo que necesita para ser otro en el recorrido que lo conforma histórica y temporalmente. La investigación resultado de la maestría permite abordar el proceso de búsqueda y reconocimiento por el que atraviesa el personaje Luis Alfonso, toda vez que la luz que arroja el estudio elaborado acerca de José García forma parte del diálogo que se establece en la interpretación de ambos personajes, tomados como sujetos de acción dentro de la historia narrada. El camino que emprende Luis Alfonso en *Los años falsos* se puede observar como un proceso contrario al del protagonista de *El libro vacío*, puesto que el primero se encuentra inmerso en la vida de otro. Para ser él ha tenido que usurpar el lugar del padre, dejando a un lado cualquier posibilidad de reconocimiento de su identidad. Pero al mismo tiempo, el proceso se vincula con José García por el hecho de cuestionarse y dialogar permanentemente con su otredad, es decir, que Luis Alfonso se narra en, como y para el otro. Esta acción lo lleva a identificar una conducta, un carácter, una *mismidad* que se ve oprimida en una conformación que pudiera dar cabida a su *ipseidad*.

Los textos que permitirán resolver esta problemática serán *Si mismo como otro*, *Teoría de la interpretación*, *Del texto a la acción* y *Tiempo y narración I, II y III*

principalmente, todos de Paul Ricoeur. Es importante mencionar que si bien la hermenéutica ricoeuriana se convierte en la principal herramienta para establecer la base teórica, también considero a otros autores que me sirven para ampliar el espectro del análisis. El aspecto social vinculado con las aportaciones freudianas, por ejemplo, se transforma y genera nuevos planteamientos que, concretamente en la conducta del sujeto, resuenan al tener un seguimiento en sus acciones. Particularmente Luis Alfonso en *Los años falsos* muestra un proceder paralelo al de José García en el *Libro vacío*: su dependencia casi anatómica con la figura del padre lo convierte en “objeto” de estudio al considerar las represiones sociales del mismo individuo a los ojos del filósofo alemán. Freud, Lacan y Legendre se suman al diálogo que establezco para comprender más ampliamente la obra vicenciana. Otro pensador considerado en este análisis es Eugenio Trías, quien con su obra *Lo bello y lo siniestro* servirá de pauta para la reflexión en torno a los elementos que se desvelan como “siniestros” en los textos seleccionados.

De tal manera que aportar otra mirada a tan importante manifestación literaria, y a raíz de ésta proponer una transformación en el lector, intérprete, o investigador justifica la aventura de indagar nuevos ámbitos en la obra de una autora que, a mi parecer, en los últimos veinte años ha sido relegada e injustamente olvidada.⁶

Ahora bien, el proceso artístico que genera la obra literaria es un recorrido, una búsqueda antes de concretarse en sí, y en voz de Paul Ricoeur el acto mimético se despliega en tres momentos: la preconfiguración de la obra que abarca la precomprensión del sujeto: su mundo, lo dado, lo aprehendido, todo aquello que es y le pertenece al momento de realizar su obra; la segunda fase será la configuración, es

⁶ Cabe mencionar que después de la edición de *El libro vacío* y *Los años falsos* realizada por la UNAM en 1987, transcurrieron 19 años para que ambas novelas fueran consideradas nuevamente para su publicación. Es en 2006 cuando el Fondo de Cultura Económica en su colección Letras Mexicanas las presenta reunidas en un solo tomo, con prólogo de Aline Pettersson.

decir, la obra en sí, el objeto artístico; y finalmente el momento del receptor, lector o espectador, quien completa dicho acto al reconfigurar la obra. Este planteamiento, donde la *mimesis* adquiere un giro en el acercamiento a la forma de ver, a la mirada que persigue y hace suya la palabra, la imagen, el sonido, etc., se entrelaza con la hermenéutica propuesta al momento de abordar la obra de la autora en cuestión. Las voces narrativas en la obra de Josefina Vicens se convierten en la palabra que vibra en la subjetividad del lector y al mismo tiempo en la palabra que resuena con objetividad y precisión en el hermeneuta que indaga y propone.

La literatura es una forma de aprehender, una forma de expresar la experiencia humana, la vida misma, la mirada que conlleva una visión del mundo. La literatura es, como ya mencioné, posibilidad de encuentro consigo mismo y con el otro; pero al mismo tiempo no sólo la literatura produce este fenómeno, lo produce el arte en general, la pintura, la escultura, el teatro, el cine y, por otro lado, también la filosofía. La filosofía como camino de conocimiento, y como herramienta para ampliar el espectro que permite ver, verse en uno mismo en el otro. Arte y filosofía, filosofía y poesía, dúo estudiado y analizado tanto por filósofos como por poetas, por escritores, por pensadores que han encontrado un vínculo, un puente de entendimiento y referencia en una dialéctica de búsqueda y reflexión.

Cabe agregar que la literatura, como manifestación artística, refiere. Y es precisamente esa cualidad referencial lo que permite relacionar los personajes de ficción, las voces narrativas, las novelas, los guiones, etc. con el sujeto, es decir, con la vida misma.

La obra literaria de Josefina Vicens rebasa con mucho el punto de vista que se ha posado sobre sus dos novelas: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982). Si bien las interpretaciones que han surgido a partir de la aparición de la obra mencionada son

absolutamente pertinentes, la narrativa de la autora tabasqueña se nutre de planteamientos concernientes a la complejidad de la existencia. De tal manera que en una prosa sencilla y clara se percibe el mundo de personajes enfrentados a: su condición finita y lábil, y a la necesidad de ser, de encontrar su identidad como sujetos a la culpabilidad, donde el tiempo y la historia se conjugan en la manifestación del otro, y en la posibilidad de verse y ser como otro. Resulta factible desarrollar una hermenéutica de la existencia a partir de la obra literaria de Josefina Vicens, dado que se sostiene en el análisis propuesto por Paul Ricoeur, uno de los más importantes hermeneutas del siglo XX.

Cuando Paul Ricoeur concluye su obra *Finitud y culpabilidad*, deja en la mesa de la reflexión una expresión contundente: “El símbolo da que [hace] pensar”. Ahora bien, el texto literario sujeto a una hermenéutica de la existencia, en este caso, elude, en cierta forma, la carga simbólica de la obra en sí; pero al mismo tiempo es en toda esa carga simbólica sobre la que se erige la interpretación. ¿Sería necesario establecer una hermenéutica simbólica para deslindar las estructuras de significación que designan un doble sentido? Tal vez sí, pero no del todo si se toma en cuenta, por un lado, la posibilidad de desmitificar, y por otro lado la posibilidad de desmitologizar. Retomando el precepto ricoeuriano cuando afirma que “el símbolo da que pensar” es la crítica la que desmitologiza al deslindarse del aspecto histórico, y es ahí donde el símbolo se “recarga” de significación y hace pensar. Es en este sentido en el que quiero establecer un vínculo directo con la literatura en su capacidad o cualidad referencial: “el símbolo da que pensar” y la literatura refiere. El posible “enredo” se suscita precisamente en que la literatura contiene una simbolización y, con todo, ésta refiere.

Mientras la referencia es al mundo, a la vida, el símbolo abre perspectivas de interpretación donde se genera una dinámica complementaria (evidentemente, dichas

perspectivas también apelan a la vida, a lo humano). La carga simbólica se conforma de la suma, de la adición de signos, de elementos que aumentan la proyección semántica. Si bien todo este planteamiento se presta a una profunda discusión, se llevará a cabo la reflexión que aporte más elementos a la hermenéutica propuesta. El círculo de la comprensión, que se nutre en la explicación para su fortalecimiento, se convierte en el ámbito tanto de la interpretación como de la simbolización, ya que ambos se erigen en conceptos correlativos.

La interacción con la filosofía ofrece nuevas perspectivas y eleva el nivel del diálogo entre la obra y su intérprete. Particularmente la obra de Josefina Vicens no se ha leído en esta dirección, esta lectura pretende aportar nuevas vertientes que harán eco en otros ojos, otros oídos, otros lectores.

Capítulo 1. La problemática de la identidad en la obra de Josefina Vicens. Identidad: una búsqueda angustiada.

1.1. Carmen García en *Aviso de ocasión*. De la mismidad a la ipseidad: identidad, narración y reconocimiento.

*Aviso de ocasión*¹ es el primer guión cinematográfico que escribió Josefina Vicens, sería el comienzo de una larga carrera como guionista, y el antecedente temático, desde mi perspectiva, de su novela *El libro vacío*. Diez años de diferencia entre el guión (1948) y la novela (1958), pero en el fondo una gran similitud con uno de los grandes temas que indaga la autora en su obra literaria: la identidad.

Carmen García es la protagonista del guión y se enfrenta a la búsqueda de ese “alguien” que la conforma, el sí mismo que José García intentará construir mediante la escritura en *El libro vacío*. Los dos personajes, los dos García se refugian en el acto de escribir para dar paso al cambio, a la transformación que permite desdoblarse la identidad en ese otro ámbito que da al sujeto “movimiento” en el tiempo: la identidad *ipse*, según Paul Ricoeur.

He intitulado este apartado “Identidad: una búsqueda angustiada” por el hecho de enfrentar el proceso de conocimiento de sí con angustia, despojo y hasta “arresto” (si lo pensamos con Heidegger), y lo subrayo ahora porque la autora tabasqueña señala en las primeras líneas de su argumento lo siguiente: “Un aviso de ocasión, del que usted se burla, puede ser el grito de angustia de un ser humano”².

¹ “Como argumentista, guionista, adaptadora o autora de diálogos adicionales, Vicens incursionó en el cine mexicano, pocos años después de comenzar a trabajar en el sindicato. Su primera intervención es en 1948, a través de *Aviso de ocasión*, una historia que no llegó a filmarse, pero que despertó el interés de Gabriel Figueroa, quien la animó a que perseverara en la escritura cinematográfica” Maricruz Castro Ricalde: “Josefina Vicens y el cine” en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, p. 63.

² Josefina Vicens, *Aviso de ocasión*, p. 1.

Narrar, contar, escribir para encontrarse puede representar la angustia que grita dentro del sujeto, necesidad que impulsa la voz callada y apacible que busca un escucha, un alguien que vea y corrobore la propia existencia, la otredad de los que habitan fuera de cada uno, pero también de los que aguardan en la morada de la permanencia, de la inmovilidad, provocada por el miedo de gritar el verdadero nombre del que “no somos”, pero queremos ser: la otredad que nos habita y que no logra “ser”. Otredad que se manifiesta mediante la máscara, tras el ocultamiento de quien se desgaja por encontrarse y al mismo tiempo sólo puede revelarse detrás del disfraz, de la careta que muestra lo “otro” que no es, y sí se encuentra dentro del que se esconde.

En mi estudio sobre *El libro vacío* distingo a José García inmerso en la angustia de querer escribir y aparentemente no poder hacerlo (aparentemente porque al fin y al cabo lo que leemos es lo que el protagonista ha escrito), angustia asociada a la búsqueda del sí mismo, a la búsqueda de identidad del sujeto que narra y se narra, y precisamente en dicho acto de narrar(se) surge la posibilidad de conformarse de acuerdo a la propuesta ricoeuriana. De tal manera que esa angustia, que menciona Vicens, la experimenta Carmen García en su proceso de búsqueda: “Carmen tiene la angustia de su soledad, de su temperamento tierno y ardiente, obligadamente contenido siempre. Su afán de ocultar lo que siente la hace aparecer en ocasiones altiva e indiferente”³

En estas líneas que describen rasgos del carácter de la protagonista encuentro dos datos determinantes respecto a la identidad. En primer lugar, el temperamento “contenido siempre” que evoca lo “atrapado”, lo que no tiene movimiento ni libertad de salir, de mostrarse, de ser, y sin embargo se encuentra en el sujeto; y en segundo lugar, otro dato que se vincula directamente con el primero: “ocultar lo que siente”. El verbo

³ *Ibidem*, p. 6.

ocultar se refiere a esconder, tapar, encubrir a la vista y hasta disfrazar⁴; de modo que nos encontramos con un personaje que contiene y que oculta. Ahora bien, ¿qué se contiene y qué se oculta? Si Carmen “contiene siempre” su temperamento, esto implica que parte de su carácter se queda estático, no se manifiesta, y, por lo tanto, no es perceptible para los demás. Es en este sentido la gran similitud con José García, quien en su vida cotidiana es uno, y ante su cuaderno, entre las líneas que nos permiten conocerlo, es otro: el que sufre, se angustia y desea sacar de sí al “escritor” que lleva adentro, la otredad contenida. Ahora bien, Carmen García lo que sí muestra es lo ya acostumbrado, lo de siempre, las rutinas que la llevan a actuar como “autómata” sin posibilidad de cambiar, por lo que su identidad se mantiene en la parte *idem*, es decir, en la mismidad:

Carmen es soltera y no posee ni retratos ni cartas que pudieran revelar algún pasado y frustrado noviazgo. Su vida actual —de la anterior no se sabrá nada— es monótona y tediosa. A ella, en varios años, no se le ha ocurrido hacer nada para cambiar un poco su ritmo habitual.

Todas las mañanas, a las 9 en punto llega al taller, donde permanece hasta la una. Vuelve a la casa de huéspedes, come, se arregla rápidamente y regresa al taller a las 2 de la tarde. Cuando termina de trabajar, a las 5, regresa a la casa y se encierra en su cuarto. Como a las 8:30 baja a cenar, platica un rato con la dueña o con los otros huéspedes y se retira a su habitación. Rara vez sale y sólo para ir de compras o, algunas veces, al cine con la dueña de la casa.⁵

Si Carmen García es “una mujer como de 45 años”⁶ y en la historia narrada no sabremos nada de su pasado, entonces la pertinencia del texto nos lleva a considerarla tal cual se nos describe en la cita: “en varios años, no se le ha ocurrido hacer nada para cambiar un poco su ritmo habitual”. En primera instancia podemos constatar su permanencia en el tiempo, es decir, su mismidad. Cabe recordar que la mismidad *idem*

⁴ Ocultar, (del lat. occultare), tr. Esconder, tapar, disfrazar, encubrir a la vista. [...] Callar advertidamente lo que se pudiera o debiera decir, o disfrazar la verdad. *Diccionario de la Lengua Española*.

⁵ Josefina Vicens *op. cit.*, pp. 1-2.

⁶ *Ibidem*, p. 1.

como centro acumulativo de experiencias y permanencia en el tiempo tiene dos componentes: la identidad numérica y la cualitativa⁷ por lo que con la primera identificaremos constantemente a la protagonista como un particular de base o persona(je) que se presenta ante nosotros con determinadas características permanentes, y la identidad cualitativa coadyuva a la distinción del sujeto de entre los demás. Hasta ahora el ámbito de acercamiento al personaje corresponde a la persona, con su carácter y cualidades particulares, pero existe otro ámbito interno que requiere de mayores datos, de más información que permita adentrarse más profundamente en dicho personaje como sujeto de acción.

A partir de esta primera instancia considero necesario retomar el planteamiento aristotélico, por un lado, y el ricoeuriano, por otro, respecto a la trama y a la identidad del personaje⁸. Dichos planteamientos permitirán comprender la transición que tiene Carmen García en la historia narrada y apreciar cómo afecta su propia identidad.

Aviso de ocasión narra la vida “monótona y tediosa” de la protagonista, hasta que:

Una noche y por una conversación que tiene durante la cena con don Ernesto [otro de los huéspedes donde vive Carmen], se entera de que muchas parejas de enamorados utilizan la lista de Correos para sostener relaciones que por diversas circunstancias deben permanecer ocultas. [...] Carmen oye interesadísima la conversación de don Ernesto y esa misma noche, ya sola en su cuarto, venciendo escrúpulos de conciencia y como transfigurada, toma lo que ella considera la más grave resolución de su vida: decide poner, al siguiente día, un Aviso de ocasión en la Sección de Diversos de “El Universal” En la redacción del texto pasa varias horas porque no se resuelve a consignar sus verdaderas generales, temerosa de que nadie se interese en escribir a una mujer fea de 45 años. Por fin y después de

⁷ En mi estudio sobre *El libro vacío* subrayo estos componentes: “la identidad numérica donde José García será siempre José García sin importar el número de veces que aparezca ante nosotros. Tanto externa como internamente la identificación que se haga del personaje será la de un sujeto reconocido como único (aun tratándose de una novela, cada lector crea un particular de base del o de los personajes). La identidad cualitativa permitirá distinguir siempre a este José García a pesar de las muchas semejanzas que existan con otros sujetos ya que siempre habrá elementos exclusivos de él.” *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro. Una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*, p. 41.

⁸ “La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse, por convención de lenguaje, identidad del personaje” Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, p. 139.

una violenta lucha interior, y como único medio de asegurar una respuesta, “anuncia” a una persona totalmente distinta. El texto queda así: ‘SEÑORITA JOVEN Y AGRACIADA DESEA CORRESPONDENCIA CON CABALLERO, OBJETO INICIAR TRATO AMISTOSO. ESCRIBIR A CARMEN GARCÍA A LISTA DE CORREO CENTRAL’. Ella piensa que si algún hombre le escribe, podrá retenerlo con cartas amables y poco a poco, en forma sutil, irá descubriendo su verdadera identidad hasta hacer posible un encuentro.⁹

Este párrafo muestra un cambio en el relato, es decir la historia narrada presenta un movimiento que provocará un desplazamiento mediante las acciones (concretamente la acción de la protagonista: escribir un anuncio de ocasión). La importancia de las acciones en la historia contada es de primordial relevancia desde la reflexión aristotélica plasmada en su *Poética*. Lo más importante para el filósofo griego es la trama de los actos, por lo que cuando divide a la tragedia en seis partes constitutivas, el primer sitio lo ocupa la acción y la trama: “obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. Luego actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo.”¹⁰ Aquí cabe subrayar que los personajes sólo mediante las acciones adquieren carácter, esto implica que el “hacer” del personaje lo lleva a conformar su identidad mediante el relato. Mientras Carmen García mantiene una rutina de acciones monótonas e idénticas desde el inicio de la historia (tomando en cuenta que lleva varios años en esa “mismidad”) y cuando actúa de manera diferente, cuando rompe esquemas y conductas “permanentes” la historia (la suya propia) avanza en otra dirección que le permite seguir conformándose y de manera simultánea el personaje se desplaza en el tiempo de la narración. Todo este proceso le permitió a Ricoeur avanzar en su propuesta de identidad narrativa tanto del personaje de ficción como del sujeto real. Proceso que a su vez permite adentrarse en la problemática del sí mismo a partir del relato de ficción.

⁹ Josefina Vicens *op. cit.*, pp. 6-7. El subrayado es mío.

¹⁰ Aristóteles, *Arte Poética*, p. 140.

De tal manera que Carmen García irá conformándose en tanto su hacer dentro de la historia contada. La Carmen conocida por quienes la rodean se irá transformando en la medida en que ella misma se “reinvente” o permita que la “otra” Carmen se manifieste y se muestre, y esto irá sucediendo conforme escriba las cartas a “otro” también reinventado. La transición de su mismidad: del *idem* consolidado hasta el momento previo a modificar su conducta, su rutinario hacer, dará cabida a la *ipseidad* como parte de su identidad. Veamos cómo de la permanencia avanza hacia el cambio:

Desde que trabaja en el taller, y de esto hace ya varios años, nunca la ha esperado nadie, nunca se la ha visto acompañada de ningún hombre. [...] En el fondo no es más que una mujer que necesita amar y sentir que ha sido capaz de inspirar un amor y un deseo. Sin embargo la plena conciencia de su edad y sus pocos encantos —que ella supone menores de los que realmente tiene—, le veda cualquier actitud que pudiera propiciar un noviazgo o simplemente un coqueteo ocasional con alguno de los pocos hombres a quienes ha tratado en el transcurso de su vida.¹¹

A partir de esta “pasividad” o inercia en el actuar de la protagonista se podrá contrastar la transición hacia “otra” persona que permanecía oculta, la acción concreta es entregar en el Correo Central su carta dirigida a “alguien” capaz de percibirla:

Desde ese momento su vida sufre un cambio radical, tanto exterior como interiormente. Todos los días al salir del taller toma con prisa un tren y se baja en el Correo Central. Esto le reporta gastos, cansancio y una nerviosidad que no puede ocultar y que ha sido claramente notada por sus compañeras de trabajo y por las gentes de su casa, que extrañan el repentino cambio en las horas de llegada de Carmen. Durante una semana va diariamente al Correo y ansiosa lee las listas puestas en los tableros.¹²

¹¹ De aquí en adelante cuando me refiera a algún personaje de las obras de Vicens, será citado entre comillas y precisando en qué texto aparece. “Carmen García” en *Aviso de ocasión* de Josefina Vicens, pp. 2-6.

¹² *Ibidem*, p. 8.

Hasta aquí he considerado el cambio que afecta al personaje y directamente se refleja en el carácter como parte de la estructura donde la trama sufre un giro (la peripecia aristotélica cuando se refiere a la tragedia). El desplazamiento que se percibe tiene su origen en la acción concreta de atreverse a escribir y mandar su carta. Sin embargo, la reflexión que me interesa enfatizar es la consecuente a dicha acción concreta, es decir, la conformación del sujeto mediante el acto de narrar(se). Recordemos que la mismidad o permanencia en el tiempo: el *idem* de la identidad del sujeto, no significa falta de acción o de hacer, sabemos que esa pasividad traducida en monotonía es un hacer, pero es precisamente la fuerza del rompimiento en la conducta lo que marca la diferencia entre cada uno de los actos del sujeto. No se ve algo distinto, ni se logra percibir la otredad del sujeto si la permanencia en el tiempo nos muestra siempre lo mismo, es hasta el momento de hacer algo diferente cuando se manifiesta el sujeto con otra parte de su carácter, que en este caso permanecía oculto, y da cabida a que la identidad se conforme como si fuera en aumento, como si se añadiera ser al sujeto de la acción.

Tanto el protagonista de *El libro vacío* como Carmen García en *Aviso de ocasión* se van conformando en tanto el acto de narrarse que mediante la escritura les permite “aumentar” su identidad, les permite ver y verse de otra forma en relación a la vida monótona que cada uno de ellos tiene en su cotidianidad. Por ejemplo, cuando José García se atreve a tener una amante rompe la rutina y surge otro José que permanecía oculto, el cambio se da tanto en lo interior como en lo exterior; su esposa lo nota, en la oficina sus compañeros también perciben el cambio:

Por primera vez desde hacía muchos años, mentí a mi mujer. El corazón me latía fuertemente mientras le explicaba, con más detalles de los necesarios, que no había podido encontrar una diferencia y que iba a quedarme después de las horas de oficina para revisar varias

partidas. [...] Quise hacer bien las cosas, aparecer galante y entendido. Antes de entrar a la oficina pasé a una florería y ordené un gran ramo para la sobrina y un “corsage” para ella. Cuando me indicaron lo que costaban sentí que se me oprimía el corazón y recordé a mi mujer, ahorrando, regateando, cuidando hasta el último centavo para “acabar bien la quincena”. [...] Y pagué, fingiendo gran aplomo, una cantidad que equivalía a cuatro o cinco días de gasto en mi casa. Exigí que arreglaran las flores en mi presencia; quería ver cómo quedaban. Se tardaron mucho, llegué tarde a la oficina y estuve tan nervioso que no pude hacer nada; después fui a buscar a Pepe a su departamento y hablamos de ella.¹³

En ambas novelas el cambio en la conducta del personaje da movilidad a la historia, o si nos ceñimos al proceso estructural planteado por Aristóteles es la acción en la trama la que permite dicha movilidad. Si bien ésta es la base estructural, lo que tenemos ante nosotros son dos personajes en proceso de transformación que conforman su identidad mediante el acto de narrar(se). En el caso de José García la situación es “real”, es decir, la vive literalmente, se concretan los encuentros con la amante, los momentos placenteros y el desasosiego que traerá consigo la relación extramarital; mientras que Carmen García no concreta nunca el encuentro con el ser amado, idealizado, “inventado”; sin embargo el intercambio epistolar le permite modificar no sólo su conducta exterior en relación a los otros, sino que también internamente. Ella disfruta, sueña, goza, sufre, es decir vive lo que nunca se había atrevido a hacer. No obstante el caso particular de cada uno de los personajes, ambos experimentan cambios en su persona y esencialmente son “similares” entre sí, me refiero al proceso de identidad por el que atraviesan ambos. Por un lado José García miente a su esposa para llevar a cabo sus encuentros con la amante, finge un estrato social que no tiene para congraciarse con ella, lo cual implica adoptar una identidad que no es “realmente” la suya, o tal vez tendría que decir que no es cotidianamente la suya, porque finalmente es

¹³ “José García” en *El libro vacío* de Josefina Vicens, pp. 145-146.

él quien acude a las citas quien gasta de más y quien oculta lo que hace ante su familia. El sujeto no deja de ser quien es cuando se atreve a incursionar en otras acciones que no “le corresponden”, en todo caso su otredad se manifiesta y rompe los esquemas preestablecidos y conocidos por los demás, es la *ipseidad* la que aflora y desplaza temporalmente a la mismidad. Ahora bien por otro lado Carmen García se reinventa cuando manda sus avisos de ocasión y aunque la primera vez fracasa, tras un corto plazo lo vuelve a intentar:

Esa misma noche y alentada o inquieta por las palabras de Rosa, Carmen decide probar suerte nuevamente con otro Aviso de Ocasión. Esta vez trata de redactarlo apegado a la verdad, pero el mismo temor que le asaltó cuando puso el primer aviso, se apodera de ella y vuelve a falsear su identidad, aunque ahora, para evitar una nueva decepción, se preocupa por esbozar someramente las características morales que debe tener el hombre que conteste. Y así después de varios ensayos, escribe: “SEÑORITA JOVEN Y DECENTE DESEA CORRESPONDENCIA CON CABALLERO EDUCADO Y FINO. OBJETO INICIAR TRATO AMISTOSO. CONTESTAR A CARMEN GARCÍA. LISTA CENTRAL DE CORREOS.”¹⁴

¿Cuál sería la verdad para Carmen García? Y ¿por qué vuelve a falsear su identidad? La verdad podría entenderse como la cotidianidad, la monotonía en su hacer, su mismidad que le ha conformado un carácter reconocido por los demás; sin embargo lo otro que habita en ella no deja de ser “verdadero”, en todo caso ha estado oculto, escondido, usurpado por la máscara que cada sujeto porta en determinados ámbitos o momentos de su existencia. Como consecuencia lógica, si se pretende cambiar la pasividad y monotonía en el actuar, entonces se tiende a ser otro, alguien diferente, lo que llevaría a comprender su necesidad de “falsear su identidad”. Estos dos aspectos denotan un problema en la conformación de la identidad del sujeto.

¹⁴ “Carmen García” en *Aviso de ocasión*, pp. 20-21. El subrayado es mío.

Para ubicar el problema que me interesa indagar será necesario hacer algunas consideraciones. Regresemos un poco a la estructura básica que genera la movilidad del personaje en la historia narrada. A partir de los lineamientos aristotélicos respecto a la acción, ya he mencionado que Paul Ricoeur proyecta su reflexión hacia la identidad narrativa. Ahora bien, la indagación ricoeuriana subraya tres momentos en el proceso de la trama vinculada al personaje: el primero se refiere al sujeto de la acción: el “quién” de la acción; el segundo al “poder” de dicho sujeto que tiene para hacer, y el tercero la implicación con el otro: el deber hacer (la relación ética con los otros). Estos momentos me llevan a tomar en cuenta que el proceso de la conformación de la identidad no se deslinda de la conformación del sí, un sí mismo necesario para comprender al sujeto en su totalidad. Tanto en el caso de José García como en el de Carmen García nos encontramos con dos personajes que buscan y se buscan mediante el acto de narrarse, y aunque se van descubriendo, y hasta reinventando (particularmente Carmen) en ambos personajes se distingue el sí mismo que les da sustento. Esto no sucede en el caso de Luis Alfonso en *Los años falsos* porque carece de un sí conformado, su sí le es ajeno, no le pertenece, es de su padre, es decir Luis Alfonso hijo “no existe” (el caso de Luis Alfonso lo desarrollo en el siguiente apartado). Esto es importante porque el reconocimiento de sí mismo se vincula en la dialéctica del reconocimiento con los demás, nuevamente se pone en juego la otredad y la posibilidad de encontrarse mediante los otros. Ricoeur vincula el reconocimiento de sí con la estima de sí, característica fundamental para la conformación del sujeto. El caso de Luis Alfonso (tratado en su capítulo correspondiente) pone de manifiesto la irremediable posibilidad de ser, mientras que José y Carmen se debaten, sufren y se angustian por reconocerse a partir de ese alguien que son, pero quieren dejar de ser.

Ahora reparemos en el proceso de conformación que experimenta Carmen mediante la escritura:

Carmen sale del trabajo. Toma un camión y se dirige al Correo. Va con cierta expresión de temor, pero decidida. Igual que la hemos visto otras veces se acerca a la lista y busca su nombre. Al encontrarlo, y ya sin el titubeo y la torpeza de la vez anterior, se acerca a la ventanilla y recoge el sobre. [...] guarda la carta en su bolsa y camina hasta llegar a un café de chinos, cercano al Correo, donde se sienta, pide un refresco y se dispone a leerla. A medida que lo hace su cara se va transfigurando. Lee una y otra vez, visiblemente agradada. Después pide la cuenta, sonrío a la mesera, le deja una propina excesiva y sale radiante. Camina varias cuadras, sonrío a quienes le ofrecen un billete de lotería o diversos objetos, mira los aparadores, se contempla en los vidrios de los escaparates. Todo en ella revela alegría. Llega a su casa, ya ha anochecido, conversa animadamente a la hora de la cena y tan luego como termina ésta, se sube a su cuarto y se encierra con llave.¹⁵

En primera instancia la transformación se percibe desde el “particular de base” (el sujeto con su cuerpo, lo externo que se muestra), la cara sonriente, la alegría, y el carácter modificado. Recordemos que al sujeto (particular de base) se le asigna un nombre para distinguirlo y éste se encuentra vinculado con la identidad. Carmen, al igual que Carlos, el personaje con quien establece una relación amorosa mediante las cartas, ha inventado una “identidad” que no le corresponde del todo, en realidad se ha descrito como alguien joven con características diferentes a su realidad, ser acompañante de piano, profesora de solfeo (cosa que no es así en la historia narrada, y no podemos saber si en algún momento de su vida tuvo tales actividades porque de su pasado nada se nos cuenta), etc. Sin embargo tanto ella como Carlos conservan su nombre, ya que si se trata de inventar(se) ser otro, bien hubieran podido cambiarse el nombre, pero deciden conservarlo. Con estos elementos pregunto: ¿cuál es la problemática de Carmen García respecto a su propia identidad? Si ha permitido que la *ipseidad* se manifieste “desplazando” en cierta medida a su mismidad, si ha conservado

¹⁵ Josefina Vicens, *Aviso de ocasión*, p. 25.

su nombre, si sus acciones han dado un giro a su carácter, en fin, ¿qué le acontece que considera necesario “falsear” su identidad? Respondería que se trata de la estima de sí, del reconocimiento de sí misma y con respecto a los demás, necesarios para conformar su identidad. En términos ricoeurianos estaríamos hablando de la dialéctica de la identidad enfrentada a la alteridad.¹⁶

A Carmen García de manera similar que a José García, no le alcanza el sí mismo para “abrirlo” y llevarlo hacia los demás, los dos personajes están en la búsqueda continua, en el proceso doloroso de enfrentarse a sí mismos y al mismo tiempo en la total incoincidencia donde su finitud y limitación no les permite dar el paso siguiente, la angustia los invade y su tristeza es síntoma de su imperiosa necesidad de lograr más, de “poder” más, pero ninguno de los dos lo consigue. José García seguirá escribiendo todas las noches, acudiendo al encuentro consigo mismo, seguirá conformando su identidad, pero en la pertinencia de la historia, nunca podrá ser un escritor reconocido. Carmen García seguirá escribiendo cada semana y acudirá al encuentro consigo misma mediante la escritura del otro, pero nunca llegará a concretar su relación debido al no reconocimiento de sí que le permita hacerse responsable de sus acciones y enfrentarse al otro con todo lo que ella es, o sea consigo misma.

Y una vez más insisto en mencionar a Luis Alfonso, quien está en un caso extremo, porque ni siquiera tiene el sí conformado, Carmen y José caminan lento y se arriesgan en tanto “pueden” hacerlo, Luis Alfonso no alcanza a darse cuenta de su extravío, del abandono de sí que le impide ser. Lo único que defiende a contrapecho es

¹⁶ Paul Ricoeur en *Caminos del reconocimiento* analiza puntualmente el desarrollo de la identidad narrativa en la dialéctica del sujeto de acción (el que hace), el que puede y el que considera a los otros en su hacer (la postura ética), este proceso implica un reconocimiento que coadyuva a la confrontación con otro, “ya se trate de un individuo o de una colectividad, donde la identidad narrativa revela su fragilidad. No son ilusorias las amenazas que atestiguan la fragilidad de la identidad personal o colectiva: es digno de destacar que las ideologías de poder se proponen, con un éxito inquietante, manipular estas frágiles identidades a través de mediaciones simbólicas de la acción y, principalmente, mediante los recursos de variación que ofrece el trabajo de configuración narrativa, puesto que siempre es posible, como evocamos anteriormente, narrar de otro modo” pp. 136-137.

su “nombre” porque a diferencia del padre “él sí es Luis Alfonso y su padre era Poncho Fernández”; paradójicamente el nombre no es suyo, es del fantasma que lo habita, esencialmente el nombre no lo conforma.

Ahora regreso a Carmen García para ahondar en el reconocimiento de sí que le impide mostrarse tal y como es. Si como plantea Ricoeur es “en la prueba de la confrontación con otro...” donde se muestra la fragilidad de la identidad, Carmen es frágil y vulnerable al momento de enfrentar(se) con Carlos, quien finalmente también es un desconocido para ella, no sólo porque él también se inventa una identidad, sino porque ni siquiera se conocen. La persona (el particular de base) con todas sus particularidades (físicas y de carácter) está supeditada a una invención amable de cada uno de los dos personajes, dejando a la imaginación la parte que complete la figura “idealizada” pero al mismo tiempo “real” de ella y de él.

El reconocimiento de sí conlleva, según Ricoeur,¹⁷ la responsabilidad de ser el agente de las acciones. Los actos, cometidos por el sujeto que hace, implican asumir la responsabilidad de actuar de tal o cual manera: ser un hombre capaz (de hacer) y responsable (imputable de sus acciones). De tal manera que Carmen García no asume esa parte del reconocimiento, no se hace responsable de confrontar al otro consigo misma, y esto la llevará a perder(se) lo ya ganado, lo recuperado, es decir su *ipseidad*.

Es pertinente tomar en cuenta que no se trata de anular a la *mismidad* o a la *ipseidad*, ya que la identidad del sujeto se conforma de ambas, en todo caso se trata de establecer una dialéctica donde confluyan simultáneamente. Ricoeur lo plantea como

¹⁷ Paul Ricoeur ahonda en la problemática del reconocimiento como una fenomenología del hombre capaz, y sostiene que “existe un estrecho parentesco semántico entre la atestación y el reconocimiento de sí, en la línea del ‘reconocimiento de responsabilidad’ atribuido a los agentes de la acción por los griegos, desde Homero y Sófocles hasta Aristóteles: al reconocer haber hecho tal acto, los agentes atestiguaban implícitamente que eran culpables de él. La gran diferencia entre los antiguos y nosotros radica en que nosotros llevamos a la fase reflexiva la unión entre la atestación y el reconocimiento en el sentido del ‘tener por verdadero’”. “La fenomenología del hombre capaz”, en *Caminos del reconocimiento*, p. 124.

“la síntesis de lo heterogéneo”, una dialéctica de concordancias y discordancias debido a los cambios que producen las acciones en el tiempo.

Ahora bien, en este sentido cabe preguntar ¿por qué la protagonista no enfrenta al otro?, ¿por qué no enfrenta su sí con el otro?, ¿qué hay detrás de la necesidad de falsear la identidad? En primer lugar, quisiera recordar que la hermenéutica no pretende ser ni hacer un diagnóstico del personaje, no es tampoco un psicoanálisis que determine las causas de una problemática dada; la hermenéutica, al menos la propuesta por Ricoeur, misma que sigo en este estudio, intenta conservar su carácter epistemológico sin olvidar que camina esencialmente hacia preocupaciones de orden ontológico. Una vez aclarado lo anterior consideraré una posibilidad de interpretación que ayude a comprender la historia narrada.

Carmen García ha transitado de la mismidad a la *ipseidad*, pero no ha mostrado su persona como realmente es, ha “inventado” que es una mujer joven (más joven de los 45 años que tiene), y que tiene otras actividades diferentes a las que se dedica. Anteriormente mencioné la falta de reconocimiento que se traduce también en la autoestima de sí, y ésta es una posibilidad de interpretación sustentable en el texto. El personaje carece de estima de sí, por lo que no es capaz de asumir la responsabilidad de ser quien es. Pero también cabe mencionar que detrás del acto de falsear la identidad pudiera estar la culpa, que también “paraliza” al sujeto y le impide conformar su sí, con la salvedad que la pertinencia del texto, aparentemente y hasta este momento, no ofrece los elementos suficientes para considerar a la protagonista: un ser culpable.¹⁸

¹⁸ En mi estudio sobre *El libro vacío* encuentro a José García un ser culpable. Hago un recorrido acerca de la culpa basada en *Finitud y culpabilidad* de Paul Ricoeur. Lo menciono porque es importante considerar que el proceso de culpa transformado en culpabilidad tiene una relación directa con la disminución del sí mismo, una afectación en la conformación de la identidad y en la relación del sujeto con los otros. “En la relación que se establece con los otros se encuentran respuestas que uno se hace, mismas que no se perciben sin la otredad. Sin embargo, en la convivencia diaria la rutina y la *mismidad* se apoderan de las situaciones; la culpa o culpas que aparecen no llegan a constituirse en la conciencia, y por lo tanto no se convierten en culpabilidad. Lo paradójico de esta situación radica en que la suma de estas culpas sí constituye culpabilidad cuando en el ahogo de la relación del hombre consigo mismo y con el

Ahora veamos cómo el “otro”, don Carlos, le demanda compromiso y sinceridad en la relación, aunque sabemos que él también entra a la dinámica de falsear su propia identidad:

Carmen: El principio de toda amistad duradera es la sinceridad. Esa sinceridad demando de usted si es que verdaderamente tiene interés en que nuestra correspondencia sea larga e íntima. Su carta, que agradezco y que me ha proporcionado un gran placer, más que revelarla, parece que la oculta. No sé si en esto haya una deliberada intención o una explicable falta de confianza en mí. Le digo todo esto porque, sin tratar de apresurar en ninguna forma sus confidencias, creo que debemos ser más explícitos y escribirnos menos vagamente, para poder llegar a una verdadera comprensión.¹⁹

La confianza de la que habla Carlos es el reconocimiento del otro, cosa que no sucede con Carmen (tampoco con él). Desde el inicio de la historia se nos cuenta de la actitud de ocultamiento que tiene la protagonista en su vida cotidiana, y mediante las cartas el “otro” personaje percibe ese ocultamiento que la caracteriza. Al respecto debemos tomar en cuenta que ellos no se conocen personalmente, no existe el primer contacto de cercanía sustentado en la persona, en el particular de base que pudiera dar cabida al reconocimiento del sujeto mediante los atributos físicos y el carácter.

El proceso de reconocimiento del sujeto consigo mismo y con los demás implica el sustento de la constatación del “otro” mediante las acciones y mediante la palabra: la promesa que sostiene la relación y da cuenta del reconocimiento mutuo. Es la atestación puesta en juego cuando el sujeto se reconoce como el responsable de sus acciones y puede sostener el “yo hago”. De tal manera, que Carmen y Carlos se construyen una identidad a partir de la que ya tienen, cambian algunos datos que no

otro, se esfuman las posibilidades de entendimiento. En este proceso dialéctico donde la identidad individual necesita ser aprehendida, la posibilidad de realización se escapa cuando se carece de dicha consolidación. Esto le sucede a José García, no tiene una vida total y realizada que le permita aceptarse y aceptar a los otros. De modo que la presencia de su esposa, por ejemplo, le impide ser “ese” que quiere. Rechaza la conducta de ella, dando lugar a la culpa o culpas que le persiguen.” *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro. Una aproximación ricœuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*, p. 90.

¹⁹ Carlos en *Aviso de ocasión*, p. 28.

necesariamente son falsos del todo, pero que en rigor ya no corresponden al tiempo que están viviendo. El problema radica en la falta de reconocimiento mutuo, estima de sí y de atestación; ¿quién atesta frente al otro si ni siquiera se han visto?

De hecho, el sustento afectivo que se desarrolla, a partir de la relación epistolar, entre ambos personajes es lo suficientemente importante para cada uno de ellos, que se aprehenden de dicha relación sin querer enfrentarse a la contundencia de su realidad (la edad y circunstancias “reales”):

Amigo mío: Lo llamo así porque al leer su carta he sentido que puedo tener confianza en usted. Le han bastado unas cuantas líneas para darse cuenta de que mi soledad no obedece a falta de compañía, sino al hondo problema de sentirme incomprendida. No siempre la juventud tiene en torno suyo los elementos que le son propios; también pueden darse casos, como el de usted y el mío, en que los años no quieren decir nada y la angustia no corresponda a ellos. Estoy absolutamente de acuerdo con usted en que no debemos conocernos pronto ni tener ninguna actitud apresurada que pudiera decepcionarnos mutuamente. Nos escribiremos durante largo tiempo, todo el que sea necesario para saber cómo somos en realidad. Adiós, amigo mío, espero confiadamente su respuesta. Carmen García.²⁰

La carta de la protagonista muestra en primera instancia el lazo que han tendido los dos personajes: la confianza mutua. Sin embargo, sucede algo paradójico entre ellos. Tanto la confianza, como la comprensión requieren una base de “verdad” que exige la amistad, pero a lo que se enfrentan es a la invención de datos que les permitirá ahondar en sus vidas y “conocerse para saber cómo son en realidad”. Lo paradójico radica en que lo que los une en un afecto especial es una “mentira” y, al mismo tiempo, es lo “más real” que viven los dos. Esto implica que la conformación de su identidad surge a partir del acto narrativo, y esa identidad derivada de dicho acto se convierte en “real” a partir de que es contada de “esa” manera por cada uno de ellos. La *ipseidad* permite el

²⁰ “Carmen” en *Aviso de ocasión*, p. 26.

desplazamiento en el tiempo, y cuando Carmen enfatiza “nos escribiremos durante largo tiempo”, lo que está proponiendo es continuar indefinidamente con el acto de narrarse, de contarse sus vidas para llegar a un conocimiento “real”, y simultáneamente estará conformándose en ese “alguien” que quisiera ser.

Ahora bien, si la posible causa de no querer o no poder enfrentarse a la alteridad se centra en el no reconocimiento de sí, en la estima de sí que no le alcanza a Carmen García para mostrarse tal como es, entonces se vuelve necesario, según la propuesta ricoeuriana, considerar el aspecto *mnémico* y el de la promesa. Tener memoria de algo es acordarse de algo que es pasado, traer al presente la imagen de lo ya acontecido, de lo ya vivido, y en su contrario el olvido es la ausencia del recuerdo, del acontecimiento pasado, de las huellas “borradas”. De acuerdo a estos elementos, cabe preguntar si Carmen García ha olvidado su pasado, no lo quiere recordar, o no lo puede traer al presente. Por un lado, hemos visto que tanto ella como Carlos han recurrido a su memoria y han “inventado” una identidad presente basada en hechos ocurridos en alguna etapa ya vivida. El hecho de que la historia “no cuenta” el pasado de Carmen resulta en cierto sentido relativo, ya que cada carta que le escribe a Carlos contiene datos de su propia vida pasada:

Y como mi situación económica no es muy brillante, trabajo en varias escuelas particulares como acompañante de piano y profesora de solfeo. Como usted ve, mi vida no es precisamente muy interesante, pero mi gusto por la música me la hace más llevadera. (Carmen habrá escrito esto casi de corrido, sin ningún titubeo, a pesar de que todo es falso. Esto revelará que lo que relata fue verdad en algún tiempo y que ahora le es fácil traerlo a su memoria y mentir sólo en aquello que se relaciona con la época, pero no con los hechos en sí).²¹

²¹ *Ibidem*, p. 31.

Este párrafo nos ayuda a ubicar con mayor precisión la “necesidad” que tiene Carmen de ocultar su edad, lo cual permite interpretar que circunstancialmente resulta una razón de peso para el personaje ocultar(se). En 1948 ser una mujer soltera a los 45 años era un problema de prejuicio social. Podríamos depositar en este hecho toda la problemática de la protagonista al enfrentarse con el “otro” tal cual es, sin embargo creo que la historia permite considerar algo más profundo en el interior de Carmen García, algo más que la mantiene en la imposibilidad de enfrentar al “otro”.

El mismo párrafo citado enfatiza la situación del personaje en relación a su discurso: “ahora le es fácil traerlo a su memoria y mentir sólo en aquello que se relaciona con la época, pero no con los hechos en sí”.²² Si bien se constata el ejercicio de memoria que emprende Carmen y sólo miente respecto al tiempo “perdido” o vivido quizá de una manera “inaceptable” para ella misma respecto a la moral de su sociedad, es posible vincular su problema del mantenimiento de sí con dicha moral trasladada a la estima de sí.

Volviendo al ámbito social, cabe considerar que Carmen no es del todo una mujer “sumisa”, me refiero a la circunstancia concreta de que no vive en el seno de una familia. Ella habita una casa de huéspedes, no sabemos las razones por las que llegó a dicho lugar; pero este dato habla de cierta independencia tanto en el aspecto económico como en el afectivo-social. Ella muestra voluntad de elegir sus amistades, de compartir sus secretos y de manifestarse solidaria y amable cuando su identidad *ipse* le permite revelarse ante los otros: “Se debe remarcar el hecho de que Carmen se ha vuelto comunicativa, sociable y que interviene en los problemas de todos”²³ De tal manera, que darle el peso rotundo a la edad que tiene como razón que impide confrontarse con el “otro” resulta poco contundente, desde mi perspectiva. Esto lo digo porque incluso

²² *Idem.*

²³ *Ibidem*, p. 40.

cuando Carmen se anima a escribir un aviso de ocasión lo hace temerosa de que nadie quiera escribir a una “mujer fea y de 45 años”, La protagonista sí está considerando la edad, pero también le acompaña un prejuicio de estima al considerarse “fea”, es decir incapaz de ser reconocida por los otros a partir de que ella misma no se reconoce como lo que es.

En relación a este planteamiento me gustaría considerar la otra posibilidad (arriba mencionada) respecto a su falta de aceptación: la culpa. Nos encontramos ante el sujeto de acción en proceso de conformación, de reconocimiento, de manifestación, y existe una limitante que le impide confrontarse con el “otro” desde su “sí misma”. Si por un lado está la falta de estima de sí, me atrevo a considerar, que por otro lado, también aparece la culpa en Carmen García. Recordemos que la culpa es una falta, una falla, y en este sentido Carmen se siente en falta, considera que ha fallado (quizá con una “exigencia” social), pero no cumple con el “deber ser”. A sus 45 años “debería” tener ya una relación afectiva definida y posiblemente estable; y dado que no es así, el personaje se asume en la falta, en la falla que la disminuye y paraliza ante sí misma. Éste es otro antecedente temático que encuentro respecto a José García en *El libro vacío*:

La incoincidencia ubicada entre lo finito y lo infinito revela un proceso de dolor, de sufrimiento, de angustia, es decir, revela el sentimiento agrupado en un término que expresa el padecimiento humano: la tristeza. [...] Es necesaria la relación de desproporción para entender la incoincidencia del hombre. Ahora bien, si dicha desproporción se ubica entre la finitud y la infinitud, el ser y la nada, para Ricoeur se encuentra sobre todo en relación con el sí mismo; considera al hombre como su intermediario, pero en sí mismo, entre su yo y su yo, el hombre como intermediario en y consigo mismo.²⁴

²⁴ Basada en *Finitud y culpabilidad*, de Paul Ricoeur, pp. 155-156, me cito de mi estudio: *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro. Una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*, pp. 72-74.

Tanto José García como Carmen son personajes inmersos en la angustia, en el padecimiento constante por la necesidad de encontrarse, de conformar su identidad, y ambos reflejan la desproporción humana que los habita, la incoincidencia entre su yo y el sí mismo. Creo que en el caso de José García resulta mucho más evidente el proceso de culpa por el que atraviesa a lo largo de la novela, mientras que Carmen García es un asomo de su “falla” detonada como culpa que le impide ir más allá de su carencia de reconocimiento. Los dos personajes vicensianos están inmersos en la angustia y desolación, en la incoincidencia que los apremia y entristece, y ninguno de los dos alcanza el encuentro consigo mismo para liberarse de las cadenas que impiden ser el “otro” que se quisiera ser.

El desenlace de *Aviso de ocasión* muestra lo limitado del personaje, su finitud y pequeñez para dar el paso, para arriesgarse y consolidar su identidad *ipse*. Varias semanas transcurren sin que Carmen reciba carta de Carlos, y el ansia de tener noticias la consume en desolación. Su amigo ha estado muy enfermo y no ha podido salir de casa para ir al Correo, sin embargo hace un gran esfuerzo y la insta para apresurar el encuentro y conocerse:

Sigo enfermo y además mis asuntos de trabajo se han complicado un poco. Tal vez sea necesario hacer un viaje muy prolongado, a un sitio donde no podré escribirte. Creo que ha pasado suficiente tiempo y que ni tú ni yo tendremos excusas para conocernos. No puedo escribir mucho, estoy un poco fatigado y me duele la cabeza horribilmente. Es necesario Carmen, no es posible esperar más. El domingo próximo, día 27, a las doce, te esperaré en esa banca de la Alameda, junto a la fuente de Neptuno, donde me has dicho que te has sentado muchas veces a leer mis cartas. Para que me identifiques llevaré un traje gris claro y bajo el brazo un libro que se llama: “Los Grandes Pintores del Renacimiento”. Como ya no hay tiempo para que tú me digas la forma en que irás vestida, te ruego que lleves en la mano alguna flor, una sola. Te espero ansiosamente y te amo. Carlos.²⁵

²⁵ Carlos en *Aviso de ocasión*, pp. 53-54.

Así como cuando Carmen inició la aventura epistolar con Carlos y ambos fueron modificando su entorno, y sobre todo se fueron transformando internamente, ahora ante el desenlace inminente los dos caerán presos de la inseguridad y de su estima de sí (vinculada a los prejuicios sociales de la época). Pese al deseo de concretar el encuentro anhelado, ninguno de los dos cumple con lo pactado en la carta de Carlos. A la cita él no lleva el traje gris ni el libro indicado, ella tampoco lleva la flor, de tal manera que no será la persona, el particular de base, o los indicios físicos y materiales los que puedan dar paso al reconocimiento. Los dos en el sitio preciso, puntuales, uno sentado en cada extremo de la banca, entrecruzan miradas y no “se reconocen”. Después de dos horas de espera ambos se van por distintos rumbos y se cancela toda posibilidad de encuentro. A Carlos lo llevarán sus hijos a Veracruz, donde estará encerrado y permanecerá en reposo por causas de salud. Carmen todavía insiste diariamente en el Correo, intentando encontrar alguna carta de su amigo, hasta que pregunta directamente por él a la empleada del Correo:

—Señorita, perdone la molestia por favor. Me podría decir si no ha venido un joven alto a recoger varias cartas dirigidas a Carlos Romero,

La empleada, como recordando, repite: —“Carlos Romero, Carlos Romero... ah, sí; pero no es un joven, es un señor ya viejo. Hace mucho que no viene.

—No, señorita —insiste Carmen—. Por lo que más quiera, acuérdesse. Es un joven alto, que todos los miércoles recogía cartas dirigidas a ese nombre. La empleada contesta muy segura: —No, de veras, me acuerdo muy bien. Carlos Romero... es un viejo, por cierto muy correcto, muy educado; hace mucho que no viene. Carmen se queda callada un momento. Después dice: —Debe haber un error, gracias.²⁶

Efectivamente, Carmen tiene razón cuando dice: “debe haber un error”, sí el error humano, la equivocación, la incoincidencia, y en este caso la imposibilidad de

²⁶ “Carmen” en *Aviso de ocasión*, p. 56.

ver(se) en y con el otro. Los griegos se encargaron de mostrarnos cómo el hombre es inmensamente grande y maravilloso al mismo tiempo que puede ser terriblemente pequeño e insignificante; Edipo necesita sacarse los ojos para poder asumir su equivocación, el gran error al no poder ver(se), el héroe trágico que no alcanza el reconocimiento de sí por el velo de la soberbia. La herencia de los grandes personajes atrapados de manera trágica en su condición humana: finitos y lábiles.

Josefina Vicens configuró en su literatura a hombres y mujeres comunes, ordinarios, sujetos en el proceso de búsqueda de sí mismos, en la lucha continua del yo con el sí mismo, abatidos por la angustia de no alcanzar a “ver” lo que se tiene enfrente, entristecidos y desolados por la incapacidad de conformarse, de ver(se) y reconocer(se) en la mirada de los otros, en la mirada propia.

Los títulos que la autora dio a sus obras son los nombres del que engendra y da luz, guías, pautas, huellas que no se pueden pasar por alto, que reclaman ser vistas para que el error no nos consuma del todo.

Aviso de ocasión es literalmente un “aviso”²⁷ a la protagonista y no logra verlo, no logra identificarlo, no le alcanza su identidad *ipse* para desplegarse en la “otra” que quiere ser. También es el indicio que le advierte que “algo” de lo que busca se encuentra por ahí, el cuidado que tendría que tener en el “otro” que aparece y finalmente es ella misma en su otredad.

La ocasión²⁸ se refiere a la oportunidad o deseo de “hacer o conseguir una cosa”, Carmen tendría que empeñarse en advertir (se) en la otredad.

²⁷ Aviso. (Del latín *ad visum*) m. Noticia o advertencia que se comunica a alguien. 2. Indicio, señal. 3. Advertencia, consejo. 4. Precaución, atención, cuidado. 5. Prudencia, discreción. 6. Anuncio. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, p. 239.

²⁸ Ocasión. (Del latín *occassio, ōnis*). F. Oportunidad o comodidad de tiempo o lugar, que se ofrece para ejecutar o conseguir una cosa. Causa o motivo por que se hace o acaece una cosa. Peligro o riesgo.

1.2 Anulación del sujeto: falsa identidad y no-conformación del sí mismo. Luis Alfonso en *Los años falsos*.

En un primer acercamiento a *Los años falsos* de Josefina Vicens, me interesa plantear lo siguiente: con base en la reflexión de las únicas novelas de la autora tabasqueña me atrevo a decir que el objeto temático que las caracteriza es la identidad. Este concepto lo he analizado puntualmente en la aproximación ricoeuriana que realicé en torno a la primera novela de Vicens: *El libro vacío*.¹ En dicho estudio distingo la búsqueda de sí mismo que emprende el protagonista José García mediante la narración. Su continua lucha por comprender(se) y saber quién es ese sujeto que “todas las noches...”.

Ahora bien, si de acuerdo a la teoría ricoeuriana en mi primer estudio establezco que José García busca y construye su identidad en el acto de narrarse, asimismo, en términos de Paul Ricoeur, y de acuerdo a su obra *Caminos del reconocimiento*,² intuyo que el personaje busca su propio reconocimiento, por lo que todas las noches recurre al encuentro consigo a través de su cuaderno, donde plasma su necesidad y al mismo tiempo su imposibilidad de encontrarse, de saber quién es realmente; pero al darse cuenta de que en realidad sólo es lo que no quiere ser, es decir que su incoincidencia le ratifica su condición finita y lábil, entonces permanece en la angustia continua de buscarse. El reconocimiento que busca José García se vincula con la mirada de los otros, con la necesidad de mirar(se) en y con los otros, por lo que dice Ricoeur, a saber, que existe una dialéctica entre la conformación del sí y el reconocimiento de los otros.

Dado que es necesaria la mirada de los otros para reconocer(se), resulta imposible prescindir del sí conformado; tanto la identidad como la alteridad son elementos fundamentales en el “camino de reconocimiento”. Para que se desvele el

¹ Me refiero a mi tesis de maestría: *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro: Una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*. Octubre, 2006.

² Paul Ricoeur en *Caminos del reconocimiento*, pp. 15-54.

tránsito de la voz activa, “yo reconozco”, a la voz pasiva, “soy reconocido”, se vuelve crucial la dinámica de verse y ver, de ser visto y volverse a ver...

Por otro lado percibo a Luis Alfonso (hijo), protagonista de *Los años falsos*, como un sujeto que enfrenta un problema esencial para conformar su identidad y así poder reconocer(se) y ser reconocido. En este análisis me gustaría establecer una hipótesis que sustente la problemática del personaje ante su propia incapacidad de mirarse, de reconocerse, de ser él mismo y vivir. En mi interpretación Luis Alfonso “no existe”, “no es”, no alcanza a darse cuenta de sí mismo. No hay conformación del sí en el personaje, por lo que tampoco tendrá el reconocimiento de los otros. La alteridad se anula al no existir identidad propia, lo que él tiene es una identidad usurpada en el otro: su padre. En este sentido hay una diferencia contundente de Luis Alfonso respecto a José García.

En torno a la gran complejidad que encierra la identidad del sujeto gira la temática en la narrativa de Josefina Vicens. La identidad es buscada en el despojo de la incoincidencia en José García; y la identidad “perdida”, en la imagen del otro, del padre ausente, del añorado en Luis Alfonso. A partir de estas ideas abordaré mi análisis:

El primer problema fundamental que distingo en *Los años falsos*, como ya lo mencioné, es el sí no conformado, la ausencia de un sí necesario para sustentar al sujeto en su propia mirada que le permita el reconocimiento más inmediato: un alguien que sea, un alguien que se perciba, un alguien que viva.

Luis Alfonso sólo mira a otro que no es él, mira a alguien que imagina y distingue como un sí mismo, pero que evidentemente no es él, sino su padre, y tal vez ni siquiera el verdadero padre, sino el “inventado” por él.

La novela comienza con una línea que ratifica esta observación: “Todos hemos venido a verme [...] Como siempre, yo no hago absolutamente nada. Me cruzo de

brazos. Estoy de visita con mi corbata negra. Vengo a verme, me recibo en silencio y me agradezco las flores que traje.”³

Con este párrafo la autora provoca un efecto desconcertante en relación a la voz que enuncia. A nivel estructural nos encontramos con un narrador autodiegético ya que funge como protagonista y él mismo narra su propia historia. Este sujeto de la acción se refiere a toda la familia que ha ido al panteón en el 4º aniversario de la muerte del padre. Esto implica que en el “todos” está incluida la voz de Luis Alfonso, el narrador que, al mismo tiempo sorprendentemente dice “hemos venido a verme”. En este enunciado se aprecia un rompimiento que trastoca la estructura gramatical del relato. El narrador-protagonista de la novela es sujeto, pero también forma parte del complemento: las palabras rompen con lo esperado, con lo usual y es cuando se muestra el primer indicio de ese “no estar”, “no existir”, “no ser”. Luis Alfonso es quien ha “venido” a ver(se) en el padre, es decir, a sí mismo asumido ya como el padre, lo cual significa que si ahora él es el padre, entonces no es él mismo: “Tres eficaces y activas amas de casa arrancándome las hojas secas, que son precisamente las que me gustan, y podándome la bugambilia para que no tape nuestro nombre y no trepe por la cruz y la oculte.”⁴ Luis Alfonso insiste en fusionarse con su padre mediante el lenguaje, con su decir ratifica que ambos son la misma persona, no obstante que el padre está muerto y el hijo, no, dado que dicha muerte es lo que ha permitido que el hijo haya asumido la vida del otro y no pueda distinguirse a sí mismo. El uso del plural desvanece la posibilidad de constituir la propia identidad del sujeto, puesto que algo tan esencial como es el nombre, está compartido, dividido, se desintegra en la propia fusión de los sujetos, luego entonces cabría preguntar ¿realmente a quién le corresponde el sustantivo, al padre, o al hijo? sobre todo porque el padre ya está muerto y el hijo es quien “vive”.

³ “Luis Alfonso” en *Los años falsos*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

Llevar el mismo nombre ya establece un rasgo de igualdad, de similitud. Más aún, el hecho de comportarse como “otro” anula la posibilidad de distinguir(se) ante sí mismo y por ende ante los demás. En el estudio que hace Paul Ricoeur de la identidad,⁵ donde señala dos momentos importantes que la conforman: el *idem* (la mismidad o centro de experiencias que se acumulan y permanecen en el tiempo), y el *ipse* (la *ipseidad* o cambio en el tiempo), también reflexiona acerca de la persona como particular de base⁶. Si apelamos a la reflexión ricoeuriana es posible constatar cómo se reduce la posibilidad de distinción entre Luis Alfonso, padre e hijo, al considerar que la “persona” se caracteriza principalmente por los predicados que se le otorgan. Si los predicados pertenecientes al padre se desplazan al hijo, los dos particulares se reducen a uno solo.

En el caso de *Los años falsos* el hijo se apropia de la figura del padre, se mimetiza en su forma y anula la suya propia. Dice Luis Alfonso: “nuestro nombre”. Pero esta forma de apelar no sólo implica dos palabras iguales para nombrarlos, para identificarlos, sino que Luis Alfonso ya se ha puesto el “traje” completo del padre y actúa como él ante su familia, ante los amigos del padre, ante sus compañeros de trabajo, y ante la amante, que ahora también es la suya. (En relación a la temática del

⁵ Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro*, pp. 138-172.

⁶ Ricoeur revisa *Les individus* de P. F. Strawson, por el hecho de ubicar a la persona como un particular en su forma más primitiva, que sería la referencia a su corporeidad mediante la cual se puede identificar en primera instancia a los cuerpos físicos y a las personas. Esta referencia permite distinguir a la persona en lo tangible y concreto. Dado que Strawson establece una estrategia que involucra tanto a los cuerpos físicos como a las personas, y sólo a partir de estos dos es factible su identificación en primer orden, entonces resulta viable establecer contacto con los particulares de base de acuerdo a su *mismidad*. Ahora bien, Ricoeur afirma lo siguiente: “La teoría de los particulares de base cruza por segunda vez la autorreferencia con motivo de la función que la primera asigna a los demostrativos, en el sentido amplio del término, y entre éstos a los pronombres personales, a los adjetivos y pronombres posesivos; pero estas expresiones son tratadas como indicadores de particularidad; por tanto, como instrumentos de referencia identificante. A pesar de estas intrusiones mutuas nos preocupamos de saber si la referencia a sí, implicada en la situación de interlocución o en el uso de los demostrativos, forma parte de la significación dada a la cosa a la que nos referimos en calidad de persona. Lo que importa es más bien la clase de predicados que caracteriza al tipo de particulares que llamamos personas. La persona queda así del lado de la cosa *de la que* se habla, más que del lado de los propios locutores que *se* designan al hablar.” Es en este sentido en el que me interesa señalar que cuando Luis Alfonso

nombre, ahondaré en el capítulo correspondiente a la metáfora del nombre, donde indagaré detenidamente las implicaciones del acto de nombrar y del ser nombrado).

A estas alturas se puede percibir la incapacidad del personaje: no puede lograr un reconocimiento de sí mismo porque no existe la conformación del sí. Si bien dicha conformación responde a un proceso complejo de construcción, no puede construirse una identidad propia, y esta incapacidad de ser finalmente le provocará un gran resentimiento por el hecho de no ser visto, por no ser tomado en cuenta, precisamente por no ser.

Considero importante ahondar en este proceso de construcción del sujeto que el filósofo Paul Ricoeur erige como una dialéctica entre arqueología y teleología, donde la primera se desprende del psicoanálisis freudiano y la segunda de la fenomenología hegeliana.⁷

El primer elemento que distingue Ricoeur en la construcción del sujeto es la conciencia: “Como se sabe, Hegel llama conciencia, en la *Fenomenología del espíritu*, a la simple manifestación del ser del mundo a través de un testigo que se ignora a sí mismo. Antes de la conciencia de sí, la conciencia es simplemente manifestación del mundo.”⁸

El filósofo francés indaga en el proceso que edifica al sujeto a partir de la conciencia, pero ese primer nivel dará paso a otro nivel donde se ubicará la conciencia

⁷ Paul Ricoeur, en *Freud: una interpretación de la cultura*, pp. 367-431. Del Capítulo III Dialéctica: Arqueología y Teleología subrayo los siguientes aspectos que fundamentan el proceso de construcción del sujeto: “La afirmación de que sólo tenemos una arqueología del sujeto en contraste con una teleología, nos remite a esta otra: la teleología sólo se da mediante ciertas figuras del espíritu, esto es, mediante un nuevo descentramiento o una nueva desposesión que denomino espíritu, lo mismo que llamé inconsciente al lugar de aquel otro desplazamiento del origen del sentido al trasfondo del yo.” p. 402. “Leyendo a Freud, sólo me comprendo a mí mismo elaborando la noción de una arqueología del sujeto [...] no comprendo la noción de arqueología sino en su relación dialéctica con una teleología.” p. 403. “La *Fenomenología del espíritu* es, en efecto, una teleología explícita de la toma de conciencia y, a este respecto, contiene el modelo de toda teleología de la conciencia. Pero tal teleología se eleva, al mismo tiempo, sobre el fondo de la vida y el deseo, en un sentido tal que bien puede hablarse, en Hegel mismo, del carácter irrebasable de la vida y el deseo, pese al hecho de que eso irrebasable siempre resulta rebasado en espíritu y verdad.” p. 404.

⁸ *Ibidem*, p. 407.

de sí, y es esta conciencia de sí la que permite la construcción del sujeto. Algo importante que Ricoeur considera en este proceso es que el sujeto padece una inadecuación de la conciencia que tiene de sí mismo; por tal motivo se requiere de una mediación para llegar a dicha conciencia.

Trataré de precisar los elementos que, de acuerdo al planteamiento ricoeuriano, constituyen la construcción del sujeto: en primer lugar se encuentra la conciencia, en seguida aparece el deseo, y en otro momento surge el sentido que se forma en el propio sujeto. Ricoeur plantea que la mediación se da por medio del espíritu (términos hegelianos), es decir, por medio de las figuras que otorgan un *telos* al “devenir consciente”. Finalmente será ese “espíritu” el que en su dialéctica haga de la conciencia una “conciencia de sí”, una razón.⁹

Ahora bien, para vincular lo anteriormente expuesto con el caso de Luis Alfonso, es conveniente enfatizar con mayor precisión en los dos aspectos esenciales que he mencionado y que conforman el proceso de construcción del sujeto.

En primer término hablé de la identidad, misma que para Ricoeur se constituye en la narración; sin embargo no debemos perder de vista que la reflexión ricoeuriana abarca tanto al sujeto como al personaje de ficción. Así como la identidad del sujeto es la narración de sus experiencias, de su propia vida, la identidad del personaje de ficción también se erige en las acciones, es decir en la trama. La dinámica que surge entre la vida del sujeto y la del personaje se puede complementar a partir del proceso mimético que se establece con la obra. De tal manera que al analizar al personaje, a Luis Alfonso en este caso, se puede tender un paralelismo hermenéutico a partir del círculo de la explicación y comprensión generado en la *mimesis III*¹⁰ o refiguración de la obra. Por

⁹ *Ibidem*, pp. 406-407.

¹⁰ Es conveniente recordar que Paul Ricoeur distingue en el proceso mimético, a partir de Aristóteles, tres momentos esenciales: la preconfiguración de la obra que abarca todo lo que el sujeto es y lo que le ocurre antes del momento concreto de la creación. Sus inquietudes, intenciones, conflictos y todo lo que

lo anterior es posible ver la identidad de Luis Alfonso como una usurpación, algo no propio, una identidad falsa.

En segundo término traje a cuenta el problema de la conformación del sí mismo, donde sostengo que Luis Alfonso no alcanza dicha configuración de sí. Esta premisa basada en el propio Ricoeur establece la dialéctica entre una arqueología y una teleología del sujeto.

El grave problema en el protagonista de *Los años falsos* es su incapacidad para verse a sí mismo, no tiene conciencia de sí porque su identidad no es propia, legítima, es una identidad falsa, y además porque “la conciencia de sí representa, en esa toma de conciencia, el origen de una verdad que lo es para sí a la vez que lo es en sí, una verdad que se hace en una historia por la mediación de las diversas conciencias de sí, cuya interacción y unidad constituyen —y sólo ellas— el espíritu.”¹¹

La trama que sostiene a Luis Alfonso lo exime de una identidad auténtica y su deseo es el deseo de los otros: su padre, su madre, los amigos del padre, etc. por lo que la conciencia de Luis Alfonso es una “conciencia desdichada”¹², dado que su deseo carece de apropiación por parte de él mismo, es un deseo ajeno, una conciencia que no va tras de sí misma porque no hay sí.

Ahora regreso a la primera línea de la novela “Todos hemos venido a verme”. Observo el uso del reflexivo que será constante a lo largo del texto. Este reflexivo “verme” traslada al sujeto que enuncia hacia otro espacio: el de la tumba. Esta bilocalidad despliega la imagen del espejo que revierte la otredad del que observa, sin embargo no hay mediación entre el hijo y el padre: la contundencia de Luis Alfonso al

humanamente invade al sujeto y lo dispone a crear: su precomprensión del mundo. El segundo momento se refiere a la configuración de la obra en su completud: *mimesis II*, y por último el momento de la refiguración que emprende el receptor, ese otro quien dialogará con la obra, es decir la *mimesis III*. Ver Tiempo y narración. La triple “mimesis”, pp. 113-161 en *Tiempo y narración I*, de Paul Ricoeur.

¹¹ En *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 407 Ricoeur cita a J. Hyppolite, Genèse et structure de la prénoméologie de l'esprit de Hegel, p. 144.

¹² *Ibidem*, p. 408.

estar frente a la tumba del otro es lo que provoca tales palabras tuyas. De tal manera que la ambigüedad del decir trastoca la realidad del sujeto, y si el que está enterrado es él mismo (siendo el padre), entonces el vivo es el padre muerto: hecho que anula totalmente la identidad propia del hijo. ¿Entonces dónde está Luis Alfonso, y quién es?, sería la interrogante a resolver en este capítulo.

En el siguiente fragmento se puede constatar lo arriba mencionado:

[...] mientras ellas limpian nuestra lápida y podan nuestra bugambilia [...] yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, contigo, en mi aparente vida. Un día cualquiera, por algo que sucede o por alguien que lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando.¹³

El uso del plural para unificar los dos sujetos se vuelve una constante en toda la novela. Paralelamente, el hecho de que Luis Alfonso se ubique en el lugar del padre enfatiza la distancia que existe entre el hijo y su propio yo: la identidad del sujeto tiende a desaparecer en tanto más ratifica la presencia del padre. A este respecto, ahondaré más detenidamente en el capítulo correspondiente a la figura del padre como una disyuntiva entre ser producto del recuerdo, esto es, de la memoria, o si dicha figura es un imaginario de Luis Alfonso.

Mientras José García se pregunta incansablemente quién es ese sujeto “que todas las noches...”, y en el acto de narrar(se) conforma día con día su identidad, en el caso de Luis Alfonso no hay posibilidad de reconocimiento, no le alcanza su enojo, su molestia, pero nuevamente enfatizo en la identidad falsa. Así como José García se narra noche a noche..., Luis Alfonso al pie de la tumba de su padre también se narra, la diferencia radica en que esa historia que cuenta es la del otro, la del usurpado, el doble, el fantasma, y automáticamente él queda excluido, lo que construye es la identidad del “padre” que a partir de su muerte es el “hijo” ocupando su lugar. Es por esto que padece

¹³ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, pp. 23-24.

un gran resentimiento por no ser él mismo, la imposibilidad de construirse para simplemente ser alguien identificable.

La nulidad del ser personal es lo que se mantiene en juego en esta novela, la no conformación, el “no con-formado”, el sí mismo que no tiene forma y, por lo tanto, no existe. ¿Dónde está?, ¿dónde se encuentra? Pregunto nuevamente, y ratifico que ha usurpado al otro en su propia forma, transformándola, ciñéndose a la piel del otro, como en la tradición de Xipetotec: dios del deshollamiento y uso de la piel ajena como traje, donde el tatuaje modifica la piel del sujeto y se convierte en lo otro, en aquello que necesita “el traje” del otro, la piel del otro. A continuación se ejemplifica esta situación:

Mi traje de luto fue aquel negro que usabas para las fiestas de “alta categoría” como tú decías. Me quedó muy bien, ya ves que éramos de la misma estatura; sólo tuvieron que meterle un poco en la espalda. 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.¹⁴

En la aparente sencillez del párrafo se ratifica la complejidad del mismo al recurrir al discurso en primera persona en voz del narrador: Luis Alfonso dialoga con su padre muerto, pero si la figura de éste ha sido usurpada por el hijo, cabe preguntar: ¿con quién dialoga realmente Luis Alfonso? En este sentido la respuesta factible sería: consigo mismo, pero como no es esencialmente un “yo” auténtico, sino usurpado, el sí mismo también sería del otro, del padre usurpado. Debido a que Luis Alfonso (hijo) se encuentra sin forma desde el inicio de la novela, su discurso va confirmando la fusión

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

con su padre, lo que denota su pérdida de identidad, su no ser. Ahora veamos cómo ocurre este fenómeno:

Tu traje negro me obligó a caminar erguido, arrogante, como tú. Y desde el primer día que me lo puse empecé a usar cadena para las llaves y a jugar con ella, como tú lo hacías. Las gentes se ponían tan nerviosas como me ponía yo cuando te veía dar vueltas a la cadena hacia un lado y hacia otro mientras hablabas. Observaba su molestia y me daba pena; además, se me cansaba el brazo. Pero la pena y el cansancio quedaban olvidados cuando las oía decir: “Es exacto a su padre en todo, hasta en las manías”. O cuando mi mamá se me quedaba mirando fijamente y de pronto se tapaba los ojos exclamando: “¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!”¹⁵

En primera instancia se percibe la *mimetización* que quizá le provoque cierto gozo, o hasta fascinación por tener la posibilidad de actuar como el otro y ser “como” ese otro. Pero ¿por qué le resultaría tan atractivo “representar” al otro, y en determinado momento llegar a ser el “otro” a los ojos de los demás? ¿Qué le atrae a Luis Alfonso de su padre?, o ¿qué busca Luis Alfonso en su padre?, ¿acaso se busca él mismo? Supongo que “algo” no alcanza a “embonar” de manera precisa, “algo” no “ajusta”, no coincide.

Siguiendo la dialéctica entre arqueología y teleología del sujeto propuesta por Ricoeur, mencionada anteriormente, cabe recordar que si bien el proceso de la conformación del sí se basa en: la conciencia de sí, en el deseo (de sí mismo en el otro) y en el sentido que se forma en el sujeto, entonces la construcción del sujeto (con estos tres elementos) depende de una finalidad, un fin, es decir un *telos*. Donde las figuras que otorgan dicho *telos* al “devenir consciente” conforman el espíritu (hegeliano), espíritu que en su dialéctica hace de la conciencia una “conciencia de sí”.¹⁶ De tal manera que en el proceso de construcción del sujeto, éste padece una inadecuación de la conciencia que tiene de sí mismo, y desde mi perspectiva, es lo que le sucede a Luis Alfonso (hijo),

¹⁵ “Luis Alfonso” *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁶ Ricoeur en *Freud una interpretación de la cultura*, pp. 404-407.

padece una incoincidencia doblemente compleja: por un lado al no coincidir consigo mismo, y por otro lado al carecer de sí mismo, de modo que la incoincidencia ni siquiera “le pertenece”...

También en su obra *Finitud y culpabilidad*¹⁷ Ricoeur observa la incoincidencia del sujeto, del ser individual que busca y se busca sin que alcance a conformar una sola unidad de plenitud del ser: “El hombre es el gozo del «sí» en la tristeza de lo finito.”¹⁸

Pero sigamos con el discurso de Luis Alfonso. Es relevante para la reflexión de la no conformación del sí, el poder que ejerce el “otro” sobre él mismo. El protagonista de *Los años falsos* olvidaba la “pena y el cansancio” cuando escuchaba decir “es exacto a su padre en todo, hasta en las manías” Ahora insisto en preguntar qué tanta “exactitud”, o qué tanto parecido con el padre deja fuera la posibilidad de que se manifieste la identidad que realmente se tiene. ¿Por qué tendrían tanta necesidad “los otros” de seguir conviviendo con el padre, esposo, amante, o amigo muerto? De ello surge el deseo de permanecer junto a “Poncho” Fernández, o es precisamente el hijo quien, al usurpar el sitio, busca la aceptación de los demás, el respeto, la admiración, el ser notado, identificado, o simplemente ser ¿alguien?

Continúa Luis Alfonso:

Entonces iba de prisa a mi cuarto, cerraba con llave la puerta y me sentaba ante el espejo a escudriñarme, a analizar minuciosamente mis rasgos y a imitar tus expresiones que recordaba tan bien: sonreía, reía, me pasaba la mano por la barba, contraía el entrecejo, entrecerraba los ojos con picardía, adoptaba un gesto de preocupación, me frotaba la nuca como si estuviera cansado, soltaba una carcajada imprevista, simulaba que me estaba rasurando y tarareaba o chiflaba las canciones que a ti te gustaban tanto.

¿Por qué yo no te encontraba en mí? ¿Por qué aseguraba la gente, incluso mi madre, que éramos exactos? Yo sólo veía en el espejo una cara grotesca, sin vida, haciendo muecas absurdas. ¿Será porque lo preparo y me vigilo? —decía—. Entonces me retiraba del espejo, pensaba en otra cosa, tomaba un libro y leía unas cuantas

¹⁷ Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, pp. 149-157.

¹⁸ *Ibidem*, p. 156.

páginas [...] cuando calculaba que ya había quedado rota la premeditación, corría al espejo para sorprenderme.

¡Pero sólo veía la cara ansiosa de un joven que te buscaba, papá, que te buscaba!¹⁹

De nueva cuenta confirmo que la no conformación del sí es lo que se manifiesta en el texto. La voz del personaje subraya su incapacidad de reconocimiento: sólo alcanza a ver un “ser grotesco y deforme”. Esto es lo que sí encuentra en esa búsqueda desesperada y “ansiosa” que lo convierten en un ser perdido. Luis Alfonso es un “yo disminuido”, que se percibe tan sólo en apariencia, a través del espejo y sin verdadero “soporte” que le permita alcanzar forma, con-formarse para reconocerse.

Ahora bien, para probar lo anterior me gustaría explicar detalladamente el proceso de reconocimiento que Paul Ricoeur expone²⁰, y que involucra a la identidad como parte fundamental de dicho proceso.

Dado que para Ricoeur la identidad se conforma con el *idem* y el *ipse*, y el carácter es precisamente lo que otorga a la persona la posibilidad de identificación, o de reconocimiento, entonces “el mantenimiento de sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro pueda *contar* con ella. Porque alguien cuenta conmigo soy *responsable* de mis acciones ante otro. El término de responsabilidad reúne las dos significaciones: contar con... ser responsable de...”²¹ Este planteamiento es el que considero esencial en la construcción de la identidad, es lo que me permite intuir que Luis Alfonso está anulado como persona si el mantenimiento de sí es lo que permite el reconocimiento y al mismo tiempo establece una dialéctica de la identidad, entonces resulta indispensable que exista la conformación de “ese” sí: es obvio y contundente que para mantenerse, debe existir el sujeto, debe estar conformado. El sí de Luis Alfonso no es el sí mismo de su persona, sino que está usurpado con el sí del padre. A él lo “tratan”

¹⁹ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ Paul Ricoeur en *Caminos del reconocimiento*, pp. 309-326.

²¹ Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, p.168.

como al otro, lo “identifican” con el otro, debido a que se comporta y actúa deliberadamente como el otro. Por esta razón es que lo único que encuentra cuando se mira al espejo es “una cara grotesca sin vida”, es decir sin vida propia, y se le revela como “grotesca” porque está “impuesta”, “sobrepuesta”, encima de la suya. Ni él mismo alcanza a percibir, a notar, a saber quién es. Además carece de vida, porque a pesar de que realice las funciones del padre y se comporte “como si” fuera el padre, no es tal su vida propia, su ser individual, su sí propio está anulado, no existe: carece de forma.

1.3 De la identidad fragmentada a la desaparición del sujeto. Laura en *Los perros de Dios*.

Este guión cinematográfico presenta varios aspectos que desde mi perspectiva, no pueden quedar de lado para su análisis. En primer lugar quiero mencionar el caso del nombre que la autora dio a su guión originalmente: *Ayudando a Dios*.¹ Este título refuerza una de las líneas temáticas que sigue la obra: la relación con Dios (“a Dios nadie lo ayuda”), además de las implicaciones derivadas de la crítica que hace a la Iglesia como institución. Otro aspecto determinante es que en 1973 Josefina Vicens obtiene el primer premio en el Segundo Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos; y el director Francisco del Villar decide filmarlo, pero le cambia el nombre por el de *Los perros de Dios*. La escritora quedó conforme y así lo señala:

De hecho el guión que más me satisface es *Los perros de Dios*, que se llamaba originalmente *Ayudando a Dios*. El nombre cambió porque lo iba a dirigir Francisco del Villar, y él en todos los títulos de sus películas acostumbraba aludir a un animal —*La primavera de los escorpiones*, *El llanto de la tortuga*... Pero ese cambio me gusta porque hay una secuencia en que Helena Rojo dice: “Nadie se va a ir al cielo, todos son malos”. Y entonces Meche Carreño contesta: “Las mamás...” Helena niega: “No, qué va, son terribles”. Y Meche: “Los niños...” “¿Los niños?”, dice Helena, “los niños son malvados, matan a los pájaros por diversión, hacen cosas terribles.” Entonces se queda Meche Carreño silenciosa y agrega muy bajo: “Los perros...” Y Helena ya no protesta, y también piensa un momento; dice: “Tal vez sí, los perros sí...”²

Me interesa subrayar que la autora quedó satisfecha con su guión llevado a la pantalla, hecho que no le ocurría frecuentemente debido al choque conceptual, visual, y

¹ Aunque el título original del guión sea *Ayudando a Dios*, me referiré a él como *Los perros de Dios*, puesto que así quedó registrado tanto en la Sociedad General de Escritores de México, como en la Filmoteca de la UNAM. (1973).

² Nota introductoria de *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. Daniel González Dueñas, Alejandro Toledo, pp. 12-13.

de otras índoles que se da entre el autor y el director de una película, además de la intervención del productor, entre otros factores. También debemos considerar que aunque a Vicens le satisfizo el resultado fílmico, el guión original sufrió algunos cambios sobre todo en la escena final. Para efectos de este análisis, consideraré la propuesta original de la escritora tabasqueña.

La revisión de la obra vicensiana me lleva de nuevo a constatar que su gran preocupación temática giró en torno al problema de la identidad. La identidad planteada en diferentes ángulos y con varios matices, las dos novelas y dos de los guiones que he considerado en mi estudio contienen claramente el tema de la identidad.

Aunque ya he señalado que el análisis únicamente girará en torno a la propuesta de Vicens, es necesario tomar en cuenta que el guión a tratar está pensado cinematográficamente, es decir, la mirada de la autora no se deslinda del lenguaje cinematográfico para el que está hecha su obra. Es por esto que las indicaciones del argumento y del libro cinematográfico están siempre en función del movimiento de las cámaras, cambios y saltos escenográficos, ambientación, diversas tomas, proceso de edición, etc. Dije que autores como ella y el propio Juan Rulfo “nacieron” con el cine; el autor jalisciense con especial afición a la fotografía, pero ambos con una visión privilegiada, desarrollaron un ojo “cinematográfico” reflejado en su literatura, y aunque ninguno se dedicara a la dirección su obra está impregnada de esa mirada que transformó y sigue transformando a muchos. El siglo XX emerge con una nueva forma de “ver” el mundo: la fragmentación, el universo visto a pedazos, los diversos ángulos desde los que se capta el mundo narrado mezclados con los ángulos plasmados en las imágenes proyectadas. Al respecto me atrevería a sugerir una hipótesis en torno a *Pedro Páramo*: se trata de una novela pensada “cinematográficamente”, por lo que resulta imposible asirla en un análisis literario en torno al tiempo y a las secuencias de los

personajes, el potencial que despliegan las líneas rulfianas rebasan por mucho cánones y estructuras propias del lenguaje literario. Desafortunada y paradójicamente los intentos de llevarla al cine han sido fallidos, los que alcanzó a ver el propio Rulfo nunca lo complacieron, es una novela compleja, pero tampoco es un guión cinematográfico. Es una novela imposible de constreñir en estructuras y de traducir al lenguaje cinematográfico. Considero que, en algún sentido, tanto Rulfo como Vicens tuvieron muchos elementos en común a partir de su manera de “ver” el mundo plasmado en su literatura.

Para abordar con mayor precisión los aspectos que me interesa resaltar en *Los perros de Dios*, primero hablaré de ciertas generalidades que caracterizan la historia. En primera instancia este guión es un cúmulo de imágenes que nos remite a varios aspectos simbólicos, mágicos, oníricos, lúdicos, etc. Me interesa enfatizar que escribir un guión no es un acto “puro” de literatura, así como tampoco lo es el hecho de leerlo: se trata de un texto escrito con “claves”, no sólo literales, si no de acuerdo a la concepción en imágenes que se asume y se plantea. Como consecuencia, el análisis presenta varias complicaciones al intentar abordarlo como un *holon*, aunque efectivamente toda obra debe considerarse como una unidad, el caso del guión es un universo fragmentado, donde los fragmentos narrados están hechos para incitar imágenes, de tal manera que si hablamos de completud, se vuelve inminente considerar la naturaleza del guión: su fragmentación. Siguiendo esta lógica, podríamos pensar que el texto dramático también entraría en esta dinámica de complejidad; pero no es el mismo caso, dado que ni en el arte teatral, ni en la literatura media la cámara en la forma de “ver” el mundo.

Ahora regreso a *Los perros de Dios* donde la ambientación de la primera escena corresponde a la decadencia, olvido, vejez, descuido, la presencia de una mecedora que se mueve por sí sola, y la primera voz que se escucha es de una anciana que nunca entra

a cuadro y que dice: “(con la misma naturalidad con que empezara a contar un cuento): Había una vez una extraña muchacha... muy extraña...”³ La voz de la anciana propuesta por la escritora no es el narrador convencional de la obra literaria, es más, aquí ni siquiera tiene el papel de narrador, en todo caso es un personaje que sólo tiene esa intervención (su voz) y que pudiera ser la “abuela” sugerida por Vicens (ver secuencia 3 citada más adelante).

Esa muchacha extraña será la protagonista. Primero aparecerá frente a un espejo donde se refleja su imagen; segundos después la imagen se congelará, y se fragmentará como si el espejo se hubiera roto: “las partes de su imagen quedan divididas, desajustadas.”⁴

A partir de este acercamiento se puede intuir una referencia al texto de Lewis Carroll “Alicia en el país de las maravillas”⁵, no sólo por el juego con el espejo sino por el carácter lúdico que la protagonista adoptará durante el desarrollo de la historia:

Con primer término de una de las lámparas que están ya precisadas sobre la cómoda para indicar que la muchacha sigue frente al espejo, Laura ve fijamente hacia su imagen, sin denotar inquietud. Laura sigue ante el espejo, pero ahora los fragmentos de su imagen se van debilitando hasta que se esfuman por completo. Es decir, Laura está ante el espejo pero su figura acaba por no reflejarse en absoluto, después de ese proceso de desintegración.⁶

Estas escenas ya anuncian la problemática central que regirá a la historia: la identidad. Una muchacha “extraña” frente al espejo con su imagen fragmentada: “como

³ *Los perros de Dios*, secuencia 9.

⁴ *Ibidem*, secuencia 10-12.

⁵ Para fines de otro estudio podrían abordarse como un análisis de intertextualidad *Los perros de Dios* y *Alicia en el país de las maravillas*, la mezcla de elementos fantásticos y reales, así como la relación de Alicia en el mundo de los adultos, y la actitud de Laura como si fuera “niña” permite urdir en ambas obras desde dicha perspectiva.

⁶ *Ibidem*, secuencia 12-A.

si su imagen se hubiera roto: las partes de su imagen quedan divididas, desajustadas”⁷ y poco después, ya no se reflejará más su imagen, ésta habrá desaparecido del espejo.

Con los datos hasta aquí planteados se muestra al personaje simbólicamente roto: lo que se encuentra fragmentado es ella misma, alguien que se “sostiene” de varios pedazos, como si fuera un rompecabezas, un ser dividido en muchos otros. Entonces ¿quién es esa muchacha extraña?, y ¿dónde está?; y peor aun cuando su imagen reflejada en el espejo termina por desaparecer; ¿acaso será que está muerta? Al respecto hay una escena con su amiga Lupe donde Laura le pregunta: “¿Por qué hace tanto ruido la gente viva?”, y Lupe le responde: “Pos... porque está viva”. Esta pregunta, como la mayoría de las líneas del guión, no tiene una “lógica” aparente, parecería como si nos encontráramos ante escenas del teatro del absurdo⁸, donde las acciones se separan del discurso en “aparente” contradicción, y provocan “lo absurdo” de las situaciones. Todo esto aunado a que la autora nos ha dicho que el personaje se llama Laura, pero en cuanto entra su madre a la habitación de la muchacha, le dice: “Carmencita... ¿puedo entrar?”⁹ Cabe mencionar que la madre se llama Carmen.

⁷ *Idem.*

⁸ Absurdo. Aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena. En filosofía existencial, el absurdo no puede ser explicado por la razón y niega al hombre toda justificación filosófica o política de su acción. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el *teatro absurdo* contemporáneo. [...] El origen de este movimiento se remonta a Camus (*El extranjero*, *El mito de Sísifo*, 1942) y a Sartre (*El ser y la nada*, 1943). En el contexto de la guerra mundial y de la posguerra, estos filósofos establecieron un retrato desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por los conflictos y las ideologías. [...] El acto de nacimiento del *teatro del absurdo*, como género o tema central, lo constituye *La cantante calva* de Ionesco (1950) y *Esperando a Godot* de Beckett (1953). Adamov, Pinter, Albee, Arrabal, Pinget, son algunos de sus representantes contemporáneos. Se habla a veces de *teatro de lo grotesco*, que ‘intenta eludir cualquier definición exacta y progresa a tientas hacia lo inefable o, tomando un título breckiano, lo innombrable’ (Jackuart, 1974, p. 22). [...] La obra absurda apareció a la vez como antiobra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular (antiteatro). La forma preferida de la dramaturgia absurda es la de una obra sin personajes e intriga claramente definidos: el azar y la invención despliegan en ella toda su soberanía. El escenario renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, de tal modo que el espectador se ve obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficcional. Al centrar la fábula en los problemas de la comunicación, la obra absurda se transforma a menudo en un discurso sobre el teatro, en una *metaobra*. De las investigaciones surrealistas sobre la escritura automática, el absurdo ha hecho suya la capacidad de sublimar en una forma paradójica la escritura del sueño, del subconsciente y del mundo mental, y la de encontrar la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 19-20.

⁹ *Idem.*

Éste es el primer trastocamiento, en relación al nombre, que aborda la historia. A partir de este momento Laura será Carmencita para sus padres, Martha para sus amigos de la misma clase social a la que pertenece ella (clase alta), Olivia para su amante eventual, Laura para su amiga Lupe (Gorrión) de estrato social bajo, y Nadie para Efraín, personaje también de estrato social bajo (mismo al que pertenece Lupe), Efraín será quien al final del guión asesina a Laura.

Los distintos nombres que adopta la protagonista corresponden a una personalidad diferente, es decir, la persona o particular de base a quien identificamos con los rasgos físicos, así como con su carácter y su nombre tendrán diferencias, en algunos casos muy drásticas, de acuerdo a cómo se manifiesta con cada uno de ellos.

La historia nos muestra diversos niveles de realidad. En este sentido es necesario considerar las influencias literarias y cinematográficas que la escritora muestra en su obra: como ya mencioné, el Teatro del absurdo se hace presente, pero también el surrealismo de autores como Jean Cocteau, particularmente con su película *La sangre de un poeta* (1930), y el cine de Fellini con *La dolce vita* (1960). En un primer nivel se encuentran las escenas que dan inicio a la narración, y que evidentemente se encuentran fuera de la realidad: la mecedora que se mueve sola y la voz de alguien que no está.

En otro nivel se encuentra la relación de Laura con sus padres, a quien ellos llaman Carmencita y viven preocupados por saber a dónde está su hija, qué hace y con quién anda cuando no vuelve a casa. Ella vive con sus padres en una casa muy lujosa donde tiene todas las comodidades, pero aparte ella tiene un departamento de gran lujo también, donde tiene aventuras pasajeras y hace lo que quiere, de hecho sus padres nunca le piden explicaciones de sus actividades y se conduce con gran libertad y autonomía. Tiene coche último modelo, dinero, alhajas, ropa, en fin todo lo que desearía tener una chica a sus 24 años, tiene todo lo “anhelado”. Resulta evidente que Laura no

ha encontrado las respuestas que busca y se ha “desdoblado” como “otras” en diferentes ámbitos y variadas relaciones.

En otro nivel se encuentra su mundo en los barrios bajos de la ciudad donde tiene una amiga llamada Lupe (apodada Gorrión). Laura y Lupe pasan gran parte del tiempo jugando en un panteón. Eligen una tumba y Laura recrea en su imaginación al personaje seleccionado. Una peculiaridad en este nivel es que mientras se encuentran en el panteón, las dos amigas se arrastran para realizar sus acciones: “Siempre durante todas las secuencias del panteón, Laura y Lupe se moverán arrastrándose, como si fueran gusanos. [...] Inician el movimiento arrastrándose con gran habilidad, zigzagueando entre las tumbas, como verdaderos gusanos.”¹⁰ La personalidad de Laura en este ámbito es totalmente distinta a la de hija de familia rica. Se viste como “niño desaliñado” con ropa andrajosa y masculina.

Cuando Laura decide tener relaciones sexuales con cualquier hombre, se viste y comporta como si fuera una prostituta, de hecho se ofrece a los hombres y los lleva a su departamento. En este nivel se llama Olivia.

Éstos son básicamente los niveles en los que se desarrolla la trama, mismos en los que Laura adoptará de manera constante una postura crítica, cuestionadora, por un lado le interesa saber qué sucede con las personas que han pecado y en el último momento de su vida se arrepienten: ¿Dios los perdonará?, ¿irán al cielo?, le gustaría saber si todos aquellos culpables tendrán cabida junto a Dios: sólo por el hecho de arrepentirse antes de su muerte. Indagar sobre la muerte es otra de las inquietudes plasmadas en la historia.

Por otro lado, la protagonista critica severamente la actitud de la Iglesia al respecto, se burla irónicamente de los sacerdotes, los cuestiona, los confronta; como

¹⁰ *Ibidem*, secuencias 75-76.

ejemplo citaré dos líneas de la escena en el confesionario de una Iglesia donde la burla se mantiene como constante durante toda la escena. Para empezar, la autora indica que en el confesionario debe aparecer la palabra “vomitorio”, hecho que sí respeta el director del filme¹¹: “Laura: —no busco hombres, busco pecados. Padre: —la misericordia de Dios es infinita. [...] Laura: —Si me arrepiento ahora de todos mis pecados, ¿Dios me perdonará?, Padre: —Así es hija mía, la misericordia de Dios es infinita, Laura: —Padre, no le gustaría pecar ahora y después nos arrepentimos?”¹²

Este tipo de respuestas que recibe del clero, provocarán que Laura se ría a carcajadas, y lejos de arrepentirse cuestione y confronte hasta de manera violenta a su confesor.

Las intervenciones del sacerdote en varias escenas de la historia van desde las que imagina Laura (escena a campo traviesa donde sus padres, el novio, el sacerdote con todo su séquito, así como los invitados a su supuesta boda corren desesperadamente por alcanzar a Laura quien se burla frenéticamente de todos ellos), hasta las escenas donde la figura del clero aparece como “conciencia” de ella y sus amigos, por ejemplo cuando infringen las leyes sociales y la policía los persigue, (recordemos que Laura es Martha cuando está con sus amigos de clase alta):

Martha: — ¿Qué hay que hacer para condenarse padre, me lo quiere decir?

Padre: — ¡Ay hija mía! es tan difícil condenarse, tan difícil.

Martha: — ¿Verdad que es imposible?

Padre: — Ya lo dijo Dios nuestro señor: habrá más fiestas en el cielo por un pecador arrepentido que por un justo.

¹¹ Al respecto, en el estudio que hace Rose Lema: “Entre juegos, nombres y animales: un guiño a *Los perros de Dios*”, la autora sostiene que el director omite la indicación de Vicens y no suscribe la palabra “vomitorio”, sin embargo sí aparece y es tomada a cuadro de manera rápida al final de la escena, en el momento en que el padre sale del confesionario y persigue a Laura, quien escapa corriendo a gran velocidad por el atrevimiento de invitarlo a pecar juntos. Maricruz Castro *et. al.* *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, p. 79.

¹² *Los perros de Dios*, secuencia 28.

Martha: — Pues yo creo que habrá más fiestas por los pecadores que no se arrepienten. Son los que de veras confían en Dios.

Padre: — No hija, nosotros tenemos que hacer nuestra parte.

Martha: — Nuestra parte es dejar que él lo haga todo.

Padre: — ¿Qué dices?

Martha: — Eso, que hay que ayudarlo a que muestre su piedad sin condición.

Padre: — Estás equivocada. Con la palabra de Dios te lo voy a demostrar.

Martha: — No se moleste cuando me muera lo averiguaré por mí misma.¹³

La historia oscila en un ir y venir de los distintos ámbitos en que Laura se manifiesta con sus múltiples personalidades. Sin embargo el personaje conserva una actitud de búsqueda y cuestionamiento permanente. Cuando platica con su amiga Lupe el proceso indagatorio se acentúa más, pero aunque se encuentre con sus amigos “vanos y superficiales”, ella dice cosas directas y de mayor profundidad crítica que cualquiera de ellos. Los parlamentos son breves, pero de gran contundencia, parecería que no tienen la mayor relevancia, pero por lo contrario están cargados de crítica directa y de sarcasmo.

De las obras de Josefina Vicens consideradas aquí, *Los perros de Dios* (*Ayudando a Dios*) es la más compleja respecto al uso del lenguaje y el tiempo. Las dos novelas, ya se ha mencionado, están escritas con tal sencillez y transparencia en las construcciones retóricas, que resulta “fácil” hasta cierto punto seguir la historia. Aunque en ambas hay movimientos en el tiempo de la narración, los saltos al pasado se realizan casi “linealmente”, por ejemplo: si hay un recuerdo, un acto de memoria, se percibe como tal, y las acciones subsecuentes conservan la estructura del tiempo: estar en el presente, ir al pasado y regresar con mucha claridad. Esto no sucede en *Los perros de Dios*, y la ruptura en la estructura retórica la provoca claramente Laura con sus parlamentos, esto aunado al hecho de la naturaleza del cine: la fragmentación. Cada

¹³ *Ibidem*, secuencia 59. El subrayado es mío.

enunciado del personaje rompe con la secuencia “lógica” del decir y del hacer en la conformación de la trama. En este sentido se infiere que a partir del lenguaje se trastoca cualquier secuencia “lógica” de las propias acciones. De tal manera que Vicens con esta historia rompe las estructuras que había manejado en otras obras.

Un ejemplo de lo anterior son dos líneas en una de las escenas más impresionantes de la propuesta vicenciana: “La noche de las ratas”, donde en el barrio pobre, mismo en el que vive Lupe acostumbran matar ratas a palazos y a pedradas, para posteriormente prenderles fuego. La escena tiene muy pocos parlamentos, lo que hay es un gran escándalo de todos los que participan. Laura se suma a ellos, ríe y grita estrepitosamente al tiempo que mata ratas. Una vez que han terminado de matarlas y que el fuego casi las ha consumido, Laura y Lupe se quedan al pie del montón de ratas muertas, como jugueteando con ellas: “Laura: —También las ratas se van a ir al cielo. Lupe: —¡Uy sí! Son malas te muerden y te pegan la rabia. Laura: —Pero no se arrepienten en el último momento. Quédate otro rato con ellas”

En realidad, el parlamento no presenta ninguna complejidad en su estructura, son enunciados claros y precisos, y en todo caso, lo que determina el rompimiento es el traslado de características propias de los humanos a las ratas. La protagonista se refiere a ellas como si fueran humanos que piensan y eligen no arrepentirse. Se trastoca la realidad al conferir atributos que no tienen las ratas; además en la escena Lupe asume finalmente que Laura está en lo cierto, no hay cabida al cuestionamiento o impugnación del discurso. Es en esta dinámica como se van desarrollando las escenas: la trama da por hecho que es “normal” que una muchacha millonaria se arrastre en un panteón con su amiga, jueguen a imaginar las vidas pasadas de los muertos, se vista como si fuera indigente, que esa misma muchacha tenga un despliegue de personalidades en diferentes ámbitos sociales, que en ocasiones se comporte como “prostituta” y lo único que quiera

es buscar placer y cuestionar a quienes se relacionan con ella; o que con sus padres permanezca callada porque ellos no logran comprenderla, en fin nos encontramos ante una muchacha con una personalidad fragmentada, en busca constante de sí misma.

Ahora veamos cómo se articula en la historia la búsqueda de la identidad que va de la fragmentación hasta llegar a la desaparición total.

En la diégesis encontramos una voz, como si fuera a tener el papel de narrador dentro de la trama, pero sólo tendrá una intervención al principio, y no la volveremos a escuchar: “Había una vez una extraña muchacha... Muy extraña...”

Vicens señala que las primeras imágenes que deben aparecer son las de un espacio en abandono, viejo, oscuro, y que al final habrá una puerta:

“Con cierta dificultad y sin que nadie lo haga, la puerta se abre y aparece un desván, alumbrado apenas por un fondo raquítrico y en cuyo centro hay un espacio libre, inverosímilmente libre en el que hay una vieja mecedora de madera y bejuco. Nadie está sentado en ella, pero se balancea rítmicamente como si alguien la impulsara. Se antoja “la mecedora en que la abuela bordó siempre, hasta el último día de su vida”.¹⁴

Tanto la ambientación de la escena, como las primeras acciones señaladas corresponden al tiempo pasado que mediante la narración se nos traerá al presente, o no necesariamente, dado que la historia borda sus acciones en diferentes niveles de “realidades” y de tiempos. Se puede seguir la temporalidad de la narración, a partir de cada una de las acciones que se van desarrollando, sin embargo la relación historia-tiempo se desvanece cuando aparecen las escenas de Laura y su amiga Lupe jugando en el panteón (o panteones, dado que la autora sugiere dos panteones donde repentinamente las acciones se han interpuesto y la noción del tiempo se pierde).

Ahora regreso al espacio descrito al principio de la narración, dicho sitio podría haber pertenecido a la muchacha extraña, sin embargo en la historia no se alude más al

¹⁴ *Ibidem*, secuencia 3.

desván mencionado. En seguida se narra la presencia de Laura y el juego en el espejo donde claramente se muestra su imagen fragmentada y posteriormente desaparecida. Ambas imágenes representan la pérdida del sujeto que en pedazos se sostiene hasta el punto de esfumarse por completo dentro del espejo. ¿Quién es Laura dividida o desplegada en Carmencita, Martha, Olivia y Nadie?

¿Quién es el sujeto que se “rompe” en pedazos y se enfrenta al mundo hasta que es alcanzado por su propia duda en la respuesta de la muerte? ¿Ser muchos, o ser otros disminuye la conformación de ser alguien?

La protagonista muestra una identidad *idem* superada en mucho por su identidad *ipse*, el centro acumulativo de experiencias frente a la variación en el tiempo, se concentra quizá en la gran pregunta que embarga a Laura: ¿quién soy?. Las otras preguntas que la inquietan, se refieren esencialmente a la búsqueda del padre y a la culpa (éstas se abordan en el capítulo 2: La figura del padre).

Aunque Laura se transforme en “otras” a partir de sí misma, conserva algo similar en todas sus caracterizaciones: la necesidad de saber quién es.

En el papel de Martha indaga sobre la muerte y confronta a sus amigos para que le den respuestas respecto a sus angustias. Adopta una actitud retadora y crítica ante lo que ellos le comentan, los orilla a comportarse en situaciones extremas, como deseando que se enfrenten a la muerte cara a cara, sin miedo, sin límites, como ella misma lo hace. El ambiente descrito por Josefina Vicens, cuando Martha convive con sus amigos, corresponde a la juventud “desenfrenada” y adinerada de los 70, época en que la influencia hippie en nuestro país estaba en boga. Vivir fuera de la casa familiar, y al mismo tiempo seguir dependiendo económicamente de los padres, era una postura común en cierto sector de la sociedad mexicana. De modo que algunos de los amigos de Martha viven en “comunidad” buscándose a sí mismos, aunque en muchos casos sólo lo

hubiesen hecho por pose, por moda, o por “quedar bien” con los demás, y no por legítima búsqueda personal. La única que conserva cierta congruencia entre su discurso y sus acciones es Martha, le urge encontrar respuestas y saber más respecto a la muerte, actúa como si estuviera en una carrera atlética y el “tiempo” se le agotara inevitablemente sabiendo que va a morir en la búsqueda y que posiblemente no encuentre las respuestas.

A continuación cito un ejemplo de la ansiedad y angustia en aparente contradicción con su aplomo y seguridad que manifiesta la protagonista al enfrentar la vida, cuestionando a los demás y ubicándose siempre en situaciones límite: Martha conduce el auto a gran velocidad al huir de la policía que la persigue en compañía de sus amigos por haber estado en una fuente pública en ropa interior a media noche. “Amigos: —¡Nos vas a matar!, Martha: —Todos nos tenemos que morir.”¹⁵ Y continúa manejando a velocidad extrema, retando siempre el límite impuesto por los demás, además le caracteriza una actitud de goce que le provoca el desafío y la relación con la “prisa”, con el ansia de correr sin parar. A diferencia del mundo que encuentra en su relación con Lupe, siendo Martha se burla de la actitud “miedosa” de sus amigos y se percibe lejana a ellos, en cambio con Lupe comparte mayor intimidad en sus inquietudes, en las preguntas que la invaden continuamente.

En este caso se puede hablar de la dialéctica que se establece con la alteridad. Martha conoce muy bien el mundo superficial de sus amigos ricos, de hecho éste es su mundo, pero el mundo que indaga en los barrios bajos con su amiga Lupe le muestra lo “otro” lo que no conoce y al mismo tiempo le habla de sí misma, ahí puede encontrar(se) siendo de otra manera, comportándose “como si” perteneciera a ese mundo, pero sin dejar de ser ella, la relación con lo diferente le permite reconocer(se) en

¹⁵ *Ibidem*, secuencia 180.

su *ipseidad*, pero su *idem* (¿quién soy?) también se conserva y la ratifica en su búsqueda confrontada en los cinco despliegues de identidad que experimenta.

En el mismo barrio donde se reúne con Lupe aparece otro personaje: Efraín llama la atención de Laura al enterarse (por Lupe) que su novia lo ha dejado y pasa día y noche emborrachándose y maldiciendo a las mujeres. Algo que motiva especialmente a Laura es confrontar a los “otros” con los límites y con la muerte, le crea una fascinación particular el cuestionar a los que “sufren” persuadiéndolos de quitarse la vida: “¿por qué no te matas?”. Las secuencias propuestas entre Laura y Efraín son de suma violencia, golpes, insultos, discusiones. Aparentemente Laura “logra” en determinado momento incidir para que Efraín se quite la vida, sólo será una persuasión pasajera, finalmente su novia regresará a buscarlo y él regresará nuevamente a la relación patológica con ella.

En la primera secuencia cuando Laura invade el mundo de Efraín, después de la violencia desatada por la negativa de él para hablar con ella, y una vez vencidos por la lucha física, él le pregunta: “Efraín: —¿quién eres?, Laura: —Nadie, no soy nadie.” Después de una pausa y como en eco que no se cansa de repetir lo mismo, vuelve a preguntar: “Efraín: —¿quién eres?, Laura: —Nadie, no soy nadie.”. Aquí aparece otra de las grandes preguntas que nos hace la narración de Vicens, ¿se puede ser nadie?, ¿el sujeto que se manifiesta en cinco personalidades es nadie?

Para la “nulidad” del sujeto, Paul Ricoeur propone una reflexión en torno a *El hombre sin atributos* de Musil¹⁶ en la que se plantea qué sucede con el sujeto in-nombrado, el que “no es”, o el que precisamente es “nada”, o “nadie”, a lo que dirá que el sujeto que pregunta ¿quién soy? no desaparece, al contrario, ratifica la necesidad de

¹⁶ Este ejemplo le sirve a Ricoeur para ratificar que cuando el relato se acerca a la anulación del personaje: “la novela pierde también sus atributos propiamente narrativos, incluso cuando se la considera, como hemos hecho anteriormente, en un sentido flexible y formal. La pérdida de la identidad del personaje se vincula, por tanto, a la de la configuración del relato y, especialmente, a la crisis de la clausura del mismo.” Ricoeur en *Historia y narratividad*, p. 222. El otro aspecto de suma importancia radica precisamente en la no desaparición del sujeto “anulado” es la presencia del sí mismo la que constata la posibilidad de ser, o de seguir siendo.

saber sobre el sí mismo. En tanto hay una parte del sujeto (el carácter y el particular de base), es decir lo no-identificable que se convierte, según Ricoeur, en lo innominable. Cuando Efraín cuestiona a Laura, y ella reitera “Nadie, no soy nadie” se deja de narrar, el “suspense” generado por ese vacío de relato invade la propia historia y se “disuelve” de manera simultánea con el personaje, en ese sentido se percibe la anulación del sujeto, y no la del sí del personaje consigo mismo.

De acuerdo a la historia narrada, a Laura no le interesa relacionarse con Efraín más allá de persuadirlo para que se suicide, por lo que en los encuentros con él siempre insistirá en el hecho: “Efraín: —Suicidarse es pecado. Laura: —¿Crees que Dios te va a perdonar? Efraín: —Pues eso es cosa de él, no mía. Laura: —Mátate a gusto, la misericordia de Dios es infinita.”¹⁷ Aunque Laura insista incansablemente en que Efraín se suicide, finalmente será él quien termine matando a Nadie (Laura).

Ahora bien, en el mundo del barrio bajo aparecen dos personajes más que denotan ausencia de asideros temporales y que quizá pertenezcan a otro nivel de realidad, Doña Ecuyere¹⁸ una anciana francesa, refinada y con mucha fortaleza (sólo que no camina) y que tenía un espectáculo ecuestre en un circo, y Justina¹⁹ es la chica que le sirve de ayudante y aprendiz de jinete:

Laura: —¿Doña Ecuyere?

Lupe: —Así se llama ella misma. La muchacha que la empuja se llama Justina.

Laura: —¿Es su hija?

¹⁷ *Los perros de Dios, op. cit.*, secuencia 213.

¹⁸ ÉCUYÈRE. (Voz fr.) f. Amazona, caballista. Mujer que, a horcajadas, monta caballos en un circo. L'écuyer, du latin *scutiger* ou "scutarius" (on trouve aussi comme synonyme *scutifer* ou *armiger*) est, à l'origine, un gentil homme qui accompagnait un chevalier et portait son écu. De là, écuyer a été employé comme titre pour un jeune homme qui se prépare à devenir chevalier. Le terme est ensuite devenu, à l'époque moderne, un rang détenu par tous les nobles non titrés (abréviation: Ec.). En anglais le mot, sous sa forme esquire, est utilisé, placé après le nom, comme un titre de respect sans signification particulière pour indiquer un haut titre social mais indéterminé (abréviation Esq.). C'est toujours un titre de noblesse en Belgique.

¹⁹ Tanto Ecuyere como Justina en las secuencias propuestas por la autora, se pueden vincular con la película *La Strada* (1954) de Federico Fellini. Las imágenes del circo un tanto “patéticas” se relacionan.

Lupe: —No son nada. Doña Ecuere la salvó del incendio,
 todos se quemaron menos Justina.
 Laura: —¿Sabes por qué nunca me hablaste de ellas?... Porque
 están muertas...
 Lupe: —Tú nada más piensas en los puros muertos.²⁰

He subrayado la respuesta de Lupe: “No son nada”, porque aunque es evidente que ella se refiere a que Ecuere y Justina no tienen ningún vínculo familiar, la construcción de los parlamentos de acuerdo al sentido de la secuencia y al de los propios personajes denota simbólicamente el “vacío” que conforma tanto a Ecuere como a Justina. Estas tres palabras “no son nada” se suman a la interpretación de niveles fuera de la realidad dentro del relato.

Para terminar con este apartado me referiré a la relación de Laura (Olivia) con su amante eventual Javier, donde también se confirma que Laura se mantiene en la búsqueda que la angustia, y aunque se caracterice en diferentes personalidades, en el fondo se conserva lo *idem* de su identidad:

Olivia: —Estuve matando ratas, en todos lados hay ratas, yo soy una rata paleada.
 Javier: —¿Qué te pasa Olivia? No pareces la misma.
 Olivia: (como si no escuchara a Javier) Pero me gusta saber que soy una rata y que me voy a ir al cielo. A Dios nadie lo ayuda, hay que portarse mal para llegar hasta él, hay que portarse como rata rabiosa y morderlo.

Laura se busca: ¿quién soy?, reta, infiere, confronta, y también busca a Dios, simbólicamente también busca al padre, el vínculo con el nombre otorgado, heredado. En la imagen del sujeto fragmentado, roto, desaparecido, también se asoma la muerte, lo otro, lo desconocido que habita dentro y fuera de nosotros mismos. El juego de espejos al que entra Laura se asemeja a los ecos que en cada uno de nosotros resuenan cuando

²⁰ *Los perros de Dios, op. cit.*, secuencia 230.

nos narramos, contestando o preguntando ¿qué y quiénes somos?, ¿dónde estamos y hacia dónde vamos?

Si bien he dicho que, desde mi perspectiva, el tema fundamental en la construcción literaria de Vicens es la identidad, también encuentro un elemento más que comparten dos de sus obras. En *Los perros de Dios*, y en *Los años falsos* aparecen las tumbas, el panteón.

Luis Alfonso ante la tumba de su padre se pregunta y se debate en total ausencia de sí mismo, el hecho es que se encuentra en el panteón, en un aniversario más, al pie de la tumba de Poncho Fernández. Simbólicamente hablando consigo mismo ahí enterrado, puesto que el padre es el que sigue vivo y está encarnado en el hijo.

Laura y Lupe se arrastran mientras aparecen en el panteón y “juegan” a meterse en la vida de “otros”, a tener experiencias con los muertos, trayéndolos a “su” presente mediante la imaginación y el deseo.

Josefina Vicens expresó en varias ocasiones su fascinación por los panteones:

Me encantan los panteones. Desde joven me gustaba caminar entre las tumbas, leer las inscripciones de las lápidas, imaginar historias a partir de esas frases. Inventaba un poco la vida de los muertos. Me gusta el ambiente silencioso. Por ejemplo, en el Panteón Francés de La Piedad, entra uno y se llena de silencio. La vida está representada por el ruido de los camiones que pasan por la calzada; el ruido, no la gente. Uno está entre personas desaparecidas, y el lugar se vuelve un recinto silencioso. A mí el silencio me gusta mucho.²¹

Ante la aparición de la tumba y los panteones en ambas obras, se encuentra sin duda alguna, la conciencia de la autora respecto al tema, su gusto, su interés; pero más allá de la intención del escritor, me surge la necesidad de cuestionar, a partir de ambos textos, ¿de quién es el hueco simbolizado en la tumba?, los muertos han dejado “vida”, huellas, que literal y simbólicamente se depositan en la tumba, pero ¿el hueco

²¹ Josefina Vicens en entrevista de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *op. cit.* pp. 39-40.

depositado de quién es? En el caso de Luis Alfonso es evidente que a quien busca en la fosa es a sí mismo, el padre “sigue vivo” no está enterrado, y en el caso de Laura y Lupe también es a sí mismas a quien buscan en las lápidas. Es quizá la otredad, la alteridad del sujeto que también se encuentra en la muerte, en la desaparición del sujeto fragmentado, roto a pedazos, ¿muerto y vivo?, ¿muerto?, ¿vivo?

Buscar identidad es buscar límites, Laura y sus amigos (siendo Martha), no tienen identidad, no tienen límites que los “contengan”. Buscarse en distintos nombres es buscar límites: contención.

El panteón también es imagen de límite, es un lugar sagrado de límites: un límite de identidad, porque ahí los que “son”, son los otros, los que “existen” son los que no existen. En el cementerio no hay identidad, y los que van a visitar pierden la identidad.

Si el cine nos mostró otra forma de concebir y comprender el mundo mediante la fragmentación, también la literatura se fragmenta y se “quiebra” en pedazos que el poeta lanza a los espejos donde podamos vernos, como la tumba que nos refleja lo que hemos sido, como la tierra que abraza los restos de los otros y de nosotros. Como *La tierra baldía* donde se escuchan ecos de los muertos y los vivos.

Tanto *Los perros de Dios* como *Los años falsos* contienen algo “siniestro” que perturba, no sólo los sentidos del sujeto, sino también su ser. En el siguiente capítulo ahondaré al respecto.

Capítulo 2. La figura del padre, y la madre ¿cómo figura?

2.1 La figura del padre en Luis Alfonso: ¿memoria o imaginación?

En el capítulo anterior he señalado, respecto a *Los años falsos*, que “la identidad de Luis Alfonso tiende a desaparecer en tanto más ratifica la presencia del padre”. Cabe recordar que en dicho planteamiento la identidad de Luis Alfonso se desvanece ante la imagen (real o imaginada) que tiene de su padre. La no conformación del sí le impide un reconocimiento tanto de su yo como de los otros.

Bajo estas premisas sustentaré el otro aspecto de la figura del padre en Luis Alfonso: ¿el padre es producto del recuerdo (la memoria), o se deriva de la imaginación del hijo?

Previo al análisis esbozaré un panorama general para ubicar la problemática que suscribe la situación del protagonista.

A propósito de los padecimientos que enfrenta el hombre en épocas recientes, me atrevo a considerar que uno de los grandes problemas que vulnera la estabilidad de sociedades como la nuestra y tal vez la mayoría de las sociedades latinoamericanas es la figura del padre ausente. Actualmente, siglo XXI, es probable que una de las causas de esta ausencia se deba a los movimientos migratorios que se generan ante la necesidad de conseguir mejores posibilidades de vida; esto provoca que el padre abandone el hogar y vaya en busca de mayores ingresos económicos. Como ya sabemos, la dinámica migratoria responde al cerco que establece el Estado en el sistema capitalista neoliberal de nuestros días, sistema que convierte al sujeto en esclavo al servicio de intereses económicos y políticos que benefician tan sólo a unos cuantos.

Ahora bien ¿qué sucede con la familia sin la presencia del padre?, se sabe que la migración es tan sólo uno de los factores que contribuyen a esta problemática, sin

embargo el fenómeno cultural derivado de la desaparición del padre responde también a causas de diversa índole. Entre otras causas se puede considerar el papel que asume la mujer en su tarea laboral fuera de casa; la independencia económica que adquiere, tal vez de manera obligada, le sirve de soporte para enfrentar la responsabilidad unilateralmente. Es así como la mujer juega un doble papel, tanto dentro del hogar como fuera de éste, y aparece un factor constante que determina la dinámica de la familia: no existe la figura del padre, y vuelvo a cuestionar: ¿qué sucede con la familia que carece de dicha figura?

En relación al marco histórico-social planteado tanto en *El libro vacío*, como en *Los años falsos* sobresale una situación que vincula la ausencia del padre con factores de diferente origen a los ya mencionados. Los antecedentes que convergen en la particular situación de la mujer en la época de los 40 en el siglo XX provienen desde la época colonial donde las formas impuestas por el dominio español tuvieron diversas transformaciones. El sometimiento, la esclavitud, la concepción de la ciudad regida por leyes impuestas, que no necesariamente velaban por el bienestar de sus habitantes, así como, por ejemplo, la instalación de los cabildos o municipios¹, es alguna de las causas que repercuten en las formas de organización social y administrativas en el México de los siglos XVIII y XIX, ya sea en lo particular, o en lo colectivo. El papel del hombre en

¹ María Rosa Palazón Mayoral en *Ciudadanos de primera y de segunda (Las Repúblicas de Españoles y de Indios) antes y después del Estado-Nacional Mexicano*. “Para restringir el poder de los encomenderos, las autoridades pusieron el gobierno y las jurisdicciones locales en manos de indios inicialmente vigilados por castellanos. En decir de algunos, en San Francisco Acámbaro (Gudron Lenkerdorf lo pone en duda porque la fecha de su instalación aparentemente no es 1526 sino 1535) nació el primer cabildo. En aquellos años, los cabildos estuvieron formados por regidores indios (de cuatro a ocho) no elegidos por sus pueblos, sino designados por un oidor, representante del rey, y por dos alcaldes mayores españoles, agentes de la Corona con facultades administrativas, políticas, judiciales y eclesiásticas, quienes supuestamente enseñarían a los pueblos originarios las formas político-administrativas castellanas, a saber, los cabildos. [...] El autogobierno o cabildo se había aplicado desde los inicios de los inicios de la colonización en los asentamientos de españoles (obligados a elecciones anuales entre vecinos; sin embargo, pronto degeneraron porque en la Corte se compraban los cargos a perpetuidad: los colonos defendieron su formación oligárquica), de manera que cada ciudad y villa de hispanohablantes era una república con su propio ordenamiento.” Del Ciudadano Moderno a la Ciudadanía Nacionalista siglos XVIII-XX, Belín Vázquez, Gloria Franco, *et. al.*, compiladores. República Bolivariana de Venezuela. Caracas, 2009.

la sociedad mexicana, así como en muchas otras, ha tenido superioridad sobre la mujer, tanto en las funciones públicas y en escala menor en las privadas, se ha ejercido históricamente una fuerza que oprime y relega a la mujer a un segundo plano, esta situación ha generado una lucha constante por defender el lugar y los derechos de las mujeres ante los hombres. Mientras hay quienes se rebelan y rompen esquemas impuestos, otras se mantienen en “cautiverio” en espera de que algo cambie, o asumiendo un papel de víctima incapaz de transformar su entorno por muchas razones.

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX la Nueva España, posteriormente México, vivió un incansable afán reformista que terminó por generar nuevos y complejos conflictos domésticos. Dos grandes reformas, la borbónica de finales del XVIII y la liberal de mediados del XIX, enmarcaron las características peculiares de la disputa doméstica. Es importante constatar que pese a las diferencias entre estas reformas, ambas fueron continuadoras de un mismo proyecto modernizador: la creación de los individuos como tales y la secularización de la sociedad. Tanto ilustrados como liberales fueron herederos del iusnaturalismo o derecho natural, centrado en el individualismo, la racionalidad y la efectividad laica de las instituciones. Dicho proyecto intentó centrar toda la dinámica doméstica y familiar en el individuo y en la voluntad personal [...] En la historia de la familia, y en particular en la del conflicto doméstico, las mujeres quedaron doblemente marginadas en el siglo XIX, pues desprotegidas de la tutela colonial y abandonadas a su inacabada condición de individuos jurídicos, tuvieron que enfrentar relaciones de pareja marcadas por el constante maltrato [...] Sin embargo, dichas mujeres no fueron pasivos personajes de la historia, sino activos sujetos que propiciaron el cambio social gracias a la reformulación de viejos mecanismos de resistencia y a un incipiente proceso de individuación femenina.²

Dichos antecedentes, no agotados en esta exposición, nos llevan a la situación que el siglo XIX hereda al XX en un México que si bien se está transformando política, social, económica, cultural e ideológicamente no logra del todo afianzar una política de Estado que otorgue los mismos derechos a hombres y mujeres. La herencia de formas y costumbres presenta cambios importantes y algunos muy drásticos en la historia de la

² Ana Lidia García Peña en *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, pp.15-18.

sociedad y la conformación de la familia mexicana. De manera precisa, la investigadora García Peña, citada anteriormente, concreta el panorama que nos lega el siglo XIX:

La crisis demográfica, la escasez de hombres en edad de matrimonio, la gran abundancia de mujeres que emigraron de provincia y las difíciles condiciones de vida económica de la ciudad durante casi todo el siglo XIX, propiciaron tres fenómenos sociales que determinaron el conflicto doméstico: una baja tasa de matrimonios, la conformación de múltiples relaciones al margen de la legitimidad del matrimonio y el frecuente cambio de pareja.³

Ya en el siglo XX y para llegar a casi la mitad del mismo, México ha transitado por un proceso, quizá cabría llamarlo "seudo-revolucionario", que también hereda usos y costumbres vinculados con la lucha armada, ideológica, política, social. No obstante aunque el papel de la mujer en la sociedad mexicana no se ha transformado del todo, ya se vislumbran resultados de la lucha enarbolada por las trasgresoras de las normas y leyes que descuidan el lugar de la mujer respecto al hombre y respecto a sí mismas.

Cabe recordar que el presente capítulo corresponde a la figura del padre, y al principio del mismo, mencioné la ausencia del padre, de donde he derivado este recorrido respecto al papel de la mujer en el entorno de las obras analizadas. Por tal motivo regreso a esa figura ausente vinculada necesariamente con la madre que se queda con sus hijos, en espera o no de dicho ausente. De tal manera que, dando grandes saltos en la historia que contextualiza la problemática planteada, me acerco a la situación de la mujer-esposa mexicana a mediados del siglo XX.

La etnóloga Marcela Lagarde analiza el papel de la mujer desde una mirada antropológica que marcará pautas de entendimiento no sólo de conductas, sino de condición genérica, histórico-cultural: "La sexualidad y la mujer nos son tan desconocidas porque en ellas vivimos, porque nos constituyen, y porque no tienen

³ Ana Lidia García Peña, *op. cit.* p. 22. El subrayado es mío.

nombre. Para una mujer, ser mujer no pasa por la conciencia. Es necesario construir una voluntad política y teórica, para historizar lo que nos constituye por ‘naturaleza’”.⁴

De lo anterior es posible vislumbrar la complejidad que se deriva del estudio de las mujeres. Me llama la atención el que Lagarde asevere que “la sexualidad y la mujer no tienen nombre”, porque por un lado a raíz de mi interpretación acerca de *Los años falsos* derivo una reflexión que involucra al nombre como metáfora del sujeto, en el sentido de la imposibilidad de abarcar al sujeto en sí, no sólo con la palabra como enunciación, sino como la posibilidad de proyección que alcanza el nombre a partir de quien lo otorga y quien lo recibe. Y por otro lado, llama doblemente mi atención porque en las dos novelas de Josefina Vicens, la madre-esposa: literalmente no tiene nombre. Ni la esposa de José García, madre de José y Lorenzo, ni la esposa de “Poncho” Fernández, madre de Luis Alfonso tienen nombre. Sin embargo quienes sí tienen nombre en ambas novelas son las amantes, las mujeres que juegan el papel de “la otra”⁵ Esta situación resulta paradójica respecto a la importancia del nombre que identifica al sujeto socialmente, pero que también puede anularlo cuando la imposición de dicho nombre conlleva la carga del otro, en el caso de *Los años falsos*, la carga del padre como figura que sustituye y anula la identidad del hijo.

Con relación a este planteamiento lo que resulta paradójico es que Josefina Vicens no otorgue nombre a las madres-esposas legítimas y sí reconozca nominalmente

⁴ Marcela Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, p. 25.

⁵ “La amante es la mujer caracterizada en principio por su relación de conyugalidad erótica con el hombre (queda en segundo término si es madre o no lo es). Por la primacía de su sexualidad-erótica la voz que la designa, *amante*, implica que no es esposa de su compañero erótico, y es marca de transgresión a los tabúes. En el esquema ideológico binario, la amante es la antagonista de la esposa, de la legítima que tiene esposo. La amante está marcada por la carencia de esposo reconocido socialmente y por su evidente relación con la poligamia masculina también sancionada en el discurso de la moral sexual, o más sutilmente sancionada por el grupo de acuerdo con las normas consuetudinarias o jurídicas. Ella puede tener un hombre junto, puede incluso convivir con él, puede ser su compañero erótico, mantenerla económicamente, detentar la propiedad sobre sus afectos, sobre su erotismo y sobre su cuerpo; es más, puede ser el padre de sus hijos, pero ella, aun con hijos, aun madre, es conceptualizada como mujer que carece de marido, como mujer de hombre prohibido: es amante y no esposa. Su territorio y su espacio de vida es en todo caso la sexualidad erótica, y no la maternidad. Culturalmente la amante es un ser intermedio entre la esposa y la puta, y desde luego, forma parte de las malas mujeres.” Marcela Lagarde, *op. cit.*, pp. 450-451.

a las “amantes”, a aquellas quienes forman parte de la “casa chica” muy común en el México de mediados del siglo XX.

El amasiato es una institución conyugal negativa no reconocida como tal. Sin embargo, lo es; es una forma de conyugalidad confrontada con el matrimonio, excluyente en la ideología de la conyugalidad positiva. El amasiato se caracteriza ideológicamente por ser, en exclusiva, una relación erótica, desvinculada de la procreación y de la familia. De ahí que el amasiato sea transgresor. Socialmente, es optativo y simultáneo con la conyugalidad masculina positiva y, en muchas ocasiones implica la procreación y la familia. La amante, sus hijos y la familia que fundan, son jerárquicamente secundarios, y poseen una carga negativa y de desprestigio para todos. A pesar de que la norma jurídica establece la monogamia para ambos cónyuges, el régimen social y cultural define características diferentes por género: la monogamia de las mujeres buenas, de las madresposas, está articulada y es simultánea a la poligamia de los hombres. El complejo cultural masculino que caracteriza la virilidad de los hombres y el sometimiento patriarcal de las mujeres se expresa en:

i) La casa chica: que alude tanto a la amante como a una segunda casa con la amante para los casados, o a la amante y a una casa clandestina para los solteros.

ii) El segundo frente: denominación que toma una referencia guerrera para referir a la amante, a quien se llama también “la querida”, “mi detalle”, “la movida”, “mi ligue”.⁶

El panorama que refiere Lagarde es el que prevalece en ambas novelas, aunque en *Los años falsos* se desarrolla con mayor profundidad y repercusión en las acciones del protagonista, en *El libro vacío* no deja de ser relevante, sobre todo por el papel que asume la esposa (madresposa según Lagarde) ante la situación de la “amante”, “la otra”, “la casa chica”. La esposa legítima asume un papel de “víctima sumisa” y calla en “beneficio” de conservar la familia, fingir el desconocimiento de la situación le da poder de control y dominio, poco a poco se apodera de la situación y hasta puede resultar ventajosa la presencia de la “amante” para la esposa. Veamos cómo lo narra José García en *El libro vacío*:

Un sábado nos vio en el cine una señora que vivía en la misma privada que nosotros y frecuentaba la casa. Estoy seguro de que se lo dijo a mi mujer, porque unos días después, cuando durante el desayuno y frente

⁶ *Ibidem*, pp. 451-452.

a mis hijos yo inventaba torpemente el motivo por el cual había llegado tan tarde la noche anterior, ella me miró con fijeza y se levantó de la mesa sin decir una palabra. Pero jamás me reclamó nada [...] Hubiera dado cualquier cosa por oír un día su queja, o su llanto, o su injuria. Sentía impulsos de matarla cuando fingía creer que iba yo a cenar con el jefe de personal, y me decía: —Ponte el traje negro, ya te lo arreglé. Debes presentarte bien. Hay en esas mujeres resignadas, en eso que llaman la actitud digna para conservar el hogar, una inconsciente y refinadísima crueldad. Tal vez para algunos hombres esa actitud resulte cómoda. Para mí era insoportable y me provocaba un dolor distinto a todos los que había sentido. Era un dolor iracundo, envenenado, porque me parecía que era ella la que me estaba traicionando. No puedo explicarlo bien. No encuentro palabras.⁷

Resulta interesante cómo el personaje se “sume” en una tensión que ejercen tanto él como su “mujer” (como él la llama) ante la presencia de “la otra”. La tensión surge a partir del fingimiento, del engaño, de las mentiras derivadas una de otra, que usa José García para poder encontrarse con su amante; mientras del otro lado la tensión la aumenta también el fingimiento de la esposa al engañar con el “desconocimiento de la situación”, pero al mismo tiempo haciendo ver a su esposo que no ignora el hecho. La situación entre los esposos es de tal manera tensa y difícil, que todos los sustantivos y adjetivos que utiliza el personaje resultan agresivos: queja, llanto, injuria, impulsos de matarla, mujeres resignadas, refinadísima crueldad, insoportable, dolor, dolor iracundo, envenenado, traicionado. La acumulación de estas palabras en un párrafo breve le da al discurso el carácter de violento y agresivo. Y aun así dice el personaje que “no puede explicarlo bien, no encuentra palabras”. Sin embargo, manifiesta la violencia sigilosa, encubierta, que suele existir entre los matrimonios que conservan una relación de apariencias. En ambas novelas hay una situación de vacío y de falsedad.

Veamos el caso de *Los años falsos*: cuando el padre “muere” Luis Alfonso ocupa o “usurpa” su lugar y enfrenta a uno de los amigos “heredados” para saber quién es la “otra”:

⁷ “José García” en *El libro vacío*, pp. 149-151.

—No nos hagamos pendejos. Tu papá era hombre, ¿no? Pues con eso está dicho todo. Claro, con eso estaba dicho todo. Ser hombre, para ellos, es tener muchas mujeres: esposa y todas las que se puedan tener. Mientras más mujeres se tengan más hombre se es. Me acordé de lo que dijo una vez Pepe Lara, en esa misma cantina: “Se me amontonó el quehacer; voy a echar un volado para ver cuál gana”. Y luego, riéndose estrepitosamente: “Sólo si cae de canto me voy a mi casa”. Y recordé también que, para darle gusto, yo tenía dos novias, y que terminé con ellas cuando él se murió. (Por cierto, una de ellas se llama Elena... sí Elena... qué chistoso.)⁸

Éste es el ámbito social en que se desarrollan las novelas de Vicens, el papel preponderante del hombre sobre la mujer. Esto sin dejar de lado los aspectos que en la hermenéutica que establezco, afloran constantemente en ambos textos: en este caso la copia del padre, que hace el hijo, y la importancia de los nombres (Elena la novia de Luis Alfonso, y Elena la amante de “Poncho” Fernández y por herencia, como huella y eco legado también amante del hijo).

El párrafo citado constata nuevamente lo que Marcela Lagarde expone respecto al amasiato:

Así, en la cultura de los hombres llega a ser necesario para ellos tener amante, porque significa cumplir con una de las reglas del sistema conyugal real, y porque más allá de la ambivalencia fundada en su reprobación, se valora de manera positiva. De esa manera, con la prueba del amasiato el hombre demuestra su poder al poseer patriarcalmente a varias mujeres en regímenes conyugales diferentes y antagonizados. Al tener amante, el hombre pretende probar su potencia sexual (erótica), altamente valorada. Uno de los ejes de la identidad masculina está centrado en su poder erótico y en su capacidad de poseer a las mujeres. De esta manera los hombres (entre sí) encuentran reconocimiento y se valoran. La fuente de valoración erótica no es erótica sino política.⁹

Recordemos que Josefina Vicens conoció muy bien el ambiente político, esencialmente masculino, en el que ella misma tuvo una importante actividad política al desempeñarse, desde muy joven, en cargos del orden público gubernamental, tanto en secretarías de estado como en sindicatos donde enarboló una lucha por los derechos de

⁸ “Luis Alfonso” en *Los años falsos*, p. 94.

⁹ Lagarde, *op. cit.* p. 452.

las mujeres y el fortalecimiento de una industria cinematográfica principalmente. De tal manera que vivió personalmente en estos ambientes descritos en su narrativa.

Para concluir con este marco histórico-social que compete tanto a *Los años falsos* como a *El libro vacío*, retomo a Marcela Lagarde quien agrega lo siguiente:

Ideológicamente se atribuyen al amasiato la diversión, el placer, el goce, porque se le supone falta de toda normatividad y coerción, al no estar sujeto a los principios del matrimonio. Sin embargo, lo que ocurre es que el amasiato tiene su propia normatividad y las relaciones que genera presentan varias contradicciones: las que surgen de realizar relaciones prohibidas, las que provienen de su conflictiva interna, y las que se generan a partir del anhelo y la envidia de no poseer aquellos bienes, valores, derechos, y prestigio positivo del matrimonio; a la inversa ocurre lo mismo: se envidia el amasiato a partir de que en él se realizan cosas imposibles en el noviazgo o en el matrimonio.¹⁰

Como hemos visto la problemática del padre ausente y de sus causas ha sido objeto de estudio desde la psicología, la antropología, la sociología, entre otras disciplinas, pero también la literatura se ha encargado de llevar a sus páginas el tema en cuestión. Me permito mencionar que una de las mejores obras de la narrativa mexicana gira en torno a esta figura no presente. Juan Preciado emprende un viaje en busca del padre ausente, Pedro Páramo podrá ser mito o realidad para el hijo que va en busca de dicha figura siempre ausente. En el vínculo con el nombre, con la imagen que la madre ha transmitido a su hijo, se construye un mundo en torno al padre ausente, y tal vez se llega a imaginar gran parte de la realidad inasible.

Pero, ¿quién es realmente aquel que se marchó, o que tal vez nunca estuvo?, ¿quién es realmente el padre que da vida, que abandona el hogar, que deja a los hijos?, ¿es un sujeto que existe?, o es la ilusión creada por el discurso de la madre, por su necesidad de llenar el vacío, o por la necesidad de recrear, rechazando o extrañando en el hijo la figura del otro.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 452-453.

Para el desarrollo en cuestión me centraré en la conformación de la figura paterna que ha estado presente en la familia, y a raíz de la muerte desaparece, se transforma. No obstante, se debe considerar que el tiempo real de convivencia que une al hijo con el padre dista del tiempo real que comparte con la madre. En la novela de Rulfo, por ejemplo, la madre de Juan Preciado mantiene una presencia real y concreta con él; sin embargo, la imagen de Pedro Páramo se construye por el discurso, por los ecos que resuenan en el hijo a partir de la evocación que la madre ha establecido con él mediante el acto de pronunciar el nombre del padre ausente. La madre construye un vínculo figurativo del otro, del ausente, del que se “presenta” en la memoria por medio de imágenes, por medio de los “susurros” que evocan lo imaginado.

En *Los años falsos* el padre de Luis Alfonso mantiene una presencia regular en su casa “principal”, recordemos que tiene una amante, su “casa chica”, donde también invierte tiempo y pasa algunas noches. Josefina Vicens retrata muy bien en ambas novelas la burocracia mexicana, el ambiente arribista y de compadrazgo que se genera en el ámbito político de nuestra sociedad, donde se manifiestan el machismo, la prepotencia y la fanfarronería: elementos que conforman el mundo de “Poncho Fernández”. Para Luis Alfonso este mundo resultará ajeno, distante de su realidad durante el tiempo de vida de su padre; será a raíz de su muerte cuando se enfrentará a todo ese mundo que asumirá como propio. Mientras tanto, el vínculo con su padre será de promesas, sueños y planes que los unen de manera única y especial, al menos a los ojos del hijo:

—Cuando seas un poco más grande dejamos a tu mamá y a las niñas en Durango, con mi tía Lupe, y nosotros nos vamos a correr mundo. Yo te preguntaba, temblando de esperanza:
— ¿Y ya no regresamos nunca?
—No tanto, hijo, no tanto... ¡pero verás cómo nos vamos a divertir!

Después a medida que fui creciendo se modificaron un poco los planes:

—Cuando termines la Secundaria dejamos a tu mamá y a las niñas en Durango y nos vamos a Europa.

Mi mamá intervenía de inmediato:

—Nada de Europa, Luis Alfonso tiene que estudiar y recibirse de médico.

Lo tenía resuelto, no sé por qué. Yo nunca dije que quería ser médico. Desde muy pequeño cambiaba de afición casi diariamente. Y de eso tú eras el ignorante responsable.¹¹

Si bien la relación padre-hijo conserva características de complicidad y privacidad, la presencia de la madre se mantiene entre ambos de manera contundente, recordemos que es ella quien convive a diario con el hijo, y quien establece un discurso subliminal con él.

Es importante considerar que *Los años falsos* es narrada por el protagonista, al igual que *El libro vacío*, donde la voz de José García nos cuenta los sucesos. En la segunda y última novela de la autora es la voz de Luis Alfonso la que va construyendo el mundo narrativo al que nos adentramos mediante su mirada evocada en las palabras que le permiten construir y reconstruir los hechos ya vividos. Es así como el lector puede ir configurando las acciones que dan sentido a la historia y a la identidad del personaje.

El cotidiano narrado por Luis Alfonso permite edificar el mundo que abre posibilidades a partir de cada una de las acciones ahí descritas. El proceso mimético (propuesto por Aristóteles y retomado por Paul Ricoeur¹²) surge como el camino de entendimiento, donde la dialéctica del círculo hermenéutico se genera en un constante enriquecimiento de diálogo entre el texto y el lector.

Es así que cuando el protagonista recuerda y narra sus experiencias con su padre (ya ausente) recrea la situación con la suma de elementos que habitan su memoria:

¹¹ “Luis Alfonso” en *Los años falsos*, p. 34.

¹² Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*, pp. 113-168.

Más tarde, y a partir de aquella noche en que declaraste que “estabas aburrido de trabajar como negro y que te ibas a largar solo, sin rumbo fijo”, yo decidí hacer lo mismo, sólo también, puesto que tú no me habías incluido en tu proyecto. Proyecto que, naturalmente, no lo era, porque al día siguiente lo habías olvidado y hablabas, con gran asombro de mi parte y con indiferencia por parte de mi madre, acostumbrada ya a tus vaivenes, de tu decisión de “hacerte rico a cualquier precio”. Así durante toda mi infancia, fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces.¹³

Aquí me interesa subrayar dos aspectos principalmente; por un lado, que los recuerdos de Luis Alfonso son evocados mediante el “diálogo” que establece con su padre (ya muerto). Pero constantemente la presencia de la madre se manifiesta aun como el referente de conducta en comparación con la suya, lo cual implicaría una fuerza determinante en la memoria del hijo. En la evocación de los sucesos, el hijo le cuenta al padre cómo en determinadas circunstancias, sus promesas no cumplidas o “traicionadas” repercutían sensiblemente y lo trastocaban, y al mismo tiempo su discurso narrativo involucra espontáneamente a la madre, ubicándola en un lugar preponderante, aunque no necesariamente de manera consciente.

Por otro lado, el segundo aspecto que me interesa resaltar es la imagen del padre como sombra, o el propio hijo como la sombra del padre, como él mismo lo expresa: “siempre a la sombra de tus falsos proyectos”. Aquí es importante tomar en cuenta que la novela se llama *Los años falsos*, y este nombre despliega varias posibilidades respecto a la historia que narra. En primera instancia, es evidente que esos “años falsos” se refieren al protagonista: es Luis Alfonso quien lleva una vida “falsa”, que no es la suya, la propia, sino la de su padre. Además, esos años falsos también le corresponden al otro, al usurpado, es decir, al propio padre: las falsas promesas, los sueños no cumplidos, la doble vida con su familia y con su amante. La línea citada reitera una

¹³ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 37.

situación que se despliega tanto para el padre como para el hijo: “siempre a la sombra de tus falsos proyectos”.

Para ahondar un poco más en la idea de lo falso y de la sombra me voy a referir a la *Breve historia de la sombra* de Stoichita¹⁴, donde el autor propone una aproximación hermenéutica entre dos mitos: el de fundación (acerca de la pintura) de Plinio y el de conocimiento (la caverna) de Platón. Este acercamiento permite observar aspectos determinantes respecto a la importancia que ha adquirido el tema de la sombra en el ámbito de la representación en Occidente.

Los factores que vinculan a la sombra con lo falso, con lo no real, con lo que no es, se desprenden según Stoichita del mito de Plinio:

Me serviré, pues, de los instrumentos de la hermenéutica del mito para intentar una lectura centrada en la función mágica de la operación evocada.

La ocasión que propicia la creación del primer simulacro es la partida del amado. La leyenda no nos dice adónde ni por qué parte, alude sólo al hecho de que debe irse lejos (*abeunte illo peregre*). La muchacha al dibujar la sombra, consigue cercar (*circumscripsit*) y retener la imagen del amante que se va, creando una figura de sustitución. La significación de este pasaje es importante: se trata, en efecto, de una metafísica de la imagen cuyo origen debe buscarse en la interrupción de la relación erótica, a raíz de la separación, del alejamiento y, en definitiva, de la ausencia del modelo. De ahí el carácter de sustituto que adopta la representación.¹⁵

De esta cita me interesa resaltar, por un lado, el término simulacro, porque precisamente la vida de Luis Alfonso se convierte en una simulación, algo que dista de sí mismo en la apropiación de la sombra. Precisamente la no conformación del sí (de la que hablé en el primer acercamiento) surge por la sustitución que lleva a cabo el hijo respecto al padre. Lo simulado y la sustitución son parte esencial de la sombra, de lo falso. Resulta muy clara la descripción de Stoichita, al mencionar que “se va creando

¹⁴ Victor I. Stoichita. *Breve historia de la sombra*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

una figura de sustitución”, y eso es precisamente lo que hace el protagonista de *Los años falsos*, va creando una figura (del padre) que lo sustituye hasta el punto de anular su propia identidad, por eso su vida es falsa y carece de un sí constituido y conformado que le ratifique su propio ser:

Mi mamá sonreía incrédula y afirmaba:
 —Luis Alfonso se casará mucho antes que ellas.
 Y tú protestabas indignado:
 — ¡Primero tiene que conocer la vida... ya después sentará cabeza!
 Naturalmente yo estaba de acuerdo contigo. Lo que no te decía era que no pensaba casarme nunca para no separarme de ti, pero que te compensaría creándome una espectacular fama de mujeriego, difícil de atrapar.¹⁶

Nuevamente el diálogo con el padre y la intervención de la madre. Sobre todo señalo el hecho de la simulación: “lo que no te decía”. El discurso de Luis Alfonso evoca el recuerdo de los acontecimientos y agrega lo que no le decía a su padre, es decir, lo que ocultaba, lo escondido. Doblemente se ratifica la simulación del hijo cuando afirma que compensaría al padre: “creándome una espectacular fama de mujeriego”, es decir que la satisfacción del otro la conseguiría con un engaño, con lo falso, con lo inventado, con lo que no era, ni llegaría a ser. Representaría a un “otro” a alguien que “fuera como...”, que fingiera una identidad o usurpara la del otro.

Era natural que simularas esas continuas giras políticas, ese agobiante trabajo, esa imposibilidad de comunicarte con nosotros y ese indudable triunfo que nos traería tantos beneficios.
 Lo mismo hago yo para poder dormir con Elena: las engaño como me engañabas, y me creen, como yo te creía.
 Miento con igual maestría que tú. Me imagino que estarás orgulloso.¹⁷

A partir de la muerte del padre, Luis Alfonso se mimetiza con el “otro” y le es “natural” la simulación que caracterizaba a su “modelo a seguir”. Ahora él mismo

¹⁶ “Luis Alfonso”, *op. cit.* p. 41.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 45-46.

comparte las situaciones en que el engaño, el disimulo y la falsedad se han apropiado de su conducta, o él mismo se ha adueñado de dichas actitudes que lo igualan con ese “otro”.

Para retomar el inicio de esta reflexión donde cuestiono si la figura del padre que el hijo tiene o ha construido es real o imaginada, insistiré en que el texto de Josefina Vicens brinda la posibilidad de percibir cómo se erige dicha figura mediante el discurso narrativo del hijo: él es quien al recurrir a la memoria, recrea y nos presenta los hechos que constituyen su mirada, su percepción, su identidad. Por estas razones es factible apostar por un sujeto que carece de su propia identidad (dado que no hay conformación del sí), cuando en cada una de las líneas que expresa el personaje se denota la “mimetización” con el “otro”, es decir con “Poncho Fernández”.

Tal vez convendría ahondar un poco acerca de qué significa recordar y en todo caso distinguir la diferencia entre recordar e imaginar, y entonces plantear hasta dónde el protagonista ha “construido” una figura, una imagen, que no necesariamente es la del “verdadero” padre. Todo esto sin olvidar que existe una presencia inminente en la vida de ese hijo que asume al padre: dicha presencia es la madre.

Siguiendo nuevamente a Paul Ricoeur, en su obra *La memoria, la historia, el olvido*¹⁸ menciona que es necesario tener presente la condición histórica del sujeto, quien además de tener su propia historia, está inmerso en la historia a la que pertenece debido a diferentes circunstancias, de tal manera que puede considerarse que existe una relación entre dicha historia y la memoria.

Esta memoria constituye el factor de reconstrucción de los acontecimientos del pasado, pero desde otra arista, el sujeto en la búsqueda de su identidad también apela a la memoria para construirse, para conocerse, y para comprenderse en su proceso donde

¹⁸ Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 311- 378.

intenta saber quién es.

Si se ubica a la Historia en el pasado, entonces la memoria también pertenecerá a ese pasado invocado, y la memoria basada en la imagen¹⁹ será el recuerdo del pasado. Así como el historiador recuerda y se basa en la memoria de los otros, también el sujeto recuerda en la búsqueda de sí mismo, se aproxima al encuentro consigo mismo, donde también se pone en juego la imposibilidad de recordar. ¿Qué se recuerda?, ¿es posible recordar todo el pasado?, y la respuesta contundente es no. Ricoeur habla de un trabajo de la memoria para volver a las imágenes, a lo vivido, a lo sentido, a lo sufrido, a la pérdida de autoestima y este trabajo implica una selección, de donde se deriva otro factor importante en el acto de recordar, dicho factor es el olvido.

Se puede entender a la memoria, según Ricoeur, como recuerdo de lo acontecido, donde las imágenes son la vía para llegar a ese pasado; independientemente de si existe o no un trabajo que medie la posibilidad de recordar, la memoria actúa en el sujeto y lo dota de elementos que le revelan signos o datos acerca de sí mismo, ya que como subraya el filósofo francés, acordarse de algo es acordarse de sí. De igual modo, el olvido se presenta como un trabajo de selección donde la memoria decide o elige qué es necesario recordar, y qué es necesario olvidar.

¹⁹ En mi tesis de maestría hablo de “La historicidad del sujeto en un andar de la memoria al olvido” en torno a José García de *El libro vacío*. Me permito citar de dicho texto lo siguiente: Paul Ricoeur aborda el concepto de imagen en varias de sus obras, por ejemplo en *Finitud y culpabilidad* dice lo siguiente: “entiendo por imagen la función de la ausencia, la reabsorción de lo real en un irreal figurado. Esta imagen representativa, calcada sobre el modelo del retrato de lo ausente, todavía permanece demasiado vinculada a la cosa que *irrealiza*, continúa siendo un procedimiento para *hacerse presentes* (para re-presentarse) las cosas del mundo”, p. 177. Este sentido de la imagen para “re-presentarse” será el que explique en José García la continua necesidad de recurrir a la imagen que se ha hecho de sí mismo, y que definitivamente no coincide con su deseo de ser, así como la imagen que tiene de ese otro que quiere ser y no coincide con lo que es. En *La Memoria, La Historia, El Olvido* Ricoeur declara: “Se dice indistintamente que uno se representa un acontecimiento pasado o que uno tiene una imagen de él, que puede ser cuasi visual o auditiva” y además cita a Platón cuando se pregunta: “¿a qué llamamos, pues, concretamente, imagen?, ¿Qué definición daremos de la imagen, Extranjero, sino llamarla un segundo objeto (eterno) semejante copiado según lo verdadero? [...] Así pues, ¿lo que llamamos semejanza (*eikóna*) es realmente un irreal no-ser? [...] admitir a pesar nuestro, que el no-ser en cierto modo es” pp. 21-80.

¿Es posible recordar lo no vivido?, si como apunta Paul Ricoeur, evocando a Aristóteles, que la memoria es del pasado, y sólo se efectúa en el presente, entonces debe referir a lo ya acontecido, de lo contrario la referencia será lo imaginado.

Para ahondar en el sentido de la imagen, mencionaré algunos conceptos que se relacionan con la dinámica del personaje en su necesidad de adquirir determinada imagen.

La imagen es hasta cierto punto, lenguaje (lenguaje acerca del Otro); y por ello remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación [...] Yo “miro” al Otro; pero la imagen del Otro también transmite una cierta imagen de mí mismo. No se puede evitar que la imagen del Otro, en un nivel individual (un escritor), colectivo (una sociedad, un país, una nación), o semi colectivo (una familia de pensamiento, una “opinión”), aparezca también como la negación del Otro, el complemento y la prolongación de mi propio cuerpo y de mi propio espacio[...] Precisemos aún más: la imagen no es una imagen en el sentido analógico (es más o menos parecida a...), sino en el sentido referencial (imagen pertinente a una idea, a un esquema, a un sistema de valores preexistente a la representación). [...] Porque la imagen es representación y sustituye por tanto en lugar y sitio a otra cosa, no podría tener (a diferencia de algunas imágenes-iconos o imágenes poéticas) el carácter teóricamente polisémico que corresponde a toda composición artística o estética.²⁰

Ahora bien, en este ámbito “la imagen es representación y sustituye [...] a otra cosa”, es lo que subraya Pageaux. En el sentido en que lo plantea no hay objeción; sin embargo, para Ricoeur²¹ todas estas teorías acerca de la imagen fluctúan en dos ejes de oposición: uno del lado del objeto, (eje de la presencia y de la ausencia), y el otro del lado del sujeto (eje de la conciencia fascinada y de la conciencia crítica). Del lado del objeto es una imaginación productora con presencia y ausencia de la cosa, pero del lado del sujeto, el eje oscila en relación a la capacidad que el sujeto de la imaginación tenga para adoptar, o no, una conciencia crítica que le permita diferenciar lo imaginario de lo real. Cuando en un extremo se presenta una falta de conciencia crítica, entonces la

²⁰ Cf. “De la imagería cultural al imaginario” de Daniel-Henri Pageaux, publicado en *Compendio de literatura comparada*, pp. 101-131.

²¹ Cf. “La imaginación en el discurso y en la acción” en *Del texto a la acción* pp. 197-218.

imagen no sólo es confundida con lo real, sino también tomada por lo real; por el contrario, cuando se tiene una conciencia plena, entonces la imaginación se convierte en instrumento de la crítica de lo real.

Ahora conectaré estas ideas con las que previamente había tomado de Stoichita en su estudio acerca de la sombra:

No es extraño que un siglo después de Plinio, otro autor, Atenágoras, cuente así la misma historia: “La fabricación de muñecos [*coroplastiké*] fue inventada por una muchacha: enamorada de un joven, dibujó sobre la pared la sombra de este joven dormido; después su padre fascinado por la extraordinaria semejanza —lo trabajó en arcilla—, modeló la imagen rellenando los contornos de tierra.”

De los dos textos citados se desprende claramente que la primera función posible de la representación basada en la sombra es la de imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente. En este caso, la semejanza (*similitudo*) de la sombra desempeña un papel esencial. Una segunda función posible se deriva de que la imagen/sombra es una persona con la cual guarda no sólo una relación de semejanza sino también de contacto.²²

Resulta muy interesante cómo los conceptos de imagen, recuerdo, imaginación, y semejanza inclusive, se vinculan directamente con el concepto de la sombra, y precisamente lo expresado en las citas anteriores denota cómo el recuerdo que tiene Luis Alfonso de su padre no sólo es memoria o imaginación, o ambas, sino que resulta evidente que también es la sombra lo que se pone en juego.

Lo anterior pone de manifiesto que el personaje está inmerso en una situación ambigua y confusa, la sombra que ha “robado” le impide distinguir(se) de lo usurpado, de la negación de su propio yo en virtud del otro. Sin embargo, Luis Alfonso se percibe, por momentos, como un extraño ante sí mismo, se vuelve imposible saber realmente quién es el que lleva la máscara. ¿Qué tan diferentes pueden ser los ejes de la imaginación, donde en uno se puede confundir lo imaginado con lo real, y en el otro se es demasiado consciente de sí mismo?

²² Stoichita. *Idem*.

La representación de Luis Alfonso es incoincidente, sí; pero lo lleva a una situación de extrañeza, de cierta lejanía, lo aparta en espacio y forma de lo otro, y le hace vivir una impostura, como el que se atavía de lo prestado, de lo usurpado, de lo que no es propio, para parecer, paradójicamente, algo completamente propio.

Existe una dialéctica que se establece entre memoria e imaginación que repercute en la historicidad del sujeto de acuerdo al tiempo.

Conforme a lo ya expuesto intento plantear la distinción entre la posibilidad de recordar o inventar la figura del padre en *Los años falsos*. El protagonista Luis Alfonso ¿recuerda o inventa al padre muerto? ¿Cuáles son los mecanismos de la memoria que entran en juego? ¿Lo que recuerda el hijo es razón suficiente para asumir por voluntad propia el “traje” del otro?

Luis Alfonso se debate consigo mismo ante el recuerdo y el olvido de su padre, tal vez rencor, o añoranza, vacío o imaginación, su propio sentir. El siguiente pasaje en voz de Luis Alfonso ratifica este planteamiento:

Me devolvieron la pistola, ¿sabes? Al principio me dieron otra [...] Desde entonces la llevo conmigo, bajo la camisa, pegada a la piel. Es una forma de no olvidar lo que me hiciste; de volver a esa línea divisoria, a esa frontera donde cambiamos los trajes y ordenaste que me aprehendieran. En ese momento se inició el proceso. Después las rejas. Luego vino el silencio. Nunca he podido reconstruir la escena completa. [...] Te veo a ti y a tus amigos, muy contentos. [...] Luego el estallido. Y no recuerdo más.²³

De estas líneas me gustaría destacar dos factores importantes, primero el hecho de que Luis Alfonso insiste en adentrarse en el padre desde la exterioridad de la piel, convertirse literalmente en el otro, estar en la piel del otro, (esto lo he subrayado en el primer acercamiento al texto). Y el segundo factor que me interesa enfatizar se refiere a

²³ “Luis Alfonso”, *op. cit.* pp. 27-28.

la memoria-olvido en la dinámica de lo expuesto por Ricoeur, Luis Alfonso necesita olvidar el momento en que se dispara accidentalmente la pistola y muere el padre. Pero ¿se puede matar al padre?, ¿el padre muere?, ¿el padre se ausenta y abandona?, ¿por qué las madres se encargan de reconstruir o de inventar una figura paterna que sustente y refiera la “imagen” que el hijo “necesita”, ¿es el hijo quien necesita dicha imagen?, o ¿será que las madres depositan en el hijo la figura del padre, pero como esposo? Cualesquiera que sean las respuestas a estas preguntas, la imaginación se pone en juego y trastoca la identidad del sujeto, como en el caso de “los años falsos”, que adopta el hijo, suple al otro, se convierte en la sombra, ¿por qué? porque el hijo necesita construir su identidad, o porque la madre no acepta la pérdida del “hombre”, del “macho” del que arroja y protege, del que está en el lecho aunque de manera simbólica, porque su esposo con quien quiere estar realmente es con la amante. ¿Por qué la mujer como esposa y madre se convierte en el yugo que castra la libertad de los hijos? La figura del padre es un problema de ausencia masculina o de extrema presencia femenina, la figura del padre es un problema de memoria o de imaginación.

Volvamos a la novela de Josefina Vicens, donde el protagonista como narrador, testigo y parte de su propia historia se anula a sí mismo a partir de sustituir al otro. Se plantea entonces un conflicto de pérdida de identidad, de no conformación del yo, pero en silencio se percibe a una madre, que curiosamente es la que no tiene nombre en la novela y funciona como presencia fantasmal. En ella la ausencia es casi literal: el hijo no es el hijo, sino el otro ausente. La madre actúa con tal fuerza que se vincula con su propio hijo, como si fuera su marido, lo atiende como al esposo, lo cuida como al esposo, lo mira como al otro que ya no es y ya no está. Por eso me inquieta preguntar si Luis Alfonso recuerda o imagina a su padre, y cito aquí las siguientes palabras de ese hijo que asumió la figura del padre:

Pero yo me pregunto aún: ¿cómo hicieron para recordar y entender? Si nadie oía lo que hablabas porque todos estábamos viéndote morir, ¿cómo de pronto recordaron con tanta exactitud tus demandas y tus promesas? ¿Cómo se ordenó todo, súbitamente, con tu último aliento, y cada uno supo lo que le habías pedido que hiciera y lo que te había prometido hacer?

No lo entiendo. Tal vez el estar muriendo sea un rumor que puede no oírse, pero el morir es un silencio que tiene que ser escuchado.²⁴

Un elemento importante que interviene en el proceso de anulación del sí mismo, es la pérdida de reconocimiento, la imposibilidad de verse y asumirse como un yo que actúa, que hace; y son precisamente sus acciones las que otorgan sentido de responsabilidad al sujeto de acción. Al perder la perspectiva del sí mismo, de quién es, se anula el fortalecimiento de la identidad y se reduce la conformación como sujeto y no persona.

Tras el “rumor que puede no oírse” cuando tampoco puede “verse”, pregunto ¿quién es realmente el fantasma?, ¿quién es realmente el silencio?, ¿la figura evocada del padre ausente?, o ¿la figura inventada, imaginada a raíz del deseo y del discurso de la madre?

Considero reflexionar acerca de otros elementos que se relacionan con este proceso de recordar o imaginar al padre ya muerto. Uno de ellos será la “muerte” tanto en el sentido literal como simbólico, para lo que apelaré al texto de Pierre Legendre²⁵ donde se plantea de manera contundente la “imposibilidad del hijo de ser padre”, ¿será necesario matar al padre para usurpar su sitio?, ¿será factible “matar” simbólicamente al padre?, ¿cuáles serán las implicaciones que esto conlleva?, estas interrogantes tendrán un vínculo con Luis Alfonso. Será necesario esclarecer cuál es la sombra que ha hecho suya el personaje, la imagen de alguien real, o de alguien inventado.

²⁴ *Ibidem*, pp. 28-29.

²⁵ Pierre Legendre. *El crimen del cabo Lortie. Tratado sobre el padre*.

2.2 Luis Alfonso, ¿vivo o muerto?: ¿se puede matar al padre?

Con la intención de seguir avanzando hacia una hermenéutica de la existencia en la obra de Josefina Vicens, considero importante ahondar en la relación padre-hijo (capítulo anterior), en el sentido de fundamentar desde otros ángulos el proceso que constituye a Luis Alfonso un sujeto sin constitución del sí, sin una identidad propia que lo identifique.

Retomo la pauta establecida anteriormente para continuar con la reflexión: ¿qué elementos determinan al sujeto (hijo) que asume la identidad del padre, en su proceso de reconocimiento y ratificación del sí mismo? Recordemos que la muerte del padre de Luis Alfonso, como un hecho contundente, es el eje fundamental de las acciones planteadas en la novela. Si bien se ha establecido un proceso que involucra a la memoria de Luis Alfonso frente a su propia imaginación, ahora es preciso distinguir qué sucede en el protagonista al constatar la muerte de su padre. Por un lado, sostengo que el personaje no alcanza el proceso de duelo, resultado de la aceptación de la muerte; por otro lado, este duelo no es necesario para el sujeto en cuestión, dado que simbólicamente no existe tal muerte.

Ahora bien, en esta dinámica de simbolización se puede cuestionar la posibilidad de que el hijo pudiera “matar” al padre, hecho que en la novela es imposible, simplemente no ocurre. Luis Alfonso no sólo no puede aceptar la muerte del padre, sino que lo encarna en su persona y lo asume como su propia identidad (en todo caso tendríamos que hablar de la muerte del hijo, como un suicidio), anulando así toda posibilidad de constitución de su propio sí mismo. Esto ocurre desde la negación¹ de la

¹ En su obra *Freud: una interpretación de la cultura*, Paul Ricoeur puntualiza sobre el proceso de negación que Freud establece cuando el sujeto se niega a aceptar la muerte como parte de la vida misma, y esto tiene que ver con la actitud que Luis Alfonso adopta respecto a la muerte de su padre, donde se verá, cómo finalmente existe un aspecto que origina todo este conflicto en el sujeto en cuestión. Dicho

muerte que adopta Luis Alfonso hijo, hasta el hecho de asumirse como el propio Luis Alfonso padre.

Para constatar la negación del protagonista atendamos las siguientes líneas:

—Tu padre fue todo un hombre y tú tienes que ser como él. Ya los muchachos me informaron cuál fue su último deseo. Ve a verme la semana entrante. Yo asentí con un movimiento de cabeza [...] ¡Para él es un golpe terrible, señor Diputado, tenía adoración por su padre!

Pero lo cierto es que yo no sufría porque no creía en nada de lo que estaba viendo. Sencillamente no podía ser verdad. Actuaba como si lo fuera, pero estaba convencido de que todo eso iba a desaparecer de pronto, como una decoración.

No podía ser verdad porque las cosas estaban arregladas por ti de muy distinta manera y desde hacía mucho tiempo:

—Cuando seas un poco más grande dejamos a tu mamá y a las niñas en Durango, con mi tía Lupe, y nosotros nos vamos a correr mundo.

Yo te preguntaba, temblando de esperanza:

—¿Y ya no regresamos nunca?

—No tanto, hijo, no tanto... ¡pero verás cómo nos vamos a divertir!²

La negación de la muerte se vuelve necesaria para que el sujeto en cuestión no pierda su “estabilidad” emocional y pueda seguir con su discurso acorde a las expectativas depositadas en el padre. Y es precisamente dicho discurso el que sostiene a Luis Alfonso en una falsa identidad. En cierto sentido, el aceptar la muerte del otro es aceptar que también uno muere, en la medida en que el sujeto vivo ya no estará en el otro, ya no será nombrado, ni recordado por el ausente.

aspecto es la culpabilidad: “La cuestión de la muerte, o mejor del morir, es quizá la que podemos con mejor derecho vincular al tema de la resignación. Fundamentalmente la resignación es un trabajo sobre el deseo, que incorpora a éste la necesidad de morir. La realidad viene a inscribirse en el deseo mismo, en cuanto que aquélla anuncia mi muerte. [...] Al poner la muerte fuera de las perspectivas de la vida — explica Freud—, seguimos la tendencia natural del deseo; el deseo conlleva la convicción de su propia inmortalidad. Es un aspecto de la ausencia de contradicción en el inconsciente. Por eso disfrazamos de mil maneras la muerte, convirtiendo su necesidad en accidente. [...] Sólo al reconocer la muerte como terminación de la vida recobra su relieve la vida finita. Pero el reconocimiento de la muerte no resulta menos oscurecido por el miedo a la muerte que por la incredulidad de nuestro inconsciente en nuestra propia muerte; el miedo a la muerte viene de otra parte: es un subproducto de culpabilidad.” (p. 285).

² “Luis Alfonso”, en *Los años falsos*, pp. 33-34.

Para insistir en la simbolización que se despliega en la relación padre-hijo, se debe considerar que *Los años falsos* alude a un tiempo concreto en el desarrollo de la sociedad mexicana. Si bien la novela fue publicada en 1982, el tiempo histórico en el que se inserta corresponde a mediados del siglo XX, época en que en algunas familias, como la que retrata la novela, los hijos aún no asumían una actitud de franca rebeldía o de enfrentamiento con los padres, sobre todo en el caso en que la madre sostiene la relación de dominio y “castración” sobre los hijos. La aceptación de la figura del padre depende en gran medida de la actitud que asume la madre a raíz de su propia relación con el padre de sus hijos. Hoy en día podemos hablar de una responsabilidad sostenida en el ámbito legal, la mujer ha ganado terreno respecto a su papel en la familia mexicana. Salir a trabajar, asumir la función de madre y sostén del hogar de manera simultánea, le ha ubicado en una situación más equitativa a partir de las luchas en el siglo XX.

En la novela de Vicens todavía se percibe la actitud sumisa y de aceptación que lleva a la mujer a fomentar la conducta machista del padre, que se ausenta por días, semanas o meses, y que al volver sabe que cuenta con el apoyo incondicional de su familia, aun a sabiendas de que ha estado con otras mujeres o que tiene su casa “chica”.

Éste es el ámbito en el que Luis Alfonso hijo se aferra a la figura de su padre; padre que estuvo ausente por mucho tiempo y se convirtió en un ideal trastocado, al punto de convertirse en una invención. Tal es el ámbito que da cabida a la simbolización que se genera a partir de las relaciones equívocas entre los personajes:

esposo-esposa

padre-hijo, padre-hijas, padre-amigos, padre-amante

madre-hijo, madre-hijas

hermano-hermanas

hijo-padre, hijo-madre, hijo-amigos, hijo-amante

Así habla el hijo al reprochar la actitud de su madre, quien de manera inconsolable lamenta que Luis Alfonso padre hubiese muerto:

¿Qué diferencia existe entre tú y yo? ¿No lograste que no la hubiera?
¿En qué ha cambiado su vida? ¿Por qué se lamenta como si en efecto fuera una viuda sin consuelo?

Durante los últimos dos años tú no ibas a dormir a la casa o llegabas en la madrugada alegando que salías de México o que tenías mucho trabajo “con eso de que el Diputado ya andaba picando piedra para la campaña”. Ella misma, acatando como siempre tus órdenes, te arregló el cuarto del fondo porque dijiste que no era justo despertarla a esas horas después de que se pasaba el día batallando en la casa. La costumbre quedó establecida y ella hubiera sido incapaz de modificarla provocando una relación que tú eliminaste con argumentos tan persuasivos. Durante el último año, con frecuencia pasaban dos y tres semanas consecutivas sin que supiéramos nada de ti. Algunas veces mirando tu lugar vacío en la mesa, mi mamá protestaba vagamente:

—El Diputado debería tener un poco más de consideración, no es posible trabajar en esa forma.

Yo pensaba lo mismo, convencido de que nos decías la verdad. Era difícil dudar de tus palabras cuando al regresar nos describías con tantos detalles los motivos de tu ausencia.³

A nivel discursivo Luis Alfonso (hijo) no solamente es un “yo”, sino que a raíz de la muerte de su padre se ha convertido en un “yo-tú”, lo cual trastoca una vez más la compleja situación del sí no conformado. El problema radica en que ese “yo” no le corresponde del todo, debido a que es una copia del padre. En esta cita se asume como el esposo de su madre, aunque él sólo percibe que al ocupar el sitio del “otro” conserva la misma situación que la madre tiempo atrás había aceptado de manera “sumisa y abnegada”. De tal modo que el “yo-tú” sólo es el sí de “Poncho” Fernández y no el de Luis Alfonso (hijo).

Es evidente que la ausencia del padre rebasa la necesidad del hijo por tener su compañía de manera constante, es la espera ilimitada que le provoca el desasosiego y la

³ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, pp. 43-44.

angustia, además de no satisfacer el vacío con lo que más anhela: la presencia, la certeza de saberse tomado en cuenta, de ser considerado un sujeto importante en la vida del otro, y en términos ricoeurianos, de ser reconocido. El proceso de reconocimiento implica no sólo la mirada individual, sino que implica también la mirada colectiva, mirada que ratificará lo que el sujeto percibe de sí mismo en la dialéctica del mutuo reconocimiento, como ya se ha planteado anteriormente.

¿Será factible decir que la insatisfacción que experimenta el hijo se refleja en la relación amor-odio que desencadena el padre?, “porque ya estoy harto de ti, harto, harto. Yo también te odio”⁴ Más adelante el mismo Luis Alfonso reitera: “Yo sólo puedo hablar de mis amores y mis odios: es lo mismo. De los que te tengo a ti, papá, por muerto y por vivo; del que me tengo a mí, por las mismas causas de muerte y vida”.

Es perceptible, en estas líneas, que el hijo mantiene una lucha consigo mismo depositada en el padre, aunque esto le permita detectar sutilmente su conducta no le es suficiente para distinguir que la salida de tal usurpación depende de él mismo. Nuevamente el “yo-tú” revela la ausencia del sí mismo, la identidad propia, al usurpar al otro; tal es el mecanismo desarrollado que el amor odio que siente por el padre es el mismo que siente por él mismo, pero no en su mismidad auténtica, sino todo lo contrario: en el lugar ocupado con el traje del otro, la vida del otro, la copia del otro, es decir, como la sombra “envidiosa” que nunca podrá ser el original.

Cabe señalar que Luis Alfonso hijo discurre ante la tumba de su padre, y mediante su narración podemos conocer la gama de sentimientos que experimenta al recordar hechos concretos que van desde su infancia hasta el momento en que cuenta la historia. Es precisamente en este ejercicio de memoria que Luis Alfonso reprocha, halaga, reclama, festeja y hasta repudia la conducta de su padre; sin embargo lo más

⁴ *Ibidem*, p. 87.

importante es que el hijo se ve en el espejo del padre, en esa figura que le constata continuamente su “falsedad”. En momentos se siente totalmente abrumado y rebasado por haberse puesto en el lugar del otro, por haber usurpado el lugar que él mismo se impuso ante los demás.

A raíz de estas observaciones podemos considerar el proceso de Luis Alfonso respecto a su padre, una relación compleja y cegadora, ya que, por una parte, está la necesidad contundente de la cercanía, de la presencia que corrobore la identidad de un ser frágil que se tambalea ante la incertidumbre del reconocimiento. Pero por otra parte está el rechazo (simbólicamente es hacia el padre, pero en el fondo es consigo mismo), que podría entenderse como odio y repugnancia, tal vez hasta llegar al extremo de querer desaparecerlo, borrarlo de su vida, de su presencia, donde paradójicamente a partir de su muerte la ausencia consolida rotundamente dicha presencia, pero que si lograra “aniquilar” al padre, a esa figura que le pesa lapidariamente, entonces surgiría un “renacer” del hijo “muerto”.

Vayamos al ejemplo concreto en voz de Luis Alfonso hijo:

Ellas te recuerdan muy vagamente, no porque fueran demasiado pequeñas cuando sucedió todo -tenían nueve años-, sino porque tú nunca las tomaste en cuenta. ¡Y cómo disfrutaba yo ese desdén! Cuando nacieron lo único que te entusiasmó fue que eran dos. [...] Yo estaba horrorizado con la llegada de esas dos niñas tan flacas, tan feas y tan iguales, pero como todos opinaban que eran preciosas, que parecían dos muñecas, empecé a temer que me suplantarán. Entonces, para evitar que tú las quisieras yo fingía quererlas. Sólo cuando estabas presente, y con verdadera repugnancia, las besaba y les decía las mismas palabras tiernas que mi madre les dedicaba.⁵

⁵ *Ibidem*, p. 21.

En este párrafo se ponen en juego varios elementos determinantes para el desarrollo de la novela. Me voy a detener en por lo menos dos de ellos para seguir con el análisis.

En primer término se constata la necesidad de Luis Alfonso (hijo) de ser tomado en cuenta de manera exclusiva, por eso se expresa enfáticamente con el enunciado: “tú nunca las tomaste en cuenta”, porque eso implica que él sí era tomado en cuenta, y lo disfrutaba plenamente, las hermanas no le importaron nunca, y a su padre tampoco.

Podríamos preguntar ¿por qué no tomarlas en cuenta?, ¿tal vez por ser mujeres?, ¿por ser dos?, ¿por ser iguales? En tal caso, Luis Alfonso padre y Luis Alfonso hijo desempeñarían el papel similar al de las hijas hermanas: ser copia uno del otro, ser “idénticos”.

En segundo lugar se manifiesta el temor de Luis Alfonso a ser “desplazado” por las hermanas gemelas, y aquí subrayo el término que emplea el personaje: no utiliza el vocablo desplazar,⁶ sino que utiliza literalmente el verbo suplantar. El desplazar sugiere el movimiento de lugar, de espacio, mover de un sitio hacia otro, por lo que simbólicamente si Luis Alfonso había sido por muchos años hijo único, entonces las gemelas podrían llegar a desplazarlo, es decir a quitarle su primer sitio y ubicarlo tal vez en un segundo término. Yendo más lejos, Luis Alfonso habla de suplantar,⁷ es decir, sustituir por otro, en el sentido de ocupar su lugar y quedar anulado, desaparecido. Es precisamente lo que él hace al usurpar la figura del padre. Asegura que le dio temor la posibilidad de ser suplantado, y comenzó a fingir cariño a sus hermanas; pero ¿de dónde surge esa inclinación?, o quizá ¿podríamos llamarle fascinación por la impostura, por el fingimiento, por la falsedad?

⁶ Desplazar: del término *des* y *plaza*. Mover o sacar a una persona o cosa del lugar en el que está. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, p. 729.

⁷ Suplantar: del latín *supplantare*. Falsificar un escrito con palabras o cláusulas que alteren el sentido que antes tenía. Ocupar con malas artes el lugar de otro, defraudándole el derecho, empleo o favor que disfrutaba. *Diccionario... op. cit.*, p. 1921.

Luis Alfonso nos deja ver la facilidad con que resuelve el conflicto suscitado por la llegada de las hermanas, conflicto que sólo él percibe y asume como una amenaza a su estabilidad en la relación con el padre. Hasta ese momento no hay otra amenaza de quedarse solo, de ser abandonado, de ser “suplantado”, salvo por las hermanas, y ese conflicto lo resuelve inmediatamente, al igual que cuando muere su padre y se niega a dar crédito al hecho concreto y real de su desaparición.

Tal vez recurriendo a una visión psicologista podríamos decir que el hijo actúa con un mecanismo de defensa desarrollado de manera casi “natural”, espontánea. Podría considerarse un mecanismo aprendido en la infancia mediante la conducta de otro, de alguien que hace uso de dicho mecanismo para salir al paso. Ese otro, ese alguien, podría ser la madre, quien siempre ha estado presente, ya que no hay que olvidar que la figura del padre de Luis Alfonso es una presencia ausente, y la que nunca abandona la casa, la que siempre está con la familia, es la madre, quien acepta y calla, quien en actitud sumisa en apariencia, domina y controla su mundo, es decir, a sus hijos.

Ahora bien, dejando a un lado la postura psicologista, retomo la indagación sustentada en la teoría ricoeuriana para establecer vínculos con el planteamiento anterior. A diferencia de *El libro vacío*, donde José García se encuentra en un proceso continuo de constitución, de conformación del sí, en *Los años falsos* Luis Alfonso se niega a ser él mismo, a constituirse como un sujeto único en vías de asumir su propia identidad. Y menciono el caso de José García, porque es importante considerar que para Ricoeur la identidad es dialéctica porque es narrativa, y hay que tener presente el continuo acto de narrar(se) que asume García en la novela. Mientras que Luis Alfonso, aunque cuente, narre e interprete su propia historia, se construye “falsamente”, se edifica sobre la figura del otro, sobre la sombra, sobre el padre impostado de manera voluntaria que asume él mismo. Dado que Ricoeur apuesta a que hay identidad siempre

y cuando haya narración, y aunque Luis Alfonso se narre, la identidad que erige resulta falsa, ajena a sí mismo ya que está sostenida en el otro, en el padre, y no en sí mismo.

En este proceso en que se construye el sujeto se debe considerar que si bien el sí mismo se remite al yo, no lo hace solo e independiente: el proceso requiere de la mediación que se establece con lo otro y con los otros, lo cual implica necesariamente la presencia de lo otro y de los otros. El protagonista se queda estancado y no consolida su sí mismo debido al error en su punto de vista, a su mirada equivocada respecto de sí mismo. El caso de Luis Alfonso conlleva la imposibilidad, en la pertinencia del texto, de verse a sí mismo; su perspectiva no repara en que literalmente nadie le impone la figura del padre, aunque sostengo que simbólicamente la madre es quien promueve tal usurpación de identidad. Es él mismo quien asume el papel que no le corresponde vivir debido a la incapacidad de verse a sí mismo. La figura del padre es demasiado grande para él, le pesa tanto como una lápida en la espalda, pero no distingue la salida para recuperarse y ser él mismo. Luis Alfonso cede su identidad a la figura del padre, al sujeto que suplanta literalmente, pero que no es él, por eso es falsa la vida que encarna, por eso son sus años falsos.

Apelando a Ricoeur, diré que Luis Alfonso no se construye mediante la otredad, es decir, no se construye considerando la mediación de los otros, sino que se coloca en el lugar del padre y anula su propia identidad, su propia posibilidad de ser en la permanencia y en lo cambiante.

Para corroborar este planteamiento regreso a la cita anterior de la novela y pienso que a Luis Alfonso no sólo le atemoriza la idea de ser suplantado por las gemelas, sino que es tal su abandono de sí que la sensación de ser anulado efectivamente se sostiene en que las gemelas le ratifican la completud entre dos iguales. Son dos seres que si bien pudieran carecer del reconocimiento y afecto del padre y en

consecuencia también del hermano, representan un hecho contundente: se tienen a sí mismas. Luis Alfonso no se tiene a sí mismo, ni siquiera puede tenerse como el padre, porque resulta falsa su usurpación: aunque actúe como el otro, y se asuma como el otro, nunca será ese otro y mucho menos sí mismo, es la sombra que no alcanza a ser. Las gemelas le ratifican su nulidad de ser.

¿Qué representa para Luis Alfonso el hecho de que las hermanas gemelas sean dobles, dos iguales, “idénticas”? “Ellas —mi madre y mis dos hermanas, gemelas, de trece años y desesperadamente iguales— son las que hacen lo habitual en estos casos”⁸

Posiblemente implique la constatación de lo que el hijo nunca podrá alcanzar con su padre, la igualdad total, la fusión del doble, el espejo, el eco, el sí mismo con el otro y por lo tanto debido a que no existe conformación del sí en Luis Alfonso, carece de ser propio. Creo esto con base en que ontológicamente somos en la medida que nuestro ser se realiza, en la medida que dicha realización es el sentido de nuestra existencia. El protagonista de *Los años falsos* no es ya, ni el hijo, porque el padre ha muerto, ni el padre, porque Luis Alfonso no tiene hijos, y a pesar de que usurpa el lugar de su padre, tanto en la oficina, como con los amigos, o en su propia casa con la madre y las hermanas, y aun más, con la amante, no logra ser “idéntico” al padre, en cambio las gemelas sí son “idénticas” a sí mismas.

Ahora veamos cómo le afecta esta situación de la doble presencia encarnada en sus hermanas, y cómo disfruta el saber que a su padre nunca le importaron sus hijas:

—Mis hermanas no se parecen nada a mi papá.
Se me quedó viendo con gran extrañeza.
—¿Tus hermanas?
—Sí.
—¿De qué hablas?
—Pues de mis hermanas.

⁸ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 11.

—¿Hermanas hermanas tuyas?

—Sí, más chicas que yo. ¿No se lo dijo?

—Me dijo que eras su único hijo. Nunca mencionó a tus hermanas, creo que estás inventando.

—No, son gemelas, yo les llevo seis años. [...]

—Para tu padre no existían. Creo que tú eras lo único que existía para él. [...]

Me quedé solo, no en su sala, no con tu amante. Nada de eso: entre nubes, como flotando en esa revelación de tu amor por mí, de tu preferencia, tan marcada, tan confesada, que había sido capaz de quitarle la vida a mis hermanas, a tus propias hijas. Yo era tu personaje único, como tú eres el mío.⁹

De acuerdo al texto anterior es posible que Luis Alfonso esté sostenido en el reconocimiento que necesita del padre, le satisface saber que era “lo único que existía para él”, sin embargo si consideramos que la figura del padre es más ausencia que presencia, nos encontramos ante la equivocación del que espera ser visto por el otro, ser tomado en cuenta para ratificar su existencia sin que haya de por medio la confianza en sí mismo, la autoestima que sostendrá la “autodesignación” para dar paso a la “denominación por el otro”.

La problemática se acentúa cuando el hijo se apropia de ese “personaje” a quien aparentemente manipula de manera voluntaria, pero es en esa manipulación aparente donde se pierde el control del carácter asumido.

Es así como la apropiación que hace el hijo del padre rebasa por mucho la posibilidad de reconocimiento del “yo”, para que éste tenga lugar debe existir, según Ricoeur; la estima de sí vinculada al proceso de atestación, es decir, la confianza que permite el “yo puedo”¹⁰ donde se atestigua esa capacidad y como resultado entonces se reconoce. Ese poder que desarrolla el sujeto de la acción lo coloca en el plano del hombre capaz, de quien el filósofo francés dirá:

⁹ *Ibidem*, pp. 97-98.

¹⁰ Paul Ricoeur. *Caminos del reconocimiento*, pp. 309-326.

Habría que rehacer todas las capacidades que, juntas, forman el retrato del hombre capaz [...] Desde la autodesignación de la forma: “yo, fulano, me llamo...”, la autoaserción presupone un acto de adopción por parte del otro en la forma de la asignación de un nombre propio; a través del estado civil, todos me reconocen sujeto antes incluso de que yo haya mostrado, por educación, la capacidad de designarme a mí mismo. No obstante todavía no se pone a prueba ninguna mutualidad en este entrelazamiento entre autodesignación y denominación por el otro.¹¹

Ahora bien, aquí conviene tomar en cuenta otro de los factores que conforman la problemática a la que se enfrenta el protagonista: el nombre, la designación, la dialéctica que involucra el nombrar y el ser nombrado. En el siguiente capítulo abordaré la temática del nombre inserto en la metáfora que se desprende de la figura del padre.

A estas alturas regreso al planteamiento inicial, donde pregunto: Luis Alfonso ¿está vivo o muerto?, ¿es posible terminar con el fantasma, es posible matar al padre?

En relación a lo ya expuesto, si Luis Alfonso es una copia, un eco, es la sombra del padre, entonces no es un sí mismo: no existe, y en este sentido podría decir que está “muerto”. Sin embargo cabe la consideración, respecto a la muerte del padre (simbólica, ya que literal y contundentemente está muerto), de que el padre muera para permitir la vida del hijo.

Es conveniente recordar que el hijo no es el único que se encarga de mantener “vivo” al padre, sino que detrás de él, se encuentra la madre de quien en mi interpretación, he enunciado al inicio del capítulo: ¿ante la figura del padre, cómo figura la madre?

Desde una antropología, como lo señala Marcela Lagarde, todas las mujeres son “madresposas”¹², por lo que la madre de Luis Alfonso establece una relación de

¹¹ *Ibidem*, p. 315.

¹² “Todas las mujeres por el sólo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres. [...] Ser madre y ser esposa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que

intercambio (casi automático), del hijo por el padre. Simbólicamente la madre se convierte en esposa del hijo, y si éste se ha encargado de usurpar el sitio del padre, entonces también, de manera casi automática, se convierte en esposo de su madre.

Es posible considerar esta dinámica de relaciones desde la perspectiva del psicoanálisis, donde se ponen en juego el principio del placer, las pulsiones de vida y muerte, el deseo, la libido, así como el complejo de Edipo, sin embargo para los fines de la hermenéutica que propongo no ahondaré en la visión freudiana. Baste la consideración de que las relaciones de la madre con el hijo y el esposo, así como las del hijo con la madre y el padre vierten diversos horizontes de interpretación y entendimiento que han sido investigados tanto por Freud y Lacan, bajo dicha perspectiva.¹³

Una vez aclarado lo anterior, continúo con el asunto de ¿cómo figura la madre? No olvidemos que el “ausente” es el padre, tanto en vida, cuando la “casa chica” desplazaba a la familia legítima, cuanto con su muerte. Sin embargo, la figura del padre

expresan su ser —para y de— otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones. Esta amplia definición antropológica de la maternidad y de la conyugalidad permite develar lo que tienen de maternas las relaciones conyugales, o algunas establecidas entre padres e hijos, entre madres e hijas, o definir como madres a los padres, y así sucesivamente.” Marcela Lagarde, *op. cit.* p. 363.

¹³ Freud plantea la difícil relación de la madre con el hijo en el complejo de Edipo, desde que el hijo manifiesta un primer deseo sexual depositado en la madre, hasta las implicaciones que esta situación desata en torno a la madre-hijo-padre. Castración, culpa, deseo que se trasladará más adelante en alguien “similar” a la madre, o en alguien “dotado” por ella misma. Ahondar en estos aspectos, aunque tienen una implicación concreta, desvía mi atención del problema esencial que me interesa abordar: la muerte del padre. Y precisamente Freud aborda este aspecto desde la interpretación psicoanalítica: “El parricidio es, según interpretación ya conocida, el crimen capital y primordial, tanto de la Humanidad como del individuo. Desde luego, es la fuente principal del sentimiento de culpabilidad, aunque no sabemos si la única, pues las investigaciones no han podido determinar con seguridad el origen psíquico de la culpa y la necesidad de rescatarla. Pero tampoco es preciso que sea, en efecto, la única. La situación psicológica es complicada y precisa de aclaración. La relación del niño con su padre es una relación ambivalente. Además del odio que quisiera suprimir al padre como a un enfadoso rival, existe regularmente, cierta magnitud de cariño hacia él. Ambas actitudes llevan, conjuntamente, a la identificación con el padre. El sujeto quisiera hallarse en el lugar del padre porque le admira; quisiera ser como él y quisiera al mismo tiempo suprimirlo. Ahora bien: toda esta evolución tropieza con un poderoso obstáculo. En un momento dado, el niño llega a comprender que la tentativa de suprimir al padre como a un rival sería castigada por aquél con la castración, esto es, por intención de conservar su virilidad, abandona el deseo de poseer a la madre y suprimir al padre. En cuanto tal deseo permanece conservado en lo inconsciente, constituye la base del sentimiento de culpabilidad. Todos éstos son, a nuestro juicio, procesos normales, el destino normal del llamado complejo de Edipo.” Sigmund Freud. *Obras completas*, Tomo III. *Dostoyevski y el parricidio*, p. 3008.

siempre ha sido una ausencia presente, que bien puede radicar en la invención que el hijo hace de él, o en la labor que la madre desempeña en torno al esposo-padre ausente. Es ahí donde la madre ejerce su poder, su dominio, que llega a controlar y manipular a los hijos. De modo que según mi interpretación, la madre figura también como una presencia sigilosa que acecha al hijo, como una sombra que no se desprende de él y lo invade poderosamente al grado de llegar a “asfixiarlo”. Este es uno de los rasgos de la narrativa de Josefina Vicens, más importantes, en el sentido de la capacidad que desarrolla un personaje sin nombre en la historia, sin demasiadas acciones, sin ser protagonista, y que alcanza, mediante sus silencios y “aparente” no-presencia, tal repercusión tanto en los hijos (*Los años falsos*), como en el esposo (*El libro vacío*). Esta fuerza que proyecta el personaje femenino (madresposa), en ambas novelas, es resultado del peso que ejercen tanto sus escuetas palabras, como sus pocas acciones en José García y sus hijos (*El libro vacío*), y en Luis Alfonso hijo (*Los años falsos*). Veamos algunos ejemplos:

José García escribe las acciones que realiza su esposa mientras él intenta dar forma a su novela:

Por el número de pasos sé perfectamente en dónde se encuentra y a dónde se dirige. En la cocina, el discreto ruido personal se acompaña de otro, peculiar y molesto. Parece que el simple hecho de que alguien entre en la cocina pone en movimiento los platos, los cubiertos, la llave del agua. Hay un tintineo y un gotear enervantes. Además, fatalmente, algo cae. Menos mal si se rompe, porque entonces el ruido termina pronto y tiene una especie de justificación dramática. Lo terrible es cuando caen esas tapas de peltre o aluminio que siguen temblando en el suelo, en forma ridícula, y que no sufren daño alguno con el golpe. Es inevitable; cuando ella entra a la cocina tengo que permanecer quieto, prevenido para quedarme un rato en blanco, para legalizar un momentáneo descanso [...] No sé cómo empecé a hablar de esos ruidos domésticos que de tan oídos nadie escucha ya. Salió tal vez por el miedo que tengo a lo que ocurre después. Ella que se acerca y entra en mi habitación secándose las manos. Luego, todavía húmedas, las pone sobre mi cabeza, y pregunta, como todas las noches: —¿Estás cansado?

Antes de oír mi respuesta lanza una mirada al cuaderno, casi vacío. ¿Para qué ve el cuaderno? ¿Para qué me pregunta? ¿Cómo voy a contestarle que sí, que estoy rendido, exhausto de no haber escrito una sola línea? ¿Cómo lo va a entender si ella, mientras tanto, ha hecho una serie de cosas rudas; ha caminado por toda la casa, llevando, trayendo, lavando, limpiando...? [...] Lo real, lo que se ve, no obstante, es que ella ha trabajado y yo no. Que ella viene a preguntarme si estoy cansado y que yo no sé qué contestarle. Entonces hago a un lado, rabioso, el cuaderno, me irrita su ternura y aun sabiendo que no existe, simulo percibir un fondo irónico en su pregunta, y contesto con violencia: —¿Cansado de qué? Ya lo has visto, no he hecho nada. ¡Tú, en cambio, debes estar rendida! ¡Desde hace dos horas estás haciendo cosas importantes! Permanece callada un momento. Después dice: —Importantes no, pero hay que hacerlas... Y sí estoy cansada. Buenas noches.¹⁴

En este párrafo se nota el contraste entre el discurso de José García y el de su esposa (madresposa). Ella tan sólo pregunta: ¿Estás cansado?, y José García muestra el rechazo que le produce la pregunta, y es más, rechaza su actitud, su conducta, sus acciones. Él mismo reconoce que contesta con violencia, y en consecuencia, ella adopta una postura inquebrantable que no soporta García. Finalmente la esposa responderá “sufriendo” el rechazo; sin embargo no se rebela, no hay “conflicto” aparente, pero sí mucha tensión que violenta a ambos, aunque ella se “somete” al maltrato y acepta su papel dócilmente. A pesar de que la época determine en mucho las costumbres, cultura y educación, su actitud adquiere fuerza y poder en el doble juego de víctima callada.

Regresemos en *Los años falsos* a la relación madre hijo (madresposa): “Ahora tú eres el señor de la casa —me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar. Pero no me dijo que desde ese mismo día dejaba de ser mi madre. Eso no me lo dijo.”¹⁵ Así comienza la sustitución del hijo por el esposo, que casi automáticamente realiza la madre de Luis Alfonso. También con pocas palabras, escuetas, pero con una carga tan poderosa que anula rotundamente la identidad del hijo, se manifiesta la decisión de la

¹⁴ “José García” en *El libro vacío*, pp. 22-24. El subrayado es mío.

¹⁵ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 46.

madre, o más radicalmente la imposición velada y sutil, pero como diría Freud, castrante. Regresemos al texto para observar esta situación:

Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas. Porque no fui yo el que regresó en la madrugada, temeroso del justo regaño de mi madre. Ni era a mí a quien ella esperaba. Llegaste tú, y de ti, el jefe de la familia, ella nunca esperó explicaciones ni excusas. Yo pensaba dárselas y convencerla de que me había sido imposible regresar más temprano. Ella me diría –pensaba– que “era yo un hijo desconsiderado, que la tenía despierta hasta el amanecer con la angustia de que algo malo me hubiera sucedido”. Pero nada de eso ocurrió. Las palabras se me quedaron muertas, como si ya no pertenecieran a mis actos, ni a mi tiempo, ni a mi vida. —Perdóname, mamá, no pude... —Pero si no te estoy diciendo nada, tú puedes llegar a la hora que quieras. Acuéstate, voy a la cocina a traerte algo. —No, mamá, no te levantes. —No faltaba más, con lo cansado que debes estar... A tu papá siempre le daba yo un vaso de leche caliente cuando llegaba tarde. Se levantó, fue a la cocina y me trajo a mi cuarto el vaso de leche. Mientras lo tomaba me dijo ‘me había esperado a cenar hasta muy tarde, pero como las niñas tenían que ir al colegio al día siguiente, ya no quiso que se desvelaran más’. Después, con el mismo gesto y en el mismo tono manso y tierno, me dijo exactamente lo que te decía a ti: —Yo todavía te esperé mucho rato, hasta que materialmente se me cerraron los ojos. Allí estaba sentada al borde de mi cama, cubierta con su chalecito de estambre. Y de pronto sentí un violento rechazo por aquella mujer desconocida, por aquella esposa que parecía estar atendiendo a un marido trasnochador y autoritario, no a un hijo asustado que esperaba su reprimenda y que quería pedirle perdón. — ¡Déjame solo, por favor! Salió de la habitación y cerró suavemente la puerta. Comprendo que a veces sufra por mi indiferencia, por mi rudeza, por mi silencio. Sobre todo por mi silencio. Lo lamento. No puedo remediarlo. Fue ella la que me abandonó y la que convirtió a mis hermanas en esas dos señoritas cobardes y blandas que me respetan, me sirven y me mienten.¹⁶

Tras el yo-tú que caracteriza a Luis Alfonso se puede observar la molestia y el enojo que le provocan la actitud y las palabras de su madre. El parlamento inicia con una aseveración muy grave que lo despoja de toda posibilidad de ser alguien, de ser él mismo: “un montón de cenizas”. Si el padre es quien ha muerto ¿por qué tendría que ser

¹⁶ *Ibidem*, pp. 69-70.

el hijo el “calcinado”? En todo caso sería la piel del padre lo que se quema, pero entonces, él ¿dónde está?, ¿es el hijo muerto incapaz de matar al padre que “vive en él”? Nuevamente aparece el yo-tú que sustituye al yo y permite que el padre viva. ¿Por qué no puede Luis Alfonso “matar” al padre? Si tiene la claridad de la situación que lo apremia y angustia, ¿por qué se mantiene usurpando el papel que no le corresponde?, ¿Acaso es el abandono de su madre (como hijo), lo que le impide reaccionar y ser él mismo?, ¿quizá su deseo de ser él mismo no le alcanza ante el esfuerzo que realiza? ¿tal vez no alcanza el sentido que se forma en el sujeto para construirse? A pesar de la inminente necesidad de “matar” al padre, éste no sólo permanece encarnado en su hijo, sino que también la madre, amigos, amante, hermanas, contribuyen a conservar al “otro” a aquel que “no ha muerto”, y debido a la pertinencia del texto, no morirá.

A raíz de este análisis vinculo a Luis Alfonso con Pedro Páramo, ya mencionado anteriormente, y encuentro cierta similitud en la imposibilidad de “matar” al padre. Algo que llama mi atención es que la búsqueda del padre simboliza o representa muchos otros elementos, que trascienden la “búsqueda” como tal, en el proceso de la construcción del sujeto. Para seguir con el discurso de la “madresposa”, refiero cómo explica, la antropóloga, el proceso de Pedro Páramo:

“En busca del sentido de su vida, Pedro Páramo da inicio a un viaje vital tras la muerte de su madre: enfrenta un destino definido por la búsqueda de su padre. La búsqueda tiene éxito y concluye cuando el hijo asume a su padre en sí mismo, se ubica en el mundo desde el patriarcalismo y se constituye en un hombre. El hijo encuentra al padre y posee a la madre en la madresposa.”¹⁷

De la cita anterior destaco que la búsqueda del padre concluye “cuando el hijo asume a su padre en sí mismo”, lo cual me lleva a cuestionar ¿qué tanto es el deseo de

¹⁷ Marcela Lagarde, *op. cit.* pp. 420-421.

“matar” al padre, de terminar con él?, y ¿qué tanto es el deseo de asumirse como el padre?

Para concluir con este apartado considero importante cuestionar ¿qué provoca que el hijo desee “matar”, de manera simbólica, al padre, para emprender su propio viaje, su búsqueda de reconocimiento y aceptación? Actualmente se vive una situación de violencia y “desmoronamiento” familiar, y sabemos que las causas son muchas y de diversa índole, en las dos últimas décadas del siglo XX estallan problemáticas intrafamiliares cuyo origen puede ser muy heterogéneo; pero coinciden algunos casos en la angustia de “deshacerse” del padre, de su imposición, y todo lo que genere relación patológica con la figura de autoridad. Sin el afán de desviar el sentido de mi planteamiento, sólo quiero citar a Pierre Legendre,¹⁸ para abrir la reflexión a más posibilidades interpretativas. Ya que creo que es posible vincular las novelas de Josefina Vicens con la realidad social de nuestros días, a partir de una hermenéutica de la existencia.

Rescato dos ideas fundamentales en el *Tratado* de Legendre: existe hoy en día una “imposición autoritaria” que ejercen algunos padres (padre y madre, o sólo uno de ellos) sobre los hijos, imposición que vulnera de manera drástica y contundente su identidad. Lejos de discutir las razones y orígenes de tal situación, que como ya

¹⁸ Pierre Legendre escribe un *Tratado sobre el padre*, basado en el crimen del cabo Lortie: “joven cabo del ejército canadiense quien el 8 de mayo de 1984 irrumpe en la Asamblea General de Québec, con la intención de matar al gobierno. Corriendo por los pasillos, disparando su arma automática sobre la gente que se cruzaba, Denis Lortie llegaba a tiempo a la Cámara donde se reúnen los diputados, pero ese día la Asamblea no sesionaba y la sala estaba vacía. Fue a sentarse en el sillón del Presidente. Se produjo entonces una negociación para desarmarlo. Después de su rendición se contaron tres muertos y ocho heridos. La doctrina del homicida quedó expresada en estas palabras ‘El gobierno de Quebec tenía el rostro de mi padre’. [...] ¿Cómo hacer frente en nuestra época, a la necesidad de poner en palabras la escena humana del incesto y del homicidio a fin de desarticular su cumplimiento en la vida cotidiana? La prohibición es ante todo un problema de la verdad —la verdad de la diferenciación humana. Tal es el sentido del oficio del padre, indisoluble del principio de Razón, del que en suma, es su traducción jurídica. Todo parricidio lo devela: el homicida arremete contra la construcción misma de la Razón.” Pierre Legendre en *El crimen del cabo Lortie / Tratado sobre el padre*, p. 4.

mencioné pueden ser muy diversos, es una realidad que se propaga con frecuencia actualmente:

En el funcionamiento genealógico, cualquiera que sea el nivel, no hay secreto ni monstruo sino solamente las exigencias de la lógica de la filiación. La rarefacción del Padre en nuestras sociedades produce la inmadurez y para los dos sexos el *collage* a la Madre. Más allá de la inmadurez y, por así decirlo, en su alcance final, está la descarga pulsional sobre los hijos. En nuestros días, puede percibirse el encadenamiento de esta lógica al revés; el *collage* produce padres no separados de su propia madre, y son los mismos padres sin padres, los que se lanzan a la violación de los hijos que han engendrado. Y lo mismo en cuanto a las madres.¹⁹

Será una constante que quede a la par de la figura del padre: ¿cómo figura la madre?, ya sea en *Los años falsos*, en *Pedro Páramo*, en *Hamlet*, en *Ifigenia Cruel*, en el propio *Edipo* de Sófocles, por citar algunos ejemplos literarios, la figura del padre está inminentemente vinculada a la conducta de la madre, (madresposa), de modo que aunque “aparentemente” la madre no tenga nombre, como en las novelas de Vicens, y aunque “casi ni se note” su presencia en la trama, la madre ahí está: ejerciendo un papel de poder y dominio al igual que el padre.

La segunda idea que destaco a partir de Legendre es: ¿es posible matar al padre?, ¿qué simboliza el padre en la conformación del sujeto?, ¿es necesario “matarlo” para poder ser?, veamos qué concluye el autor en su *Tratado del padre*:

Los hijos de hoy en día ven su estatuto antropológico deslizarse insensiblemente hacia el de una minoría social. Un paso más, y el hijo –adulado y obstaculizado: ambivalencia obligada- será tratado como adulto miniatura al que hay que liberar de la infancia. Debemos subrayar aquí un punto importante para una reflexión profunda sobre el problema del hijo, punto que el proceso Lortie pone de relieve de manera radical: el de los efectos de la relación identificadora padre-hijo cuando se perfila la puesta a muerte. De aquí surgen estas notas

¹⁹ Pierre Legendre, *op. cit.* pp. 171-172.

finales: *Un hijo mata a un hijo, y cuando se mata a un padre, es un hijo el que muere.*²⁰

Uno de los grandes problemas de Luis Alfonso (hijo) es la carencia de sí mismo, pero aunado a esto, sólo se reduce a una copia inacabada, incompleta, lo contrario a las hermanas gemelas, quienes son idénticas por nacimiento, pero se tienen a sí mismas. Luis Alfonso es la sombra “envidiosa” del padre, pero siempre incompleto. “Poncho” Fernández se tenía a sí mismo, y tenía diferentes papeles en su vida: primero fue hijo, luego esposo, más tarde padre y finalmente “muere”. Luis Alfonso (hijo) representa los papeles del padre, y aunque simbólicamente se convierta en el padre de sus hermanas, es algo que nunca lo igualará con “Poncho” Fernández, en la pertinencia de la novela, Luis Alfonso no es y nunca será padre.

Tan no se tiene Luis Alfonso a sí mismo, que si matara al padre no existiría, de manera automática desaparecería, sería un suicidio y no un homicidio, quizá por esto Luis Alfonso no pueda matar al padre.

²⁰ *Ibidem*, p. 172.

2.3 Lo “siniestro” en *Los años falsos*. La madre-diosa, el hijo-dios.

A partir de ciertas consideraciones estéticas que la filosofía ha planteado en torno al concepto de lo “bello” surge en contraposición, o en el otro extremo de las reflexiones: la idea de lo “siniestro”. Una de las propuestas en torno a estos conceptos es *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías.¹ El autor español se refiere concretamente a la obra de arte como lo “bello” que al mismo tiempo puede contener lo “siniestro”, el seguimiento lo hace a partir de conceptos kantianos que le permiten construir su teoría. Para Trías lo siniestro: “constituye condición y límite de lo bello”² es decir, que eso “siniestro” tiene que estar presente en la obra para producir el efecto estético, pero al mismo tiempo representa un límite porque al develarse lo “siniestro” dicho efecto estético se destruye.

Algo que sostiene Trías y que resulta muy interesante es que lo “siniestro” debe estar presente “como si” no estuviera, habla de una presencia en ausencia, algo que no puede notarse evidentemente, requiere de un velo que lo “oculte”. Si pensamos en el comienzo de *Los años falsos* es posible relacionar, con estos lineamientos, el primer parlamento en voz de Luis Alfonso: “Todos hemos venido a verme.”³ Un reflexivo que se repetirá pocas líneas después: “Vengo a verme, me recibo en silencio y me agradezco las flores que traje.”⁴ ¿Pero qué sería lo “siniestro” en este caso? No es el hecho de estar en un panteón, al pie de la tumba de su padre, en todo caso lo patético se encuentra en lo que se oculta detrás de las primeras acciones del protagonista, como ya he analizado en el capítulo anterior, Luis Alfonso se oculta tras la máscara de su padre, él no existe, y eso sí es “siniestro” hablarle a “alguien” que se supone muerto y que vive en plenitud

¹ *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías, estudio dividido en cinco partes, donde la primera parte se centra en lo bello y lo siniestro a partir del concepto de lo sublime en Kant. El ejemplo central para su argumentación es literario, se refiere al cuento *El arenero* de Hoffmann estrechamente vinculado con el estudio que Freud hace acerca de lo siniestro.

² Eugenio Trías, *op. cit.* p. 27.

³ “Luis Alfonso” en *Los años falsos*, p. 11.

⁴ *Idem.*

dentro del propio Luis Alfonso, percibir que el muerto está vivo y el vivo ni siquiera existe resulta completamente “siniestro”. Pero éste apenas es un primer acercamiento en torno al tema propuesto por Trías, ya que el asunto de lo siniestro despliega otras vertientes que también se pueden identificar en la novela de Vicens.

Sigamos ahondando en los elementos que considera Eugenio Trías. Ahora la pregunta sería respecto a la obra que produce o provoca ciertos efectos en el espectador, en quien la contempla, la aprehende y finalmente la comprende. Es mediante el entendimiento, mediante la razón, que el sujeto se vuelve partícipe de la experiencia estética, no sin olvidar que intervienen otros elementos (que no consideraremos aquí para nuestros fines). La razón también se encarga de tomar en cuenta la condición humana en tanto su finitud y limitaciones, razón que mediante la obra artística, puede percibir su grandeza al mismo tiempo que su pequeñez, donde la posibilidad de sublimar el proceso de razonamiento aunado al goce dará luz a la posibilidad de transformación del sujeto frente a la contemplación de la obra. En general Trías se refiere al efecto que provoca la obra en el espectador mediante los mecanismos internos, en nuestro caso estaríamos hablando de la trama de la novela y las acciones de los personajes entrelazados de tal manera que los efectos que producen al interior de la narración repercuten en dos sentidos: en la propia historia y en el lector.

En *Los años falsos* se suscita una dinámica de “rechazo” y “repulsión” en los vínculos afectivos que se generan entre algunos personajes, dinámica que terminará en lo “siniestro” argumentado por Trías, pero también desde la perspectiva freudiana.

Para Freud lo siniestro: “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”⁵ Aquí se establece ya un vínculo con lo

⁵ Freud en *Lo siniestro*, p. 2484 tomo III de sus *Obras completas*.

conocido, y con lo familiar, vínculo que considero determinante en el caso de Luis Alfonso, no sólo con su padre, si no con su madre.

Antes de entrar de lleno a distinguir lo siniestro en Luis Alfonso, cabe mencionar que otra vertiente que se desprende de lo siniestro es el problema del doble o del “otro yo”. En *Los años falsos* también se encuentra esa duplicidad, en este caso depositada en las hermanas gemelas de Luis Alfonso: “mis dos hermanas, gemelas, de trece años y desesperantemente iguales”⁶ Si para nuestro protagonista las gemelas resultan “desesperantemente iguales”, veamos qué dice Freud al respecto:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del ‘doble’ o del ‘otro yo’ en todas sus variaciones y desarrollos, es decir, con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas, con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su ‘doble’ —lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. [...] El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el ‘doble’ es una formación perteneciente a las formas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil.⁷

Aquí llama la atención la sustitución del yo en el sentido de que Luis Alfonso se ha convertido en el “otro”, en el doble que se pierde y extravía al no ser él, sino el padre que le heredó su identidad y no sólo el nombre. Lo paradójico de su caso es que él no se percata de dicha situación, sin embargo sí le afecta la presencia “idéntica” de sus hermanas: “Yo estaba horrorizado con la llegada de esas dos niñas tan flacas, tan feas y

⁶ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Freud, *op. cit.* pp. 2493-2495.

tan iguales”⁸ Es reiterativa la molestia de Luis Alfonso al percibir el horror que le provocan las hermanas “tan iguales”. Como si lo idéntico llevado al extremo, y sólo percibido en las gemelas le reflejara “algo” que en su propia imagen no pudiera distinguir, de hecho no logra distinguirlo, y peor aún, se vuelve “siniestra” la situación.

Otra posibilidad podría sostenerse en la idea de Freud respecto a que fácilmente lo desconocido, lo que no nos resulta familiar se puede convertir en siniestro.⁹

La llegada de las hermanas de manera abrupta y drástica provoca en Luis Alfonso la actitud de rechazo y espanto, no sólo por la atención volcada hacia ellas y el “desplazamiento” automático que implica la novedad, sino por la presencia doble de lo que no se quiere o no se puede aceptar.

Además de la situación con las gemelas, me interesa considerar especialmente la relación de Luis Alfonso con su madre planteada como una situación “siniestra”.

Retomemos nuevamente a Trías cuando nos dice que otra acepción del término ‘heimlich’ se refiere a lo secreto, lo oculto, algo que los extraños no pueden advertir.¹⁰ A raíz de esta acepción agrega al concepto de siniestro lo no desvelado, lo que permanece oculto hasta que se muestra y produce el efecto de “siniestro”.

Ahora bien, si hay alguien en la vida de Luis Alfonso que ha permanecido cerca de él los diecinueve años que tiene, ese alguien ha sido su madre, recordemos que su padre en cierta medida fue una figura ausente; no así la madre. Y ante esta situación comienza a tomar forma lo “siniestro”, alguien tan “buena”, tan “amorosa”, como puede serlo una madre ¿qué daño podría causarle a su hijo “amado”? Aparentemente ninguno,

⁸ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 21.

⁹ “La voz alemana ‘unheimlich’ es, sin duda, el antónimo de ‘heimlich’ y de ‘heimisch’ (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.” Freud, *op. cit.*, p. 2484.

¹⁰ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 41.

y sin embargo bajo el velo que oculta el impulso latente que yace en la figura de la madre, de repente tras un hecho drástico: la muerte del padre, se desvela la figura del ser que roba, manipula, “castra” e impone sutilmente su voluntad sobre el “otro”. Luis Alfonso tenía quince años cuando murió su padre, era un adolescente, alguien que apenas se está construyendo a sí mismo, inventándose, narrándose, pero no hubo más oportunidad, de repente todo cambió y Luis Alfonso era ya su propio padre: Poncho Fernández. El proceso de Luis Alfonso lo he analizado en su capítulo correspondiente, sin embargo desde otra perspectiva, donde la madre tiene un papel preponderante en la vida de su hijo es posible depositar en ella la “responsabilidad” que le corresponde y que resulta inevitable no pasar por alto.

La madre tiene simbólica y prácticamente un poder que le pertenece de manera natural: la capacidad de dar vida, éste es ya un hecho contundente que marca la diferencia entre quien engendra vida y quien no lo hace. La madre tierra es la que se “abre” para que salgamos a la vida y es la misma que se “abre” para que desaparezcamos: la vinculación con el origen, el nacimiento y la muerte.

Simbólicamente también hay una madre “devoradora”, “manipuladora”, la madre que saca las fauces para “devorar”, para quitar la voluntad. Ésta es la imagen que encuentro en la madre de Luis Alfonso, la Diosa Artemisa¹¹, diosa siniestra que se

¹¹ El origen de Artemisa ha sido objeto de muchas discusiones. Algunos consideran que su nombre es puramente griego; otros ven en ella a una extranjera de origen nórdico o bien, por el contrario, oriental, lidio o egeo. Los símbolos de la época arcaica recuerdan en muchos sentidos al de esa gran diosa asiática o cretense a la que se ha bautizado “Ama de los Animales” o “Señora de las Fieras”, *Pótnia thērôn*, precisamente el título que un pasaje de *La Ilíada* atribuye a Artemisa. En todo caso se puede afirmar casi con certeza que el nombre de Artemisa parece figurar en las tabletas en Lineal B de la Pílos aquea. Por consiguiente, ella se encuentra desde el siglo XII antes de nuestra era en el panteón griego, y si bien los antiguos a veces la calificaban de *xénē*, extranjera, ese término no se refiere tanto a su origen no griego como, al igual que en el caso de Dioniso, a la “foraneidad” de la diosa, a su distancia de los demás dioses, a la alteridad que representa. Si el problema del origen sigue siendo insoluble, ello no puede identificar los rasgos que, desde el siglo VIII, dan a Artemisa su fisonomía propia y hacen de ella una personalidad divina original, típicamente griega, que ocupa un sitio y desempeña un rol y funciones exclusivamente suyos en el panteón. ¿Cómo se le representa tradicionalmente? En función de dos rasgos. En primer término sería la diosa del mundo salvaje en todos los planos: las bestias, las plantas, las tierras no cultivadas y también los jóvenes en la medida que no se han civilizado ni integrado a la sociedad. En

apodera completamente del origen y nos lleva a preguntar: cuando el hijo sale del vientre materno ¿se desliga de dicho vientre o queda eternamente “atado” a dicho vientre?

La siguiente escena permite apreciar la conducta de la madre dominadora que siempre ha tenido el control total de su familia, además se asoma la posible respuesta a si la madre de Luis Alfonso lo “soltó” al nacer o lo sigue teniendo atado entre sus dedos como a los hilos de un títere:

No quise confesar que había perdido el empleo. Dije que me sentía enfermo y estuve dos días en la cama. Mi mamá no se separó de mi lado y aprovechó vorazmente el tiempo para hablarme de lo orgullosa que estaba, y que tú debías estar, de mí. 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.¹²

El adjetivo que usa Luis Alfonso para calificar la actitud de su madre corresponde al poder brutal que ejerce sobre él. La voracidad¹³ no sólo es de lo humano, también se aplica concretamente a los animales, y el hijo así percibe a quien se ha apoderado de su vida. Además el hijo distingue su turbación cuando la madre le habla de ciertas cosas “en tono de confianza”. Aquí encontramos precisamente “lo velado”, la madre hablándole a su hijo del padre, de su matrimonio, etc. “como si” el hijo fuera un oyente más y no el propio padre. Ésta es una conducta velada, deliberada y “voraz”, como la califica Luis Alfonso, conducta que lo va destruyendo poco a poco. El proceso de “ausencia” del padre le va desvelando paulatinamente la conducta “siniestra” de su madre.

segundo término sería una diosa de la fecundidad, que hace crecer a los animales, los vegetales y los seres humanos. *La muerte en los ojos* de Jean-Pierre Vernant, pp. 21-22.

¹² Luis Alfonso, *op. cit.* p. 81.

¹³ Voraz. (Del latín vorax, -ācis). Adj. Aplícase al animal muy comedor y al hombre que come desmesuradamente y con mucha ansia. 2. fig. Que destruye o consume rápidamente. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Lengua.*

En voz baja (para que no me oyeras), arrastrando las palabras, dándoles el untuoso tono de la perversidad, le dije:

—Pero acuérdate que nunca te sacaba a pasear, ni te traía ningún regalo... acuérdate cómo te gritaba cuando estaba enojado... acuérdate que todo se lo gastaba con los amigos... acuérdate...

También perversamente, pero en tono suave y con una estúpida sonrisa llena de nostalgia, contestó:

—Me acuerdo, me acuerdo, era igual que un niño.

No me rescató, no me salvó de mí mismo. Me dejó hundirme en esa ruindad repentina, improvisada, que sólo el amor puede provocar.¹⁴

Parece que Luis Alfonso va acumulando resentimiento en contra de sus padres, hay momentos en que al padre le grita que lo odia, y enseguida se arrepiente, una actitud similar adopta respecto a su madre, se percibe que cada vez la soporta menos, sin embargo no la abandona, no logra liberarse, sigue ahí junto a ella. Se genera una relación enfermiza entre ambos, una relación “perversa”, “siniestra”. Ahora el adjetivo que usa el hijo es “perversa”¹⁵, aplicado tanto a su propia actitud, como a la forma en que su madre le responde.

Este capítulo se llama La figura del padre. Y la madre ¿cómo figura?, a lo que puedo responder que ésa es la forma en que la madre figura ante su hijo, de manera perversa y cruel, en apariencia “sumisa”, abnegada, sufrida. Nada más siniestro que aparentar algo que no se es, como Luis Alfonso, y como la madre, los dos en un juego espectral donde las imágenes se distorsionan y se pierden en el laberinto de la identidad.

Cuando desperté a la mañana siguiente, ya muy tarde, vi a mi madre sentada en la orilla de la cama mirándome con gran angustia. No se había separado de mí un solo instante. Ya la iba a abrazar, agradecido, conmovido, cuando la muy torpe me contó lo que yo le había dicho al llegar. Y luego antes de que yo pudiera decir nada:

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵ Perverso, sa. (Del latín *perversus*). Sumamente malo, que causa daño intencionadamente. 2. Que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Lengua.

—¡Pobrecito mío, no te haces a la idea! Yo tampoco, hijito, yo tampoco; desde que se fue es como si yo también me hubiera muerto. Sentí como un golpe en la cabeza y le pregunté abrupta, ferozmente:

—¿Y por qué no te matas?

—¡Ay, hijo, qué cosas tan horribles dices!

—No tienen nada de horribles; no se puede vivir muerto, ¿o sí?

Se tiene que vivir hasta que Dios lo disponga.

—Ah...

Siempre está actuando, siempre se mete, nunca nos deja en paz. Dizque se siente muerta. Sí, cómo no... ¿qué sabe ella de eso? Lo dice y me ofende. Entonces, ¿yo que soy? ¡No puedo, no puedo más con este triángulo del diablo! ¿Es tonta o perversa o qué?

Nuevamente Luis Alfonso se muestra violento con su madre, parecería que su actitud es la de un hijo mal agradecido o intolerante, y lejos de eso, lo que provoca su respuesta agresiva es la conducta “velada” de su madre, la mujer abnegada que no puede más que seguir “la voluntad de Dios”. Si la madre, como dice Luis Alfonso, “siempre está actuando”, entonces madre e hijo son muy parecidos, quizá hasta de manera “siniestra”: idénticos, como las gemelas, como los dobles que se despliegan en el espejo distorsionado de sus propias vidas. Luis Alfonso siempre está actuando, representando al otro, pero con el hueco profundo que no le conforma su sí mismo, con el hueco que no se llena aunque se quite la máscara. La madre de Luis Alfonso similar a la Diosa devoradora, a la Artemisa que se apropia de la vida de los “otros” desde el origen. Luis Alfonso poseído por el espectro del padre, por el desdoblamiento del “otro” que no es él mismo, poseído por la Gorgona que no puede dejar de ver(se):

Cuando te pones una máscara, dejas de ser Tú mismo para encarnar, mientras dura la mascarada, la Potencia del más allá que se ha apoderado de ti y a la cual tú remedas con la cara, el gesto y la voz. El desdoblamiento del rostro en máscara, la superposición de ésta en aquél para volverlo irreconocible, suponen una alienación del sí mismo, una entrega al dios que te pone freno y riendas, te monta y te arrastra en su galope. Por consiguiente, entre el hombre y el dios se establece una contigüidad, un intercambio de situación que puede llegar a la confusión de identidades, pero en la proximidad se establece el despojamiento del sí mismo, la proyección hacia una

alteridad radical, el distanciamiento mayor, el desarraigo total, todo en el marco de la intimidad y el contacto.¹⁶

Luis Alfonso se ha puesto la máscara y ha dejado de ser él mismo, se ha entregado al dios que le pone freno y riendas: su padre; y ha entrado en la confusión de identidades donde padece el despojamiento de sí mismo. Pero es precisamente la confusión de identidades, abonada en gran parte por su madre, la que lo mantiene preso en el “otro”.

Enseguida las palabras de Luis Alfonso retando al Dios, a su padre, al fantasma, a su propio espectro:

Hasta que yo quiera matarte, papá, porque si vives aún es porque yo así lo dispongo, así te lo ordeno. Eso quiero que lo entiendas bien. No soy tu esclavo, soy tu dueño, y puedo quitarte o darte la vida. Soy Dios. Es magnífico ser Dios. ¡Resucita, Poncho Fernández! ¡Muérete, Poncho Fernández! Y a ti no te queda más que obedecer. ¡Tan arrogante que eras y mira a lo que has llegado! Disfruta el poder de tu hijo. Querías que fuera poderoso, pisara fuerte y llegara muy alto, ¿te acuerdas? Pues llegué a una altura que jamás pudiste calcular, ni imaginar siquiera. Soy Dios.¹⁷

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹⁷ “Luis Alfonso”, *op. cit.*, p. 100.

2.4 La búsqueda del padre y lo siniestro en *Los perros de Dios*.

En el guión cinematográfico *Los perros de Dios* encontramos distintos aspectos temáticos. En el primer capítulo he abordado lo concerniente a la identidad de la protagonista, pero además se hace evidente un aspecto que cohesiona y fortalece la inquietud de cuestionar la presencia de Dios. Ya he subrayado el nombre original de la obra de Vicens: *Ayudando a Dios*, y en este título se encierra parte de dicha inquietud. Laura dirá: “A Dios nadie lo ayuda, hay que portarse mal para llegar hasta él”¹ El personaje habla de la ayuda que “necesita” Dios, éste sería el primer planteamiento: ¿para qué necesita Dios que lo ayuden?, ¿para qué hay que ayudar a Dios? Posiblemente se refiera al “encuentro con él” ahora cabría preguntar ¿dónde se da ese encuentro?, ¿en la vida o en la muerte?

A la par de que Laura emprende “una carrera” exhaustiva para tratar de encontrarse, para intentar saber ¿quién es?, también de manera simultánea va preguntando por Dios, ¿y por quién se pregunta cuando se busca a Dios?: simbólicamente es por el padre por quien se pregunta.

Ahora bien, la búsqueda simbólica del padre no deja de lado que en la historia se adopta una postura crítica respecto a la Iglesia católica y en particular respecto a la problemática del pecado, es decir la falta o la falla, frente al arrepentimiento.² A la

¹ *Los perros de Dios*, secuencia

² En este sentido se puede hablar de la Penitencia, término que hace referencia tanto al sacramento de las iglesias católica, ortodoxa y otras iglesias orientales, como a la realización de algún acto específico de mortificación, que alguien ejecuta por propia voluntad, como expresión de dolor y arrepentimiento por sus pecados. El sacramento de la penitencia, también denominado sacramento de la reconciliación, es un rito que se celebra para la remisión de los pecados cometidos después del bautismo. El sacramento, que comprende determinados actos del penitente y la absolución por parte de un sacerdote, se considera como una institución divina (Mt. 16, 19 y 18, 18; Jn. 20, 22-23). Los actos del penitente abarcan la contrición (pena profunda y sincera por el pecado), la confesión de los pecados graves a un sacerdote, y la penitencia sacramental (oraciones u obras que debe realizar el penitente para reparar los pecados cometidos). El sacramento puede celebrarse de forma individual o durante una celebración comunitaria en la que se rezan oraciones, se entonan cantos, se realizan lecturas de las Escrituras, se imparte una homilía. Aunque la penitencia tiene raíces antiguas, no se utilizaba con tanta frecuencia en la Iglesia primitiva como hoy en día. Para realizar una confesión privada, el penitente se acerca al confesionario, y, de rodillas, o sentado, dice al sacerdote cuánto tiempo ha pasado desde su última confesión. Luego, el penitente confiesa todos

protagonista le angustia de manera insistente la conducta de sus semejantes en relación a la falta que cometan en sus vidas, y en consecuencia cómo asumen dicha falta. La referencia es al acto de contrición como primer paso para que el “pecador” reconsidere su acción y se arrepienta o no en el último momento de su vida, de cualquier forma, nuestro personaje reitera en varias ocasiones: “la misericordia de Dios es infinita”.

Recordemos que el tono en que está tratada la historia evoca distintos niveles de realidad, de hecho la actitud de Laura con los sacerdotes, por ejemplo, siempre es de burla y de sarcasmo, una actitud retadora donde más que respetar al “representante” de Dios en la tierra, lo subestima y se burla de él. De aquí que cuando a Laura le inquieta saber si alguien que está pecando se arrepentirá en el último momento reacciona súbitamente despreciando a quien le dice que sí, que bastará arrepentirse para estar en el “reino de Dios”. Esto sucede en una de las escenas donde Laura y Lupe juegan en el panteón, y Laura se imagina estar en otra época con el muerto “vivo”:

Laura: —Estamos pecando... ¿Qué pasaría si se muriera usted ahorita?

Gabriel: —¡Huy! Falta mucho para que yo me muera.

Laura: —Quizá no falta tanto... Pero supongamos que se muriera así, pecando.

Gabriel: —Con arrepentirme en el último momento se arregla todo.

Laura reacciona con violencia.

Laura: —¡Cobarde!

Y le escupe la cara. Gabriel le da una bofetada.³

los pecados graves cometidos desde la última confesión, y expresa su dolor y deseo de arrepentimiento por ellos. El sacerdote puede entonces ofrecer unas palabras de consejo o ánimo antes de imponer al penitente alguna forma de reparación o penitencia sacramental por los pecados. Puede consistir en el rezo de oraciones o alguna acción específica (por ejemplo, la restitución de bienes robados en caso de hurto). Después, el sacerdote da la absolución y despide al penitente. *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000.

³ *Los perros de Dios*, secuencias 99-101.

Ahora bien, hasta aquí se percibe la incidencia de la protagonista para confrontar a los demás consigo mismo y con Dios. Pero quiero reiterar que la pregunta esencial estaría depositada en la figura del padre.

El padre ausente en la vida de los jóvenes que se cuestionan todo o gran parte de lo que les acontece. Además de verse ante la necesidad de responsabilizar a alguien que asuma y testifique la presencia del “ausente”. El vacío que lleva a buscar(se) cuando la incompletud del sujeto deviene en soledad y tristeza.

En el ámbito de Laura con sus amigos ricos, aparece un personaje, el más joven de todos (dieciséis años) quien se ha salido de su casa para ir a vivir en comunidad con sus amigos:

Ulises: —Quiero vivir mi vida

Martha: —¿Cuál vida?

Ulises: —Pues como ustedes. Amar a todos y acercarme a Dios.

Martha: —¡Imbécil! Dios no es un tumor, es un hueco. Me gustaría que tú mismo te mataras.⁴

El hueco que representa ausencia, vacío, necesidad de respuestas, avidez de confrontar dónde se encuentra el origen, quiénes somos y hacia dónde vamos. ¿Y cuáles son las salidas?, ¿pecar?, ¿matarse?, ¿correr hacia la muerte deseando encontrar al padre? Los personajes de *Los perros de Dios* se debaten en el cuestionamiento existencialista, en la necesidad de negar a Dios para poder encontrarlo, en el rechazo que les provocan sus padres, porque están distantes de la “realidad” de sus hijos, de sus inquietudes, de sus sueños. Estos personajes se rebelan ante las normas establecidas por sociedades pasivas, “muertas en vida”, conformes, mediocres, sociedades como a la que Laura pertenece y de la que sólo quiere salir huyendo. Se rebelan también, y sobre todo, ante el discurso desgastado e infértil del “deber ser”, por eso los argumentos de Laura que sostiene con los demás, se escuchan como si fueran absurdos, fuera de lugar, porque

⁴ *Los perros de Dios*, secuencia 289.

contrastan con lo “normal”, con lo que “debe” regir una vida. Por eso he dicho en el capítulo anterior que los personajes de esta historia no tienen límites, es decir, no tienen identidad.

Una de las primeras escenas propuestas por Josefina Vicens se refiere a lo que Laura imagina cuando su madre la apresura para ir a la boda de su prima. Y entre las imágenes que el personaje recrea en su mente se escucha el discurso obsoleto que la madre le espeta: “Doña Carmen: —Quiero verte casada con un buen muchacho, un hombre que te proteja siempre... Escucha, hija...Las mujeres deben casarse y tener muchos hijos... Piensa: los regalos, tu retrato de novia en todos los periódicos... y la luna de miel. ¡Ay, hijita, la luna de miel...”⁵

Mientras se escuchan líneas como éstas, Laura se evade mediante su imaginación y recrea todo un mundo de acciones que están fuera de lugar respecto a lo que “debe” ser, se burla de los padres, del supuesto novio, de los invitados, del sacerdote, y de la muerte, o tendré que decir ¿de la vida?. La escena sugiere que el sacerdote entierre a los padres de la novia, y al novio, mientras reza y bebe champaña haciendo el ritual litúrgico, con ésta, como si fuera el cáliz. Además de la burla y crítica manifiestas, se evidencia la ausencia de límites que tiene Laura y la necesidad impetuosa de encontrarlos. Por un lado busca la contención en los nombres que usa, y por otro lado se desborda a sí misma al evadirse, huir, viajar o volar mediante la imaginación.

Al respecto me gustaría establecer un vínculo con el emblema de las antiguas culturas mesoamericanas: Quetzalcóatl. La relación simbólica que encuentro entre el guión de Josefina Vicens y la figura de la Serpiente Emplumada surge de la imagen del panteón donde Laura y su amiga Lupe se arrastran durante su estancia en el lugar (a

⁵ *Los perros de Dios*, secuencia 16.

sugerencia de la autora). De aquí la primera relación que establezco: arrastrarse como gusanos, dirá Vicens, arrastrarse como reptiles, como la serpiente que con las fauces abiertas representa al *monstruo de la tierra*⁶, la materia depositada en la tierra y el agua, donde la tierra es la muerte, la nada. Y una segunda relación: el ave, el pájaro que simboliza el cielo, nacimiento y alma que se eleva de la tierra.

Laura también “vuela” con su imaginación, aunque simbólicamente no sea hacia arriba, ¿o sí?, se transporta al mundo de los muertos, a buscar respuestas, huellas, indicios, para saber ¿quién es?, ¿de dónde y hacia dónde va? La imagen dual de la serpiente que se transforma y transforma, fauces que no devoran sino generan, dan vida.

Las fuerzas opuestas: el ascenso del pájaro, y el descenso del reptil. Así los dos personajes pegados a la tierra, arrastrándose en comunión con la tierra yerma del panteón, donde las lápidas frías y pétreas se cubren del color efímero de las flores que los “otros”, los que vienen de visita, les depositan en señal de la memoria, del recuerdo que los une. Y al mismo tiempo el nombre del ave: Gorrión (apodo que Laura ha dado a Lupe), y así la identifica, la llama, la busca con el silbido que escucha y sirve de aviso para encontrarse y comenzar la travesía. Gusanos y gorrión, serpiente y pájaro, tierra y cielo, vida y muerte. *Los perros de Dios*: identidad y transformación.

¿A quién se busca invocando a Dios?: simbólicamente al padre. El padre depositado en la imagen de Quetzalcóatl, quien ante la fragmentación del sujeto nos ofrece la reintegración, la unificación vital:

Quetzalcóatl establece como realidad primera de la situación humana la fuerza potencial de integración que le es exclusiva. De ahí que su mensaje aparezca más como una guía de acción que como una teoría filosófica. Tomando como punto de partida la unidad integral de materia, vida, pensamiento, razón y espíritu, que el hombre es en potencia, no se preocupa más que de su realización. Porque a través de lo humano, es el universo todo el que realiza su unificación.⁷

⁶ *El universo de Quetzalcóatl*, de Laurette Sejourné, pp. 19-41.

⁷ Laurette Séjourné, *op. cit.*, p. 164.

Algo de siniestro en *Los perros de Dios*.

Retomando el postulado de Trías donde “lo siniestro es condición y límite de lo bello” y una vez establecida la relación de identidad con límite, me propongo vincular algunos elementos para distinguir “lo siniestro” en el guión de Vicens.

A pesar de los diversos ámbitos que aparecen en *Los perros de Dios*, sólo ubicaré lo siniestro en uno de ellos: en el barrio bajo donde acude Laura al encuentro con su amiga Lupe.

El primer momento que me interesa señalar es la escena de Doña Ecuere y Justina. Asomo de Laura a una ventana del pasado o quizá de la muerte. La situación de encontrar a Doña Ecuere en una repetición constante de las mismas acciones desvela un acontecimiento casi “monstruoso”. Entrenar a Justina para que logre ser una buena jinete representa la acción de Sísifo en la eterna repetición, una especie de lugar sin tiempo, donde: o no sucede nada, o no hay algo que tenga que acontecer. La *mismidad* petrificada o la parálisis de la existencia en el transcurrir del tiempo se presenta como una fotografía que congela determinado instante vivido. Fotografía llevada a las secuencias cinematográficas, donde la escena se repetirá automáticamente una y otra vez, sin cambios, sin transformación. Tal vez por eso Laura le diga a Lupe: “¿Sabes por qué nunca me hablaste de ellas? Porque están muertas.”

La suma de las imágenes en torno a estos personajes se acerca a “lo siniestro” lo oculto que yace siempre hasta que un día es mostrado y constata “el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie”⁸

⁸ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 51.

Las escenas del circo que sugiere la escritora evocan una atmósfera de decadencia, de rechazo al ver en conjunto “la vida” del circo: los enanos, lo deforme, lo que esconde y engaña por la apariencia, es decir, lo siniestro.

El segundo momento que quiero subrayar es una escena entre Laura y Lupe. Las dos amigas se encuentran platicando cuando de repente aparece “alguien”: una mujer mayor que insulta y golpea a Lupe de manera cruel y perversa, esa mujer es la madre de Lupe quien bajo los efectos del alcohol se torna violenta y descarga su ira en contra de su hija. La escena sugiere que Laura defiende a Lupe, pero enseguida la reacción de ésta será contraria a lo esperado: “Déjala, es mi madre y ella puede golpearme y hacerme lo que quiera porque es mi madre”⁹ Laura se siente desconcertada y sorprendida al darse cuenta que su amiga soporta la violencia brutal de su madre. La escena podría jugar con dos efectos en el espectador: la risa como defensa a lo que está presenciando y rechazo total a la actitud de Lupe, además de plantear una situación concreta y real de nuestra sociedad en niveles de bajos recursos, donde la violencia intrafamiliar ocurre de manera usual y es “aceptada” con toda normalidad.

Precisamente de ahí se deriva “lo siniestro”, de la “familiaridad inhóspita” que alberga lo oculto y que de repente surge, porque siempre ha estado ahí, sólo que una potencia lo destapa y es posible percibirlo como algo siniestro. Que la madre ejerza su violencia en contra de su hija es algo inaceptable, de hecho Laura la defiende en una reacción espontánea, pero en cuanto la amiga defiende a la madre todo pierde sentido alguno, ya no hay “nada” que hacer.

La última escena del guión, también la considero siniestra dado que se refiere al asesinato de Laura. Josefina Vicens propone una secuencia sin diálogos, serán únicamente las acciones las que pongan fin a la búsqueda de Laura.

⁹ *Los perros de Dios*, secuencia 170.

Laura llega al barrio de su amiga y es observada por Efraín. La protagonista baja de su lujoso auto y lo estaciona en el lugar de costumbre, sólo que en esta ocasión hay una mirada que la seguirá en todas sus acciones hasta que de manera sorpresiva Efraín se lance sobre ella y la comience a golpear violentamente, al principio Laura se defenderá y luchará con fuerza por salvarse de los golpes que irá recibiendo. Poco antes de asesinar a Laura, Efraín mata a un perro a patadas, luego con una llave de tuercas golpeará insistentemente la cabeza de Laura hasta dejarla sin vida. La autora ya había dado un antecedente de la relación entre ambos personajes, donde con brutal violencia y bajo los efectos del alcohol, Efraín se lanza contra Laura al sentirse observado por ella. En esta ocasión el móvil de su agresión se basa en el deseo de “vengarse” de la “rica” que ha invadido su mundo y a quien roba la cartera una vez que la ha matado.

La imagen descrita por la autora resulta totalmente siniestra. Simbólicamente intervienen los elementos con los que “jugó” durante todo el guión: los perros, las ratas, la muerte, la culpa. Morir a manos de un hombre que no muestra la mínima piedad ni el mínimo asomo de culpa o remordimiento, y al contrario, actúa con suma violencia y furia desatada tal vez por resentimiento y coraje. Laura había dicho que los perros tendrían un lugar en el cielo de hecho le dice a Lupe “el cielo debería ser una gran perrera”¹⁰ Efraín mata a Laura igual como si fuera un perro, tirados en la calle, en total indefensión, de una manera cruel y perversa. La sangre corre de la cabeza de Laura, el perro también bañado en sangre, y una rata aborda el cuerpo de Laura a quien lame y se posa en su corazón. Si Laura buscaba al padre en la imagen simbólica del Dios que está en el cielo, ella al igual que el perro irá al encuentro de Dios en esa gran perrera.

La imagen podría sublimar las acciones en función de saber que Laura finalmente encontró el camino para llegar al padre, el límite del nombre que al igualarse

¹⁰*Los perros de Dios*, secuencia 245.

con el perro tiene la posibilidad de entrar al “cielo”. Cuando ella contesta a Efraín: “Nadie, no soy nadie” se simboliza la pérdida del sujeto fragmentado, y al mismo tiempo el “otro” se “exculpa” al matar a “nadie” como a un perro, animal que tampoco es alguien.

En la escena de la noche de las ratas Laura se suma al rito de los “otros” y mata ratas a palazos, con violencia y ella disfruta el hecho volcada en gritos y carcajadas. Al final se cuestiona si las ratas se irán al cielo o no. En la escena final una rata posada sobre su cuerpo lame su sangre.

Para terminar con este apartado regreso a Eugenio Trías con estas consideraciones:

Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y despellejamientos.¹¹

El sujeto fragmentado, la búsqueda en distintos nombres, los límites necesarios para poder contenerse, sentirse con asideros que den paso a una identidad, todo esto en la imagen de Laura donde su nombre está en tránsito, en búsqueda del padre que otorga el nombre, la identidad, la referencia para poder ser.

¹¹ Eugenio Trías, *ibidem*.

Capítulo 3. La metáfora: una indagación literaria en la conformación ontológica del sujeto.

3.1 La metáfora como elemento filosófico en la hermenéutica de la existencia.

En este apartado me gustaría esclarecer algunas inquietudes respecto a la identidad vinculada al origen, al nombre y por consiguiente, como vimos en el capítulo anterior, al padre. ¿Qué implica el acto de nombrar, de asignar una palabra para identificar un algo, o un alguien? Esencialmente se nombra para que, de alguna manera, se manifieste lo que se está nombrando; y quizá frente a la aparente simpleza de este proceso se puede constatar que ante lo nombrado, se distingue, se identifica, se otorga.

Por lo general, cuando se nombra a un sujeto se le asigna un sustantivo a partir de su nacimiento, pero ese sustantivo va más allá de ser sólo un signo lingüístico; el nombre adquiere carácter simbólico. Entonces ¿a quién se está nombrando, si dicho sujeto aun no conforma una identidad que lo distinga y vuelva único ante la otredad de su entorno?

Los otros son quienes asignan mediante el lenguaje, mediante la palabra que resonará en su proceso de constitución del sí: el nombre asignado, lo generosamente otorgado, lo violentamente impuesto, o lo heredado. A partir de entonces el sujeto comienza a distinguirse de los demás, y es cuando surgen otros ecos, otros nombres, otras formas de reconocimiento, desde las que tienen que ver con la persona, en un ámbito de lo físico y del carácter, hasta lo que resuena en lo extraño del proceso ontológico del ser.

Cuando se habla de lo generosamente otorgado pregunto: ¿qué acaso no será el padre quien se está renombrando al otorgar su propio nombre? En la imagen de lo

impuesto con violencia existe un desconocimiento y anulación del otro al implantarse sin consideración alguna.

Cuando se habla de herencia, se habla de historia, de pasado, es decir, se habla de la memoria; y es la memoria la que registra estos ecos, las voces pronunciadas y asignadas al sujeto, pero también a los clanes, a los pueblos, a las comunidades, a los países del mundo y de nuestra propia América. En la memoria se aposta la tierra que arrastra el nombre de quien descubrió las huellas de los otros en la lejanía, en lo contundentemente desconocido, y al mismo tiempo de manera inevitable pronunciado, una tierra señalada por el vocablo que ampara la historicidad de los años, de la imposición, de las luchas, de la rabia, del despojo, de la sumisión. La huella implica precisamente la marca, la impronta que ratifica lo nombrado. Así el sujeto hereda el nombre y guarda en su memoria lo que antecede en la conformación de sí.

Ante este panorama me interesa mencionar tanto al que nombra como al que es nombrado, sobre todo porque el reconocimiento será elemento fundamental en la dialéctica que se establece entre ambas partes: la que da y la que recibe el nombre.

Como un primer ejemplo encuentro que en *El libro vacío* las palabras de José García plasman lo siguiente: hay un sujeto que nombra sin tener la plena conciencia de quién es el otro a quien se está nombrando:

La única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos, es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos, al darles un nombre ¿Qué sabía de mi madre cuando tenía yo nueve años? Que existía, solamente. “Mamá está durmiendo..., mamá ha salido..., mamá se va a enojar...” Éramos entonces demasiado reales, demasiado actuales para poder darnos cuenta de lo que éramos y de cómo éramos.¹

¹ “José García” en *El libro vacío*, pp. 18-19.

El personaje se remonta al recuerdo de los 9 años de edad y a la distancia de los años se da cuenta de que desconocía quién era realmente su madre, es decir, el sujeto que es nombrado sin que se le identifique plenamente como otro, tampoco alcanza a comprender puntualmente quién es el otro, ese otro que nombra, que otorga, que impone. La “ausencia” del sujeto conformado se llena, por un lado, de manera drástica y permanente con el nombre, con la palabra, y por otro lado, con todo aquello que abone datos, información, sentido. ¿Será que ocurre un despliegue simbólico que da cuenta de lo no presente? Y así como el proceso que conforma la identidad del sujeto requiere de la interpretación, el símbolo también necesita de una hermenéutica que ayude a esclarecer sus significados.

Ahora será conveniente retroceder en la historia para seguir indagando en la temática del que nombra y del que es nombrado. Por un lado la tradición bíblica habla del origen mediante el *verbo*, mediante la palabra que crea, que da forma y asigna el nombre. Es el padre quien otorga dicho nombre a su hijo, quien reconoce, y permite que en la confianza depositada en la palabra, se constituya la fuerza y resonancia de su creación. Bajo esta perspectiva se establece el vínculo que necesariamente hereda el padre a su hijo, pero es en la concreción del vocablo, es decir, en la del nombre que identifica al hijo, donde se simboliza el traslado, el desplazamiento que aglutina la polisemia de la palabra emitida.

Por otro lado, me gustaría contrastar lo dicho anteriormente, con una postura diferente, razón por la cual recurro a María Zambrano², quien recuerda la tradición griega en el proceso de reconocimiento de la naturaleza y la asignación de los dioses homéricos vinculados a los fenómenos naturales; sin embargo aclara que el proceso de nombrar fue inverso a lo que frecuentemente se asegura. Para la filósofa española el

² María Zambrano en *El hombre y lo divino*, pp. 27-65.

hombre primero percibe y siente la fuerza drástica del rayo o la tormenta volcada con todo su poderío sobre su pequeñez, y será hasta después de experimentar tal estruendo cuando se pregunte quién “posee” esa indomable fuerza, ¿quién domina lo que escapa al entendimiento y genera “delirio de persecución”? Así lo expresa Zambrano en *El hombre y lo divino*: “Es el discernimiento primero, muy anterior al lógico, a la especificación de la realidad en géneros y especies, y que la prepara. No hay “cosas” ni seres todavía en esta situación; solamente quedarán visibles después de que los dioses han aparecido y tienen nombre y figura”.³

Esta referencia a Zambrano me ayuda a fortalecer la idea del nombre como carga simbólica que no se limita a un vocablo. Tener nombre y figura es tener la capacidad de distinguir al sujeto tanto con la designación, como con la presencia siendo un particular de base.

En ambos ejemplos el acto de nombrar se consolida en la presencia del sujeto, en su capacidad de nombrar para reconocer y así reconocerse mediante el decir, mediante la enunciación que agrupe las huellas y los ecos del recuerdo: de la memoria.

Ahora vayamos al ejemplo concreto que nos lleve de lo general al caso particular de los personajes en cuestión. Pensemos en los pueblos de nuestro Continente. La América nombrada por los otros, por los extraños que “descubrieron” e impusieron el nombre, la palabra, el lenguaje; “gracias” a Américo Vesputio tenemos nombre. Son los pueblos que tuvieron en Hernán Cortés y demás conquistadores la figura del “padre” avasallador e incontenible; pero al mismo tiempo una figura de la invención a partir de lo desconocido, de lo que escapa a la razón y al entendimiento lógico y preciso, como lo señala Zambrano.

³ *Ibidem*, pp. 27-38.

Lo violentamente impuesto se hace presente, y posteriormente será la memoria la que intervenga frente al proceso de reconocimiento que requiere de la indagación en la historicidad del sujeto, en el acto de contarse a sí mismo, ya que, como sostiene Paul Ricoeur⁴, en el acto de narrar(se) se conforma la identidad del sujeto, no sólo en lo individual sino también en lo colectivo.

Ahora bien, el estudio de la metáfora ha convocado a su reflexión no sólo como figura retórica, sino que, dada su importancia, la filosofía ha puntualizado en ella insistentemente como elemento esencial en la conformación de la expresión humana.

Por su parte, el nombre se inserta en la palabra que designa, y en consecuencia forma parte del lenguaje, y éste a su vez, es simbólico.⁵

Recordemos que la palabra no define del todo a la cosa, y el nombre no es radicalmente el sujeto, pero sí lo identifica y lo simboliza. Mediante el lenguaje todos los nombres serán únicamente aproximaciones. El nombre lo podemos entender como un primer eco limitado y como un segundo eco que pierde su carga semántica.

El lenguaje, parte inseparable del sujeto, hace uso de la metáfora ante la necesidad de decir con palabras lo indecible, todo aquello que se escapa de la concreción y del plasmar en enunciados. El poeta se refugia en la magia metafórica, el científico necesita de “modelos” que para explicar sus descubrimientos ejerzan la función metafórica en su necesidad de expresar la subjetividad que se requiere para concebir, por ejemplo, una partícula o un fenómeno atmosférico donde el tiempo se reduce a una apreciación del movimiento de los cuerpos celestes. Así el historiador, el químico, el músico, el hombre común, en su necesidad de manifestarse, se vale de imágenes metafóricas que revelen lo oculto, lo imposible de mostrar.

⁴ Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, pp. 106-137.

⁵ Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*. “*Criteriología del símbolo*”, pp. 174-187.

La aparición de la metáfora transforma los sentidos, aumenta la carga semántica de los vocablos, y despliega el decir que no es posible pronunciar. Siguiendo a Ricoeur, no es posible reducir la metáfora a una simple sustitución; cuando el filósofo habla de la metáfora viva, nos subraya la función *poiética* de ésta y cómo queda superado el papel unívoco de sustituir unas palabras por otras.⁶ Para el filósofo francés, no se reduce a esta tarea la función de semejante figura de la lengua.

Ahora bien, es necesario esclarecer y delimitar el significado y sentido en que me referiré a la metáfora. En realidad lo que me propongo es utilizar la metáfora (reflexión ricoeuriana) para establecer una “analogía” con el nombre, no como sustantivo, sino como verbo (de manera simbólica) respecto al sujeto. Basaré mi argumentación en *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur, obra donde retoma la propuesta aristotélica⁷ que le sirve como referencia, para erigir su reflexión sobre la metáfora. Uno de los argumentos aristotélicos que adoptará Ricoeur, se refiere a que el ser se dice de muchas maneras, y será precisamente la metáfora una posibilidad que le permita al sujeto vislumbrar modos o formas de ser y/o estar en el mundo.

⁶ El aspecto de la sustitución es debatido por Ricoeur ante la propuesta aristotélica de *allotrios* donde relaciona tres ideas diferentes respecto a la metáfora: “la de *desviación* con respecto al uso ordinario, la de *préstamo* de un campo de origen y la de *sustitución* con respecto a una palabra ordinaria ausente, pero disponible. En cambio, la oposición entre sentido figurado y sentido propio, familiar a la tradición posterior, no parece implicada en la idea de Aristóteles. Es la idea de sustitución la que se presenta más cargada de consecuencias; en efecto, si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente, si existe; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo. Estas dos consecuencias de una teoría puramente sustitutiva caracterizarán el estudio de la metáfora en la retórica clásica. Rechazar estas consecuencias comportará un rechazo del concepto de sustitución, ligado a su vez al de un desplazamiento que afecta a los nombres.” Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, p. 32.

⁷ Ricoeur nos recuerda que Aristóteles establece una problemática respecto a la metáfora, tanto en su *Poética*, como en la *Retórica*, y parte primordialmente de la definición que da en la *Poética*: “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía” (*Poética*, 1457 b 6-9). Y Ricoeur dirá: “Además la metáfora aparece en las dos obras bajo el mismo epígrafe de *lexis*, palabra difícil de traducir [...] nos limitaremos a decir que la palabra afecta a todo plano de la expresión.” En una nota al pie Ricoeur aclara lo siguiente: “La traducción del término griego *lexis* ha revestido formas muy diversas: Hatzfeld-Dufour, *La poétique d’Aristote* (Lille-Paris 1899), traducen ‘discurso’; J. Hardy, ‘elocución’; Dufour-Wartelle, traductores de la *Retórica*, III (Ed. Les Belles Lettres, 1973) ‘estilo’; W. D. Ross, ‘dicción’; Bywater, también ‘dicción’; E. M. COPE, ‘estilo’; los *Aretai Lexeôs* son para este último los ‘*various excellences of style*’. D. W. Lucas, *Aristotle’s Poetics* (Oxford 1968), escribe a propósito de 50 B 13: ‘*lexis* can often be rendered by *style*, but it covers the whole process of combining words into an intelligible sequence’ (109).” *Ibidem*, p. 21.

Paul Ricoeur plantea lo siguiente: “es necesario recordar que es la palabra la que, en el discurso, asegura la función de identidad semántica: la metáfora altera precisamente esta identidad”⁸

Esta alteración que menciona Ricoeur, así como la novedad que vierte la metáfora, permiten evocar la ausencia que se presenta mediante dicha figura retórica.

A estas alturas podríamos preguntar ¿qué vínculos surgen entre la capacidad de nombrar y la metáfora? ¿Sólo en el arte, en el acto creativo, es posible escuchar lo que se calla?, ¿percibir lo escondido?, ¿pronunciar lo indecible?, ¿y sólo mediante la metáfora se pueden lograr dichos alcances? La retórica de la metáfora es parte del cotidiano más concreto, así como de la más profunda subjetividad del ser que construye su identidad en su devenir histórico y poético.

Es importante considerar que el nombre como símbolo es hermenéutico, y en este sentido los ecos que alcanzan el acto de nombrar y el de ser nombrado aumentan la carga semántica del nombre en relación al sujeto, sin olvidar que finalmente el nombre como sustantivo limita la aprehensión del sujeto, pero si lo consideramos como “verbo” (de manera simbólica), abrimos la posibilidad de aumentar su sentido respecto a dicho sujeto. El nombre similar al “verbo” si consideramos que el sujeto es precisamente un sujeto de acción, es quien realiza los actos que darán cuenta de él, tanto en el relato de ficción como en la realidad.

Comencé este capítulo cuestionando a quién se nombra esencialmente cuando se asigna un nombre a alguien que todavía no es un sujeto conformado, propiamente constituido e identificado por sí mismo. Si bien es necesario otorgar un nombre, también es cierto que aún prevalece la ausencia de identidad en la presencia de dicho sujeto.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

En los textos de Josefina Vicens se pone en juego el nombre y principalmente distingo una acentuación en el nombre como “verbo” en una analogía con la metáfora. Por ejemplo, cuando José García, en *El libro vacío*, se pregunta “¿Quién es José García?” existe la voz del sujeto (personaje de ficción) que se cuestiona, la autora Josefina pregunta en voz de su personaje José ¿quién es? Aunado a esto, uno de los hijos de José García también se llama José, ha heredado, se le ha otorgado el nombre, y a diferencia de Luis Alfonso hijo en *Los años falsos*, José hijo no padece de la violencia impuesta. En cambio, Luis Alfonso hijo no sólo sustituye a su padre y adopta cada gesto de él en su propia vida, sino que el mismo nombre lo ha señalado como el sustituto, la copia, el doble. Ante Luis Alfonso padre, se escucha el eco de Luis Alfonso hijo; sin embargo dado que el hijo no existe, será la imagen del doble, es decir, el mismo padre quien se refleje en el espejo que emana de la tumba.

Me interesa desentrañar esta problemática para lograr un acercamiento al ámbito del nombrar, de la identidad, de la memoria y en consecuencia del nombre como símbolo.

Al respecto dirá Ricoeur: “¡La ausencia como el otro de la presencia!”⁹ Nuevamente aparece la voz del otro que ya nombra al sujeto y todavía no lo conoce, al que asume como hijo sin haberlo llevado en las entrañas, el padre de sangre que necesita conocer al sujeto que ahí se le presenta, porque lo mira como a un extraño, y lo percibe ajeno. Proceso de reconocimiento que implica la interacción, los afectos, la conformación del sí, del sí que construye su identidad mediante la narración, mediante el verbo, la palabra que nombra y distingue, que acusa y sentencia apoyada en el recuerdo, en el acto de la memoria, de las voces, de los ecos.

⁹ Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, p. 35.

¿Pero qué es el eco, o qué implica hablar de ecos en este proceso de indagación?

Hemos dicho que la memoria se encarga de almacenar dichas voces, dichas huellas.

El eco quizá como la huella del decir, la impronta que se fija en la memoria y desata muchas voces más, voces que usurpan el derecho a la invocación, al delirio de persecución que relaciona Zambrano con la incertidumbre de conocer, de precisar quién es el que nombra, el que hace: “Pues en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre”¹⁰

Una vez más aparece el nombre como el centro de la discusión, pero ¿el nombre de quién?, si ni siquiera conocemos al sujeto, no lo distinguimos, se nos escapa del entendimiento, de la razón que pudiera dar respuestas claras que precisen la angustia del extrañamiento, de la necesidad de reconocer al otro como a sí mismo.¹¹ Y cuando se impone el nombre aboliendo la identidad desconocida, se anula la presencia de los otros mediante la imposición de lo evocado, del decir que califica y construye al sujeto desde una perspectiva tal vez equivocada, quizás errada en la mirada que confunde a dicho sujeto con su propio eco, con la huella, con la resonancia.

Cuando el nombrar se queda en sí mismo, sin percatarse de la otredad, se estaciona en la metáfora del recuerdo: el acto del que designa y no reconoce, del que se inventa y no se mira, ¿quién es el que se queda en el encierro de la mismidad?, en los límites del espectro que confunde la realidad y la invención, o lo imaginado.

¹⁰ María. Zambrano, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ En este punto me gustaría aclarar el sentido de mi reflexión. Como el título del capítulo ya lo anuncia, la indagación apunta hacia la conformación ontológica del sujeto, sin embargo cuando menciono aspectos de la identidad, concretamente, y me refiero a la ausencia de ésta en el personaje (interpretado como sujeto de acción), podría generarse una confusión respecto al punto de vista que asumo. Me queda claro que la postura existencialista sartriana fundamenta las interpretaciones de que ha sido objeto *El libro vacío*; el extravío existencial manifiesto en la novela no puede omitirse, sin embargo dicho extravío es un asunto óptico, precisamente por considerarse ese vacío como un extravío que provoca desasosiego, entre otros elementos. Estos aspectos de angustia, desasosiego, etc. no son originarios por lo que no corresponden al ámbito de lo ontológico, pero el nombre como palabra simbólica, y asumiendo (basada en Ricoeur) que el sujeto es un ser hermenéutico, discursivo, pretendo encauzar mi análisis hacia una dialéctica del ser que es nombrado y nombra.

Dado que mi interés se centra en la importancia del nombrar, y al mismo tiempo en el “hueco” profundo que yace en el desconocimiento de lo nombrado, quiero enfatizar en que el nombre no sólo es un sustantivo, y con la debida salvedad propongo asumir al nombre como “verbo” simbólicamente. Lo que intento es sostener la idea proyectiva y simbólica que despliega el nombre, tanto en el que nombra, como en el que es nombrado, y así establecer una analogía con la metáfora. Puesto que existe una afectación en ambas direcciones (el que nombra y el que es nombrado), incluso podría considerar una tercera dirección, si lo pienso en términos miméticos. En la tercera fase de la *mimesis*: la reconfiguración del texto, en este caso, las novelas de Vicens. Si me ubico en la tercera fase de la *mimesis* ricoeuriana, al hacer estas consideraciones respecto al nombre de Luis Alfonso, por ejemplo, la afectación del nombre también me involucra y surge la posibilidad de “reorientar” la trama, a partir de mi interpretación. Es decir, el nombre es pauta de orientación y reorientación respecto al sujeto, y si lo considero como “verbo”, y no sólo como sustantivo, aumento la carga semántica y simbólica que lo constituyen, además de abrir la posibilidad de establecer una analogía con la metáfora, dado que al nombre lo estaré considerando como algo activo, precisamente en acción. Y dicho planteamiento me obliga a vincular al nombre con las acciones del sujeto, es decir con la dinámica de la identidad (ricoeuriana). En el verbo se encuentran las acciones, y es mediante las acciones que en la trama (como en la vida), el sujeto da cuenta de sí. Recordemos que la propuesta ricoeuriana respecto a la identidad tiene el carácter narrativo, y lo que se narran son las acciones del sujeto (o del personaje de ficción). Mediante las acciones conozco al sujeto, por eso es sujeto de acción, y en el acto de contarlas se constituye su identidad. El nombre permite acercarse al sujeto a partir de una definición, pero siempre trascendida por su hacer.

Mientras tanto, recupero lo siguiente: el nombre (ya asumido como “verbo”)

también es símbolo que da cuenta de quien nombra, de quien es nombrado y del que interpreta.

Quiero subrayar que en *La metáfora viva*, Paul Ricoeur sostiene lo siguiente: “la metáfora es entonces doblemente extraña; porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible, pero ausente.”¹²

En este caso concreto se manifiesta la importancia del nombrar, y al mismo tiempo el “hueco” profundo que yace en el desconocimiento de lo nombrado, por eso me interesa enfatizar que la metáfora, frente al nombre que oculta, implica los ecos de la enunciación, ecos de la influencia española en los pueblos latinoamericanos, ecos de los grupos indígenas en las sociedades de las grandes urbes, ecos de los autores clásicos en la literatura de la Colonia, ecos del padre que hereda al hijo su propio nombre... y ¿dónde se posan dichos ecos?, si no en la memoria, en el recuerdo que hará levantar las voces de los pueblos sometidos desde lo más profundo de sus entrañas.

El nombre entonces como una posibilidad de analogarse con la metáfora, con lo simbólico, con aquello que “dice” y “designa”, pero sin alcanzar su total aprehensión.

Como señala Mauricio Beuchot en el siguiente párrafo:

Así el símbolo sirve para decir lo inefable, lo que no es decible, ya sea por defecto, ya sea por exceso. Y se dice de manera doble, con doble significado; un significado directo y explícito, y otro, más importante, indirecto y escondido. Por eso el mito, que es símbolo, tiene el carácter dual. El símbolo es dual. Y por eso se corresponde con la metáfora.¹³

Se trata entonces del intento por llenar “el hueco”, arriba mencionado, como en la búsqueda que Laura emprende en *Los perros de Dios*, búsqueda que simboliza en esta línea: “Dios no es un tumor, es un hueco.”¹⁴

¹² Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, p. 31.

¹³ Mauricio Beuchot en *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 31.

¹⁴ “Laura” en *Los perros de Dios*, secuencia 289.

Ahora bien, el papel que juega el nombre, respecto a la metáfora, brinda la posibilidad de establecer lo siguiente:

1° El acercamiento hacia una hermenéutica de la existencia en la obra de Vicens se sostiene, por un lado, en la analogía entre el nombre y la metáfora. Esto debido a que los personajes vicencianos se encuentran en proceso de conformar su identidad, desde diferentes perspectivas.

2° La conformación de la identidad del sujeto de acción o del personaje de ficción requiere del acto de narrarse. Dicha narración implica la historia contada por un sujeto que ha sido nombrado, y de aquí se desprende la primera relación analógica entre el nombre y la metáfora.

3° El sujeto que ha sido nombrado recibe la “etiqueta” que permitirá distinguirlo: el nombre. Si dicho nombre se reduce a un vocablo, propiamente a un sustantivo, el nombre en sí mismo no me habla del sujeto.

4° ¿Qué es lo que sí me habla del sujeto? Pues todo lo que se desprende simbólicamente del nombre en relación al sujeto. Pero no olvidemos que es un sujeto que hace, que actúa, que se manifiesta mediante las acciones, por lo que éstas se irán sumando para el reconocimiento y distinción de entre los demás.

5° En este momento el nombre ya ha quedado vinculado con lo que hace el sujeto, por lo tanto es posible considerar a dicho nombre como un “verbo” y no sólo como sustantivo. De manera simbólica me estoy refiriendo al sujeto de acción, ya nombrado, y tomo el nombre para establecer una analogía con la metáfora.

6° Si bien Ricoeur ha dicho, que el símbolo tiene una estructura similar a la de la metáfora, donde el despliegue de sentidos se vierte en dos direcciones: una literal y una figurada, será entonces, el sentido figurado lo que requiera interpretación, aquello que sugiere algo distinto a lo que se dice, será susceptible de interpretaciones.

7° A partir de esta vertiente podré establecer la analogía entre nombre y metáfora. Cuando se dice un nombre, se pronuncia una palabra, pero ya hemos visto que esa palabra corresponde a un sujeto que actúa, y dicho sujeto siempre va más allá de lo que se dice, y de lo que se percibe.

8° Nombre, metáfora y símbolo encierran sentidos factibles de interpretación. El nombre y la metáfora no alcanzan a contener ni al sujeto, ni al despliegue poético, ni a la referencia de lo nombrado, ni a lo desplazado. El nombre y la metáfora se proyectan hacia un mundo de posibilidades inasibles, irreductibles; sin embargo son la “mayor” aproximación para designar al sujeto, o para dotar al poema de plenitud.

9° Ricoeur sostiene que: “Es necesario que algo sea para que algo sea dicho”¹⁵ Al sujeto que se presenta ante nosotros por primera vez también se le dice por su nombre, aunque no conozcamos más de su historia, el nombre otorgado a dicho sujeto funciona como “contenedor” donde iremos depositando sentidos, interpretaciones acerca de él. Mediante el tiempo, el nombre se dotará de sentido respecto a su identidad.

10° Principalmente Luis Alfonso (*Los años falsos*) y Laura (*Los perros de Dios*) son los personajes vicencianos que establecen un vínculo estrecho entre su nombre y su proceso de conformación. Su nombre en cada caso asume el papel simbólico encargado de “liberar” la función de descubrimiento, propia de la metáfora.

Siguiendo a Ricoeur en la cita arriba mencionada, Luis Alfonso no puede ser dicho, es decir, no puede ser nombrado. Recordemos que Luis Alfonso carece de conformación del sí, por lo tanto no es y no tiene nombre. El nombre es del padre, aunque a éste le apodaran “Poncho” y el hijo exigiera ser nombrado Luis Alfonso no hay posibilidad de ser otro. Aquí el nombre tiene un papel relevante si tomamos en

¹⁵ Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, p. 402.

cuenta que el hijo se ha puesto el “traje” del otro, se ha convertido en el fantasma del padre, y tiene como heredado: el nombre de su padre. Metafóricamente el nombre del hijo evoca al padre, y vemos cómo el nombre se convierte en la metáfora que evoca a lo ausente en la presencia del que no existe. Dicha evocación tiene además elementos que aumentan la carga simbólica del sujeto nombrado: el hijo desplazándose a sí mismo para ceder el lugar al padre. Pero hay que señalar que en su desplazamiento no cede su propio sitio, no sólo porque ni siquiera existe, sino porque lo que cede es el lugar a un “muerto” para seguir con vida.

El nombre de Luis Alfonso, como metáfora, también se “nutre” al ser nombrado por cada uno de los otros. Principalmente por la madre, que si bien ya hemos dicho que es una madre “devoradora” y “siniestra”, es ella quien interviene directa y constantemente aumentando la carga simbólica del nombre de su hijo. La articulación de la palabra tiene que ver con la forma del decir, del nombrar. El tono de la voz, la intención, el énfasis, y todo aquello que se involucra en el acto de nombrar aumenta el campo simbólico del nombre.

En el caso de Laura, en *Los perros de Dios*, el despliegue de nombres permite una mayor simbolización y carga de sentidos en cada una de las identidades que asume la protagonista. El nombre heredado ha sido el de la madre: “Carmencita”, nombre que ni siquiera conserva en el ámbito con sus amigos los ricos. De manera inversa que con Luis Alfonso, aquí se trata de dotar de más y más nombres que permitan desplegar sentidos. Quizá en uno de esos nombres, en una de esas evocaciones, se encuentre la identidad. El nombre abarca lo que cada sujeto hace, de tal manera que en cada una de sus manifestaciones ante los demás, Laura tiene la posibilidad de ir descubriéndose; así como la metáfora que se despoja de literalidad para llegar al descubrimiento. Aun cuando en su relación con Efraín su nombre es “Nadie”, se presenta la posibilidad de

indagar y llegar a descubrir quién es el sujeto que se niega mediante el nombre. No podemos perder de vista que cuando nos preguntamos: ¿quiénes somos?, la respuesta es la narración de una historia ya sea inventada o real, pero al fin y al cabo una historia que da cuenta de nosotros y conforma identidad. De tal manera, que cuando Efraín le pregunta a Laura “¿quién eres?”, y ella responde: “nadie, no soy nadie” se despliegan varios sentidos contenidos en dicho vocablo. Al tiempo que ella se manifiesta con determinadas acciones, él va percibiendo su identidad y la va depositando en el nombre “Nadie”. El nombre entonces deja de ser sólo referencia, el nombre juega un papel de mayor trascendencia en la conformación de la identidad; tanto en el nombre como en la metáfora caben innumerables sentidos, todos los necesarios para descubrir lo que no se puede asir al evocar a un sujeto, ni al reconfigurar un poema.

Quizá sea posible decir que el nombre funciona como metáfora del sujeto, si entendemos que el nombre no es simple referencia, ni la metáfora simple sustitución.

La complejidad de la metáfora, del símbolo y del nombre no agota la intención de establecer vínculos y relaciones entre ellos, pero creo que se vuelve necesario un estudio profundo que permita ahondar en el planteamiento de una hermenéutica (posiblemente analógica) entre el nombre y la metáfora.

3.2. El nombre y los ecos de la enunciación: Josefina, José García, José (hijo), Pepe Varela, Luis Alfonso (padre), Luis Alfonso (hijo), Pepe Lara, Pepe Faroles.

En un primer nivel de acercamiento que considera el acto de nombrar y el de ser nombrado, la autora Josefina Vicens hereda y otorga el nombre al protagonista de *El libro vacío*: Josefina → José. A su vez José García hereda y otorga el nombre a su hijo mayor: José García padre → José García hijo.

El apellido García lo hereda la autora de su primer guión cinematográfico *Aviso de ocasión*: Josefina Vicens → Carmen García → José García.

Si nos ubicamos más atrás en la historia que el propio José García narra, es posible detectar que este personaje padece la violencia de la imposición. Si bien no corresponde a una literalidad del nombre, porque no se menciona en el texto, sí se asoma la simbolización que soporta el acto de nombrar.

Recordemos que en esta novela el protagonista funge como narrador y es quien nos cuenta la historia, su propia historia, y lo hace mediante la escritura que cada noche ejercita con el deseo de conformar un libro. En el siguiente párrafo se percibe la imposición (ya mencionada) que hereda de su padre:

Lo que pasa es que en ocasiones, cuando me quedo solo, cuando ellos duermen ya [...] retrocedo en el tiempo y en mí mismo y me encuentro con quien era yo antes, cuando aún no los tenía. [...] Recuerdo, por ejemplo, mi decisión de ser marino. [...] Una noche, mientras cenábamos, anuncié firmemente mi propósito. Aún veo los ojos de mi madre; expresaban tal congoja, que me dio la impresión de que en el tiempo brevísimo que transcurrió entre mis palabras y su mirada, había presentido mi destino y contemplaba a un hijo muerto. Pero no dijo nada. Mi padre, en cambio, pronunció un dramático discurso del que solo pude entender que yo era el único hijo hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas. Recuerdo que a medida que mi padre hablaba me invadía una especie de asfixia: por

lo que decía y por cómo lo decía. Fue la primera vez que sentí el horror de estar encarcelado, condenado sin remedio.¹

Estas líneas permiten constatar varios elementos anteriormente expuestos. Por un lado la figura del padre que “violentamente impone” su deseo, aunque seguramente “la imposición” está vinculada en gran medida con el tipo de sociedad a la que pertenece, así como con factores históricos y educativos, pero que no por eso, deja de representar un acto violento padecido por el hijo.

Por otro lado nos enfrentamos al problema de la metáfora en relación al nombre, problemática que se manifiesta con claridad en el párrafo citado. Si bien en este caso no existe literalidad en el nombre otorgado por el padre de José García, sí se corrobora cómo pesa la figura del padre con un decir impositivo. Esto lo traduzco así: el nombre como verbo es similar a la metáfora, que sin ser únicamente palabra, es discurso que va más allá del nombre. El “dramático discurso” pronunciado por el padre del protagonista crea el sentido que deja en el hijo una “asfixia” precisamente porque encierran las palabras articuladas y que rebasan por mucho al nombre impuesto. En ese “cómo” se encierra la carga simbólica que supone sentido y orientación por el hecho de ser discurso, que en consecuencia despliega acción, *praxis*, *poiesis*, es decir, implica también la posibilidad de construir(se).

En este ejemplo parecería que no sólo las palabras se desplazan, o desplazan el sentido y significado de lo que se es, sino que la identidad del que nombra, de aquel que impone, también se desplaza silenciosamente para adentrarse y ocupar un lugar en el otro, en quien es nombrado. Pero regresemos a la cita: “solo pude entender que yo era el único hijo hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas.” Lo que pudo entender el personaje es lo más importante, sobre todo si pensamos en la tradición

¹ “José García” en *El libro vacío*, pp. 65-67.

psicoanalítica de Freud y en consecuencia del propio Lacan.² Éste último apuesta mucho más por la importancia del decir, de la palabra, del propio lenguaje en relación con la afectividad y emotividad del sujeto. A partir de este enfoque, aunado a lo anteriormente expuesto, se constatan dos factores: el primero se refiere a lo opuesto del decir, me refiero al silencio que manifiesta la madre, y que capta la percepción del personaje, precisamente en el discurso “ausente”, que no es precisamente la inexistencia literal, sino que dicho silencio es otra forma de decir. El segundo factor se basa en la percepción que tiene el sujeto del discurso del padre, es decir, de la literalidad de las palabras, pero además, la manera de expresar dicho discurso afecta directamente al personaje en su emotividad.

Vayamos ahora al caso de Luis Alfonso en *Los años falsos*. En esta novela es mucho más contundente la insistencia en el nombre, en el acto de nombrar y en el de ser nombrado. El hijo hereda el nombre del padre: Luis Alfonso (padre) → Luis Alfonso (hijo). ¿Quién es el padre?, y ¿quién es el hijo? ¿En qué radica la diferencia si las palabras en su literalidad son las mismas? Evidentemente se trata de dos personas con el mismo nombre, y tantas más existan en la homonimia, pero entonces ¿qué evoca el nombre y cómo se distingue uno del otro? Quizá en primera instancia, como ya lo había señalado, se trate del deseo que el padre persiga por continuar(se) en la figura del hijo, en el otro que se convierte en una extensión, una especie de desdoblamiento del otro, o tal vez una copia, o un eco. El nombre distingue al sujeto, pero en este caso el nombre se convierte en la confusión del sujeto, no sólo ante sí mismo, sino respecto a los otros.

Luis Alfonso (hijo) así expresa esta problemática:

Pero a mí me pareció más serio poner únicamente su nombre y las fechas de su nacimiento y de su muerte.

² Lacan en *Lacan Oral. Hamlet un caso clínico. El Discurso de Baltimore. Trasmisión y Talmud*, pp. 1-201.

Ahora me alegro de haberlo hecho, porque así quedó bien. Nuestro nombre, el de los dos, Luis Alfonso Fernández, sin más. Aunque las fechas no me correspondan a mí y el nombre casi no le pertenezca a él porque le fue disminuido y denigrado desde que nació: el niño “Ponchito”, el joven “Poncho” y después, para todos y para siempre, “Poncho Fernández”. Nadie le decía Luis Alfonso, ni Luis, ni Alfonso, ni Fernández, a secas. En realidad agregaron el apellido al diminutivo convencional del nombre y con los dos formaron un apodo permanente, cariñoso sin duda, pero que a mí me parece despectivo. No fui nunca el hijo de don Luis Alfonso o del señor Fernández. Lo fui de “Poncho Fernández” siempre, desde aquel tiempo en que serlo era una especie de éxtasis, de trémula y secreta dicha, hasta este tiempo clausurado, que no me pertenece y que no transcurre.

Y ahí siguen mi mamá y mis hermanas, lavando las letras de nuestro nombre y cortándome las amarillas, las rumorosas hojas secas que son precisamente las que más me gustan.³

En primer término el hijo se refiere a “su nombre” (el del padre), pero enseguida y de manera automática, la referencia es a “Nuestro nombre, el de los dos”. Al hijo le queda claro que tanto a él como a su padre se le otorgó el mismo nombre, sin embargo señala una primera y gran diferencia entre ambos nombres. El sentido de pertenencia que reclama el hijo está fundamentado precisamente en el cómo se les nombra, y es posible distinguir su necesidad de no ser como el padre, a partir de no ser nombrado de la misma manera. No sólo hay un acto violento (cuando así se vive) en la imposición del nombre, sino que en este caso, el hijo lo percibe como una disminución, y más aún, como un acto denigrante, el hecho de ser nombrado con un diminutivo (aunque él mismo reconoce que el apodo procedía de un acto cariñoso, no puede sino asumirlo como algo “despectivo”). El hijo no acepta el “Ponchito”, “Poncho” o “Poncho Fernández”, y resulta paradójica su conducta respecto al nombre, ya que mientras asume el “nuestro nombre” también defenderá el derecho de ser nombrado Luis Alfonso Fernández, sin ninguna clase de diminutivos o sobrenombres, como se ve a continuación:

³ “Luis Alfonso” en *Los años falsos*, p. 13.

No sé si el sentirme por primera vez en una cantina y con tu pistola estorbándome terriblemente en la cintura, me dio valor para protestar:

—Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan.

—¿No te gusta Poncho, como tu papá? —me preguntó el Chato Herrera.

Yo repetí categórico:

—Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan.

“El Quelite” Vargas, un norteño flaco [...] se me quedó viendo y comentó con los demás:

—Habla “golpeao”. Se me hace que se le va a quedar lo de Luis Alfonso.

Animado por aquello lancé una mirada retadora y dije:

—Se me hace que ya se me quedó.

A esa frase bravucona debo el haber conservado, por lo menos, mi nombre.⁴

A partir de estas líneas en mi opinión, resulta paradójica la conducta de Luis Alfonso (hijo): es capaz de defender su nombre heredado, otorgado o impuesto, y lo hace hasta de una manera “bravucona”, y al mismo tiempo asume ocupar el papel del padre sin protestar, pero no impide la disminución de su yo, la no conformación de sí mismo que anula su propia identidad. De aquí se desprende la reflexión respecto al nombre en relación a la metáfora. Si, como dice Paul Ricoeur, la metáfora es tensión entre ser y no ser y los constituyentes de la identidad (el *idem* y el *ipse*) son metafóricos, resulta factible el hecho de vincular la situación del protagonista de *Los años falsos* con la relación metáfora y nombre (en una simbolización del sujeto).

Como ya mencioné, en un principio, mientras el discurso le da sentido al nombre, la metáfora va más allá del nombre. Mientras Luis Alfonso (hijo) defiende su nombre (las palabras que le otorgaron), se manifiestan los alcances ontológicos de la palabra, así como, en otro orden, también los alcances éticos. Sin embargo, el despliegue metafórico, que se revela, vislumbra el mundo o los mundos posibles en torno al personaje. Si considero la función metafórica similar a la del nombre, distingo

⁴ *Ibidem*, p. 46.

cómo las palabras representan la entrada al sentido o sentidos en esos mundos posibles del sujeto, y de aquí es factible interpretar la “metáfora-nombre” con todo lo que despliega, considerando, incluso, todo aquello que el propio nombre no logra tocar. La presencia en ausencia, que no resuelve el conflicto del ser, pero sí permite crear sentido respecto a él.

Así como en el capítulo de la conformación del sí distingo a Luis Alfonso (hijo) como la sombra del padre, el sustituto, el eco, respecto al nombre simbólico lo interpreto como la reducción a las palabras que conforman su nombre, sin identidad propia que lo sustente como el “original” y no la “copia”, como el “verdadero” y no el “falso” (con sus *años falsos*), como la impronta de su voz y no la “huella” del otro, como alguien vivo y no un “muerto en vida”:

CUANDO VENGO SOLO NO es para hablar con él sino para...
no sé qué.

Me siento en la tumba de nuestra vecina [...] Yo le quito la tierra con mi pañuelo y me siento a contemplar desde allí mi nombre en la lápida.⁵

¿Quién es el que contempla?, ¿acaso no es un ser contemplando su propio vacío?, en la tumba no hay nada, ¿quién habla con quién? Nos encontramos ante la gran imagen del contenido vacío de la tumba, con la identidad inventada. Y el nombre escrito en la lápida es un fantasma, una evocación, una metáfora. El nombre en la tumba es la ausencia radical del sujeto, ausencias que se transforman en los ecos que se encuentran en las otras tumbas.

Los ecos que se encuentran en ambas novelas: en *El libro vacío*: la “falsedad” de los personajes, en *Los años falsos*, el vacío contundente del sujeto (protagonista, personaje de ficción.)

⁵ *Ibidem*, p. 16.

Ahora bien, para concluir este apartado quiero considerar los ecos, vinculados al nombre, emitidos en la narrativa de Josefina Vicens.

Como primer eco encuentro el del padre de la autora: el nombre heredado

José Vicens Ferrer → Josefina Vicens

El nombre que otorga el padre a la hija sería el inicio de la cadena de ecos que evoca la propia autora.

Desde la adolescencia comenzó a trabajar, y por ser tan joven recibió el sobrenombre de “La Peque”, apodo cariñoso con el que la identificaban sus amigos más cercanos. Como podemos constatar en la siguiente cita, el nombre otorgado (heredado) por el padre, no era de su agrado:

Después me fui al Departamento Agrario. De esa época temprana me viene el apodo de “La Peque”, pues yo tenía como quince años y era la más joven de todas las empleadas. Me gusta mucho el apodo porque ha permanecido a lo largo de los años, y como mi nombre me disgusta, todavía lo aprecio más. “Josefina” nunca ha sido de mi agrado; hubiera preferido un nombre más corto y redondo como Martha u Olga.⁶

Uno de los primeros ecos de la escritora corresponde a un seudónimo que utiliza como cronista taurina:

Josefina Vicens → Pepe Faroles.

Evidentemente, aquí yace además del nombre “heredado”, un factor de identidad, que bien puede entenderse como una postura práctica que le permitirá, mediante el nombre “inventado”, expresar su crítica en una actividad “exclusiva” de los “hombres” en esa época, o tal vez, como lo expresa la misma autora, por otras actividades en el ámbito político:

Luego fui cronista de toros (yo soy una taurófila entusiasta).
Escribía bajo el seudónimo de “Pepe Faroles” —“Pepe” por la parte

⁶ Josefina Vicens en entrevista realizada por Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo publicada en *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, p. 6.

de José que tiene mi nombre (a mi padre le decían don Pepe) y “Faroles”, no sé, será por lo luminoso. Si yo no hubiera usado seudónimo, habría utilizado mi propio nombre, pero no quise hacerlo porque tenía otras actividades: trabajaba también en la Cámara de Senadores con León García (padre de León García Soler, el periodista), de quien fui mucho tiempo secretaria y seguí hasta su campaña para gobernador. También yo escribía sobre política en una revista que tenía Carlos Álvarez Rul; en este caso firmaba como “Diógenes García”.⁷

El primer seudónimo remite también, en su conformación, al caso del padre de Luis Alfonso en *Los años falsos* quien siempre fue nombrado como “Ponchito”, “Poncho”, y “Poncho Fernández”.

José Vicens = Pepe

Josefina Vicens → Poncho Fernández

Luis Alfonso Fernández (padre) = Poncho Fernández

Luis Alfonso Fernández (padre) Luis Alfonso Fernández (hijo)

La autora toma el nombre de Luis Alfonso de su cuñado más cercano, quien también nombró Luis Alfonso a su primogénito.

En el segundo seudónimo que Josefina Vicens utilizó para escribir ensayos políticos, el eco se encuentra en el apellido, mismo que le otorgó al protagonista de su primera novela:

Josefina Vicens = Diógenes García

Josefina Vicens → José García.

Otros ecos se encuentran en *El libro vacío*:

Josefina Vicens → José García (padre) → José García (hijo).

Josefina Vicens → Pepe Varela:

⁷ *Ibidem*, p. 8.

Tengo un amigo, tal vez el único realmente íntimo: Pepe Varela. Entró a la empresa después que yo, y como nuestro trabajo se relacionaba, lo orienté un poco. Me agradecía cualquier indicación con un expresivo: “¡Muchísimas gracias, tocayo!”⁸

En esta novela hay pocos personajes. Sin embargo, la autora reitera una vez más la herencia de su propio nombre, por supuesto de manera deliberada, dado que lo subraya al incluir en el discurso el sustantivo “tocayo”, vocablo que constata la conciencia que tiene del uso de los nombres.

Otro caso literal del uso de su nombre es cuando José García narra un pasaje de su infancia:

Esto me recuerda un fracaso que sufrí cuando estaba en el último año de primaria. La profesora, Josefina Zubieta, de la que yo y todos los demás niños estábamos perdidamente enamorados, tenía sin duda un gran espíritu deportivo, porque en todas las materias organizaba competencias, usando el que ahora supongo nada buen sistema de dividir el grupo en dos bandos rivales y ensañados: competencia de aritmética, de geografía, de historia, de todo.⁹

En *Los años falsos*, además de que el padre le “otorga” el nombre a su hijo, aparece otro Pepe: “Y lo vi, y grité que habías parpadeado, que estaba absolutamente seguro. Pero el Doctor del Diputado, el Chato Herrera y Pepe Lara me retiraron de tu caja”.¹⁰

Josefina Vicens → Pepe Lara.

En estos ejemplos se puede observar que hay una reiteración continua en el uso de los nombres, por lo menos en ambas novelas. Dejo sin considerar los guiones cinematográficos por estar sometidos a diversos criterios en la elección de los nombres asignados a cada personaje. En estos casos no se puede constatar que el autor libremente

⁸ “José García”, *op. cit.* p. 141.

⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

nombre su obra o a sus personajes, ya que el productor o el director es quien finalmente da el visto bueno a la propuesta original.

En el caso de *Los perros de Dios* que fue quizá, por testimonio de la autora, el guión que más le complació, se vio sometido al cambio de nombre originalmente otorgado por Josefina Vicens.

Josefina Vicens (escritora) → *Ayudando a Dios*

Francisco del Villar (director) → *Los perros de Dios*

Un eco más en la vida y obra de la escritora tabasqueña, fue el nombre de su esposo:

Yo me casé con José Ferrel, que era un lector empedernido y un magnífico traductor de Gide, por ejemplo, o de Rimbaud. Él era amigo de Xavier Villaurrutia, de Novo, de Nandino, y me presentó con ellos. Después Pepe y yo nos separamos. Nunca hubo divorcio. Él era muy peculiar, muy inteligente. Un día ya separados, me citó en el Registro Civil. Me dijo: “Oye, fijate que ahora sí me tengo que divorciar, porque debo viajar a Estados Unidos”. Quedamos en vernos tal día a tales horas. Y ahí me tienen plantada tres horas, esperándole. Y Pepe nunca llegó. Me habló a los ocho días para invitarme a cenar. Le dije: “¿Por qué me tuviste tantas horas esperándote?” “Ay, se me olvidó divorciarme.” Era un hombre muy admirado por mí.¹¹

Josefina Vicens y José Ferrel

La Peque y Pepe.

El nombre en tanto sujeto de acción rebasa, y se rebasa en el proceso de construcción, de reconocimiento, de comprensión. Así como la metáfora abre mundos y permite en la poesía tocar “otros” niveles, el sujeto de acción en su complejidad del ser

¹¹ *Ibidem*, pp. 10-11.

y del hacer nunca será totalmente asible. La finitud que nos abrume nos llevará siempre a buscar el “hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno”.

Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...¹²

¹² “Lidia” en *Un hogar sólido* de Elena Garro, p. 24.

Conclusiones

El asomo que condujo mi investigación fue la voz de un personaje en búsqueda de sí mismo, ¿Un cualquiera?, ¿un hombre común y corriente? No. Un personaje de ficción que se vincula con el sujeto que hace y se “hace”, con el sujeto que se construye en el acto de narrarse, como lo sostuvo Paul Ricoeur en su teoría de la identidad.

La pregunta que implica conocer, intuir, ¿quién soy?, es la pregunta de los personajes de Josefina Vicens. Es también la pregunta de la escritora; es la pregunta que nos concierne y abrumba cuando nos encontramos ante el espejo que se fragmenta en pedazos y nos desaparece del todo.

La respuesta a dicha pregunta se simboliza en un “nombre” que, como metáfora del sujeto, despliega una historia contenida en sí mismo, una historia que se cuenta, que se inventa y que también se reinventa; nombre que al igual que la metáfora “intenta” decir lo indecible, lo que no alcanzan a contener las palabras, y entonces se requiere del “verbo”, de las acciones que conforman y constituyen al sujeto de la acción.

De tal manera que ¿cuando surge la pregunta quién soy se implica la existencia de un sujeto que actúa? Y si es así, ¿sus acciones lo conforman? En consecuencia, tanto al sujeto como al personaje de ficción lo conozco por sus acciones. Esto se concentra en un proceso que implica la mirada, el ver para poder verse, el distinguir para poder distinguirse, el reconocer para poder reconocerse. Es el “otro” o lo “otro” lo que me permite ver(me), distinguir(me), reconocer(me), luego entonces la literatura (en la mimesis III) forma parte de lo “otro” y también me permite ver.

El personaje José García desencadenó la investigación acerca de los otros personajes de ficción, pero ya nunca quedaron deslindados de las reflexiones ricoeurianas propuestas en su hermenéutica. Nunca me bastó la pretensión de asir las estructuras del relato, la indagación diegética emprendida por la narratología, y demás

teorías estáticas. Fue en la hermenéutica ricoeuriana donde encontré respuestas a las preguntas de los personajes, preguntas que también se hicieron mías, que compartimos entre líneas y en la necesidad de comprender mejor.

Partir de la creencia de que *El libro vacío* era la gran novela de Vicens, opacando a la segunda y última, así como a la totalidad de su obra, fue un error que advertí cuando experimenté la sorpresa de encontrar en *Los años falsos* una historia deslumbrante y “siniestra” al mismo tiempo.

Los años falsos no se explica sin el precedente de *El libro vacío*, pero ésta tampoco se deslinda del *Aviso de ocasión*, y así se podrían establecer más vínculos intrínsecos en la obra vicenciana. La búsqueda de identidad planteada en su literatura es también la búsqueda de su propia identidad. El despliegue de nombres que aparece en *Los perros de Dios* no puede alejarse de la propia “Peque” inventándose un nombre diferente cada día cuando iba a su trabajo: “La diaria repetición del nombre me llegó a ser tan insoportable, que comencé a cambiarlo; dejaba el número y en la línea correspondiente al nombre escribía: ‘Tolstoi’, ‘María Antonieta’, ‘Ana Karenina’, ‘Felipe II’, ‘León XIII’, ‘Napoleón’...”¹

Es así como la idea de apostar por el objeto temático, centrado en la identidad a través de la literatura de Vicens, se confirma en cada uno de los textos abordados. Sin embargo, no es la identidad en solitario el tema central de su propuesta, existe otro elemento importante que subyace entre líneas, me refiero a la transformación. Dicha transformación se deriva del proceso que conforma y constituye al sujeto en el acto de narrarse.

Si partimos de que la identidad ricoeuriana se manifiesta en dos momentos: el *idem* y el *ipse*, y éste último es la posibilidad de variación en el tiempo, podemos

¹ Josefina Vicens en Daniel González Dueñas, *op. cit.*, p. 6.

considerar que en tanto el sujeto dé cauce a su *ipseidad* habrá posibilidad de cambio, de transformación, ya sea parcial o totalmente.

Quizá los atisbos de transformación resulten casi imperceptibles, como en el caso de Carmen y José García, o se ratifique la nula posibilidad de ser y más aún la de transformarse si hablamos de Luis Alfonso, llegando al extremo de la destrucción del sujeto en la imagen de Laura en *Los perros de Dios*; pero a pesar de todo lo anterior el planteamiento vicenciano se posa en el intento de transformarse.

Así como la búsqueda de identidad de los personajes es susceptible de extenderse a los lectores, también el proceso de transformación nos “roza” y seduce en la medida que establecemos vínculos con la historia narrada. De aquí se desprende la posibilidad ontológica que surge en la relación sujeto-personaje de ficción. El círculo hermenéutico permite establecer la dialéctica en que se abre dicha posibilidad. El lector se involucra con los personajes, dando cabida a la comprensión que inicia en el momento de “verlos”. El círculo conduce a una explicación que regresa para dotarse de una mayor comprensión. El sujeto tiene la posibilidad de explicarse a sí mismo frente al personaje de ficción.

El gran ejemplo sigue siendo la tragedia griega, donde el acontecimiento del mejor hombre nos revela nuestra pequeñez y finitud, nuestra labilidad y capacidad de hacer el mal, nuestra condición humana, que se define en los límites que nos contienen, desde nuestro cuerpo, hasta el entendimiento, conocimiento, etc., todo nuestro ser puesto en juego ante la obra que nos permite ver.

La hermenéutica de la existencia desarrollada en la obra de Josefina nos conduce a la posibilidad ontológica que se constituye a partir del acto de narrarse.

Ahora bien, si el recorrido acerca de la existencia en las voces vicencianas gira en torno a la búsqueda de identidad, esto implicaría que hay una carencia. ¿De qué carecen los personajes en cada uno de las obras revisadas?

A Carmen García le falta autoestima de sí, el reconocimiento que le permita verse; José García es quien intenta y no alcanza: su pequeñez lo confronta con el deseo frustrado y con su plena incoincidencia. La sombra que arropa a Luis Alfonso es el encadenamiento que lo tiene en la muerte viva; Laura busca desesperada al padre, ¿por qué se le esconde Dios? Laura tiene muchos nombres, muchas “otras” que la habitan y ella habita, el padre es nombre, es pasado, el padre es presente, es proveedor de límites y el padre es herencia futura: manifestación del tiempo sin tiempo. Todas éstas son carencias de Laura que busca en la figura mítica del padre, o sea, Dios.

Y el lector, el sujeto de acción, ¿de qué carece? ¿Acaso acercarse a la obra artística responde, en parte, a la búsqueda que nos acecha? ¿Será tal vez que el proceso interno que vive cada sujeto se corresponde con lo “otro” de los otros?

Y ¿qué hace el espectador frente al espectáculo trágico? Mira y se mira, pero también interpreta. Interpreta lo que ahí sucede; de acuerdo a su propio mundo lo aprehende, y si es posible, se transforma.

En primera o en última instancia, cuando leemos una historia nos involucramos, nos reconocemos y nos transformamos, el sentido del acto nos conforma, de otra manera sería irrelevante el esfuerzo por comprender. El proceso de la investigación también muestra y revela, también nos muestra y nos revela ante nosotros y ante los demás.

Creo que concluir un proceso va más allá de poner punto final, así como el hecho de iniciarlo, de llegar a la “inminencia de la primera palabra”, requiere algo que impulse, que motive, y también que marque el término. La búsqueda de la identidad de

los personajes es la búsqueda de muchos de nosotros. También en cierto modo fue la búsqueda de la escritora tabasqueña. Ella se enfrentó a un mundo hostil y renuente respecto a la discriminación sexual (mucho más que el de ahora). Aunque la hermenéutica excluye toda posibilidad de considerar al autor para el proceso interpretativo, es pertinente subrayar la circunstancia para ampliar el entorno en que Josefina Vicens produce su obra literaria. No fue la única mujer de su época en tal situación, es sabido el caso de muchos otros escritores que ocultaron o fueron estigmatizados por su preferencia sexual. Sin embargo, creo que es digno de reconocimiento el aplomo con que Vicens se enfrentó al acecho social, comenzando por su familia y particularmente la “pugna” con su padre. Enfrentarse a una sociedad donde las decisiones, los cargos políticos y demás actos públicos están en manos de los hombres, representa siempre un doble esfuerzo: el de manifestar las propias ideas y el de luchar para ser escuchada, sin importar el hecho de ser mujer.

Si tomamos en cuenta que la identidad también es límite, La Peque se enfrentó con los propios límites de lo humano y con los impuestos por la sociedad. México, como cualquier otro país, requiere de voces que se atrevan a confrontar y a exigir los derechos de cada ciudadano; pero la Historia nos muestra que el esfuerzo no se reduce al del individuo, la búsqueda debe ser de todos, con la mirada que reconozca y nos reconozca en lo particular y en lo colectivo. En la historia del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica quedó grabado el recuerdo de una “Peque” que se atrevió a exigirle a Luis Echeverría que hiciera algo por el cine mexicano. ¿Cuántas voces más no han lanzado el grito para que, alguna vez, escuchen los oídos de la soberbia poderosa; cuántos intentos hoy en día son la suma de lo que el siglo XX inició con unos campesinos armados; cuántas muertes más se necesitan para comprender que la ceguera se disipa con los “ojos en las manos”; cuántas páginas más quedarán en

blanco, como las del segundo cuaderno de José García; cuántas cartas más quedarán sin responder al aviso de ocasión que nos confronta; cuántas madres más seguirán devorando la vida de sus hijos; cuántos nombres más se necesitan para encontrar el nombre propio?

La obra literaria de Josefina Vicens está llena de voces, de ecos, de huellas y de símbolos. El desentrañar los símbolos permite enfatizar la labor de mediación que necesita el sujeto para percibirse, para conocerse: “el símbolo da qué pensar”² y la literatura vicenciana deja abierta la ventana para seguir buscando, para seguir viendo, para seguir interpretando.

² Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, pp. 489-498.

Apéndice

Producción literaria de Josefina Vicens

Guiones cinematográficos

1.- *Aviso de ocasión* 1948

Su primer guión y nunca se filmó.

2.- *La Rival* 1954

3.- *Pensión de artistas* 1956

Guión escrito con la colaboración de Edmundo Báez, Pedro de Urdimalas y Jesús Camacho Villaseñor sobre el argumento de Edmundo Báez.

4.- *La sombra del otro* 1957

5.- *Amor se dice cantando* 1957

Guión escrito en colaboración con María Luisa Algarra y Emilio Villalba Welsh, sobre el argumento de María Luisa Algarra.

6.- *Las mil y una noches* 1957

Guión escrito en colaboración con Fernando de Fuentes y María Luisa Algarra.

7.- *Las señoritas Vivanco* 1958

8.- *Un chico valiente* 1958

9.- *El proceso de las señoritas Vivanco* 1959

10.- *Los problemas de mamá* 1959

11.- *Rumbo a Brasilia* 1960

12.- *Atrás de las nubes* 1961

Argumento de Jesús María Bello y Valentín Gazcón, adaptación de Josefina Vicens.

13.- *Pecado de juventud* 1961

14.- *Los novios de mis hijas* 1964

15.- *Una mujer sin precio* 1965

16.- *Seguiré tus pasos* 1966

Argumento de Pascual García Peña, adaptación de Josefina Vicens.

17.- Los problemas de mamá 1968

18.- *Los perros de Dios* 1973

Primer premio en el II Concurso nacional de guiones cinematográficos, Ariel otorgado en 1974 al guión cinematográfico.

19.- *Renuncia por motivos de salud* 1975

Ariel otorgado en 1977 al guión cinematográfico.

20.- *El Testamento* 1978 (año de registro en SOGEM), 1979 (año de registro en la Filmoteca Nacional).

Novelas

El libro vacío. México: EDIAPSA, Compañía General de Ediciones, 1958.

“*Los enemigos*” (título provisional). México: *Novedades*, fragmento en “México en la Cultura”, Suplemento dominical, Número 589, 26 de junio, 1960, p. 8.

Le cahier clandestin. Traducción al francés Dominique Éluard y Alaíde Foppa, prólogo de Octavio Paz. París: Ed. Julliard, 1963. (Les Lettres Nouvelles), 2ª edición.

El libro vacío México: Transición, 1978, 3ª edición.

El libro vacío México: Ediciones del Gobierno de Tabasco / Instituto de Cultura de Tabasco, 1985, 4ª edición.

El libro vacío. México: Lecturas Mexicanas, Segunda Serie No. 42, SEP, 1986, 5ª edición.

Los años falsos. México: Martín Casillas, 1982.

Los años falsos. México: Martín Casillas, 1985, 2ª edición.

El libro vacío / Los años falsos. México: UNAM, Difusión Cultural, 1987 (Textos de Humanidades).

El libro vacío / Los años falsos. Prólogo de Aline Pettersson. México: Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 2006, 2ª edición.

Disco

Josefina Vicens, Voz Viva de México (disco). México: UNAM, Difusión Cultural / Dirección de Literatura, Gobierno del Estado de Tabasco / Instituto de Cultura de Tabasco, 1986.

Fragmentos de novelas en antologías

“*El libro vacío*”, fragmento en Sergio Fernández, *Antología de la novela*, pp. 37-44.

“*El libro vacío*”, fragmento en Christopher Domínguez M. *Antología*, 1966, pp. 1382-1390.

“*El libro vacío*” y “*Los años falsos*”, fragmentos en *Tiempo vegetal*, pp. 506-512.

“*El libro vacío*” y “*Los años falsos*”, fragmentos en Andrés González Pagés, Tabasco, tomo II, pp. 143-149.

Teatro

Un gran amor. México: *Cuadernos de bellas artes*, Año III, Número 2, febrero de 1962.

Un gran amor, pieza en un acto, sinopsis, en *Teatro mexicano*, p. 468.

Cuento

“Petrita” en *Revista de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco*, número 1, septiembre 1992.

“Petrita. La niña viva”, en *El arte ritual de la muerte niña, Artes de México*, número 15, primavera, pp. 67-71.

“Petrita”. México: *La Brújula*, 17, enero, 1984, pp. 15-18; *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento dominical de *El Nacional* 303, 24.

Ensayo

VICENS, Josefina. “Homenaje a Picasso”. México: *Revista UNAM*, 2 de octubre, 1961, p. 11.

VICENS, Josefina. “¿Por qué, para qué y cómo escribo?”. México: *Cuadernos de Comunicación*, 24-25, junio-julio, 1977, pp. 92-94.

VICENS, Josefina. “Sergio Fernández, invento de Sergio Fernández”. México: *De la literatura. Homenaje a Sergio Fernández*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1983, p. 17.

VICENS, Josefina. “Federico Gamboa”. México: *Unomásuno Sábado*, Suplemento 413, 14 de septiembre, 1985, p. 2.

VICENS, Josefina. “Lilia Carrillo, un recuerdo” (texto para la exposición de la pintora, inaugurada en Villahermosa, Tabasco). México: *El Universal en la Cultura*, 6 de mayo, 1987, p. 2.

Poesía

“Ya nació el hombre”. México: *Cuadernos de bellas artes*, año III número 3, marzo de 1962.

“Reclamo”. México: *Revista de la Universidad*. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, revista trimestral, número 1, septiembre, p. 3. 1983.

“Poema inédito”. México: *Siempre en La Cultura en México*. Suplemento, número 2197, julio 27, p. 57. 1985.

“Dos décimas”. México: *Hojas Sueltas*, 14 de julio, 1984, p. 2.

“Poema i” y “Poema n” (poemas juveniles). México: *Vuelta*, 151, junio, 1988, pp. 67-68.

“Amor es látigo artero”. México: *Novedades de Tabasco*, sección “Novedades de Tabasco en la cultura”, 2ª época, número 47, 24 de noviembre de 1985.

Poemas sin referencia de publicación. Localizados en el Centro de Información Bibliográfica Mexicana, brasil 37, Centro Histórico de la Ciudad de México.

“Romance de la hermosa gloria”

“En mi pequeño jardín”

“Cuando olvidé la tarea del esfuerzo de olvidar”

“Mi camino eres tu”

“Se me han ahogado todas las palabras” octubre 1986.

“Ya no podía tocar el instrumento que...” octubre 1986.

“Un amor es el amor”

“Ya no sufro de ansiedad”

“Un año, un año entero”

“El rumor de tu distancia”

“La voz”

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. 2ª edición. México: UNAM, 2000.
- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Traducción de José Antonio Bravo. México: Océano de México, 1998.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición. México: Porrúa, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós Básica, 1992.
- BRADU, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. “José García ¡soy yo!” pp. 50-70. 1ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. Traducción de Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI editores, 1994.
- BRUSHWOOD, J. S. *México en su novela*. Traducción: Francisco González Aramburo. 3ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____ *et al.* (antología). *Ensayo literario mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, 2001.
- _____ *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Editorial Grijalbo, 1985.

CÁRDENAS, Noé. *El sumiso rigor del silencio. Un acercamiento a Los años falsos de Josefina Vicens*. México: *Trópico de voces: Terceras Jornadas Internacionales "Carlos Pellicer" sobre literatura tabasqueña I*. Introducción y edición Samuel Gordon, Biblioteca del Centenario, 1992, pp. 221-229..

CASTRO, Maricruz, et. al. *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. México: Tecnológico de Monterrey / CONACULTA, 2006.

CHIUNTI, Guadalupe. *La enunciación. Un acercamiento a El libro vacío de Josefina Vicens*. México: Universidad Veracruzana, 1995.

COHEN, Esther (editora). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

D'ANGELO, Rinty, et. al. *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar editorial, 1984.

DIETRICH, Rall (compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Traducciones Sandra Franco, et. al. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

DOMENELLA, Ana Rosa. "Los tesoros de la memoria." *Plural* 218. México: 1989, pp. 17-24

"Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino." *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana. Culturas en contacto* 2, El colegio de México. México:1990, pp. 75-80

-
- “La muerte y la niña ‘Petrita’ de Josefina Vicens.” México: *Trópico de voces: Terceras Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña I*. Introducción y edición: Samuel Gordon, Biblioteca del Centenario, 1992, pp. 231-239.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FARLEY, Mildred C. “¿Quién es José García?” México: *Cuadernos de Literatura del Departamento de Letras 4*. Universidad Ibero Americana, 1999, pp. 87-97.
- FERRATER, MORA J. *Diccionario de Filosofía*. España: Ariel Filosofía, 2001.
- FISCAL, María Rosa. (Responsable de la publicación). *Cuadernos de Literatura del Departamento de Letras, 4*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. 29ª edición. México: Siglo XXI, 1999.
- FORSTER, E. M. *et al. El oficio de escritor*. Traducción de José Luis González. 9ª reimpresión. México: Biblioteca ERA, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas: Tomo II. LXXIV Tótem y Tabú*, pp. 1745-1850. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
-
- Obras Completas: Tomo III. CIX Lo siniestro*, pp. 2483-2506, CXXIX *La disolución del complejo de Edipo*, pp. 2748-2751, CLVII *Dostoyevski y el*

- parricidio*, pp. 3004-3015. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método* I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001.
- GARCÍA ESTRADA, María del Rosario, “*Josefina Vicens o la primera posibilidad.*” México: *Estudios de Literatura Mexicana, Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña*. Introducción y compilación Samuel Gordon. Gobierno del Estado de Tabasco: 1992. ICT Ediciones. pp. 177-184.
- GARCÍA, PEÑA, Ana Lidia. *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. México: El Colegio de México, 2006.
- GARRO, Elena. *Un hogar sólido*. México: Universidad Veracruzana, 1983.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra. Ensayo 7, Material de Lectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- GONZÁLEZ, VALERIO María Antonia, et al. *Entre hermenéuticas*. México: Colección Cátedras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- GORDON, Samuel. *Operaciones Críticas*. México: Hora y veinte, 2004.
- _____ (compilador). *Estudios de Literatura Mexicana. Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre Literatura Tabasqueña*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, ict ediciones, 1992.
- HEIDEGGER, Martín. *Introducción a la filosofía*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 3ª edición, 1996.

- _____ *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción de Juan David García Bacca. España: 1989.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis H. México: Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998.
- JULIEN, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Traducción de José Antonio Bravo. México: Océano de México, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*. Traducción de María Antoranz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 3ª edición. México: UNAM, 1997.
- LEGENDRE, Pierre. *El crimen del cabo Lortie. Tratado sobre el padre*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1994. FALTA TRADUCTOR
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, et al. (Coordinadoras). *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana. Culturas en contacto 2*. México: El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1990.
- MATA, Óscar (compilador). *En torno a la literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- MENASSÉ, Adriana. *La ley y la fisura. (Josefina Vicens: la inmensidad de lo pequeño)*. México: Universidad Veracruzana, Ficción breve, 1999.
- MENTON, Seymour. *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, México: Serie Destino Arbitrario, 4. Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1991.

OCAMPO, Aurora Maura. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. *Filosofía de la Historia*. Universidad Nacional Autónoma de México / Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, 1990.

_____ *¿Fraternidad o dominio? Aproximación filosófica a los nacionalismos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

_____ “Diálogo con el mito. Lo que dice y de lo que habla (acuerdos y desacuerdos de Ricoeur con Lévi-strauss.” En *Etnoliteratura*. México: Taller abierto, 2002, pp. 53-70.

_____ “Tiempos de fiestas y Pegaso” en *Tiempos imaginarios. Ritmos y ucronías*. Compiladora María Noel Lapoujade. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

_____ “Sociabilidad, alianza y diálogo” en *Interpretación, diálogo y creatividad. Quintas Jornadas de Hermenéutica*. Coordinadores Mauricio Beuchot y Ambrosio Velasco Gómez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 79-89.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

PEREIRA, Armando. “Josefina Vicens las dos caras de la escritura.” *Estudios de Literatura Mexicana, Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña*. Introducción y compilación Samuel Gordon. Gobierno del Estado de Tabasco: 1992. ICT Ediciones. pp. 185-191.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. 2ª edición. México: UNAM: Siglo XXI editores, 2002.

_____ *El espacio en la ficción*. México: UNAM: Siglo XXI editores, 2001.

POOT HERRERA, Sara. “*Secreto a dos voces, El libro vacío de Josefina Vicens.*” México: *Trópico de voces: Terceras Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña I*. Introducción y edición: Samuel Gordon. Biblioteca del centenario, 1992, pp. 187-204.

RICOEUR, Paul. *Amor y justicia*. Traducción de Tomás Domingo Moratalla. 2ª edición. Madrid: Caparrós Editores, 2000.

_____ *Autobiografía intelectual*. Traducción de Patricia Willson. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1997.

_____ *Crítica y convicción*. Traducción de Javier Palacio Tauste. España: Editorial Síntesis, 1995.

_____ *De otro modo. Lectura de De otro modo que ser o más allá de la esencia de Emmanuel Levinas*. Traducción de Alberto Sucasas. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999.

_____ *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Traducción de Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____ *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

_____ *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología.* Traducción Irene Agoff. Argentina: Amorrortu editores, 2006.

_____ *El discurso de la acción.* Traducción de Pilar Calvo. Madrid: Cátedra, 1988.

_____ *Finitud y culpabilidad.* Traducción de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Argentina: Taurus, 1991.

_____ *Freud una interpretación de la cultura.* Traducción de Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. México: Siglo XXI, 1987.

_____ *Historia y narratividad.* Traducción de Gabriel Aranzueque Sauquillo. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

_____ *Historia y verdad.* Traducción Alfonso Ortiz García. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

_____ *Ideología y utopía.* Traducción de Alberto L. Bixio. 3ª reimpresión. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

_____ *La memoria, la Historia, el olvido.* Traducción de Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.

_____ *La metáfora viva.* Traducción de Agustín Neira. 2ª edición. Madrid: Ediciones Cristiandad: Trotta, 2001.

_____ *La Cocque. Pensar la Biblia.* Traducción de Antonio Martínez Riu. Barcelona: Herder, 2001.

_____ *Lo justo*. Traducción de Agustín Domingo Moratalla. 2ª edición. Madrid: Caparrós Editores, 2003.

_____ *Lo justo 2*. Traducción de Tomás Domingo Moratalla y Agustín Domingo Moratalla. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

_____ *Sobre la traducción*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____ *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI Editores, 1999.

_____ *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira. 3ª edición. México: Siglo XXI editores, 2000.

_____ *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción de Agustín Neira. 2ª edición. México: Siglo XXI editores, 1998.

_____ *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Traducción de Agustín Neira. 3ª edición. México: Siglo XXI editores, 2003.

_____ *Vivo hasta la muerte seguido de Fragmentos*. Traducción de Horacio Pons. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ROBLES, Martha. *Escritoras en la Cultura Nacional. "Josefina Vicens"*. México: Diana, 1989, pp.69-79

_____ *Mujeres del siglo XX*. 1ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. *Estudios de Literatura Mexicana*. 2ª edición. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

- RUIZ Abreu, Álvaro. “*Novela de una novela. La búsqueda de otro lenguaje.*” México: *Estudios de Literatura Mexicana, Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña.* Introducción y compilación Samuel Gordon. Gobierno del Estado de Tabasco: 1992. ICT Ediciones. pp. 193-200.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: Plaza y Janés, 2000.
- SAFOUAN, Moustapha. *Estudios sobre el edipo*. Traducción de María del Pilar Berdullas. México: Siglo XXI, 1981.
- SALTZ, Joanne. “*El libro vacío: un relato de la escritura.*” *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, El colegio de México. México: 1990, pp. 81-86.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *El universo de Quetzalcóatl*. Traducción de Arnaldo Orfila Reynal. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, séptima reimpresión.
- SHAKESPEARE, William. *Obras Completas*, Tomo II, *Hamlet Príncipe de Dinamarca*, pp. 219-292. Traducción Luis Astrana Marín. México: Aguilar, 1994.
- SÓFOCLES. *Las siete tragedias: Edipo rey*, pp. 119-150, *Edipo en Colono*, pp. 151-182. Versión Ángel Ma. Garibay Kintana. México: Editorial Porrúa, 1980.
- STOICHITA, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Traducción de Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.
- THIEBAUT, Carlos. *Historia del nombrar*. Madrid: Visor, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Traducción de Martí Mur Ubasart. México: Siglo XXI editores, 1991.

TORNERO, Angélica. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad del Estado de Morelos, 2008.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* 8ª edición. Barcelona: Ariel, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Traducción de Daniel Zadunaisky. España: Gedisa Editorial, 2001, segunda reimpresión.

VICENS, Josefina. *El libro vacío*. México: Secretaría de Educación Pública, Segunda serie Lecturas Mexicanas, núm. 42, 1986.

_____ *Los años falsos*. México: Martín Casillas Editores, 1982.

_____ "Petrita." Cuento. *Universidad Juárez de Tabasco*, México: 1984.

_____ "El infierno blanco." México: *Unomásuno* 24 de noviembre de 1986.

_____ "Yo no puedo soñar ir a la luna." *La Jornada*, México: 24 de noviembre de 1986.

_____ *Ya nació el hombre*. Poesía. *Cuadernos de Bellas Artes 3*, México: 1962, p.20.

_____ *Un gran amor*. Teatro. *Cuadernos de Bellas Artes 2*, México: 1962, p.33-47.

_____ *Aviso de ocasión*. Guión cinematográfico. México: Sociedad General de Escritores de México, 1948.

_____ *El proceso de las señoritas Vivanco*. Guión cinematográfico. México: Sociedad General de Escritores de México, 1959.

_____ *Renuncia por motivos de salud*. Guión cinematográfico. México: Secretaría de Educación Pública. Dirección General del Derecho de Autor, 1975.

_____ *Los perros de Dios*. Guión cinematográfico. México: SOGEM, 1973.

_____ *El testamento*. Guión cinematográfico. México: SOGEM, 1978.

HEMEROGRAFÍA

ALBALA, Eliana. “*El libro vacío de Josefina Vicens: un libro lleno de palabras.*” México: *Trópico de voces: Terceras Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura tabasqueña I*. Introducción y edición Samuel Gordon, Biblioteca del Centenario, 1992, pp. 205-219.

AMADO-BLANCO, Luis. *El libro lleno*. México: *Información*, 27 de noviembre de 1958.

ANAYA, Martha. *Una escritora recia, joven, con capacidad diaria de sorpresa, a los setenta años*. Entrevista a Josefina Vicens. México: *Excélsior*, 10 de febrero de 1982, p.1, Cultura.

ARANDA LUNA, Javier. “*Soy una persona realmente amorosa*”: *Josefina Vicens*. México: *La Jornada*, 23 de mayo de 1988, p. 27.

ARGÜELLES, Juan Domingo. *Tres décadas de Josefina Vicens*. México: *El Universal*, Sección Cultural, 19 de julio de 1988, p. 2.

BÁEZ, Florencia. México: *Cine. Encuesta a las mujeres que trabajan en la industria cinematográfica*. Volumen 2, N° 22, enero-febrero 1980.

BARRAU, Oscar. “*Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género.*” Madrid: *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 22, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/jvicens.html>

BASURTO, Luis G. *Crónica de México. Carta a Josefina Vicens*. México: *Excélsior*, 1° de diciembre de 1988.

- BERMÚDEZ, María Elvira. *El libro vacío*. México: *Excélsior*, 8 de marzo de 1959.
- CAMPOS, Julieta. *El libro vacío, veinte años después*. México: *Vuelta*, octubre de 1978.
- CAMPOS, Marco Antonio. *Josefina Vicens entrevistada por Marco Antonio Campos. Pequeñas cosas grandes*. México: *Vuelta* 105, agosto de 1985, pp. 38-39.
- CÁRDENAS, Noé. *Josefina Vicens (1911-1988) ¿Se puede apostar por el silencio?* México: *Novedades*, Semanario Cultural 867, 29 de noviembre de 1998, pp. 1-6.
- CRUZ VÁZQUEZ, Eduardo. “*Me conmueven los elogios a libros que no parecen ser míos*”: *Josefina Vicens*. México: *El Nacional*, 24 de mayo de 1986, p. 7, 2ª sección.
- _____ *Carta a Josefina Vicens*. México: *El Nacional*, 22 de noviembre de 1986, p. 6, 2ª sección.
- _____ “*Petrita*” *el arte y la muerte para Josefina Vicens*. México: *El Nacional*, “*Revista Mexicana de Cultura*”, Suplemento dominical 303, 24 de diciembre de 1988, p. 3.
- _____ *En el cumpleaños de la “Peque” Vicens*. México: *El Universal*, 23 de noviembre de 1989.
- _____ *En recuerdo de Josefina Vicens*. México: *El Nacional*, 5 de diciembre de 1989.
- _____ “*Soy una hipócrita*”: *Charla con Josefina Vicens*. México: *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre Literatura Tabasqueña*. Introducción y edición Samuel Gordon, Biblioteca del Centenario, 1992, pp. 177-186.

_____ *Seis años sin Josefina Vicens*. México: *La jornada*, 23 de diciembre de 1994, p. 27.

_____ *Josefina Vicens, a una década de su muerte*. México: *El financiero* N° 4958, 23 de noviembre de 1998, p. 106.

CUEVAS, José Luis. *Josefina Vicens*. México: *El Universal*, Cuevario, 3 de julio de 2006.
<http://www.eluniversal.com.mx/columnas/58943.html>

DELGADO, Rafael Luviano. *La infecundidad literaria. Entrevista a Josefina Vicens*. México: *Excélsior*, 5 de enero de 1987.

D' CHUMACERO, Rosalía. *Perfil y pensamiento de Josefina Vicens*. México: *Zócalo*, 6 de noviembre de 1959.

DOMECQ, Brianda. *Novela de Josefina Vicens. Identidad y complicidades*. México: *Excélsior*, 26 de mayo de 1982, p. 2 Cultura.

EARLE, Peter G. *Los años falsos. El arte del retrato inmóvil*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 251, 28 de agosto de 1982, pp. 11-12.

ESPINOSA, Pablo. *Homenaje al 75 aniversario de la escritora. Ya no puedo soñar ir a la luna: Josefina Vicens*. Entrevista. México: *La Jornada*, 24 de noviembre de 1986, p. 29.

_____ *Mi ambición ha sido vivir más que escribir: Vicens*. México: *La Jornada*, 27 de noviembre de 1988, p. 27.

FERNÁNDEZ ROJAS, Hilda Ángela. *La sustancia vibrante del humanismo: Josefina Vicens*. México: *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición*

humana. Versión digital iniciada en junio de 2004, a cargo de José Luis Gómez-Martínez. Octubre de 2006.

<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/vicens.html>.

FERNÁNDEZ, Sergio. “*Josefina Vicens, un retrato.*” México: *Hojas sueltas 14, mayo-julio*, 1984, pp.8-9.

“*Peque Josefina Vicens.*” *Revista UNAM 469-470 febrero-marzo*, México: 1990, pp. 61-63.

GARCÍA BONILLA, Roberto. *La in-fertilidad del deseo. El libro vacío*. México: *Espéculo*, N° 26 Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/jvicens.html>

GIL, Eve. “*La imposibilidad de la novela como potencial tema literario.*” México: *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

GONZÁLEZ, Omar. *Josefina Vicens: El libro vacío / Los años falsos*. México: Unomásuno, Suplemento Sábado 578, 29 de octubre de 1988, pp. 13-14.

HARMONY, Olga. *Los perros de Dios*. México: La Jornada, 17 de agosto de 1995.

HERNÁNDEZ LEMUS, Juan Carlos. *Aunque no vea no me voy a morir: Josefina Vicens*. México: *El Nacional*, “*Revista Mexicana de Cultura*”, Suplemento dominical, 1° de noviembre de 1987, pp. 6-7.

JIMÉNEZ TREJO, Pilar. *Josefina Vicens: “mi enorme apetito por la muerte”*. México: *El Universal*, 29 de noviembre de 1988, p.2.

LAVÍN, Mónica. *Palabras póstumas a la “Peque”*. México: *El Universal*, 24 de noviembre de 1986.

LUISELLI, Alexandra. “*La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens.*” Revista de Humanidades número 2 del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Monterrey: 1997, pp. 19-36.

LUVIANO DELGADO, Rafael. *Josefina Vicens: La literatura es un “infierno blanco”*. México: *Excélsior*, Sección Cultural, 19 de mayo de 1985, p. 9.

_____ *La infecundidad literaria causa mi silencio: Josefina Vicens*. México: *Excélsior*, 5 de enero de 1987.

_____ *Paradoja de sólida congruencia en Vicens*. México: *Excélsior*, 19 de abril de 1989.

MARTÍNEZ, Alegría. *Los perros de Dios, de Josefina Vicens*. México: *Unomásuno*, 18 de agosto de 1995, p. 21.

MARTÍNEZ PEÑALOSA, Porfirio. *Libros abiertos. El libro vacío*. México: *Afirmaciones*, Expresión Cultural de México, septiembre-octubre 1958.

MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. *Un aplauso para la “Peque”*. México: *El Universal*, 23 de mayo de 1988, pp. 1-5.

MENASSE, Adriana. *Josefina Vicens. La inmensidad de lo pequeño*. México: *El Nacional*, “Revista Mexicana de Cultura”, Suplemento dominical, 27 de octubre de 1996, p. 5.

MERINO, María Eugenia. *La dulce agonía. El libro vacío*. México: *Excélsior*, 7 de abril de 1996.

MOLINA, Javier. “*La Peque*”: voz viva de la literatura. ¡Qué barbaridad el mundo está desquiciado!: *Vicens*. Entrevista. México: *La Jornada*, 4 de marzo de 1988, p. 17.

MUÑOZ, Luis. *Charla con Josefina Vicens*. (Presentación de la escritora en el Palacio de Minería), México: *El Universal*, 21 de septiembre de 1982.

OSTROSKY, Jennie. *Vicens: la proximidad como distancia*. México: *Excélsior*, 2 de abril de 1982, p. 3. Cultura.

PATÁN, Federico. *El libro vacío y Los años falsos*. México: *Unomásuno* Suplemento Sábado 550, p. 7, 16 de abril de 1988.

PEREIRA, Armando. *El dolor del texto* (Josefina Vicens). México: *La Jornada Semanal*, Sección Cultural, 16 de junio de 1985, p. 2.

_____ *Josefina Vicens. El abismo de la escritura*. México: *Unomásuno* Suplemento Sábado 550, p. 6, 16 de abril de 1988.

PETTERSSON, Aline. "Lo esencial en Josefina Vicens." México: *Hojas sueltas*, número 14, mayo-julio, 1984, Monitor Literario de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

_____ "Dos libros de carne y hueso." México: *Plural* 218, 1989, pp. 25-27.

_____ *Los años falsos de Josefina Vicens. Sitios resguardados donde no entra jamás la luz*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado, 229, 27 de marzo de 1982, pp. 20-21.

_____ *Mi encuentro con Josefina Vicens*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 586, 24 de diciembre de 1988.

_____ *De la raíz al fruto*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 634, 25 de noviembre de 1989, p. 4.

PÉREZ-GROVAS, Jorge. *El espíritu dulce y reflexivo de Josefina Vicens*. México: *El Heraldo*, 6 de junio de 1988.

PONIATOWSKA, Elena. *Josefina Vicens: el mundo mediocre y opaco de la pequeña burguesía nacional*. México: *Excélsior*, 29 de marzo de 1982, p. 3 Cultura.

_____ *La obra de Josefina Vicens, contra de cierto prototipo manierista de mujer*. *Excélsior*, 30 de marzo de 1982, p. 1 Cultura.

_____ *La miseria existencial del mexicano. El rescate de una clase social en las dos novelas de Josefina Vicens*. México: *Excélsior*, 31 de marzo de 1982, p. 2 Cultura.

_____ *Pieles, chaquira, piromanía, intelectuales y un ministro en la librería de Zaplana*. México: *Novedades*, N° 507, 30 de noviembre de 1958.

PRIETO, Francisco. *Los años falsos de Josefina Vicens*. México: *Proceso*, 296, 5 de julio de 1982, p. 65.

PUGA, María Luisa. *La urgencia de decir. Los años falsos*. México: *Creación y Crítica*. Revista mensual, Martín Casillas Edit., 1° de junio de 1982, pp. 3-4.

_____ “*El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens.*” *La palabra y el hombre* 53-54. México: 1985, pp. 74-77.

QUINTERO, Jesús. *Tres escritoras de lo marginal. Inés Arredondo, Amparo Dávila y Josefina Vicens*. México: *Revista Paula* N° 54, octubre 1998, p. 66.

RUFFINELLI, Jorge. *Josefina Vicens: Triunfo de la escritura*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 362, 6 de octubre de 1984, p. 8.

SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Ángel. *La vida se prolonga hasta mi pluma. Josefina Vicens*. México: *Revista Mexicana de Comunicación*.

<http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc87/vidase.html>

SANTOSCOY, María Teresa. *La escritora y guionista Josefina Vicens: Soy de izquierda y estoy contra las injusticias sociales*. México: *El Sol de México*, 22 de mayo de 1988.

SPERATTI, Emma Susana. *El libro vacío*. México: *Revista Mexicana de Literatura* (Nueva época) N° 1, enero-marzo, 1959.

TOLEDO, Alejandro. *Josefina Vicens / Espirales de una épica interior*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 557, 4 de junio de 1988, p. 9.

TORRES, Vicente Francisco. *El libro vacío y Los años falsos, de Josefina Vicens*. México: *Unomásuno*, Suplemento Sábado 552, 30 de abril de 1988, pp. 14-15.

TREJO FUENTES, Ignacio. *Interesante historia de amor. Los años falsos de Josefina Vicens*. México: *Excélsior*, 13 de marzo de 1982, p. 1.

VÁZQUEZ, Ángeles. *Tabasco, mi estado, es el calor humano que me inspira. Josefina Vicens, al presentar sus novelas en un solo volumen*. México: *Unomásuno*, 7 de marzo de 1988.

_____ *Homenaje a la escritora tabasqueña. La inteligencia no tiene sexo: Josefina Vicens*. México: *Unomásuno*, 23 de mayo de 1988, p. 23.

VELA, María Halina. *La pasión por la existencia en la obra de Josefina Vicens*. México: Estudios, filosofía-historia-letras, Verano 1993.

http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras33/notas3/sec_1.html

VICENS, Josefina. *Cómo escribí El libro vacío*. Texto resultado de la entrevista que Gustavo Flores Rizo le hizo a Josefina Vicens para De libros y lecturas, publicación de Librerías de Cristal. México: *Excélsior*, 24 de diciembre de 1988.

_____ *Petrita*. México: *El Nacional*, 24 de diciembre de 1988.

ZAMORA CISNEROS, Javier. *Aboga Josefina Vicens por la politización de la mujer*. México: *El Día*, 9 de septiembre de 1973.