



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

***ENTRE LA CREACIÓN Y EL OFICIO. ANÁLISIS DE LA OBRA REUNIDA DE
JOSEFINA VICENS.***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

MARÍA HALINA VELA SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL

DOCTORA EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DOCTORA EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

DOCTOR JUAN CORONADO LÓPEZ

DOCTORA MARCELA PALMA BASUALDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DEL 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Capítulo I. Vida y obra de Josefina Vicens.

I.1.1. Vida.

I.1.2. Obra.

I.1.3. Influencias.

I.1.4. Antecedentes culturales.

I.1.5. La Nueva Novela

I.1.6. Panorama cultural.

I.1.7. La Nueva Novela y *El libro vacío*.

I.1.8. El Existencialismo y *El libro vacío*.

I.1.9. Contexto socio histórico de *El libro vacío*: los años cincuentas.

I.1.10. José García: El hombre es una pasión inútil.

I.1.11. La influencia de Maurice Blanchot en *El libro vacío*.

Capítulo II. El deseo/imposibilidad de escribir en *El libro vacío*.

II.2.1. El discurso de José García: la escritura de la no escritura.

II.2.2. José García: testigo del surgimiento de un nuevo mundo mítico: La cotidianidad

II.2.3. José García: La poética de la cotidianidad

II.2.4. La importancia de los nombres en *El libro vacío*, *Los años falsos* y en "Petrita".

II.2.5. *El libro vacío*: una nueva forma de narrar.

II.2.6. *Los enemigos*, fragmento de una novela inconclusa de Josefina Vicens.

II.2.7. Josefina Vicens y la poesía.

Capítulo III. La muerte en la obra de Josefina Vicens.

III.3.1. Introducción.

III.3.2. Antecedentes culturales.

III.3.3. La muerte en México.

III.3.4. *Los años falsos* y la sed de muerte

III.3.5. La muerte y la creación en "Petrita".

III.3.6. La muerte en la pieza teatral *Un gran amor*.

IV. El sistema patriarcal en México.

IV.4.1. Introducción.

IV.4.2. La Modernidad y el Patriarcado en *El libro vacío*.

IV.4.3. Antecedentes.

IV.4.4. José García: Entre la Modernidad y el Patriarcado

IV.4.5. José García: la lucha entre los derechos individuales, frente a una sociedad aplastante.

IV.4.6. Los roles masculinos y femeninos en *El libro vacío*.

IV.4.7. El mundo patriarcal de Luis Alfonso en *Los años falsos*.

IV.4.8. Luis Alfonso: La individualidad robada y la sociedad.

IV.4.9. Los roles masculinos y femeninos en *Los años falsos*.

V. Josefina Vicens y su actividad periodística.

V.5.1. Josefina Vicens como “Pepe Faroles”, cronista de toros.

V.5.2. Josefina Vicens como “Diógenes García”, cronista política.

V.5.3. Josefina Vicens: entrevistas.

VI. Josefina Vicens y el Cine.

VI.6.1. Josefina Vicens y su actividad guionística.

VI.6.2. Filmografía de Josefina Vicens.,

VI.6.3. *Los perros de Dios* y la muerte.

VI.6.4. *Los perros de Dios*, *Los años falsos*, “Petrita” y la muerte.

VI.6.5. *Los perros de Dios*, adaptación teatral de Eduardo Gómez Cruz y Enrique Pineda.

VI.6.6. *Renuncia por motivos de salud* y el compromiso social.

Conclusión.

Bibliografía.

Hemerografía.

Entrevistas.

I. VIDA Y OBRA DE JOSEFINA VICENS

I.1.1. VIDA DE JOSEFINA VICENS.

Empecé a escribir desde muy chica, en la escuela hacía composiciones y cosas pero no formalmente. No soy una escritora fecunda, en lo absoluto; si en tantos años no he escrito sino dos novelas, quiere decir que no soy nada fecunda. Eso sí, he escrito un montón de guiones cinematográficos, como 90. Mi estilo literario no es barroco, aunque sí muy claro, muy simple, muy terso, realista en tanto que describo la vida real...(1)

En el siguiente texto se llevan a cabo varias afirmaciones al hablar de Josefina Vicens, sin que éstas aparezcan citadas. Esto se debe a que mantuve una muy estrecha relación con la autora durante los dos años anteriores a su muerte; es decir, de principios de 1986 hasta noviembre de 1988, así que las afirmaciones que no aparezcan citadas, son la reproducción de lo que la autora me externó a lo largo de esos dos años. Debido a que la obra de Vicens posee un gran contenido autobiográfico, y a que el hogar tradicional en el que creció no explica su personalidad, se consideró de suma importancia hablar de su vida, ya que cuando se conoce su trayectoria, uno no puede dejar de preguntarse cómo sería su vida familiar, porque esta brillante escritora, guionista, periodista y gran ser humano, no encajaba en ningún lugar y, al mismo tiempo, encajaba en todas partes. Vicens es una escritora que no se parece a ninguna otra, y es interesante descubrir que sus dos libros poseen facturas diferentes y, nuevamente al mismo tiempo, pueden constituirse en anverso y reverso de una misma moneda, porque ambos presentan las obsesiones de la propia autora: la pasión por la vida, en el caso de *El libro vacío*; y la pasión por la muerte, en *Los años falsos*, instituyéndose así en la armonía de los contrarios, haciendo referencia a las dos pulsiones freudianas del ser humano: el instinto del placer (entendido como instinto de vida), y el instinto de la muerte. Esta escritora no perteneció a ningún grupo ni generación, pero dada la temática de su obra, se le ubica en la Generación de Medio Siglo. Y no podemos olvidar su cercanía con los Contemporáneos-sin que esto quiera decir que pertenezca a su grupo-es evidente, de ahí la afinidad que desde que se conocieron surgió entre ella y varios de sus miembros, para quienes la inscripción del arte en la universalidad era casi su lema, en un momento en donde el país entero rendía culto a lo nacional, baste pensar en los datos biográficos de la autora, quien nació el

(1)"EL INBA le rinde un homenaje a Josefina Vicens", *Uno más uno*, 21 de mayo 1988

veintitrés de noviembre de 1911, en plena lucha de la Revolución Mexicana, en San Juan Bautista, Tabasco, dentro de un hogar tradicional. Su padre, José Vicens Ferrer, era español, de las Islas Baleares, de un puerto llamado Soller, que está a una hora de Palma de Mallorca. Aproximadamente a los trece años lo trajeron a América. Él no conocía su país. Mucho tiempo después recorrió con la autora toda España, porque quería conocer su tierra. Su madre fue Sensitiva Maldonado, de Tabasco, quien fue maestra antes de casarse, y se enorgulleció por haber tenido como alumno a Carlos Pellicer. Ella era muy católica, y nunca aceptó la rebeldía de su hija; de hecho, ninguno de los dos, lo cual se puede desprender de los recuerdos de la misma, refiriéndose al día que en la escuela ganó un concurso de balero, y ella llegó feliz a contarlo a sus padres, pensando que la felicitarían, y su padre se limitó a comentar: *"Tú Acabarás en la cárcel"* (2) El matrimonio Vicens-Maldonado tuvo seis hijos: Catalina y Constancio quienes murieron antes de nacer, y Lourdes, Josefina, Amelia, Isabel y Gloria. Amelia e Isabel murieron antes que la autora. Sus padres decidieron trasladarse al Distrito Federal hacia 1919, cuando Josefina tenía seis años, donde estudia ya la primaria y comercio. Sus recuerdos de infancia parecen ser agradables, sobre todo los relacionados con sus estudios de primaria: *"Yo era feliz en la escuela, me gustaba todo."* (3) sacaba buenas calificaciones, jugó coleadas, matatenas y escondidas. Gracias a las exigencias de su madre tomó clases de piano, al igual que su hermana Isabel: *"Era muy chistoso porque siempre las dos sacábamos los primeros premios; mi hermana por técnica y yo porque tocaba con mucho sentimiento."* (4) La lectura siempre fue el mayor deleite de su vida-, y como desde niña padeció insomnio, lo aprovechaba para leer. Recordaba que su madre la bañaba en agua tibia con hojas de lechuga para que pudiera dormir, pero para ella, el insomnio era una maravilla, pues aunque se acostaba desde las once de la noche, terminaba durmiéndose hasta las cuatro de la mañana, lo cual encerraba la posibilidad de leer un libro completo. Destaca entre los recuerdos de niñez: su abuela. Su padre era cariñoso, pero muy iracundo; se refería a él poéticamente como al español de Unamuno, decía: *"la blasfemia del español es una oración al revés, porque todo lo relacionan con Dios. Esto y la hostia, esto en la virgen, esto en Dios, esto...en fin."*(5)

(2) Cano, Gabriela, op. Cit. p.88

(3) Ibid., p. 79

(4) y (5) Op.cit., p.92

Fue él quien le consiguió su primer empleo, y con quien viajó a España en 1947. La otra figura determinante fue su abuela: *“Hablo mucho de mi abuela en el libro. Mi abuelita me quería tanto y me distinguía tanto...Pero es que yo también la adoraba.”* (6) Como se puede apreciar, Josefina Vicens no encajaba en su mundo familiar, pues no entendían sus inquietudes, su sed de conocimiento, su urgencia por vivir. *Vividora*, como se autonabraba, afirmaba: *“Soy una apasionada de la vida, en todos sus actos, en los menores, en los mínimos, en los íntimos, en las sorpresas que se reciben cada día...en todo lo que constituye la vida tan efímera que tenemos”*. Vicens tuvo desde su infancia una personalidad *sui generis* que le acarreó grandes disgustos con sus padres, quienes seguramente no sabían qué hacer, ni cómo tratar a esta niña que se apasionaba por los valeros, quien leía desaforadamente, a pesar de sólo haber cursado la primaria, y un año de una carrera comercial cuya duración era de dos años. Vicens comenzó a trabajar desde los catorce años, motivo que le valió el apodo de *Peque*, que conservó hasta su muerte, y con el que fue conocida en el mundo cinematográfico, al que incursionaría años más tarde. Su naturaleza rebelde la llevó a traspasar las fronteras paternas. Tenía urgencia no sólo por conocer el mundo, sino por participar activamente en él, pero el *Mundo* en esos años sólo estaba destinado a los hombres, pero a ella no le importó, y se lanzó: *“desnuda, inexperta, inocente...”* a una vida que la llevó a trabajar-sin haber cumplido los quince años- como secretaria de Transportes México-Puebla, en 1925. Cuando esta empresa quebró, uno de sus integrantes, el licenciado Breña Alvírez, le pidió que lo auxiliara en su despacho. De ahí se fue en 1926, ya con quince años, al Departamento Agrario, donde recibió su apodo, y donde el Sr. Ángel Posada- quien había sido diputado y senador por Chihuahua, le pidió que fuera su secretaria particular. La escritora lo recordaba como un hombre honrado a carta cabal. Ese tiempo fue determinante en la vida de la autora, ya que le permitió tener una conexión espiritual y vital con los campesinos. Un amigo del Departamento Agrario, Guillermo Casas, fue el que la presentó con el que sería su marido: José Ferrel, lector empedernido, magnífico traductor de Gide, Rimbaud, y tío de Aline Pettersson. Él fue quien la introdujo al mundo intelectual de la época. Su matrimonio con Ferrel fue civil y religioso, duró aproximadamente un año. Vicens tenía veinticinco años cuando se casaron, nunca se divorciaron, porque el día que lo iban a hacer, por razones laborales

(6) Cano, op. cit. P.91

de él, pues tenía que viajar a Estados Unidos, él no se presentó en el Registro Civil. Ocho días después la llamó para invitarla a cenar, y ante la pregunta de ella: *¿Por qué me tuviste tantas horas esperándote?* Él contestó: *“Ay, se me olvidó divorciarme”*. No obstante, la relación de amistad entre ellos se mantuvo hasta la muerte de Ferrel: *“Pepe me relacionó mucho con todos los Contemporáneos, con Villaurrutia, con Nandino, con Owen, en fin. Salíamos a comer y a cenar con ellos.”* (7) Hacia 1938 trabajó como secretaria de Acción Femenil, en la Confederación Nacional Campesina; y al mismo tiempo, era Jefa de la Sección Femenil, de la Secretaría de Acción Agraria del Partido de la Revolución Mexicana, en tiempo de Ávila Camacho: *“...esta fue mi entrada al recorrido de mi vida política...ahí empezó mi rebeldía y mi lucha social”*.(8) Estando ahí creó las Ligas Femeniles. Fue entonces que conoció al doctor Alfonso Millán, quien era director del antiguo manicomio de La Castañeda. El doctor Millán le pidió que trabajara con él. Su estancia en La Castañeda no duró mucho, porque no pudo resistir el sufrimiento de los niños, y renunció. Poco tiempo después trabajó en la Cámara de Diputados y Senadores como secretaria del señor León García Soler, y a quien acompañó hasta su campaña para gobernador. Es importante señalar, que Josefina Vicens supo integrarse y llegar a formar parte de un mundo político que era fundamentalmente de hombres. Vicens luchó y defendió los derechos femeninos. Un ejemplo lo tenemos en su lucha por el voto femenino, y el proyecto del reparto agrario. Entre las mujeres con las que Vicens contó para su lucha por el derecho al voto para la mujer se encuentran Adelina Zendejas y Aurora Reyes. *(Adelina Zendejas nació en Toluca, Edo. de México, el 16 de diciembre de 1909, hija de Manuel Zendejas Martínez, pionero de la lucha por la nacionalización de los ferrocarriles, y Carmen Gómez. A los 19 años ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde alcanzó el grado de doctora en filosofía. A esa edad inició su labor periodística en El Universal Gráfico, que desempeñó hasta su muerte. Colaboró con varios periódicos del país, como El Universal Gráfico, El Nacional, El Universal, Excelsior y El Día. En 1956 fundó dos revistas: Magisterio y La Maestra. En 1976 creó, en el periódico El Día, la columna Ellas y la vida, en donde, bajo el seudónimo de Yolia, escribió sobre la condición social de las mujeres y la inequidad de género. En 1988, recibió el Premio Nacional de Periodismo, tras 60 años de ejercer la profesión. Adelina no sólo fue maestra y periodista, también desempeñó diversos cargos públicos; entre ellos la dirección de la Escuela Taller para Obreros. Fue delegada en la Primera Conferencia Mundial de Trabajadores, y coordinó a varias instituciones con motivo del Año Internacional de la Mujer en 1975. Fue fundadora del Frente Único Pro Derechos de la Mujer. Entre sus obras: La mujer en la Intervención Francesa y Frida Kahlo en la preparatoria. Fue discípula de la pintora y parte de las primeras 100 mujeres que ingresaron en el bachillerato en México. A sus obras se suma Las luchas de la mujer mexicana (de 1976 a 1976). Murió el 4 de marzo de 1993, a los 84 años de edad, en la ciudad de México. Su epitafio, redactado por ella misma, resume su vida y su obra: “Luchadora incansable por los derechos de la mujer y del niño. Mujer revolucionaria y convicta del materialismo dialéctico.”)*

(7)Cano, op.cit., p.103

(8)Cano, Gabriela y Verena Radkau, *Ganando espacios. Historia de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores*, J.V p.100

Estas experiencias se verían más tarde reflejadas en sus dos libros: *El libro vacío*, donde proyectará su conocimiento del ambiente burocrático; y en *Los años falsos*, donde se recrearán el machismo y la corrupción predominantes de la época, además de otros vicios: “Sólo que los gallones tampoco se les acercaban porque estaban tomando alcohol y discutiendo de política, es decir, de esa política turbia y anhelante que consistía en otear como bestias para percibir, a varios meses de distancia, quiénes serían “los elegidos”.”(9)

Josefina Vicens conoció la corrupción de cerca, pero también conoció hombres honestos que despertaron su admiración como el Sr. Ángel Posada, León Soler y Lázaro Cárdenas, tal como podemos ver: *Cárdenas me impresionaba tremendamente y sigue siendo para mí un señorón, un hombre estupendo, un presidente inigualable. Allí sí sentía que estaba ante el presidente de la República, era sensacional. Sólo una persona hacía de él lo que quería, era el fotógrafo Cassasola: “siéntese aquí mi general, párese allá mi general” para sacarle fotos. Todos los demás, con un respeto que lo tratábamos, porque eso sí que nos imponía, era un señor presidente. Después tuve la oportunidad de trabajar con Ávila Camacho.* (10)

Vicens fue Presidente de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de 1970-1976. En 1974 fundó el Taller de Escritores Cinematográficos con una duración de cuatro años, durante los cuales resultaron guiones como *Canoa* (1975), de Tomás Pérez Turrent, dirigida por Felipe Cazals; *Los Indolentes* (1977), de Rubén Torres, Hugo Argüelles y José Estrada, quien la dirigió, y *Renuncia por motivos de salud*, de la propia Vicens, dirigida por Rafael Baledón, que obtuvo el Ariel en 1977. En 1982 ocupó el cargo de Vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores Mexicanos, que tuvo una duración de cuatro años. La reeligieron en un periodo que iba de 1986 a 1990, pero falleció en funciones en el año de 1988.

David Lauer, traductor de *El libro vacío* al inglés, quien escribió un artículo titulado “El sistema patriarcal en *Los años falsos*, quedó asombrado por el conocimiento que Vicens tenía del mundo político: “La absoluta obediencia de los “mandamases” es parte del cuadro presentado en *Los años falsos* porque forma la base del código de servilismo: el único camino para ascender los escalones de la burocracia, un mundo muy conocido para Josefina Vicens.” (11)

Nota: Vicens conoció a Concha Michel, Adelina Zendejas, Aurora Reyes y Elena Torres En el Depto. Agrario.

(9) Vicens, *Los años falsos*, p.60

(10) González Dueñas Daniel y Alejandro Toledo, op. cit.

(11) David Lauer, op. cit. p. 13-16

Como se comentó, Vicens trató con un gran número de intelectuales, y un lugar de reunión común para escritores y artistas de aquella época era el café

París, al que la novelista asistía, como nos dice Aline Petterson: *“Los pocos sitios de reunión congregaban a un público heterogéneo y, por ejemplo, el café París, así como el cabaret Leda, eran frecuentados por pintores, escritores, dramaturgos, bailarines, políticos y gente común. Quizá por eso el rango de amistades era tan grande. Ése fue acaso su origen, pero su carácter jovial aunque también iracundo hizo el resto. “Peque” tuvo trato con todo hombre relevante de los años cuarenta y cincuenta. Menciono a Xavier Villaurrutia, Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz...”*(12)

Entre las amistades entrañables de Vicens se encuentra Alaíde Foppa, a quien conoció en casa de Alfonso Caso en una reunión. Ella y Dominique Eluard se le acercaron para pedirle autorización de traducir al francés *El libro vacío*, de ahí nació su amistad. Ella fue una persona predilecta de su vida, de su corazón, pocas muertes sintió tanto como la suya.

El interés vital de Vicens por todo lo que la rodeaba, la llevó también a escribir sobre política en una revista que tenía Carlos Álvarez Rul, y en la que firmaba con el pseudónimo: “Diógenes García”. Asimismo, empezó a escribir sobre las corridas de toros, nuevamente utilizando un pseudónimo: “Pepe Faroles”. Como cronista de toros, porque era una taurófila entusiasta, escribía para varios periódicos. Como en una ocasión le rechazaron una nota por atacar a uno de los toreros de moda, en el que se había invertido mucha publicidad, la autora se enojó y decidió hacer, en los años cuarenta, junto con Alfredo Valdéz, un dibujante espléndido, un periódico pequeño que se llamó *Torerías*, y que se editaba en los talleres de Excélsior. Eso era sus obras completas porque hacía todo: reseñas, entrevistas, editoriales. La publicación manejaba el sentido del humor. Vicens también escribió una serie, la única para televisión, llamada *Aprendiendo a Vivir*, en la que Marga López y Arturo de Córdoba eran los actores principales.

Alaíde Foppa nació en Barcelona, España, hija de una terrateniente guatemalteca y un arquitecto italiano. Foppa llegó a México con su esposo, Alfonso Solórzano, colaborador hasta 1954 del régimen democrático guatemalteco. Fue catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde impartió la materia Sociología de la Mujer. Alaíde Foppa fundó en 1975 la revista Fem, primera publicación feminista en México. Condujo el Foro de la Mujer en Radio Universidad y asistía a reuniones de organizaciones de defensa de derechos humanos como Amnistía Internacional, y la Agrupación Internacional de Mujeres contra la Represión (Aimur). Foppa fue secuestrada el 19 de diciembre de 1980 en la ciudad de Guatemala por presuntos miembros de la inteligencia militar conocida como G-2, al lado de su chofer Actúm Chiroy. Desde ese día nadie volvió a saber del paradero de ambos.

(12) Cano Gabriela, “Josefina Vicens,... en Maricruz Castro y Aline Petterson, p. 31

Se ha dicho que existe un gran contenido autobiográfico en la obra de Josefina Vicens, por lo que se debe señalar también su pasión por la muerte, pasión que la llevó a tener una calavera en su casa, a la que bautizó con el nombre de Lorenzo. Incluso su afición por los toros, incomprensible para muchos, en sus palabras: *"porque la muerte está campeante siempre durante la fiesta"* (13)

Vicens escribió las prosas del disco titulado *Mitad mujer mitad gaviota*, grabado por Raquel Olmedo con la compañía disquera CBS, en el año de 1977, bajo la dirección artística de Humberto Cisneros, Prosas de Josefina Vicens, Arreglos y Dirección de Chucho Ferrer. Y cabe decir, que ésta fue quizás su producción más valorada. Con canciones de Lolita de la Colina, Roberto Carlos, Nelson Ned, Joan Manuel Serrat, Felipe Gil, entre otros. Está integrado por las canciones: 1) Mitad mujer Mitad gaviota. 2) Jamás. 3) Hazme creer que te enamoras tú de mí. 4) Tu cuerpo (Seu corpo). 5) Poema d amor. 6) Amor de paso. 7) Porque tú te irás. 8) Lllamarada. 9) Te he querido tanto. 10) Para que no me olvides. 11) En el escenario.

El trabajo cinematográfico constituyó durante mucho tiempo la principal fuente de ingresos de Josefina Vicens, pero también es cierto que le dio grandes decepciones: *"El cine me ha traído decepciones tremendas. Porque no es lo mismo escribir un libro, que es tu libro y ya; malo o bueno, pero es tu libro. Como el cine es un trabajo de equipo, muchas veces, en la cantidad de guiones que he hecho, ya no me acuerdo de tantos, yo entrego mi trabajo, que es el mío, pero inmediatamente pasa a manos de otra persona, que es quien va a dirigir, quien va a actuar y se forma un equipo. Entonces te quitan un trozo, un trozo de eso, te quedas con tu libreto que pensaste de un modo. A veces no estás de acuerdo con la dirección y con la actuación. Y tu trabajo resulta mezclado, y ano es propio, propio, propio como es un libro."* (14)

Como se puede apreciar, Josefina Vicens no encajaba en su mundo familiar, no entendían sus inquietudes, su sed de conocimiento, su urgencia por vivir, debido a ello empezó a trabajar desde muy joven. En su familia, fue la única que tuvo inquietudes intelectuales, que la llevaron a asistir como oyente a las clases del doctor Sergio Fernández (Literatura), y a las de Edmundo O' Gorman (Filosofía de la Historia), en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

(13) "D.F.: aquí nos tocó nacer. Charla con Josefina Vicens", *El Universal*, Espectáculos, 21 septiembre, 1987

(14) González Dueñas Daniel y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, p.79,81

Josefina Vicens estuvo abierta a todo aquel que se le acercara. Tenía un taller literario en su casa, recibía a quienes estaban realizando tesis de su obra, y además de los cargos desempeñados, se debe añadir el de la Vicepresidencia de la Sociedad de Escritores Mexicanos (Sogem), cargo que desempeñaba al momento de su muerte, ocurrida, el veintidós de noviembre de 1988, un día antes del que sería su cumpleaños setenta y siete. Hasta el momento de su muerte fue miembro vitalicio del Sindicato de la Producción Cinematográfica. Cabe señalar, que la autora dejó como herencia, la casa que ocupó hasta el momento de su muerte, ubicada en la calle Pitágoras, de la Colonia Narvarte, a la Sociedad General de Escritores Mexicanos, así como seis millones de pesos, obtenidos de la venta de unos cuadros religiosos, cantidad con la que la Sociedad General de Escritores Mexicanos compró una casa ubicada en la calle de Saturnino Herrán, en contraesquina con la SOGEM, y que fue utilizada como Biblioteca mientras el señor Unsain fue su presidente, y que en la actualidad lamentablemente ya no funciona como tal, ya que por falta de fondos, la presidencia decidió rentar sus instalaciones a un restaurante, por lo que gran parte de su material, el teatral, fue enviado al centro Escenología, a cargo de Edgar Cevallos; y todo lo demás se encuentra en los sótanos de la Sogem, seguramente ya dañado, o destruido por la humedad: *“...Nunca he tenido limitaciones ni he sido sumisa, porque he sido dueña de mi vida. Nunca he realizado lo que me imponen los demás; claro, he tenido debilidades, como el amor. He realizado tantas actividades que no me puedo considerar completamente escritora, sino vividora, pero no en el sentido peyorativo, porque mi ambición es vivir, a pesar de mis 73 años cumplidos, y a pesar de mis arrugas y mi ceguera soy muy joven...Soy tan descuidada que hasta la vista he perdido. Me interesan profundamente los seres humanos, la vida, el dolor de los demás, el amor, el desamor, el sufrimiento de la gente y su esfuerzo por vivir. Por dentro soy muy joven; cuando deje de interesarme por todo esto, mejor me doy un tiro. No soy muy adornada, la mía no es una literatura barroca, es más bien sencilla, escueta, creo que entendible por cualquiera, porque todos mis personajes son seres humanos comunes y corrientes, como lo soy yo, interesados por la vida, el oficio de vivir. Eso es lo que yo soy... En realidad, soy una persona amorosa, una persona que en verdad le tiene respeto al amor, a cualquier clase de amor. Si yo fuera una mala persona, como que no tendría amigos ¿verdad? Yo he sido un ser libre, no apegado a convencionalismos, ni al qué dirán, no nada de eso. Tengo una única moral, y ésta es la de no causar daño a terceros; que cuando yo muera me pueda dar mi mano.”*

Mi ambición ha sido vivir más que escribir: Vicens

Pablo Espinosa. Cultura. *La Jornada*, domingo 27 de noviembre, de 1988

Y cabe añadir y subrayar, que la Sogem ofreció crear unas becas con el nombre de la autora, y hasta el momento no lo han cumplido, tal como lo afirma Eduardo Cruz Vázquez en su artículo periodístico: “En recuerdo de Josefina Vicens”, en *El Universal*, del 5 de diciembre de 1989. “

I.1.2. Obra.

Con respecto a su producción literaria, Josefina Vicens escribió, dos novelas: *El libro vacío* y *Los años falsos*. El primero fue publicado en 1958, y la autora recibió el premio Xavier Villaurrutia en ese mismo año. En esa época, el premio Villaurrutia era entregado por los socios de la Sociedad General de Escritores Mexicanos, al que consideraban el mejor libro del año. Josefina Vicens recibió entonces cinco mil pesos. La traducción al francés de *El libro vacío*, tal como la misma autora comentó, se llevó a cabo gracias al interés que en él mostraron Alaide Foppa y Dominique Eluard, a quienes conoció en una reunión en casa de los Caso, y le preguntaron si autorizaría su traducción. A lo que la autora contestó que ella no tenía dinero. Ellas comentaron que serían las encargadas de realizar la traducción. Así, *El libro vacío* fue publicado por la Editorial Julliard, Les lettres nouvelles 37, en 1963, con el título, *Le cahier clandestin*, mismo que aprobó Vicens. Veinticuatro años después, Vicens publicó su segunda novela, por la que recibió el premio Juchimán de Plata, por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, en 1983. La autora también escribió una pieza teatral, *Un gran amor*, publicada en el año de 1962, por el Instituto Nacional de Bellas Artes en: "Cuadernos de Bellas Artes"; un texto titulado *Ya nació el hombre**, también publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en: "Cuadernos de Bellas Artes", en el que se podrá observar nuevamente el trasfondo existencial sartreano contenido en la idea del hombre como inacabado proyecto, de la imposibilidad de comunicación con los otros y el desamparo en que se vive desde el momento en que se nace: **Ya nació el hombre. Ya fue golpeado por el aire del mundo, por la mano del experto, por el ansioso amor de sus dueños, por la curiosidad de los demás. Pasa el tiempo y el hombre goza el privilegio de ser y no serlo todavía. Poco a poco se descubre: descubre que "se habita"; que tiene un resguardo, un recinto de él, propio, inalienable, que lo contiene, lo traslada y lo expresa. Un cuerpo fiel, hasta la muerte fiel, Un compañero de todo el viaje. Compañero no elegido, sólo donado, aparecido encima, pero tan adherido a él, que cuando al fin lo descubre y observa, ya está amado*, ya ha estado amado* por soldadura, por compañía, por años de convivencia inadvertida. Lo observa y todavía reclama algo: un centímetro, una línea, un determinado color. Pero es sólo una reclamación ornamental, de lujo. Lo esencial está justo. El hombre, entonces, hace su inventario, se da la mano y vive. Pero hay un hombre. También fue golpeado al nacer, también gozó la inocencia de no saber que lo era, también descubrió un día su cuerpo e hizo su inventario. Pero no pudo darse la mano. No reclama una línea, no pretende otra medida. Pide sólo su cuerpo, su traducción fiel, su materia relativa, el eco de la voz principal. Pide, pide. Después se da cuenta. ¿A quién? Quien tuviera poder para corregir, tendría que haberlo tenido para no errar. Entonces el hombre se queda solo, con el error a cuestas. Con el error de no sabe quién. No es. No existe. Fronteras, fronteras y documentos falsos. Y la angustia de ser descubierta a cada intento de ser. Cierra los ojos y mira hacia adentro. Allí están su medida justa, su estatura, su grave voz. El hombre espera la noche, cubre los espejos y sueña.* Nota: la palabra amado aparece dos veces, se piensa es armado, pero hay duda.

El cuento: "Petrita", fue publicado en el año de 1984, por la Universidad Autónoma de Tabasco en la "Revista de la Universidad", así como varias décimas y poemas cortos de la autora; pero el periódico *EL NACIONAL*, sería el primero en rescatarlo en la Revista Mexicana de Cultura, el 24 de diciembre de 1988. En este cuento Vicens retoma una vez más tanto la problemática de la creación, planteada a partir de la creación misma, como el tema de la muerte, aquí también es visto desde la muerte misma. El desarrollo de este cuento se inicia a partir del cuadro de una niña muerta, que le es regalado a la narradora. Ahora, con respecto a la pieza teatral "*Un gran amor*" es fácilmente observable en ella, la influencia del existencialismo ateo francés (la autora misma lo reconoció). (También se cuenta hoy con poemas inéditos que fueron publicados después de su muerte). "Petrita", fue reeditado a través del Taller Diana Morán en el texto *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, junto con algunos poemas inéditos de la autora. También existe un fragmento de una novela de la que nunca se ha hablado, salvo la exclusiva, aunque inexacta mención de Gerardo Bustamante Bermúdez, en el Ensayo: *Los cien años de Josefina Vicens*. En éste se menciona que se trata de un proyecto-una novela inconclusa- que la autora no terminó debido a sus problemas de la vista, hecho falso, ya que este fragmento de novela fue publicado en el suplemento México en la Cultura, con la fecha de 26 de junio de 1960; y como se sabe, Vicens publicó *Los años falsos* en 1982, y sus problemas de ceguera iniciaron hacia 1984. En esta novela, la autora nuevamente se debate, a través de su personaje, entre el deseo y la imposibilidad de su realización. En este fragmento el problema planteado se refiere al deseo de fumar del personaje; quien no lo puede llevar a cabo, debido a serios problemas de salud derivados de haber fumado tanto. Aquí claramente se ve la influencia de *El libro vacío*, y seguramente la autora no quedó contenta, pues nunca llegó a mencionar este trabajo. Sin embargo, en varias de las entrevistas que le realizaron, Vicens comentó haber estado trabajando en una novela cuyo personaje principal sufría de ceguera, pero no se decidió a darla a la luz, debido a que le pareció que podía resultar un tanto lastimera, ya que era algo que ella misma padecía, por lo que terminó rompiéndola. Asimismo, la autora grabó un disco con fragmentos de su obra en *Voz viva*, producido por la Unam, grabado con la voz de la actriz Aurora Molina.

Con respecto a la generación a la que pertenece, hay opiniones encontradas hasta la fecha. Por mencionar algunas, tenemos que para el doctor Sergio Fernández, la prosa de Vicens es hija de la prosa de *Novela como nube*, de Xavier Villaurrutia; mientras que para Fabienne Bradue, Vicens está influida por Andre Gide. Para otros, Vicens se ubica dentro de la Generación de Medio Siglo, etc. Pero en lo que todos coinciden es que Vicens fue una escritora *sui generis*, y como tal vivió, siempre adelantada a su tiempo, siempre fiel a sus convicciones, sin pretender ninguna otra cosa que no fuera llenar esa hoja en blanco que fue siempre su tormento. Josefina Vicens estuvo abierta a todo aquel que se le acercara. Tenía un taller literario en su casa, recibía a quienes estaban realizando tesis de su obra, y además de los cargos desempeñados, se debe añadir el de la Vicepresidencia de la Sociedad de Escritores Mexicanos (Sogem), cargo que desempeñaba al momento de su muerte, ocurrida, el veintidós de noviembre de 1988, un día antes del que sería su cumpleaños setenta y siete.

Ahora, desde el punto de vista narrativo, aunque *El libro vacío* está escrito a manera de monólogo interior, observamos que la voz utilizada con mayor frecuencia, es la voz magister, pues contamos con la voz del personaje, y la voz del narrador onnipresente. Sin embargo, tenemos de repente la voz del personaje y la voz del narrador onnipresente, utilizadas en forma rotatoria para dar idea de simultaneidad. Y también aparecen desdoblamientos, como cuando José García se hace preguntas a sí mismo, pero las hace en tercera persona; como si el personaje narrador las formulara para sí mismo y para el lector: “¿Quién es este José García que desea escribir...?”

Es obvio que por tratarse de un monólogo interior, la novela posee un tono íntimo, confesional, y por lo mismo se entiende que no haya capítulos, ya que se trata del conocido *self-conscious*. Sin embargo, estos *no capítulos* son generalmente muy cortos, algunos están escritos como secuencias; es decir, enlazados uno con el otro, a través de una reflexión al final del último párrafo, y que funciona como resorte del inicio del siguiente. Otros, no tienen relación entre sí, aparecen como recuerdos aislados, o como interrupciones intencionadas. Pero también se debe agregar que la novela está escrita a

manera de diario. Tenemos a lo largo de ella infinidad de metatextos expresados a manera de reflexiones del personaje, y que vuelven única su factura, por la manera en cómo están insertados, en el centro mismo de la cotidianidad de la vida de un hombre tan común y corriente como su mismo nombre y apellido: José García. Gran parte de estos metatextos podrían formar parte del corpus de una Teoría Literaria, ya que cuestionan la problemática de la creación desde la creación, y que parte de tres preguntas base: ¿Por qué escribir? ¿Para qué escribir? ¿Cómo escribir? Asimismo, también hay infinidad de preguntas filosóficas que aluden al existencialismo y al nihilismo. Se nos presenta el conflicto socioeconómico del burócrata, y el trato con la familia, formada por una esposa y dos hijos. También contamos con la presencia de una amante, que le sirve a la autora para reflexionar, a través de su personaje acerca del amor.

La infancia juega un papel importante, aparece como una infancia recuperada a través del recuerdo, y recreada cuando el personaje nos habla de sus sueños de niño, lo cual también llevaría implícito el tema del tiempo, al que también se alude constantemente. Es evidente que todo esto queda enmarcado dentro de una historia ontológica.

También es de suma importancia hacer hincapié en el hecho de que al lado de todos los temas y metatextos mencionados; es decir al lado de sus reflexiones acerca del tiempo, del amor, de la problemática de la creación, del adiós, etc.; la autora nos habla de floreros, de manchas en el techo, de goteras, de cacerolas, que al caer al piso emiten un sonido característico, lo cual obviamente implica una contraposición temática, entendida como la alusión a temas que tocan extremos y, que por consiguiente, se contraponen. Esto fue característico de la narrativa del fin de siglo. Pero aquí tenemos otra lectura importante, en la medida que se magnifica a los objetos, se empequeñece al HOMBRE, y creo que también fue este el objetivo de la autora, el señalar hasta qué grado el hombre puede ser devorado por la Modernidad, por la Cotidianidad, por la Burocracia, si el hombre mismo no se rescata. Y el único medio para rescatarse, para rescatar a su propio ser del olvido es EL ARTE.

Ahora bien, ya se ha hablado de las dualidades presentes en *El libro vacío*, los dos hijos; las dos abuelas; la esposa y la amante; y, principalmente sus dos cuadernos, que claramente representan la objetivación de sus dos yos: el que quiere y necesita escribir (el yo que triunfa siempre); y el yo que se resiste a hacerlo. Pero también tenemos dos discursos que caminan en forma paralela. Tenemos por un lado, la manifestación de José García de su deseo-imposibilidad de escribir; y por el otro, tenemos: la escritura de una existencia. Es decir; cuando Vicens nos habla de un hombre que intenta escribir una novela, pero al mismo tiempo, empieza a *nombrar* su existencia, este *nombramiento* termina siendo la *propia novela*.

Como se puede constatar, desde el título del libro: *El libro vacío*, se nos está invitando a la búsqueda del sentido, ya que no existe un libro (considerado como tal) que esté vacío. Y todo su contenido, ya sea a partir de reflexiones, recuerdos, metatextos, todos ellos aluden, aunque a través de diversas temáticas a lo mismo: a la búsqueda del sentido, por el sinsentido en el que el vive el hombre a partir de la *modernidad*.

Capítulo I. Influencias.

I.1.4. Antecedentes culturales.

En este capítulo se hablará de la importancia que ejerció la *Nueva Novela* en la obra de Josefina Vicens, por lo que inicialmente se hará referencia a algunos de los autores cuyas obras se instituyen en el antecedente de la *Nouveau Roman*, ya que poseen diversas características que después se verán reflejadas en la *Nouveau Roman*. También se darán a conocer sus lineamientos e integrantes; para finalmente establecer su relación con la obra de Vicens, que como ya se dijo, se inscribe en la universalidad. La propia Vicens externó su gusto por todos ellos, y lo determinante de su influencia en la literatura actual.

Es innegable que la cultura está íntimamente ligada al momento histórico que la rodea, o mejor aún, que le da vida. Por lo que es evidente que el surgimiento de la *Nueva Novela* puso de manifiesto la crisis de la Novela, que a su vez manifestaba la crisis por la que atravesaba el hombre, después de haber sufrido la Primera y Segunda Guerra Mundiales. Cabe decir, que esta crisis de la novela ya venía anunciándose, a través de autores que marcarían un nuevo rumbo, y que serían determinantes para la literatura universal. Así tenemos a Marcel Proust, cuya obra *En busca del tiempo perdido*, ha sido considerada por muchos, como el primer manifiesto estético de la crisis de la novela. Aquí se podría comentar que la relación entre la obra de Proust y *El libro vacío* sería la del lenguaje. Para Proust como para Vicens, lo más importante es el lenguaje, lo construyen con un afán preciosista, como si se regodearan ante cada palabra elegida, pues ésta debe ser la única, la insustituible. Pero cuando se habla de este afán preciosista, no se pretende hacerlo en un sentido barroco, Proust intenta recrear el pasado deteniéndose en cada detalle, como si intentara alargar el tiempo, o posponer su paso; y al hacerlo, deja al tiempo sin tiempo, de ahí a que de pronto sintamos una inmovilidad latente en su obra, y esa sensación de que no pasa nada. Y nuevamente se nos presenta al Arte, como lo único que devuelve sentido a la existencia, porque sólo a través suyo-en este caso, de la Literatura-el hombre se salva del paso, y del peso del tiempo, de la cotidianidad, de la muerte:

Hace mucho tiempo, me he acostado temprano. A veces, nada más apagaba la vela, mis ojos se cerraban tan de prisa que no tenía tiempo de decirme Estoy durmiéndome. Y medio hora después me despertada la idea de que ya era hora de buscar el sueño: quería dejar el libro que aún creía tener en las manos y matar mi luz; no había dejado de reflexionar sobre lo que acababa de leer mientras dormía, pero esas reflexiones habían tomado un giro algo peculiar: me parecía ser yo mismo aquello de que hablaba la obra... (1)

En *El libro vacío*, José García afirma que cuando sus hijos eran pequeños, sólo deseaba que pasara el tiempo, para que con él pasaran también las enfermedades y los problemas, pero de pronto se dio cuenta que al desear que pasara el tiempo, estaba hablando de su propio tiempo. José García no intenta detener el tiempo, pero sí intenta salvarse de su paso por medio de la escritura, que finalmente viene a ser lo mismo. José también se rebela contra la cotidianidad, que vemos plasmada en las labores domésticas ruidosas que realiza su mujer, en el cuidado de sus hijos, en el número de escalones que tiene que recorrer para llegar a su trabajo, en cada una de las manchas del techo de su cuarto, tan aprendidas de memoria, de tanto contarlas, etc.

Otro de los escritores cuya influencia en la narrativa moderna es innegable es James Joyce, de quien se podría afirmar, es un revolucionario en cuanto a propuestas narrativas se refiere, ya que en su novela *Ulises*, integra noticias leídas en periódicos; conversaciones banales; jirones de lenguaje sin relación; canciones, notas, poesías, letanías; frases y párrafos en latín, francés e italiano; abreviaturas y onomatopeyas; ausencia de puntuación, monólogos internos y segmentaciones del relato, recursos que en su totalidad dan la impresión de algo caótico, justamente porque se trata de abrir nuevas posibilidades al género; pero lo paradójico, es que todo este caos al que se alude, forma parte de una estructura dramática casi clásica, ya que se trata de la relación de un día, lo cual mantiene la regla Aristotélica de las veinticuatro horas: "...El cirio de las ánimas para alumbrar su agonía. Luz espectral sobre el rostro torturado. Su respiración ronca ruidosa, rechinando de horror, mientras todos rezaban arrodillados. Sus ojos sobre mí para hacerme sucumbir: "Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet iubilantium te virginum chorus excipat". (2)

Tanto a él como a Virginia Woolf, otra de las autoras destacadas de este grupo de escritores, se le atribuye la creación del monólogo interior. Es evidente que *El libro vacío* está construido a manera de un monólogo interior-herencia de

(1) Proust, Marcel, *A la busca del tiempo perdido, Por la parte de Swann*, p.8

(2) Joyce, James, *Ulises*, p. 42

James Joyce- y que alude al movimiento de *self-consciousness*, y aunque Vicens no utiliza las técnicas usadas por Joyce, como los collage, abreviaturas, palabras extranjeras, etc.; sí utiliza a un narrador masculino, e integra a una novela, o vuelve a su novela misma, por decirlo mejor, la historia del deseo-imposibilidad de escribir que sufre su protagonista. Asimismo, Vicens hace acopio de diversos textos y metatextos que dan cuenta de su cultura y del conocimiento de los autores a los que se cita, y como se puede constatar, todos ellos se convierten en un metalenguaje, desde el momento en que plantean la problemática de la escritura, desde la escritura misma. Con relación a la escritura de Virginia Woolf, de la que Vicens se declaró admiradora, el propio José hace alusión al *Cuarto propio*, de Woolf: *Entro a este pequeño cuarto en el que escribo*" (3) tenemos que comparte con Vicens, el que ésta se presente como un metalenguaje, donde la novela aparece como una historia velada de sí misma, como una reflexión de su realidad, que termina despedazando su propia constructividad. Así tenemos que en *El libro vacío*, en la medida en que José va construyendo su escritura, va también al mismo tiempo, deconstruyéndola, de ahí que José García diga que todo lo que escribe será *nada*. En la novela *Orlando*, de Virginia Woolf, se lleva a cabo una alteración abrupta en el tiempo y en el sexo; pues *Orlando* pasa de ser mujer, a ser un hombre (aquí tendríamos presente la androginia, o si se quiere al travestismo); y viaja de un siglo a otro. Curiosamente, esto se relacionaría con la obra de Vicens, ya que muchos de los artículos publicados acerca de la misma, hablan justamente de un travestismo, precisamente por el hecho de que sus dos novelas presenten a un narrador masculino: "...para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el magno problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela". (4) Franz Kafka se suma a los escritores mencionados, y es ineludible ver en su obra a la Modernidad como factor de deshumanización; y al Arte, como el único medio para rescatar al ser. La relación entre la obra kafkiana y la obra de Vicens es detectable a simple vista. Tanto en *El libro vacío* como en *Metamorfosis*, la Modernidad está representada por la burocracia, que aparece como un aparato laberíntico que termina-apoyado por la familia del personaje Gregorio Samsa-por cosificar a su protagonista, ya que

(3)Vicens, *El libro vacío*, p. 39

(4)Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, p.7

éste acaba convirtiéndose en una cucaracha, hecho que inscribe esta obra; desde el punto de vista literario, en el Realismo Mágico, pero en la que se debe subrayar su notorio trasfondo filosófico tanto existencial como nietzscheano. Es obvio que la obra de Vicens no se inscribe en el Realismo Mágico, pero sí posee un trasfondo filosófico existencial, y a pesar de que el personaje José García no termina reducido en una cucaracha, éste sí menciona que en su trabajo, él no es sino un número de expediente dentro de un aparato burocrático que se erige frente a él como una institución abrumadora que, junto con la cotidianidad, amenaza con devorarlo, y la única manera de salvarse, es la escritura, léase, el arte: "...Gregorio en los cinco años que llevaba empleado, no había estado enfermo ni una sola vez. Seguro vendría el principal con el médico del seguro. Se desataría en reproches, delante de los padres, respecto a la haraganería del hijo, y cortarían todas las objeciones alegando el dictamen médico, para quien todos los hombres están siempre sanos y sólo padecen de horror al trabajo."⁽⁵⁾

En *Los años falsos*, sí vemos cómo-al igual que en *Metamorfosis*-la familia, la madre y las hermanas, así como el medio laboral y social que rodean a Luis Alfonso, terminan por robarle su identidad, ya que a nivel familiar se le exige que ocupe el lugar del padre; y a nivel laboral y social, que lo sustituya, por lo que Luis Alfonso termina despersonalizándose al grado de no saber hasta dónde es él, *Luis Alfonso*; y hasta dónde es *Poncho Fernández*, su padre muerto. Aquí no se puede hablar de una cosificación; o de una degradación como en el caso de Gregorio Samsa, pero sí de una anulación, de una muerte en vida. Podríamos señalar que en *El Proceso* y en *El castillo*, Kafka, premeditadamente no les haya puesto un nombre a sus personajes principales, justamente porque deseaba poner el acento en la deshumanización de los hombres causada por la Modernidad, de ahí que sea de vital importancia para Luis Alfonso defender su propio nombre, porque por medio de él rescata su ser. Ahora, es indudable que al hablar de la Modernidad, Kafka también está hablando del propio paso, y del peso que la Historia tiene, y ha tenido sobre el hombre, por ello Milan Kundera habla en su *Arte de la Novela*, de que sólo el arte puede rescatar al *ser* que ha caído en el olvido como consecuencia de la Modernidad.

Samuel Becket, destaca entre los escritores antes mencionados, y aunque se podría objetar su incursión entre ellos, debido a que sus obras dramáticas

(5) Kafka, Franz, *Metamorfosis*, p. 392

se inscriben en el Teatro del Absurdo, cuyo objetivo consiste justamente, en cuestionar el absurdo de la existencia, a través del absurdo del contenido de sus obras, y de las acciones de sus personajes, esto finalmente nos habla del sin sentido de la existencia, y José García cuestiona entre muchas otras cosas, justamente el sentido de la existencia, que para él, no tendrá otra justificación que el Arte.

Samuel Becket llega al extremo, o pone a sus personajes en situaciones extremas, al grado de presentarlos como seres fragmentados, o aniquilados, lo cual es fácilmente detectable en las acotaciones que sus obras poseen, y así, tenemos diversas instrucciones exigidas por el mismo autor para la puesta en escena de cualquiera de sus obras, las cuales deben acatarse en forma rigurosa para que pueda cumplirse su propósito, y entre las que la iluminación, por ejemplo, juega un papel determinante. Para ilustrar lo anterior, tenemos el caso de actores, en los que gracias al juego de la iluminación, sólo podemos distinguir sus bocas. Otro ejemplo, lo detectamos en el vestuario, cuando en el escenario tenemos a varios participantes vestidos en forma idéntica, precisamente para crear esta sensación de no poder diferenciarlos entre sí. Un ejemplo, lo tenemos con su obra *Not I*. Con Eugene Ionesco, también del Teatro del Absurdo, en su *Delirio a dúo*, por ejemplo, situada en plena guerra mundial, observamos- puertas adentro-a una pareja que vive peleándose, y cuya relación está sustentada en el absurdo, manifestado en su discurso formado por frases inconexas que impiden una verdadera comunicación. Lo curioso es que *estas puertas adentro* son fiel reflejo de lo que sucede *puertas afuera*, ya que en la medida en la que se escuchan más explosiones en el exterior- un exterior que no sólo se acerca cada vez más al interior de esta pareja, sino que acaba por ser su interior-la violencia de sus discusiones aumenta. Es decir; como es afuera es adentro.

Cuando leemos *El libro vacío*, llama la atención en primer término, el nombre y apellido de su personaje: José García, precisamente por lo común de ambos. Elección indudablemente premeditada, justamente para presentar como figura del héroe, no a alguien que realiza las grandes proezas, sino a alguien que logra salvarse de los efectos de la Modernidad. ¿Y no es esto lo que sucede con el texto de Musil, *El hombre sin atributos*, que es-al igual que en el caso de José García- la historia de Ulrich, un hombre común y corriente

cuya heroicidad es la del hombre moderno, y la de éste reside precisamente en el hecho de asumir el vacío existencial, la propia temporalidad?

Ahora bien, a continuación se verán aquellas características que son las que convierten a los autores citados en el antecedente de la *Nouveau Roman*. Ya se comentó que todos ellos ponen en tela de juicio a la novela tradicional, por lo que no tiene sentido escribir novelas con personajes, tramas, inicio, desarrollo y desenlace, pues lo trascendente no es la descripción de los personajes, sino la exploración de los flujos de conciencia, y esto dará como resultado lo que muchos autores han denominado como: *la muerte del héroe*, y que es llevado al extremo en forma diferente por algunos de los escritores referidos. Así tenemos, que el protagonista de las dos novelas de Franz Kafka: *El proceso* y *El castillo*, se llama “K”. No tiene rostro, ni virtud, ni pasión, en el sentido del siglo XIX. “K” es una nulidad de hombre, un “X” cualquiera. Le falta el mínimo para una existencia: “el nombre”. Y es notorio que la eliminación del nombre, o su sustitución por medio de simples iniciales, o pronombres: él, ella, usted, hace referencia a “la muerte del héroe”, y señala, al mismo tiempo, un cambio de rumbo en la novela. ¿No tendría esto relación con la falta de nombres en los personajes femeninos importantes de *El libro vacío* y *Los años falsos*? Y, ¿no vemos en el mismo Kafka la anulación del personaje principal, Gregorio Samsa, cuando éste se ve convertido en una cucaracha? Samuel Becket reduce a varios de los personajes de sus obras, gracias al efecto de la iluminación exigida en sus acotaciones, a una boca. También los presenta vestidos de la misma manera, casi siempre en color gris, y con asombroso parecido físico entre sí, justamente para confundir las identidades, y con ello anularlos como personajes. ¿No es esta una de las premisas anunciadas por Nathalie Sarraute, una de las integrantes de la *Nouveau Roman*, quien decía del personaje: “...no es ya hoy más que la sombra de sí mismo. Es a regañadientes como el novelista le otorga todo lo que puede hacerlo fácilmente localizable: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes...incluso el nombre...”(6)

En *El hombre sin atributos*, de Musil, también observamos “la muerte del héroe”. Musil nos habla de un hombre común y corriente que se ve aplastado

(6)Kurz, et. al, op, cit...86,87

por la cotidianidad, y en lugar de llevar a cabo grandes hazañas, o salir triunfante de circunstancias adversas, su proeza consistirá en salvarse del vacío existencial. Y esto nos lleva justamente a hablar de otro de los factores definitorios de la *Nueva Novela*, y que también se encuentra relacionado con “la muerte del héroe”. Todos los personajes de las obras comentadas son en realidad antihéroes, porque se encuentran atrapados por las circunstancias, y viven en constante desacuerdo consigo mismos, son seres angustiados, atormentados. La vida les resulta ininteligible, y por ello vivirán siempre tratando de encontrarle un sentido. Este héroe-antihéroe es una criatura angustiada y atormentada, y se dice así, porque su heroicidad residirá en el hecho de salvarse del vacío existencial que lo abrumba. Virginia Woolf, lo hace a su manera, presentando en su *Orlando* un rompimiento con las reglas del tiempo y espacio, que además de innovadoras resultan muy atrevidas para su tiempo. En Proust, el manejo del tiempo, que aparenta un *no tiempo*, es uno de los elementos más importantes de su obra. Pero, como se puede observar, todos estos autores, al igual que Josefina Vicens, rompen con los esquemas narrativos de su época de una u otra forma, y en todos ellos, el fluir de la conciencia de sus personajes será el común denominador, y uno de los puntos más importantes. También veremos en esta obra la presencia constante de metatextos, que será otro de los recursos utilizados por la *Nouveau Roman*.

Además de los autores citados, también se debe hablar de uno de los movimientos filosóficos más importantes del siglo XX: el Existencialismo, del que se hablará ampliamente más adelante, aquí se menciona por su influencia en la Nueva Novela. Este movimiento conjugó el binomio de escritor-filósofo, y su presencia en la formación de la *Nueva Novela* es inmediatamente detectable. Para Sartre, como máximo representante del Existencialismo ateo, el novelista fabrica el pasado, presente y futuro para negar la “desgracia del hombre de ser temporal”, ya sea que acelere el tiempo, o que lo establezca en el instante y lo mutile. De ahí, que la mayoría de los grandes autores contemporáneos, cada uno a su propio modo, han tratado de mutilar el tiempo. Unos lo han privado de pasado y futuro para reducirlo a la intuición pura del instante; otros-como Dos Passos- lo han convertido en un recuerdo muerto y

cerrado. Proust y Faulkner, por ejemplo, lo han abolido, porque le han quitado su futuro, es decir, le han quitado la dimensión de los actos y de la libertad. Sartre considera a la novela, al novelista y a sus relaciones dentro de la obra, como algo que “se está haciendo”. Y estas relaciones del novelista con el lector, que a su vez, “hace” la novela” por medio de la lectura, influirán en los nuevos autores. Sartre reemplaza las “esencias” definidas por las “existencias”, es decir, invierte el cógito cartesiano. Mediante éstas el hombre se define a sí mismo a cada momento en una libertad total. Para algunos críticos es un hecho irrefutable que la generación de Andre Malraux, Jean Paul Sartre, Albert Camus, etc. hablaba para el universo como ningún escritor contemporáneo alemán, italiano o español lo hubiera podido hacer, debido a la creencia en el universalismo de París en el dominio literario.

1.1.5. *La Nueva Novela.*

El movimiento literario, conocido en francés como *Nouveau Roman* (que significa en español "*Nueva Novela*"), está formado por una serie variable de escritores entre los que se encuentra Alain Robbe-Grillet, a quien se considera fundador y primer teórico del movimiento, como autor del manifiesto *Por una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*); Michel Butor, con su más conocida novela, *La modificación*; Nathalie Sarraute y el Premio Nobel de Literatura en 1985, Claude Simon. Algunos autores también incluyen a Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Hélène Bessette y Uwe Johnson.

La expresión *Nouveau Roman* fue acuñada en un artículo del diario francés *Le Monde*, en el que el crítico Émile Henriot hacía una referencia a la cuarta de las novelas de Robbe-Grillet, *La celosía*; y a *Tropismos*, de Sarraute, el veintidós de mayo de 1957. Sin embargo, bajo este término se ha reunido a distintos autores que tenían como característica principal en común, un planteamiento novedoso en cuanto a la forma de narrar, pero se debe subrayar, que cada uno de ellos ha evolucionó de forma muy diferente. La mayoría de los críticos sitúan a la *Nouveau Roman* entre los años cincuenta y sesenta.

Uno de los aspectos más revolucionarios de la *Nouveau Roman*, y se podría afirmar que es justamente el que lo define, es la renuncia a lo *novelresco*; es decir a cualquier viaje hacia un mundo imaginario, o hacia una inserción en el mundo real, para remitirnos constantemente hacia el propio texto, y hacia el lenguaje que lo constituye, e incluso, hacia el mismo proceso de creación, hacia la escritura misma, que se convierte en su tema, materia, punto de inicio y regreso. El *Nouveau Roman* evoca, por lo tanto, implícita, o explícitamente al acto de escribir, y se pretende, antes que nada, objeto literario, ensamblaje de palabras en una hoja en blanco. Así, el novelista, pretende no tener *nada* "qué decir", parece estar de más, el *acto creativo*, y todo aquello que lo constituye se convierte en el *todo*. No obstante, la novela, consciente de ser un objeto lingüístico, no escapa completamente de la problemática novelística tradicional, tal como lo apuesta Flaubert. Pero, independientemente de que se logre hacer de la creación y de la crítica-en el acto de escribir- una sola y única actividad,

cuyo lenguaje sería a la vez sujeto y objeto, lo que es un hecho, es que el *Nouveau Roman* logra cuestionar el valor de la novela tradicional, precisamente por el hecho de que ésta ya no refleja a la realidad circundante que alguna vez la vio nacer. Uno de los aspectos más importantes en esta nueva narrativa es el manejo del tiempo: si la novela es un escrito en prosa, de cierta extensión, en el que se despliega una duración que se debe organizar, tenemos que la duración novelesca debe ser la de la escritura, o bien, de la lectura. En la novela tradicional se cuenta con dos tiempos obviamente irreconciliables en el plano de la realidad: el de duración de la lectura, y el de duración de las acciones de los protagonistas. En el *Nouveau Roman* se pretende, a la manera de las reglas aristotélicas, hacer coincidir estos tiempos. Pretensión que se facilita gracias al abandono de los personajes y de la intriga, representados por el uso exclusivo del presente de indicativo. En adelante, la novela tendrá que ordenarse de acuerdo con un orden nuevo, impuesto por una retórica del lenguaje, y no de acuerdo con las situaciones, sentimientos y símbolos referidos a un mundo “real”, exterior a ella, justamente porque ya no se trata de contar una historia, ni de describir personajes y situaciones. La atención se fija en los intersticios, en los vacíos y, en particular, en el espacio que separa, rodea y hace significar las palabras pronunciadas en los diálogos. Entre los novelistas que se impusieron después de 1955, se encuentra Nathalie Sarraute, para quien: “...los personajes, tal como los concebía la vieja novela (y todo el viejo aparato que servía para darles valor), no consiguen ya contener la realidad psicológica actual...”⁽¹⁾

Esta autora juega un papel muy importante en este movimiento, aunque su primer libro *Tropismos*, 1936 haya pasado inadvertido; ya que para 1949, con la publicación de *Retrato de un desconocido*, la novelista se encontró en la vanguardia de la lucha contra el poder de la vieja novela, contando con el apoyo de Jean Paul Sartre, quien escribió un importante prefacio para esta obra, y quien en él bautizó a esta nueva novela como la *antinovela*, y quien posteriormente publicó los manifiestos de Sarraute en la revista “Temps Modernes”.

(1)Kurz, Garcia-Viño, et.al. *La nueva novela europea*, p.86

En el Prólogo a *Retrato de un desconocido*, Sartre afirma: “Uno de los rasgos más singulares de nuestra época literaria es la aparición, aquí y allá, de obras vivaces y absolutamente negativas que se podrían calificar de antinovelas. Coloco en esta categoría obras de Nabokov, las de Evelyn Waugh y, en cierto sentido, *Los monederos falsos*...Las antinovelas conservan la apariencia y los relieves de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos refieren su historia. Pero sólo para mejor defraudar: trátase de refutar la novela mediante la propia novela, de destruirla bajo nuestros ojos en el preciso instante en que el autor parece edificarla, de escribir la novela de una novela que no se desarrolla, que no puede desarrollarse, de crear una ficción que sea a las grandes obras compuestas por Dostoievsky y por Meredith lo que es a los cuadros de Rembrandt y Rubens aquella tela de Miró titulada *Asesinato de la pintura*. Estas obras extrañas y de difícil clasificación no atestiguan la debilidad del género, sino sólo señalan que vivimos en una época de reflexión y que la novela está en vías de reflexionar sobre sí misma. Tal es el libro de Nathalie Sarraute: una antinovela que se lee como una novela policial.”(2)

(2)Sartre, Jean, *Prólogo en Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute, p.5

I.1.6. Panorama cultural.

Entre los años cincuenta y sesenta surgieron dos movimientos que cambiarían la forma de ver la vida a través del cine y la literatura. No se trata de grupos estilísticamente homogéneos, sino de movimientos artísticos “de autores”. Hablamos de la “Nouvelle Vague” francesa, movimiento cinematográfico; y de la “Nueva novela Hispanoamericana”. Estos movimientos tuvieron en común, básicamente, dos temas rectores: una total insatisfacción vital ante el panorama cultural y social de la época, por un lado; y una enorme necesidad de renovar su lenguaje; tanto el literario como el cinematográfico, por el otro, pues ambos ya no respondían a las necesidades de la época; y por lo mismo, tanto lectores como espectadores no podían verse reflejados en ellos.

Se hace alusión a estos movimientos, porque a Josefina Vicens, como guionista y escritora, le interesaba todo movimiento que se relacionara con la búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevas formas de expresar la realidad. En el caso del primero, es evidente que se relaciona con la *Nouveau Roman*; y ésta a su vez con *El libro vacío*. En el caso de La nueva novela hispanoamericana, es innegable que con ella la literatura dio un giro determinante, en tanto tenía como objetivo encontrar un lenguaje propio, que respondiera a nuestras realidades, pero; que al mismo tiempo, también pudiera reflejar *al hombre* en términos universales.

Para Carlos Fuentes, (*La nueva novela hispanoamericana*), la novela hispanoamericana, movimiento literario conocido la “Nueva novela Hispanoamericana”, que representó todo un fenómeno a nivel internacional, y que trascendió como el ya famoso y conocido movimiento “Boom literario de los sesenta”, y era escrita por hombres, asumía la tradición de los exploradores del siglo XVI, quienes descubrían asombrados el mundo latinoamericano que se erigía ante ellos como una presencia implacable de selvas y montañas, a

La Nouvelle Vague es un movimiento “de autores” movimiento, que surgió entre 1958 y 1963., en torno a un grupo de jóvenes que destacó por su nueva forma de hacer cine. Todos sus integrantes eran grandes cinéfilos, conocían las técnicas cinematográficas, y eran también redactores de la revista Cahiers du Cinéma. Cabe señalar que no existen grandes similitudes entre sus obras cinematográficas, tal como lo podemos ver con Claude Chabrol, Resnais, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Jean-Luc Godard, etc. entre quienes no parece observarse ningún punto de comparación. Pero, aunque no fuese un grupo homogéneo en términos de estilo, hay que señalar que veían en la artificialidad del cine francés del momento, descendiente directo de la novela decimonónica, a un enemigo común.

una escala inhumana, de ahí que la naturaleza se haya convertido en la protagonista, y los hombres se vieran aplastados por su fuerza. Baste pensar en *La vorágine*, de Eustasio Rivera, donde la selva termina devorando a los hombres que se enfrentan a ella. Asimismo, la tendencia documental y naturalista de esta novela-según Fuentes- obedecía al hecho de haber llegado a una independencia, sin poseer una verdadera identidad. Esto equivaldría-en términos psicoanalíticos-a afirmar, que todo conflicto no resuelto, tiende a repetirse a lo largo de nuestra historia. Por ello, para Fuentes, la tiranía de la conquista se ha visto proyectada, o trasladada a otros personajes. Por ejemplo, Hernán Cortés, reencarnará en Porfirio Díaz; Pizarro, en Santa Cruz; Alonso de Ojeda, en Juan Vicente Gómez, y así podríamos continuar con una lista interminable, dentro de la cual, el escritor hace referencia a muchos de los autores que, además de ser los representantes de esta nueva novela, también formarán parte del ya conocido Boom Literario de los años sesenta. Entre los autores que destacan tenemos a: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosas, José Lezama Lima, Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, y el propio Carlos Fuentes. Como se podrá observar, todos estos escritores eran originarios de diferentes países, y de diferentes edades; y aunque su mirada se dirigía hacia la literatura europea, todos compartían la preocupación por el lenguaje, por la creación de un lenguaje que de verdad les perteneciera, no por aquel impuesto por los conquistadores, que les representaba una conquista y colonización ininterrumpidas. Lenguaje que también representó un orden jerárquico y opresor. Estos escritores deseaban un lenguaje que hicieran suyo, ya que en el momento en que se crea un lenguaje, también se está creando un ser. Esto quedaría perfectamente ilustrado con la obra *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar, que además de responder, claro está, al deseo por encontrar nuevas técnicas y formas narrativas, también respondía a lo mencionado. Otro ejemplo importante lo tenemos en *Pedro Páramo*, novela de Juan Rulfo, cuando su hijo, Juan Preciado pregunta: “¿Quién es mi padre?” No podemos sino pensar en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, ensayo en el que establece como tesis central, que el problema de nuestro país reside en el hecho de que somos un pueblo sin padre. Es interesante observar, que los espacios narrativos creados por estos autores, ya se trate de Macondo, en

Cien años de soledad; de G. García Márquez; de Comala, en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, por mencionar algunos ejemplos, pretenden distanciarse y diferenciarse de la cultura española, para enraizarse en una netamente americana. No obstante, todos ellos presentan influencias de James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, John Dos Passos, Lawrence Durrell, Henry Miller, Jean Paul Sartre, Jean Genet y, por supuesto, de la *Nouveau Roman*. En las obras de los escritores hispanoamericanos se reflejan como trasfondos filosóficos el Nihilismo y el Existencialismo. El psicoanálisis es también muy importante, por ello la complejidad de muchas de las obras producidas por estos autores. El sexo es muy importante, y se presenta de una manera más cruda. Para algunos críticos esta novela se aproxima a la *Antinovela*, por su

Leo Pollmann en *La Nueva Novela en Francia e Iberoamérica* considera que la "Nueva Novela Hispanoamericana" y el "Nouveau Roman francés" (movimiento literario intrínsecamente relacionado con la "Nouvelle Vague" cinematográfica), son movimientos paralelos y complementarios. Ambos tipos de novela actúan como renovación sustancial, y a ambas denomina como antinovelas, polémico concepto propuesto por Sartre, que aún continúa utilizándose. Para el máximo exponente del Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, "la literatura es revolucionaria por su forma, no por su contenido". Si cambiamos la palabra literatura por lenguaje, encontramos una premisa que es aplicable tanto para el escritor Julio Cortázar, como para el cineasta Jean-Luc-Godard. De juicios completamente distintos (uno más intuitivo; el otro, otro más racional), y desde diferentes disciplinas, ambos alcanzan un lugar común: la revolución dialéctica. Revolución que llevan a cabo a través de los mismos recursos: a) El metarrelato, entendido como la reflexión del Arte dentro del Arte. En el caso de Cortázar y Godard, éste supone una vuelta de tuerca en su deconstrucción dialéctica. Sus autores desean agotar todas las posibilidades de relación entre el lector/espectador y la obra. b) La apertura de límites: A Cortázar le apasionaba alejar a la novela de su formato tradicional, baste pensar en su novela *Rayuela*. Cortázar juega siempre con nuevas formas de expresión, incluyendo elementos en un principio ajenos a las novelas, como artículos de periódicos, dibujos, bocetos y los comentados collages. Le gusta la idea de novela como algo completamente abierto, por ello amplía los límites que impone el relato literario y da nuevos órdenes a sus novelas, por lo que no hay que leerlas linealmente; de principio a fin, ahora podemos elegir, y así resultan muchas novelas en una sola, con lo que también derriba la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace. Cortázar además, desarrolla nuevos lenguajes e idiomas, como el "gílgico", un lenguaje inventado de sonoridad musical, convirtiéndose en todo un acertijo para el lector el tratar de descifrar su significado. c) El compromiso social: Este compromiso se puede ver plasmado en ambos terrenos; en el literario y en el cinematográfico. Así, tenemos diferentes textos cuya crudeza testimonial reside en el hecho de que aparecen narraciones reales de gente que fue torturada en Vietnam, y los diversos trabajos de Godard, que parecen obligar al espectador a despertar de su letargo al presentarle imágenes de heridos y cadáveres reales, que parecen remitirnos a Goya y sus *Desastres de la Guerra*. d) La sexualidad: ahora, tanto en el terreno sexual como en el sentimental, se habla con franqueza. Las relaciones amorosas de la obra cortazariana aparecen bajo una luz cruda. La pasión se muestra liberada de pesadas justificaciones psicológicas y religiosas, y llega a ser un tema recurrente en sus novelas. La sexualidad en Godard tiende más a la provocación y a la contemplación. e) El Jazz: Por último, no debemos olvidar el jazz, estilo musical que uno y otro admiran. Ambos recurren a menudo al Jazz para recrear el ambiente de sus obras. Es un estilo musical fragmentado, a veces improvisado y, en cierta modo, tiene que estar muy cerrado, no puede pasar de cierta medida. Es decir, el jazz es a la música, lo que Godard al cine y Cortázar a la novela. Por lo anterior se puede concluir, que Godard y Cortázar experimentan y transgreden las normas tradicionales, para transmitirnos, a través de su trabajo, esa libertad con la que piensan que debería funcionar el mundo.

exceso intelectualista, que puede desembocar en la deshumanización asfixiante, bastaría pensar en *Paradiso*, de José Lezama Lima; en *El túnel*, de Sabato (el aspecto psicológico), en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, (por su crudeza); en *Los errores*, de José Revueltas, (por el desencanto de la humanidad), en *Pedro Páramo*, donde todos sus personajes están muertos, donde todos han padecido el abuso del cacique, representado por el propio Pedro Páramo, y donde se ve el problema de identidad de nuestro país.

I.1.7. *La Nueva Novela y El libro vacío.*

La influencia que la *Nueva Novela* ejerció sobre la obra de Josefina Vicens es ineludible. Como ya se ha visto, *El libro vacío* rompió con los esquemas narrativos de la época por varias razones. *El libro vacío* fue publicado en 1958, y en ese entonces no era común que una escritora eligiera un narrador masculino para su obra, y mucho menos que el tema desarrollado girara en torno a la problemática de la creación literaria, planteada además desde la creación misma, lo cual ya nos estaría hablando de un metalenguaje. *El libro vacío* está inscrito en la universalidad, cuando el entorno cultural de la época rendía culto a lo nacional. Aunque es obvio que Vicens cumplió con algunas convenciones de la novela tradicional, como el hecho de dotar a su personaje-narrador de una esposa, dos hijos, una amante y un trabajo, a lo largo de su desarrollo no observamos puntos climáticos. La novela tradicional se caracterizó por ser una novela de personajes y argumentos, mientras que *El libro vacío* tiene como punto de partida, medular y de regreso, el problema de la escritura. Además, los metatextos presentes de principio a fin-que constituyen otro de los aspectos definitorios de la *Nueva Novela*-de los que podrían derivar tanto una teoría literaria como una teoría estética, nos hablan de la presencia de autores como Franz Kafka, en quien no podemos dejar de pensar, cuando José García habla de la burocracia, ya que el trabajo que desempeña es burocrático; como tampoco podemos olvidar, que la autora conoció muy bien este tipo de trabajo. Asimismo, la personalidad de José García, un hombre común, tan común como su nombre y apellido, nos recuerdan *El hombre sin atributos*, de Musil.

Como ya se vio en la biografía de la autora, ésta tuvo contacto con grandes intelectuales y artistas de la época, y tuvo conocimiento de los escritores que determinaron un nuevo rumbo para la literatura, como todos los enunciados en los antecedentes de la *Nueva Novela*, y otros muchos más, como se puede detectar en el trasfondo filosófico existencial presente, del que se hablará en forma detallada más adelante.

El libro vacío inicia con el deseo-imposibilidad de escribir de José García, y el libro termina sin que él haya podido escribir ni una sola palabra. Es decir,

que la novela que leemos, de algún modo es una no-novela, porque supuestamente nunca inició. Y como ya se vio, ésta es una de las principales características de la *Nueva Novela*, cuyo punto central es el lenguaje, y la alusión a todo lo que constituye su proceso formativo, es decir, El *Nouveau Roman* evoca, por lo tanto, implícita, o explícitamente al acto de escribir, y se pretende, antes que nada, objeto literario, ensamblaje de palabras en una hoja en blanco. Así, el novelista, pretende no tener *nada* “qué decir”, parece estar de más, el *acto creativo*, y todo aquello que lo constituye se convierte en el *todo*.
¿No es lo que sucede en *El libro vacío*?

Un aspecto representativo de la Nueva Novela, es el “fluir de la conciencia”, presente en el discurso de José García, manifestado a manera de monólogo interior. Ahora bien, la importancia de la *Nueva Novela* en la obra de Josefina Vicens, reside en el hecho de que ésta inaugura una nueva forma de narrar.

I.1.8. El Existencialismo y El libro vacío.

El existencialismo da más importancia a la existencia humana que a las ideas, pues pone énfasis en lo concreto de la vida diaria, más que en un determinado sistema, y es evidente que con ello está poniendo en tela de juicio los valores morales idealistas, que ya no funcionaban más para el hombre moderno, que vivía agobiado por la angustia; por el sinsentido de la vida; por la incomunicación entre los hombres, viviendo dentro de un mundo mecanizado y cosificado, dominado por la indiferencia y por la falta de fe en cualquier tipo de filosofía o religión. En un mundo así, sólo cabe la tentación de la muerte y la nada absoluta, una nada que representa la pérdida del ser de las cosas y del hombre mismo.

Para establecer la relación existente entre el Existencialismo y *El libro vacío*, bastará con retomar algunos datos biográficos de la autora. Como ya se estableció anteriormente, Josefina Vicens asistió como oyente a las clases que impartían Edmundo O’Gorman y Sergio Fernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hay que recordar que el maestro Edmundo O’Gorman fue alumno del filósofo José Gaos, quien fue uno de los principales difusores de la obra de Heidegger. Es más, podríamos afirmar que gran parte del prestigio del maestro Gaos se debía a las excelentes traducciones que llegó a realizar a largo de su vida, de autores tan importantes para el pensamiento moderno como lo fue Heidegger. Ahora bien, con relación a la difusión del existencialismo francés, fue sobre todo el Grupo Hiperión-ya mencionado anteriormente-el más interesado en dar a conocer esta doctrina, y cabe recordar que muchos de los pensadores existencialistas trataron de promover su pensamiento a través de su obra literaria. En nuestro país fueron escenificadas muchas de las obras teatrales de Jean Paul Sartre y Albert Camus. Asimismo, también hay que señalar que Josefina Vicens tuvo contacto con grandes intelectuales de su época, y la mayoría de ellos se inclinaba hacia una literatura universal. Baste el ejemplo de Los Contemporáneos, quienes además de interesarse por las obras maestras universales, también llegaron a realizar excelentes traducciones, como las que llevó a cabo Xavier Villaurrutia,

tal como se puede observar en el ensayo que escribió de Gerard de Nerval, “el más romántico de los poetas del romanticismo francés y del más y mejor penetrado por el romanticismo alemán”(6) (contenido en Xavier Villaurrutia *Obras*). No es un hecho gratuito el que Villaurrutia haya intitulado a uno de sus conocidos poemas *Nostalgia de la muerte*, puesto que el himno VI, de *Himnos de la noche* de Novalis lleva por título *Anhelo de muerte*:

Himnos de la noche

“VI

Anhelo De la muerte

Descender al seno de la tierra,

lejos del reino de la luz,

el golpe salvaje y el furor doloroso

son señal de un viaje feliz...” (7)

Esto confirma el conocimiento que los integrantes de Los contemporáneos tenían de la literatura universal, sobre todo de los autores románticos, de los poetas malditos, de Andre Gide, Heidegger, Nietzsche, Sartre, etc. Ahora, con relación a las semejanzas presentes entre el existencialismo y *El libro vacío* tenemos lo siguiente: así como se plantea la problemática del quehacer literario, también se planteará la problemática del quehacer existencial, donde el hombre se presentará como un inacabado proyecto a la manera sartreana. Por ello, la angustia que experimenta José García ante la página en blanco de su libro, es la angustia que en realidad experimenta ante el hecho de saberse existencia, ya que retomando a Sartre, si en el Existencialismo se afirma que el hombre es angustia, esta angustia está referida al problema de la elección y su subsecuente responsabilidad. Es decir, el hombre al elegirse está eligiendo, al mismo tiempo, a la humanidad entera. José García vivirá en constante conflicto consigo mismo por la imposibilidad de conciliar esas dos partes suyas que viven peleándose, y que en términos de Sartre equivaldrán al ser en-sí y al ser para-sí: “Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy, haciéndolo.” (8)

(6) Villaurrutia, X., *Obras*, p. 894,895

(7) Novalis, *Himnos a la noche*, p. 49

(8) Vicens, *El libro vacío*, p. 12

Asimismo, veremos a un José García empeñado en establecer la comunicación con alguno de sus semejantes, lo cual resultará imposible, ya que quienes le rodean se encuentran inmersos en la enajenación, a la cual él no se integrará, debido a que intentará rescatar a su ser del olvido a través de la escritura. Ese deseo por lograr establecer la comunicación con uno de sus semejantes nos llevará a la soledad y al desamparo planteados por Sartre. La soledad a la que se alude se relacionaría, en términos filosóficos, con la imposibilidad de ser otro, de ahí que José García hable “de su cárcel natural e intransferible”. También se estaría haciendo referencia al hecho de haber sido arrojados al mundo. Al haber sido arrojados al mundo, tal como lo dice Sartre en *El existencialismo es un humanismo*, también estaremos condenados: a la soledad, a la imposibilidad de ser “otros”, a la falta de comunicación, al desamparo, a la cosificación, a la muerte. En la siguiente cita podemos observar lo dicho: *...a pesar de que desde hace tantos años soy el mismo, y-hago lo mismo, no sé por qué me siento ajeno a mí, como si accidentalmente hubiera yo caído dentro de mi cuerpo y de pronto me diera cuenta del sitio en que habito* (9)

Aunque José García se ve inmerso en ese mundo laboral que es la burocracia, se erigirá en víctima y testigo del mismo. En la cita que se presenta a continuación podremos ilustrar lo anterior. Inmediatamente se incluirá también una cita de *La náusea*, de Jean Paul Sartre, ya que las semejanzas entre la última y *El libro vacío* son evidentes. Ambas harán referencia a la cosificación del hombre moderno. José García: *Me vuelvo loco entre tantos días exactos, cortados como por un molde. Siento como si me arrancaran un pedazo de mí mismo cada vez que Rafael Acosta, que tiene sobre su escritorio un calendario de hojas movibles, desprende la correspondiente a la fecha. Un día más de trabajo; un día menos de vida. Mejor. A veces me dan ganas de morirme para no ver a mi compañero arrancar la hoja del calendario. Después pienso que aunque yo no lo vea, el acto se repetirá un día y otro y otro, y que lo importante no soy yo, sino el acto mismo y el hecho de que exista siempre un hombre prisionero que lo ejecuta.* (10)

J. Paul Sartre: *Me aburro, eso es todo...Es un aburrimiento profundo, profundo, el corazón profundo de la existencia, la materia misma de que estoy hecho. No me descuido, por el contrario, esta mañana tomé un baño, me afeité. Sólo que cuando pienso en todos esos pequeños actos cuidadosos, no comprendo cómo pude ejecutarlos; son tan vanos. Sin duda el hábito los ejecuta por mí. Los hábitos no están muertos, continúan afanándose, tejiendo muy despacito, insidiosamente, sus tramas; me lavan, me secan, me visten, como nodrizas.* (11)

(9) Vicens, *El libro vacío*, p. 33

(10) Ibid, p. 205 y 206

(11) J.P. Sartre, *La náusea*, p. 230

Ahora bien, a pesar de la cosificación referida y de su ser común, José García es un ser consciente, y será esta conciencia la que le permitirá distanciarse de esa realidad que él mismo describirá más tarde, y con ello colmará a su existencia de sentido. Así José García, además de vivir obsesionado por su quehacer literario y por su quehacer existencial, vive también obsesionado por el tiempo, ese tiempo que parece una condena más, y que lo llevará ineludiblemente hacia la muerte. García nos dice: *"El niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa. Usa lo que existe, pero no lo posee. El niño todo lo hace a través de su involuntaria inocencia, como el hombre a través de su congénita ignorancia."* (12)

Esta obsesión por el tiempo está íntimamente ligada a la muerte, y ésta a nuestra condición humana. Aquí cabría recordar que tanto el existencialismo como el romanticismo harán referencia a la dolorosa conciencia del hombre por la contradicción existente, entre la evidente grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada.

En las palabras de José García : *"Entonces no habríamos ido a una cantina...sino al fondo de nosotros mismos, a nuestros sitios turbios y doloridos, a esos sitios donde el hombre padece la angustia de serlo y de no serlo en la medida ideal."* (13)

Ahora, con respecto a la pieza teatral *"Un gran amor"* es fácilmente observable en ella, la influencia del existencialismo ateo francés (la autora misma lo reconoció), tal como lo podremos constatar en los siguientes fragmentos de dos obras de Simone de Beauvoir:

MUJER

...(Encarándose al viejo, resuelta) ¡Por favor, habla claro! ¿Crees que tengo miedo? ¿Crees que no lo sé todo? Estoy muerta. Muerta. Me suicidé ayer.

VIEJO

(Lento) Te suicidaste hace 23 años.

MUJER

(Violenta) Ayer, ayer en la noche.

VIEJO

(Inflexible) Hace 23 años. Y has caminado en la sombra todo el tiempo que le robaste a tu vida. ...

(12) Vicens, *El libro vacío*, p. 18

(13) Ibidem

(La mujer se vuelve hacia la joven con expresión de angustia).

MUJER

¿Qué dice?

JOVEN

(Dulcemente) Sí, tu verdadero día es hoy. Hace un momento dijiste: "acaba de amanecer".

¿Recuerdas? Es que esta luz y este sitio ya te pertenecen.

...

...MUJER

(Aterrada) ¡Veintitrés años! (Trans. Excitándose terriblemente) No sé quiénes son ustedes, ni quiero saberlo. Están locos. Fue ayer, lo recuerdo perfectamente: estuve varias horas sentada, sola, en mi gran sillón amarillo... (Se va calmando) oscureció...más y más...se hizo de noche...los ruidos de la casa cesaron...después los de la calle...dije su nombre quedamente, varias veces...hasta que llegó ese instante en que supe que iba a hacerlo...salí de mi casa sin avisar a nadie...después, todo aquello...y aquí estoy.

VIEJO

Sí, aquí estás, pero hasta hoy. No podía ser antes.

MUJER

(Sin entender) No, no pudo ser antes. ¡Había tantas cosas...! Me tenían atada esas gentes que no comprendieron nunca. Pero yo estaba aquí desde hace mucho tiempo. Desde el mismo día en que él llegó.

(El viejo sonrío y mira a la mujer. La joven se acerca al viejo) (14)

Me refiero, específicamente, a la obra teatral *Las bocas inútiles*, de Beauvoir, y a su novela *Todos los hombres son mortales*:

Las bocas inútiles, de Beauvoir

JEAN-PIERRE-¿Compasión? ¿Quién osaría compadecerse de tí? Me resulta insoportable vivir y que tú estés muerta. Te amo, Clarice.

CLARICE-Decías ayer que esa palabra carecía de sentido.

JEAN-PIERRE-¿Era ayer? ¡Qué lejano me parece todo!

CLARICE- Era ayer, y tú no me amabas.

JEAN-PIERRE-No me atrevía a amarte porque no me atrevía a vivir. Esta tierra me parecía impura y yo no quería ensuciarme en ella. ¡Qué estúpido orgullo!

CLARICE-¿Te parece más pura hoy?

JEAN PIERRE-Pertenecemos a la tierra. Ahora lo veo claro. Trataba de aislarme del mundo, y es aquí donde huía de mis deberes de hombre, aquí donde era un cobarde y te condenaba a muerte con mi silencio. Te amo en la tierra. Ámame tú.

CLARICE-¿Y cómo hay que amarse en la tierra?

JEAN-PIERRE-Luchando juntos. (15)

(14) Vicens, *Un gran amor*, p. 37 y 38

(15) Beauvoir, *Las bocas inútiles*, p.1201, 1202

Todos los hombres son mortales, de Beauvoir

...Hay momentos en los que el tiempo se detiene.

Miró sus manos durante largo rato.

-Momentos en los que uno se halla más allá de la vida y en los que uno ve. Después, el tiempo reanuda su marcha, el corazón late, se tiende la mano, se adelanta el pie; todavía se sabe, pero ya no se ve...No sabe usted más que mirarme sin decir palabra. Se niega usted a vivir. Y yo amo la vida. ¿Me comprende?

-¡Qué lástima!-respondió.

-¿Por qué?

-¡Terminará tan pronto!

-¿Otra vez?

-Otra y siempre.

-¿No puede usted hablar de otra cosa?

-Pero ¿cómo puede usted pensar en otra cosa?-replicó Fosca-. ¿Cómo logra usted creer que está instalada en el mundo, cuando va usted a dejarlo dentro de tan pocos años, apenas ha llegado a él?

-Por lo menos, cuando yo muera habré vivido-replicó Regine-. Pero usted está muerto. (16)

(16) Simone de Beauvoir, *Todos los hombres son mortales*, p. 779,787

1.1.9. Contexto socio-histórico de *El libro vacío*: los años cincuentas.

Para iniciar, se hablará de los sexenios que formaron parte de la década de los años cincuenta, y principios de los sesenta: Miguel Alemán Valdez (1946-1952); Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964).

De acuerdo con Luis Leñero Otero (*Representaciones de la vida cotidiana en México*), y a Carlos Monsivais (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”) tenemos lo siguiente. La época de los años cincuentas, es una época sumamente compleja, ya que con el fin del *ruralismo*, que da paso a la *urbanidad*, se puede afirmar que termina el *mito revolucionario*. El inicio del urbanismo, debe comprenderse como un signo de la modernidad, concebida como una alternancia universal, para dejar a un lado el nacionalismo vigente durante toda la primera mitad del siglo XX. En la década de los cincuentas todo parece centrarse en la cultura y en la sociedad; y no en la política y los gobiernos; pero si pudiéramos hablar de *modernidad* en esos años, podríamos decir que ésta tiene en México tres ejes centrales: 1) El Industrialismo, que irá acompañado de toda su maquinaria y su fuerza productiva, y que conllevará con él, la obsesión por el progreso industrialista, primero; y por un acelerado consumismo, después, que terminarán en la solicitud de apoyo de financiero por parte de nuestro gobierno a los Estados Unidos, así como la invitación de que inviertan en nuestro país.

2) El Burocratismo. Éste surge de la urgente necesidad de administrar a una sociedad tan multitudinaria y compleja como la nuestra. 3) El Urbanismo masivo. Desde que el hombre moderno se vuelve cosmopolita, se estandariza, y vive en un medio que es cada vez más artificial.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede concluir, que la *modernidad* en México nace enmarcada por una nueva institucionalización, engendrada durante las décadas de los veintes y treintas; y que representó la creación de un sistema de negociación entre la burguesía postrevolucionaria, y la antigua alta burguesía. Este sistema de negociación, derivó en un acuerdo institucional entre caudillos, militares y caciques, y los antiguos hacendados, quienes

orientaron sus miradas e intereses hacia una industria aún inexistente. Aquí es cuando surge la industria de corte capitalista, misma que se reafirmará en los años cuarentas y cincuentas, consolidándose posteriormente como el sistema socioeconómico vigente hasta nuestros días.

El paso de los años cincuentas a la década de los sesentas, incrementó la participación del estado en la economía nacional, por lo que se elaboraron planes de desarrollo industrial, que tuvieron como objetivo equilibrar la economía con el exterior, a través del estímulo a las exportaciones; y la restricción a las importaciones.

Conforme a lo enunciado, la realidad social de aquellos años-que se asemeja bastante a la actual-establece que el 80% de la población obrera no sostiene a la economía nacional, como se supondría, sino a una minoría capitalista, entre quienes se encuentran: funcionarios corruptos, banqueros, industriales, grandes comerciantes. El sector obrero ha visto devaluar su capacidad adquisitiva década tras década. Por lo que sólo un 2% de la población percibe la mitad del ingreso nacional, ya que el resto se encuentra en manos de la minoría capitalista mencionada; ahora diríamos, que en manos de las aproximadamente, diez familias, que son las que ostentan la riqueza de todo el país. Y cabe subrayar, que es justamente en este contexto que surge la clase media, a la que *El libro vacío* tanto alude. Esta clase ha olvidado el campo y el folclor, y se ha instalado en la *modernidad*; pero para olvidar sus frustraciones de clase, vive paralelamente a través del *cine hollywoodense*, todo lo que en su cotidianidad no puede vivir, pero también vive a través de la televisión y cine mexicanos, ya que a través suyo refuerza sus esquemas machistas. De todo ello resulta la constitución de una sociedad vacía, porque aunque abierta a la apertura comercial-hoy diríamos al TLC- al desarrollo tecnológico, y a los movimientos de liberación del mundo contemporáneo, es una sociedad en la que los sueños se quedarán reducidos a eso, a sueños, con la subsecuente frustración que esto conlleva, pues los medios materiales de los que se dispone, nunca estarán a la par de sus ingresos para poder así satisfacer alguno de sus sueños. Es triste tener que recordar lo que dijera Rufino Tamayo de los campesinos, “*que sólo triunfaron en los murales.*” Sin embargo,

dentro de este triste panorama, o debería decirse, a pesar suyo, surgieron en nuestro país artistas e intelectuales que introdujeron a México en la cultura universal, como el ya tan citado grupo *Los contemporáneos*, y figuras de la estatura de Alfonso Reyes (1890-1959), Octavio Paz (1914-1998), por mencionar algunas. Todos ellos recorrieron desde la literatura grecorromana y la mística de Oriente, hasta el existencialismo y todos los movimientos *avant-garde*, incluyendo a escritores norteamericanos y europeos, que influyeron en forma determinante en la literatura mexicana como: William Faulkner; James Joyce, Ernest Hemingway, E.M. Foster, Scott Fitzgerald, Doss Passos, Virginia Woolf, Thomas Mann, Franz Kafka; Robert Musil, Andre Gide. Estos autores exploraron e innovaron el rumbo de la literatura por medio de las más complejas e inteligentes creaciones de formas narrativas, ya mencionadas en otro apartado.

I.1.10. José García: El hombre es una pasión inútil.

pienso llegar a ser en algo y encuentro que no puedo alcanzar sino mi propio querer ser que se convierte de inmediato en un no llegar a ser, y así mi ser se reduce a la inútil imposibilidad de realización que pretendía. Así, todo esfuerzo lo conduce inexorablemente al mero existir, es decir al solo anhelo de ser, ya que el ser es su imposibilidad. Por ello diría Sartre que "el hombre es una pasión inútil". Puesto que es pasión en su intento de realizarse como realidad absoluta; tiene la pasión de serse suficiente; pero esta pasión es una pura inutilidad. (1)

Si tuviéramos que sintetizar o señalar el tema más importante de *El libro vacío*, éste sería sin lugar a dudas el tema de "la nada". La nada como esa hoja en blanco a la que diariamente José García se enfrenta. La nada como ese hacerse cotidiano; la nada, en fin, como punto de partida y regreso del hombre, puesto que para Sartre el hombre es arrojado al mundo, después de ser "nada", e igualmente, será devuelto a la "nada" después de su muerte. Sintetizando lo anterior: el hombre va de la nada a la nada: *"Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío."* (2) Luego entonces, la existencia auténtica en términos sartreanos es un "ser para la muerte". Es decir; es la existencia en la conciencia de la nada. Mientras exista lo existente, la muerte es una posibilidad permanente, de que todas las demás posibilidades se convierten en imposibles: *"La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial..."* (3)

Siguiendo a Sartre, la rutina será un autoengaño para huir de la nada, de la conciencia de la muerte, de la libertad como existencia sin sentido, puesto que la existencia auténtica es la conciencia del vivir de la nada para ir a la nada, de flotar en la muerte. Por lo que la única redención posible es la de reconocer que no existe salvación. Así, la opción por la nada no tiene remedio, ya que siempre se optará por ella. Sin embargo, hay dos formas de optar por la nada: Escribiendo, pero desembarazándose de la escritura, que es para la muerte: No escribiendo, entonces no vivirá, puesto que caerá en la rutina, en la cotidianidad.

La paradoja de José García es que al optar "ser" (escritor) ha renunciado a ser hombre (*estar siendo*) porque ser hombre es imposible, porque "es estar

(1) R. Xirau, *Sentido de la presencia*, p. 15,16

(2) Ibid. p. 44

(3) J.Vicens, *El libro vacío*, p.31

siendo”, si es “el escritor” deja de ser hombre; pero al optar por “*el ser*”, está optando por la nada.

La frustración de José García radica en el hecho de saberse una imposibilidad, pues el “*hombre ser*” entendido en la realidad que nos circunda como plenitud, como totalidad, no existe, ya que implicaría una deshumanizada perfección: “*Sereís como Dios*” dice la serpiente. Y entonces el hombre come el fruto, trata de integrar en su carne el conocimiento mismo de la divinidad, trata de ser este conocimiento y de ser la divinidad que le da sustancia, pero al tratar de ser Dios el hombre ya trata de ser lo que no es. Y el ser, para el hombre, se reduce a un tratar de ser que jamás puede llenar los requisitos de su contingencia.” (4)

Así, cuando se trata de aplicar esta plenitud del ser al hombre, la vida humana se reduce a un fracaso y a una frustración, puesto que nuestro *querer ser* queda reducido a su justa medida de *mero existir*. Por ello la insistencia de José García en mencionar su cotidianidad-que será la vía para escapar de la nada. Por ello la nostalgia de sus sueños, nunca alcanzados, porque lo remiten siempre a su deseo por alcanzar a “ser” el objeto de su *querer ser*, pero su propio proyecto está expuesto a una temporalidad que lo lleva irremisiblemente hacia la muerte; es decir, hacia la negación misma de sus posibilidades. Resumiendo lo anterior en palabras de Sartre: *Toda realidad humana es una pasión en tanto proyecta perderse para fundar el ser y para constituir, al mismo tiempo, el En-sí que escapa a la contingencia al ser su propio fundamento. Así la pasión del hombre es inversa a la de Cristo, pues el hombre se pierde en tanto hombre para que nazca Dios. Pero la idea de Dios es contradictoria y nos perdemos en vano. El hombre es una pasión inútil.* (5)

(4) R. Xirau, *Sentido de la presencia*, p. 12

(5) R. Xirau, *Sentido de la presencia*, p. 17

I.1.11. La influencia de Maurice Blanchot en *El libro vacío*.

Maurice Blanchot nació en Quain, cerca de Devrouze, Saona y Loira, el 22 de septiembre de 1907; y murió en Le Mesnil-Saint-Denis, Yvelines, el 20 de febrero de 2003. Fue escritor, crítico literario e intelectual francés. Blanchot estudió filosofía en la Universidad de Estrasburgo, y fue amigo de Emmanuel Lévinas, de Bataille; y más tarde, de Derrida (quien le dedicó un gran libro y varios textos famosos). Han escrito sobre él también: Jean-Paul Sartre y Roland Barthes. Blanchot participó en numerosas revistas como crítico poseedor de una gran claridad. Un tercio de las reseñas que escribió hasta 1944, se recogieron en *Falsos pasos*. Tras su muerte, cerca de los cien años, se recuperaron los textos restantes, en *Crónicas literaria* (2007), que es un grueso volumen, del cual sólo se habían dado a la luz, doce textos aproximadamente, en algunos de los congresos en los que participo entre los años de 1999 y 2003. Se puede decir que los libros de Blanchot se dividen en tres géneros: obra crítica, obra de ficción y escritura fragmentaria. Ésta última está formada sólo por dos obras mayores: *Le pas au-delà*, aparecido en 1973, y *La escritura del desastre*, aparecida en 1980. La obra crítica comprende *Falsos pasos*, *El espacio literario*, *El libro que vendrá*, *La amistad*, *La part du feu*, *El entretenimiento infinito*. De su obra narrativa destacan: *Thomas el oscuro*, Pre-Textos, 2002; *La sentencia de muerte* (1948), Pre-Textos, 2002; *Aminadab* (1942), Tr. Alfaguara; Tr. *El altísimo*. (1949); Tr. *La locura de la luz* (1973), Tecnos, 2007; Tr. *El paso (no) más allá* (1973) Tr., Paidós, 1999; Tr. *El instante de mi muerte* (1994), Tr. Tecnos, 2007. Blanchot se recluyó radicalmente hasta su muerte, ocurrida cerca de sus cien años, pero continuó escribiendo. Es un hecho que una de sus preocupaciones e intereses fundamentales estaba y estuvo centrado en el proceso creativo. Cuando observamos las afirmaciones de Maurice Blanchot, parecen salidas de la boca de José García: “Toda escritura, todo lenguaje conducen al silencio. Escribir es hacer el aprendizaje de la muerte” (1).

“En verdad, el escritor “no tiene nada qué decir”. Al mismo tiempo tiene que decir esa nada”. Es su función, su razón de ser. Las palabras traducen un silencio original y conducen al que las profiere al silencio esencial” (2).

(1) Maurice Nadeau, *La novela francesa después de la Guerra Mundial*, p.69

(2) Nadeau op. cit. p. 11

Para Blanchot el lenguaje es negación y destrucción. Para él, el tormento que roe al escritor, es que éste ve en el ejercicio literario, la toma de conciencia de una posibilidad de llegar al ser mediante la imposibilidad de llegar a la muerte, pues: *“Somos sensibles a un clima de ausencia; de no-presencia, que da cuenta del vacío esencial que habita en el corazón del mundo como en el corazón del hombre. El lenguaje destinado a colmar ese vacío, confiesa ser discurso puro, juego sabio de vocablos, expresión de lo inexpresable, transparencia. Desprovisto de referencias a lo que tenemos costumbre de llamar “realidad”, nos da al mismo tiempo el sentimiento de aprehender una realidad esencial, más allá de todo discurso”.* (3)

(3) Ibid. p. 111,112

Capítulo II. El deseo/imposibilidad de escribir en *El libro vacío*.

II.2.1. Marco teórico

“Le style n’est pas une technique, mais une vision.” Proust

Dado que el cuestionamiento principal de *El libro vacío* gira en torno a la problemática de la escritura, es importante señalar que Roland Barthes plantea en *El grado cero de la escritura*, que fue hacia 1850 que el escritor pasó de ser un testigo universal a una conciencia infeliz, proceso que lo llevó a rechazar la escritura de su pasado. En el momento que sucedió esto, la Literatura en su totalidad, desde Gustave Flaubert hasta nuestros días, se transformó en una problemática del lenguaje. Y, ¿no es lo que plantea *El libro vacío*? En este capítulo se hará referencia a algunos de los autores más representativos, que a lo largo de la historia de la humanidad, y principalmente durante los siglos XX y XXI, han centrado su atención en este proceso. Como sabemos, la escritura es un sistema de representación gráfica de un idioma, cuyo objetivo consiste en transmitir información a través de signos; ya sea trazados o grabados, sobre un soporte. Dado que la lengua oral está conformada por una sustancia fónica, ésta posee un soporte efímero, que hace necesario que el emisor y el receptor coincidan en el tiempo, lo cual no sucede con la lengua escrita. Es evidente que lo anterior nos remitiría a Ferdinand de Saussure y al signo lingüístico, conformado por un significado (imagen conceptual), y un significante (imagen acústica). Y que éste, nos llevaría a su vez al “Cratilo” de Platón, quien justamente en este diálogo, afirma que no hay relación entre el nombre y la cosa nombrada. Afirmación que de algún modo Saussure hará suya, al proclamar la arbitrariedad del signo lingüístico, pues como sostiene, no hay relación alguna entre el nombre y el objeto nombrado. Luego entonces, se puede concluir que en la escritura se presenta la conjugación de dos códigos: el de la lengua hablada, y el de la lengua escrita; y que ambos constituyen una estructura semiótica en la que se relacionan dos tipos de discurso: el de la lengua hablada, que consta de significados con sus expresiones fónicas, que serían los significantes; y el de la lengua escrita, que como es complementaria de la oral, también cuenta con significados, ya que sus significantes son de tipo gráfico. Por lo tanto, se puede establecer que dichos códigos poseen el mismo universo de contenido: puesto que el contenido de la lengua gráfica es el

mismo que el de la lengua hablada correspondiente. Sin embargo, es evidente que ningún sistema ortográfico posee la misma expresividad que la lengua hablada, ya que en ésta podemos expresar entonaciones, silencios y pausas que son intraducibles en la lengua escrita; y habría que añadir, que las variantes utilizadas por los hablantes reflejan también estatus sociales, regionales y culturales. De ahí que Jacques Derrida haya afirmado (*La escritura y la diferencia*) que la escritura está separada del *querer-decir* del escritor, pues introduce la temporalidad, el acontecimiento, el juego, la amenaza del sentido, de la unidad y de la totalidad propias de la estructura; y que Jean Rousset (*Forma y Significación*) haya añadido, que la función de signo-señal de la escritura en la obra literaria debe desaparecer para alcanzar la verdad. Para Roland Barthes, la escritura ha representado toda una revolución en el lenguaje y en el psiquismo y, por lo tanto, en la evolución humana, pues ésta se instituye en una *segunda memoria* para el hombre, además de la biológica ubicada en el cerebro, claro está. De ahí su importancia, ya que este hecho es el que marca la diferencia entre prehistoria e historia, precisamente porque en la primera se carecía de cualquier tipo de escritura, y sólo existía la tradición oral. Como podemos observar, los vasos comunicantes son infinitos, ya que un autor nos lleva a otro. En este caso, se podría pensar en Nietzsche, (en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, escrito en 1873, pero no publicado en vida del autor), para quien tanto el lenguaje como el proceso de conocimiento parten de un modelo retórico; y la retórica* se podría definir como un arte, o como una capacidad artística que opera con transposiciones; y en el momento en que cuestionamos estas transposiciones, estamos cuestionando los modos de relación del hombre con el resto de la naturaleza. En este ensayo, Nietzsche estudia las divisiones, que son a la vez, sensoriales, lingüísticas y conceptuales, así como el significado de las designaciones lingüísticas y las operaciones de transposición que se realizan en ellas. Es notorio que el punto de vista que Nietzsche adopta en este ensayo es estético, en tanto que apela a las sensaciones y a los procesos perceptivos, pero su propia concepción del lenguaje tiene que ser pensada como un proceso fisiológico, histórico y humano; sin olvidar, que aunque el lenguaje está considerado como un arte retórico, también es cognoscitivo, ya que su configuración y los conceptos que en él se manejan, tienen consecuencias sobre el modo humano de adquirir

conocimiento. Los escritos de Nietzsche que se ocupan de la problemática del lenguaje, están planteados a partir de una perspectiva estético-productiva, que utilizará para cuestionar las bases objetivas, necesarias y universales del conocimiento y la verdad, y es claro que en conjunto representan una propuesta contra las doctrinas filosóficas existentes en su tiempo. Para Alan Schrift, (*Nietzsche and the question of interpretation: between Hermeneutics and Deconstruction*), Nietzsche experimenta con cuatro temas que permiten deconstruir lo que creemos saber sobre el mundo. Los dos primeros temas son un rechazo crítico a la doctrina epistemológica tradicional; la teoría de la verdad como correspondencia, y la teoría referencial del significado. Y ambas se basan en la concepción del lenguaje como creación humana; y en la concepción de que el mundo es un proceso en devenir. D. Sánchez-Meca nos dice: “ el lenguaje no es una estructura formal a priori, eterna, inmutable e independiente de su historia. Es el tejido básico espiritual en el que se incrustan los juicios de valor, las estimaciones primeras, la actitud ante el mundo y ante la vida de unos individuos determinados y que se va transmitiendo a través de generaciones a medida que otros individuos la incorporan en virtud del proceso de socialización” (1) Pero si nos remontamos a los griegos, habría que decir, que para la tradición aristotélica, por ejemplo, la escritura sólo es un conjunto de símbolos de otros símbolos, ya que lo escrito no representa en forma directa a los conceptos, sino a las palabras fónicas con las cuales se denominan dichos conceptos: “...La naturaleza no ha dado nombre a ninguna cosa: todos los nombres tienen su origen en la ley y el uso, y son obra de los que tienen el hábito de emplearlos.”(2)

De acuerdo con lo anterior, Nietzsche y Derrida parecen coincidir en el hecho de cuestionar la legitimidad del lenguaje conceptual como expresión de lo verdadero. Es un hecho, que lo que Nietzsche buscaba, era desmitificar la autoridad que le ha sido otorgada al lenguaje, deconstruyendo la distinción retórica tradicional; entre lenguaje figurativo, y lenguaje literal; ya que para él,

Nietzsche muestra (“Historia de la elocuencia griega”) que en la antigüedad existía una gran rivalidad entre oradores y filósofos en cuanto a la definición de lo que se entendía por Retórica, pues la dificultad para definirla residía en que ésta afecta a los sentidos a través de la persuasión. La retórica tiene el poder de persuadir a los oyentes a través de lo sentido. La persuasión está relacionada con la sensación, en tanto que la afecta directamente, apunta a la relación del ser humano con otros humanos, y con el resto de la naturaleza, a través de los procesos de sensación y percepción.

(1)Sánchez-Meca, Diego, *Nietzsche: la experiencia dionisiaca del mundo*, p.131

(2)Platón, *Diálogos*, p. 250

apoyándose en Aristóteles, la retórica no es ni una *episteme* (conocimiento científico), ni una *techne* (arte), sino una *dynamis* (facultad), que podría elevarse a *techne*. Pero Nietzsche entiende *dynamis* como fuerza; por lo tanto, la retórica es la fuerza del lenguaje.

Para concluir, a la pregunta ¿qué es la escritura? Roland Barthes responde: *"...la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor, sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario. Encierra toda la creación literaria, algo así como el cielo, el suelo y su interacción dibujan para el hombre un hábitat familiar."*(3)

Barthes también nos dice: *"...El murmullo del texto es nada más que esa espuma del lenguaje que se forma bajo el efecto de una simple necesidad de escritura."*(4)

Ahora bien, es claro que en este trabajo estamos haciendo referencia al uso del lenguaje literario y de las estrategias narrativas de las que éste se puede valer. Así, para Maurice Blanchot (*El espacio literario*), la obra de arte tiene sus caracteres propios, ya que éstos son los que la distinguen de otras formas de trabajo humano, y de otros tipos de actividad. Y en la medida que la obra de arte se aleja, tanto de su creador como de las circunstancias que le dieron origen, es precisamente cuando más cerca está de sí misma; y ésa es su dirección verdadera, pues es la exigencia de toda obra maestra. Pero contrariamente a lo que podría pensarse, lo que hace que una obra sea considerada como maestra, no es su perfección, puesto que como dice Paul Valery, *"la obra siempre es infinita, no terminada."* Y siguiendo de nuevo a Valery: *"la maestría es lo que permite no terminar nunca lo que se hace."* (5)

(3) Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, p. 17

(4) Barthes, *El placer del texto*, p. 12

(5) Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, p. 209

II.2.2. El discurso de José García: la escritura de la no escritura.

Las grandes obras, lo son en gran medida, gracias a las múltiples interpretaciones que de ellas pueden hacerse; a la variación de sus técnicas narrativas y recursos literarios; a la utilización de todo tipo de textos, metatextos y contextos que las conforman. En la construcción del discurso de José García, que en su momento- y aún ahora-llama la atención que la autora haya decidido elegir a un protagonista masculino para su novela, encontramos una relación dialéctica en torno a la problemática de la escritura, ya que la novela se construye a partir de la propia negación de su realización. Y en esta negación, bien se podría establecer un paralelismo con el quehacer existencial, que va a la par del literario. Es decir; en esta construcción se lleva simultáneamente a cabo una deconstrucción, desde el punto de vista literario; pero la otra lectura es de índole filosófico, y nos lleva a pensar en Montaigne, cuando afirmaba que el hombre desde que nace no hace sino construir los cimientos de su muerte. Si aplicamos lo que afirmaba Montaigne al discurso de José García, tendríamos que justo en la medida que la novela se va escribiendo, se va convirtiendo en nada; y esta nada, que es un tema recurrente a lo largo de la novela, la inscribe en un contexto sartreano. Por ello el libro termina sin que su protagonista haya podido escribir la primera palabra, y el que Vicens haya elegido como estrategia narrativa para lograr su propósito el uso de dos cuadernos, que como nos ha hecho saber, en uno de ellos escribirá lo que diariamente le sucede, y éste será el cuaderno en sucio; y en el otro, que será el cuaderno en blanco, vaciará del sucio lo que valga la pena rescatar. La estrategia consiste en que la novela-centrada en el deseo-imposibilidad de escribir de su protagonista-termina sin que José haya podido escribir esa primera palabra en el cuaderno en blanco, que será *El libro vacío*. Así que resulta que la novela que leemos es la que nació del cuaderno en sucio, y que paradójicamente será *El libro lleno*. Sin embargo, debemos rescatar, que esta dialéctica también debe aplicarse a la propia vida de José García, independientemente que ésta le haya sido dada por la autora, a manera de convención, precisamente porque como lo llegó a expresar ella misma, la novela no podría sostenerse únicamente con el tema de la problemática de la escritura, por lo que tenía que humanizar a su personaje,

dotándolo de una vida propia, de un trabajo, de una esposa, de hijos, de sueños, pasiones, dolores, etc. Y además, como ya se vio, no podemos dejar a un lado la influencia de la *Nouveau Roman*, entre cuyas características se encuentra, el tener como tema central la problemática de la escritura. Es decir; con respecto a la relación dialéctica que también tenemos en la vida del personaje, resulta que éste es un hombre común, no es gratuito que Vicens le haya dado justamente un nombre y apellido de lo más comunes, cuyos sueños y necesidades nos hablan de un ser extraordinario. Él, que es el protagonista, debería responder de acuerdo con la novela tradicional a las características típicas del héroe; mas sin embargo, desde el punto de vista de los estereotipos, José García resulta un antihéroe: *“Porque es verdad que no he triunfado en nada...que no he cometido ningún acto heroico...lo acepto. Lo que quiero decir es que a veces, muy dentro de mí...siento que el mediocre puede ser también un triunfador, si por triunfo entendemos no sólo la brillante apariencia, la fama o la prosperidad, sino la paz íntima y la falta de avidez por los elementos estridentes que dan un suntuoso contorno a la existencia. Me refiero al hombre medio, que se sabe medio y que acepta con humildad su dimensión.”*(1)

En su vida, en la que la *Cotidianidad* juega un papel determinante, no sucede nada; y curiosamente en ese libro que supuestamente nunca llega a escribir, y que es el libro que leemos, le sucede *Todo*. Y es ese *Todo* lo que nos hermana con él. Porque *El libro vacío* está escrito desde lo más íntimo del hombre, para llegar a lo más íntimo de los hombres, a esa intimidad que no tiene relación alguna con grandes proezas, porque la principal proeza consistirá en salvarse del propio vacío existencial. Por eso José García escribe que no escribe, y su novela nos habla de un ser al que *aparentemente* no le sucede nada, por lo que no tiene nada que contar. De acuerdo con este pensamiento, entonces tendríamos que *El libro vacío* es una novela en la que no sucede nada; o sea, una *no novela*, porque es la historia de una historia que no tiene nada que decir; *es un decir y un desdecir*; pero su calidez y su profundidad contenidas en el discurso de José García, nos llegan a lo más hondo, porque en él nos proyectamos, porque padecemos también: *“dos de los dolores más agrios del hombre: el amor y el adiós”*; como nos dice José, y porque nos vemos avasallados por el tiempo, por la cotidianidad, por la muerte y, tal vez también por el deseo-

(1)Vicens, *El libro vacío*, ps.218, 219.

imposibilidad de escribir, o por cualquier otro deseo que se vuelva inalcanzable:

“...lo que más amo en el mundo, lo que más me interesa, lo único que me consuela de mis fracasos, de mi pequeñez, de mi oscuridad; lo que pone ansiedad en mi corazón y alegría en mi vida, son mis cuadernos...”(2)

(2) Vicens, *El libro vacío*, p. 130.

II.2.2. José García, Creador y Testigo de un nuevo mundo mítico: la Cotidianidad.

¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarlo porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarlo y no puede. (1)

Para introducirnos en este nuevo mundo mítico se hará referencia a uno de los autores más connotados en el estudio de los mitos: Mircea Eliade, para después retomar a José García. Eliade afirma que todo mito es un relato, un relato en el que se hará referencia a toda una diversidad de acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado lejano y fabuloso. Y aunque los personajes presentes en los mitos son generalmente Dioses y Seres Sobrenaturales, plantearán-a diferencia de otro tipo de relatos ficticios-situaciones que conciernen al hombre y que modificarán su condición humana en cuanto tal. No obstante, el común denominador de los relatos ficticios es que no pertenecen al mundo cotidiano. Sobra decir que el mito ha ido adquiriendo a lo largo de la historia diferentes significaciones, y es sabido que fue a partir de Jenófanes (hacia 565-470 a. c.)-quien fue el primero en criticar y rechazar las expresiones mitológicas de la divinidad utilizadas por Homero y Hesiodo-que los griegos fueron eliminando del mito todo valor religioso o metafísico, por lo que en la actualidad el mito ha pasado a ser una “ficción”. Sin embargo, su trascendencia radica en el hecho de proporcionar o haber proporcionado modelos a la conducta humana, confiriéndole por eso mismo significación y valor a la existencia, puesto que los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales por los que el hombre llegado a ser lo que es hoy: *un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. Si el Mundo existe, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los comienzos. Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, tal como es hoy, es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos (2)*

Esta cita nos dice en suma, que los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural, y no podemos negar que ha sido característico en el hombre: regresar a sus orígenes (de ahí el mito del

(1)J. Vicens, *El libro vacío*, p. 31

(2) Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p.17,18

eterno retorno), y si éstos se remontan a un *Tiempo Primordial*, que no es el tiempo cronológico, sino el *Tiempo* en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez, la historia del hombre no será sino una serie de historias de mitificaciones y desmitificaciones que se irá adecuando a las necesidades de las diferentes sociedades, pero que siempre tendrá como objetivo dotar de significación a la existencia humana. De acuerdo con lo anterior, también podríamos añadir que la historia del hombre consiste y ha consistido en buscarle sentido a su existencia, por lo que José García sería de algún modo un representante de esta búsqueda, y será en ella o dentro de ella que desmitificará su realidad circundante, y al hacerlo, llevará a cabo también la creación de una nueva realidad mítica, que en este caso será la de la cotidianidad: *“La idea de la repetición continua de un modelo como posibilidad de acceso a la realidad le brinda la pauta para elaborar un discurso poético acerca del comportamiento cotidiano.”*(3)

José García personaje y narrador de *El libro vacío* es un hombre común y corriente, un hombre que podríamos calificar como un “antihéroe” dado que no realiza proeza alguna. En todo caso, su proeza consistirá en tratar de resolver su vacío inicial. Esta conciencia que posee de su vacío inicial es justamente la que lo convierte en artista, lo cual quedará demostrado gracias a las disertaciones que lleva a cabo, con relación a las diferencias existentes entre los creadores y quienes no lo son. Por lo tanto, debemos partir de esa distinción: para comprender a un artista hay que ubicarlo en dos planos; el de su propia individualidad, y el de su ser colectivo, el de su desarrollo interior y el de su relación con el mundo. José García representa al hombre solitario de

Para Bronislaw Malinowski: *...el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hacer revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría popular.* (4)

(3) Gillo Dorfles, *Estética del mito*, p. 15

(4) Esther Cohen, op.cit.

nuestra era que busca con torpeza su realización individual, como hombre aislado se recupera en sueños como ser extraordinario, único e indispensable, e intentará dar un giro radical a su existencia, al recuperar el sentido del sin sentido de lo cotidiano. Por ello, la individualidad de José García se manifestará en su acto de escribir, el cual nos hablará de su desarrollo interior y de su relación con el mundo, y también será el que lo lleve de lo “común y corriente” hacia la singularidad, porque no podemos olvidar que José García logra capturar lo extraordinario, justo desde su propio y diario acontecer. Con relación a su ser colectivo, éste se expresará por medio de todo lo que se relacione con su mundo laboral: ambiente de la oficina, jefes, compañeros, etc. Por ello sentirá que vaga sin sentido, inmerso y perdido en la enajenación. Él será testigo del surgimiento de un nuevo mundo mítico: la cotidianidad, que será llevada a la literatura, para entregarnos, posteriormente, lo que será un discurso poético de lo cotidiano, que puede también interpretarse como una crítica a la cotidianidad (que será planteada nuevamente desde la cotidianidad al igual que el problema de la creación planteado desde la creación misma, y el del quehacer existencial, planteado también a partir del quehacer mismo), puesto que hace constante alusión a la burocracia como una institución laberíntica que amenaza con devorar a los seres que la integran: *“No le habría dicho que soy un hombre atrapado entre cuatro paredes lisas; ni que a veces siento que me ahogo por el hecho de saber de memoria el número de peldaños que tienen las escaleras de mi casa y las de mi oficina; y por conocer el nombre y la voz y los pasos de todos mis vecinos; y por haber agotado la posibilidad de descubrir nuevas figuras en la gran mancha que una gotera dejó en el techo de mi recámara; y por encontrarme desde hace ocho años, todos los días, en el camión, a un señor que se baja una cuadra antes que yo; y porque Rosendo Arellano va todos los sábados de todos los meses, sin faltar uno solo, a cobrar el abono de la ropa que le compro a crédito; y porque cada vez que el gerente entra a mi departamento y pasa a mi lado, dice lo mismo, exactamente lo mismo: -¡Hola, hola...usted siempre entre montañas de papeles, amigo García!” (5)*

Por ello, en este discurso, José García no sólo develará a esta realidad mítica, sino que también hablará de los seres que la sufren, de esos seres que se humanizan al contacto con la historia, no la de los mitos, sino la otra, la de los hombres reales, aquellos a quienes reconocerá como semejantes. Estos hombres reales son también con los que se encuentra en el trabajo, los que son sus compañeros y los que no lo son. A los que, por ejemplo, ve en la calle, los mismos con los que alguna vez ha soñado establecer comunicación. Y

(5)J. Vicens, *El libro vacío*,

todos son él y él es todos, porque todos-él y ellos- parecen integrarse a una misma realidad que los obliga a olvidarse de sí mismos. Entonces, si todos los días parecen ser un único día, interminable y cíclicamente repetible. Si lo único que parece predecible tiene que ver con eso mismo de lo que él quiere escapar, como los ruidos de la casa, el número de escalones que debe bajar o subir a la ida y regreso de la oficina, el número de expedientes que día a día debe revisar, el número de manchas incrustadas en el techo de su habitación, el número de pasos que debe dar para abandonar su casa. Entonces: ¿Cómo distinguir lo cotidiano de lo no cotidiano? ¿Cuáles son los momentos o esferas de la vida donde se rompe la previsibilidad del día siguiente? ¿Los grandes acontecimientos? ¿Qué entenderíamos por grandes acontecimientos, y qué determinaría el que lo fueran? ¿No son estos mismos acontecimientos parte intrínseca de la vida de un hombre en su diario acontecer?

Para Karel Kosik (*Dialéctica de lo concreto*): “Si partimos de la idea de lo cotidiano como la organización y la repetición día con día de una forma de vida en la que las cosas, los hombres, las relaciones, las propias acciones no son cuestionadas sino aceptadas simplemente; en la que el sujeto se encuentra cosificado, enajenado; en la que la idea del por qué ha quedado borrada de sus mentes y el inefable así es ha ocupado su lugar, podemos decir que lo cotidiano nos “muestra” la realidad pero simultáneamente la oculta...El mundo cotidiano queda reducido de esta manera a certezas, a situaciones, a funciones, a obligaciones; al empleo del tiempo de manera productiva...Es así que la vida cotidiana va incorporando todas las esferas posibles que le sean necesarias para su autorreproducción. No contenta con dirigir y poseer al sujeto en la fase productiva, amenaza con estructurar todo momento de ocio, de placer, de creación, de fiesta. Aun la muerte es ahora institucionalizada. Ya no hay ruptura con lo cotidiano, todo es integrado, absorbido, fusionado. Lo cotidiano es, pues, mediación, vehículo, arma efectiva de persuasión, de control, de refuncionalización del sistema capitalista. Es a través de lo cotidiano que éste ejerce su fuerza colosal.”(6)

Aunque la cita anterior se ubica-como se puede observar-dentro de un contexto marxista, el presente trabajo no tiene interés alguno en considerar la obra bajo esta mirada, sino simplemente señalar cómo es que el hombre moderno se ve preso de la cotidianidad, y cómo por ello también llega a cosificarse. En la siguiente cita observamos el discurso poético de la cotidianidad que José García realiza a partir de la cotidianidad misma, y pese a que se puede relacionar con la cita de Karel Kosik, también hay que subrayar que si el propio José ha sido capaz de elaborar un discurso de lo cotidiano y

(6) Esther Cohen, *Ulises o la crítica de la vida cotidiana*, pp.21,22 ,23

y de todo lo que lo conforma, es precisamente porque no ha logrado integrarse a ello, puesto que el hecho de que José García asuma su historia diariamente, no quiere decir que la esté aceptando, y nos dice: *“Porque es verdad que no he triunfado en nada, que no he sido nunca un hombre importante ni he gozado de prosperidad; que no he cometido ningún acto heroico ni he sido citado jamás en ningún periódico...Lo que quiero decir es que a veces, muy dentro de mí, y no sé si para consolarme, siento que el mediocre puede ser también un triunfador, si por triunfo entendemos no sólo la brillante apariencia, la fama o la prosperidad, sino la paz íntima y la falta de avidez por los elementos estridentes que dan un suntuoso contorno a la existencia.”*(7)

Así, cada vez que José García nos habla de todo lo que constituye su quehacer diario, sus hábitos, sus costumbres, su trabajo, sus momentos de ocio, de placer, de tristeza y alegría, está conformando una mitología de lo cotidiano, cuyo ritual iniciará en cada regreso a casa, porque cada regreso implicará el cumplimiento necesario de un ciclo, y también marcará el reinicio del día siguiente. Sin embargo, cabe señalar que al mismo tiempo que José García realiza una mitificación de lo cotidiano, también está llevando a cabo una desmitificación, la de otro mundo, la de otra realidad a la que se aludirá como la ideal, y será, por lo tanto, *la imposible*, ya que su idealización está íntimamente ligada a su imposibilidad de realización. En otras palabras, no sería la *ideal* si su realización fuera posible. Para sintetizar lo anterior, si José García destruye un mito, fundará otro, el del arte, y al hacerlo no intentará cambiar su historia, como podría pensarse, sino que la asumirá en todos y cada uno de esos momentos en los que se opone a la integración de la realidad circundante. Su ser consciente, su ser escindido (“herida necesaria en todo artista”), es lo que le ha permitido y le permite repetirse y reinventarse. Repetirse en todos esos actos tan sabidos de memoria; y reinventarse en esos dos cuadernos que le ayudan a llenar su vacío inicial: *“Verdaderamente no sé que sería del hombre si no tuviera dentro de sí, escondidos, superpuestos, sumergidos, adyacentes, provisionales, otros muchos hombres que no sólo destruyen su personalidad, sino que la constituyen al ampliarla, repetirla y hacerla posible de adaptación a las más variadas circunstancias de la vida.”* (8)

(6) Vicens, Op. cit.p. 19

(7) Vicens, *El libro vacío*, p. 22

(8) Vicens, *Op. cit.*, p. 218,219

II. 2.3. La poética de la cotidianidad en *El libro vacío*.

La Poética es una ciencia cuyo objetivo consiste en realizar un estudio de las Artes y la Literatura. No podemos dejar de mencionar brevemente, a algunos de los autores que han destacado, a lo largo de la historia, en el estudio de esta ciencia.

Como es sabido, entre los textos más antiguos de la Poética, tenemos a Aristóteles, quien escribió la suya en el siglo IV A. C. Inicialmente, su obra estaba dividida en dos partes: un primer libro sobre la Tragedia y la Epopeya; y un segundo, sobre la Comedia y la Poesía yámbica, que se perdió durante la Edad Media. Lo importante a destacar, es que el tema principal de esta poética es la reflexión estética.

Entre otros autores tenemos a Horacio, con su *Ars Poetica*, quien ensalza a los autores griegos, a quienes considera modelos a seguir. Para muchos estudiosos, Horacio representa el clasicismo en la literatura.

La *Poética*, de Boileau, está cimentada en la obra de Horacio, pero es importante reproducir lo que establece: "*Por su propia naturaleza, la poesía es, en efecto, lo que mejor responde a la idea de lo bello en el arte y a la idea de la obra artística, pues la imaginación poética, al contrario que en las artes del dibujo y en la música, no queda limitada de varias maneras en sus creaciones por el carácter específico de los materiales de la representación*" "*El objeto verdadero de la poesía es el imperio infinito del espíritu*".(1)

Paul Valery es otro de los autores importantes, quien en 1937, dicta la primera lección del curso de Poética en el College de France, durante la Lección inaugural de este curso. Para Valery, el problema a resolver consiste en la revaloración de la poética, entendida hasta ese momento como un conjunto de reglas formales fijas, por medio de las cuales se determinaba cómo se debía hacer arte. Para Valery, no se trataba de *cómo se debía hacer arte*, sino en *pensarlo como un hacer*.

Otro de los críticos que ha sido trascendental en el estudio de la Poética es, sin duda, Tzvetan Todorov. Para él, la poética es una ciencia que estudia el discurso literario; pero orientado hacia una reflexión científica sobre la literatura, y éste no debe basarse en el conjunto de hechos empíricos por los

(1)Poética, op. cit. p. 120

que las obras literarias están determinadas, sino únicamente en el discurso literario. Luego entonces, para Todorov, la Poética es la disciplina propia del discurso literario, y ésta se diferenciará formalmente de otro tipo de discursos tales como: el lingüístico; el sociológico; el estético, debido a que el lenguaje de la literatura está constituido por un código poético. Como ciencia que se está haciendo, La poética de Todorov es una propuesta para el estudio del discurso literario; y, por lo tanto, primero enunciará las bases de la poética, para después entrar en el análisis del texto literario.

Ahora con respecto a la Poética de la cotidianidad en *El libro vacío*, sabemos que la autora hace uso de un sinnúmero de metatextos en el discurso de José, pero entre ellos destaca prepositivamente su acento en la cotidianidad, y ésta puede tener varias lecturas.

Es inevitable, que al hablar de cotidianidad, pensemos, por un lado, en la Modernidad como factor de deshumanización, ya que vivimos encerrados dentro de un tiempo determinado por veinticuatro horas, que rigen cada uno de nuestros días, y que parecen erigirse ante nosotros, como aquella piedra del Mito de Sísifo, en la que el mismo Sísifo está condenado a subir *ad infinitum* a la cima, porque ésta se le volverá a caer encima: “A veces me dan ganas de morirme para no ver a mi compañero arrancar la hoja del calendario. Después pienso que aunque yo no lo vea, el acto se repetirá un día y otro y otro, y que lo importante no soy yo, sino el acto mismo y el hecho de que exista siempre un hombre prisionero que lo ejecuta.” (2)

¿Cómo iba yo a saber que la acumulación de esos “mañana” que ni siquiera distinguía, y, que sin notarle ya eran “hoy” y “ayer”, harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío?...Y así, deseando que pase el tiempo para que pasen también los problemas diarios que nos agobian, nos encontramos un día con que ha pasado nuestro tiempo. Y que al margen han quedado, intactos, sin edad, nuestra bohordilla en París, nuestro libro famoso, nuestro barco en plena tempestad, nuestra proeza en el campo de batalla..., nuestro nombre.” (3)

Él no debe enterarse de que la vida puede atraparnos e ir estrechando día a día los amplios caminos que soñábamos recorrer. Él no debe saber que los sueños de los veinte años pueden seguir siéndolo toda la vida, y que a su recuerdo no puede añadirse ningún otro que corresponda a la realidad. (4)

Y por el otro, en *esa otra cotidianidad* en la que vemos pasar nuestro propio tiempo, y el de todos los objetos que nos rodean, y no podemos dejar de sentir cierta nostalgia, porque en su propio desgaste, vemos reflejado el nuestro:

(2) Vicens, *El libro vacío*, p. 206

(3) Vicens, *El libro vacío*, pp. 226,227

(4) Vicens, op.cit., p.189

¡Los ruidos! ¿Qué puedo recibir de ellos, conocidos hasta el cansancio? Hay uno: el murmullo tierno de una mujer que va y que viene haciendo cosas mínimas. Por el número de pasos sé perfectamente en dónde se encuentra y a dónde se dirige... 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... 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. (5)

En esta alusión a la cotidianidad, es claro que existe también un fondo existencial, que podemos ver en los fragmentos citados, pero nuevamente Vicens, pone su acento en el *hombre*, haciendo que José nos resulte cercano precisamente porque en él vemos reflejadas las características de nuestra propia humanidad.

(5) Vicens, op. cit., p. 22

II.2.4. La importancia de los nombres en *El libro vacío*, *Los años falsos* y en “Petrita”.

En la obra de Josefina Vicens, la elección premeditada de los nombres propios, así como la ausencia de los mismos, es fundamental; incluso se podría afirmar que este uso o desuso forma parte de las estrategias narrativas utilizadas por la autora. Resulta interesante observar, que frente al personaje de José García- cuyo nombre y apellidos son de lo más comunes- tengamos a una esposa cuya existencia sólo se da a partir de lo que el mismo José nos cuenta de ella; y aunque él la reconoce como el pilar de su hogar, y destaca entre sus cualidades definitorias su sabiduría y fortaleza, ésta carece de nombre: “*El hombre es tu madre... Tu madre, ... que hoy tiene en los ojos un tenue brillo y una mínima sorpresa*”(1)

Llama la atención el hecho de que en *El libro vacío* las mujeres que desempeñan los roles determinantes dentro de la estructura familiar, tales como la madre, las abuelas y la esposa; o aquellas que fueron determinantes para José, como la mujer de cuarenta años de la que se enamoró a sus catorce, carezcan de nombre; mientras que la amante de José sí lo tiene: *Lupe Robles*, a quien conoce en casa de su amigo Pepe Varela. Parecería que para José las identidades no se sustentaran en los nombres propios, pero contradictoriamente, sí aparecen en las mujeres *no importantes* de la vida del personaje. El nombre de *Elena* aparece en *El libro vacío* asociado a la imposibilidad de escribir: “*Elena emprendiera el viaje*”. Curiosamente, éste es también el nombre de la amante de *Poncho Fernández* y de *Luis Alfonso*. Asimismo, también aparece el nombre de la novia del hijo mayor de José, que es una mesera: *Margarita*, y otros nombres que no tienen mayor relevancia en la historia como *Elsa* y *Gerda*, que fueron vecinas del protagonista, quien terminó siendo novio de la primera. Ésta lo obligó a escribirle una carta de declaración. Otro nombre es el de la maestra del último grado de primaria de José: *Josefina Zubieta*, cuyas técnicas de enseñanza él reprobaba, ya que provocaban conflictos entre sus alumnos. No obstante lo anterior, José se refiere a su esposa con respeto y admiración; aunque, al mismo tiempo la condene al

(1) Vicens, *El libro vacío*, ps.57,58

al silencio: *"Todo lo limpio y claro le pertenece. Es, ha sido toda su vida un bello lago sin el pudor de su fondo. Se asoma uno a él y lo ve todo; lanza una piedra y puede contemplar su recorrido y el sitio en que por fin se detiene."*(2)

En su segunda novela, *Los años falsos*, la importancia de los nombres vuelve a cobrar vida, pues tenemos a una madre y hermanas que carecen de ellos; pero curiosamente, y al igual que en *El libro vacío*, el nombre de la amante sí aparece. Sin embargo, en contraposición con los comentarios positivos y respetuosos de José hacia su esposa, tenemos los despectivos de Luis Alfonso hacia su madre: *"...Ahí 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"* (3); y hacia sus hermanas: *"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."*(4) También se debe destacar que frente a la ausencia de nombres de los personajes vivos, los nombres de los personajes muertos, aquellos inscritos en las lápidas circundantes a la tumba del padre de Luis Alfonso, de los que él mismo habla, aparezcan ante nosotros relucientes, vivos, frente a esa madre y hermanas suyas, que más que seres humanos, parecen figuras fantasmales que deambulan penando alrededor del hijo-esposo, y del padre-hermano. A lo largo de la novela, la figura del padre muerto-desesperadamente vivo, se instituye en un Dios que todo lo abarca y, que simultáneamente, amenaza con arrebatarse a su propio hijo el derecho a ser, hecho que sucede desde el momento en que la madre le exige que ocupe el lugar del padre muerto: *"Tengo derecho, ya que no lo tuve a la vida, a tener una muerte entera. ¿Me comprendes, papá? Enteramente mía."*(5) Así, Luis Alfonso acepta volverse el hombre de la casa, y también acepta recrear al padre muerto, a través de su cuerpo vivo, usando la ropa de aquél, imitando sus ademanes y costumbres, al grado de integrarse al círculo de amistades del padre, y llegar incluso a convertirse en el amante de la amante del padre muerto. Pero lo que resulta sumamente interesante, es que este joven, quien

(2) Vicens, *El libro vacío*, p. 24

(3) Vicens, *Los años falsos*, p.70

(4) *Ibidem*.

(5) Vicens, *Los años falsos*, p. 101

vive avasallado por las exigencias de la madre y hermanas, así como del círculo laboral y social que lo rodean, y quien se siente disminuido por la presencia totalitaria de su padre, habiendo llegado a los extremos que llegó, no renuncie nunca a su propio nombre. Entonces paradójicamente, veremos cómo esa figura gigantesca y deificada del padre, se va empequeñeciendo hasta quedar reducido a un simple apodo: "Poncho Fernández"; mientras que la figura del hijo adolescente temeroso, quien se debate entre el amor-odio hacia su padre, y entre el amor-odio a sí mismo, crecerá ante nosotros mostrándose íntegro, entero; porque él también lleva el nombre del padre, pero nunca ha estado dispuesto a utilizar su apodo, ya que lo único que le queda, y que le distingue de su padre, es su propio nombre, no el apodo, un nombre que al ser nombrado, confirma su existencia en este mundo, y le devuelve su derecho a ser.

Es notorio que todo lo anterior se constituye en un juego de trastocamientos de identidades, en un viaje de ida y regreso, que nos llevará a plantear las siguientes preguntas: ¿Cuál es la importancia de los nombres en la obra de Vicens? ¿Qué nos quiso decir la autora, tanto al elegir los nombres de sus personajes masculinos, como al omitir los de sus personajes femeninos? Es evidente que el dotar o no dotar de nombres a sus personajes femeninos conlleva un trasfondo complejo que apunta hacia varias direcciones, y que puede someterse-como toda gran obra- a múltiples lecturas. Una de ellas sería la elección del nombre y apellido del personaje de *El libro vacío*: José García. Con él, la autora quiso centrar su atención en un hombre cualquiera, con lo cual estaría desmitificando la figura tradicional del héroe, pues de acuerdo con la novela tradicional, José representa a un antihéroe, pero José también representa al hombre moderno del siglo XX, quien vive atormentado por su deseo de escribir y por la imposibilidad de hacerlo. Y aunque esta obsesión lo corroe cotidianamente, también es esta misma la que le da sentido a su existencia.

Otra lectura de ambas novelas se relacionaría con los roles masculinos y femeninos existentes dentro de la estructura familiar mexicana de aquellos años, que Vicens recreará en ambas novelas, y que se analizarán en otro apartado.

Con relación al cuento “Petrita”, se debe señalar, que a diferencia de las novelas *El libro vacío* y *Los años falsos*, no posee un narrador sino una narradora, y tiene en común con *Los años falsos* el tema de la muerte, pues éste representa su propia génesis. En “Petrita”, no tenemos el problema del nombre, pues la narradora bautiza así a la niña muerta que Juan Soriano plasmó en un cuadro que el pintor le regaló, pero nunca sabemos el nombre de la narradora.

En relación de la ausencia de nombres de los personajes femeninos en la obra de Vicens, ella misma nos dice: *“También me han preguntado, incluso me han reclamado, por qué los personajes femeninos de mis dos novelas ni siquiera tienen nombre. Yo pregunto que si después de leer cómo la mujer de José García resuelve los problemas, ella necesita llamarse Lupita.”*(6)

(6) Cano Gabriela y Verena Radkau, op. cit., p, 45

II.2.5. *El libro vacío*: una nueva forma de narrar.

Se afirma que Vicens inaugura una nueva forma de narrar debido a lo siguiente: 1) Por el lugar que ocupa *El libro vacío* en la narrativa mexicana. 2) Por su relación con la literatura universal, que evidentemente refleja el espíritu del hombre moderno, como ya se ha visto. 3) Por los valores literarios, psicosociales y filosóficos expresados en *El libro vacío*, que bien pueden instituirlo en paradigma de la novela de la existencia en nuestro país.

Con relación al 1) Por el lugar que ocupa *El libro vacío* en la narrativa mexicana, observamos lo siguiente. En la primera mitad de este siglo, veremos que todos los escritores siguen una misma línea: la de México y su historia; y con ello, lo mexicano, y lo nacionalista; la tradición y el costumbrismo; la problemática social y la situación indígena; y para ilustrar lo anterior, tenemos las siguientes obras. Como novelas de la Revolución: *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1911); *Al filo del agua*, de Agustín Yañez (1926); *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán (1929). Como ejemplos de cuadros costumbristas: *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno (1888-1891), *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano (1869), *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, *La parcela*, de José López Portillo y Rojas (1898). *Santa*, de Federico Gamboa (1903) podría inscribirse en la novela realista, ya con tonos naturalistas. Hacia 1935 se retoma el tema de la Revolución con *Ulises Criollo*, de José Vasconcelos. Dentro de la corriente indigenista se encuentra la novela *El indio*, de Gregorio López y Fuentes (1935); *El callado dolor de los tzotziles*, de Ramón Rubín (1949), etc. hasta llegar a *Balún Canán*, de Rosario Castellanos (1957). Y no podemos olvidar a José Revueltas con su novela *El luto humano* (1943) y a Juan Rulfo, con su libro de cuentos, *El llano en llamas* (1953); y su novela, *Pedro Páramo* (1955). Para algunos críticos, tanto Juan Rulfo como José Revueltas, se encuentran entre los llamados escritores del *desencanto*. Se debe subrayar, que hasta bien entrados los años cincuentas, desde la Novela de la Revolución, La Generación del 98, Los Contemporáneos, y todos los escritores no inscritos en alguna corriente, dirigieron su obra hacia la historia, a la crónica, al relato, al cuento de lo sucedido en México, ya fuera como acontecimiento histórico, o como realidad social. Aquí entraría el 2) Por su relación con la literatura universal, que evidentemente refleja el espíritu del

hombre moderno. Como ya se ha comentado en otros capítulos, la influencia de escritores europeos, es notoria en la obra de Josefina Vicens, quien además contaba entre sus amistades a intelectuales, escritores y poetas que compartían esta misma visión, la de no circunscribirse a los límites de su nacionalidad, que era lo que estaba en boga en los años cincuentas. Por ello, Vicens establece una propuesta *sui generis*, sobre todo por el hecho de ser mujer. Ella no parte de un punto de vista histórico ni nacionalista; ni pone su atención en el folclor ni en la tradición. Josefina Vicens pone su acento en el hombre, porque su perspectiva es humana, y; por lo tanto, universal. Así que dado que la obra de Vicens se centra en la esencia humana, eso la coloca en un nivel universal.

Para ilustrar lo anterior, tenemos una cita sobre la propia Vicens, en una entrevista que le realizó Emmanuel Carballo el 18 de enero de 1959, y que se publicó en el periódico Novedades: *“la novela mexicana ha adolecido de un localismo excesivo..Me parece una limitación que siempre se escriba del mexicano, en función de tal, y no en la de ser humano capaz de conexión, similitud y trascendencia universales”*

Además, se debe recordar que *El libro vacío* causó un gran revuelo cuando se publicó en 1958, y no fue un hecho gratuito el que haya sido traducido al francés por Alaide Foppa y Dominique Eluard, y publicada en París, *Le cahier clandestin*, por la Editorial Julliard (1963). Se sabe que encontró en los medio literarios europeos una excelente acogida; y cabe añadir, que la filósofa y escritora, Simone de Beauvoir, comentó que entre los libros que llamaron su atención, se encontraba *Le cahier clandestin*. Esto lo menciona en su obra, *La plenitud de la vida* (que forma parte de su saga autobiográfica, iniciada con *Memorias de una joven formal*, y que habla justamente de cuando llega a París para estudiar en la Sorbona. Narra cómo conoce a Jean Paul Sartre, describe sus vivencias, personales, intelectuales, etc.). Cabe señalar, que *El libro vacío* ya ha sido traducido también al inglés como *The empty book*. Pero si esto no fuera suficiente, no podemos dejar a un lado la inmensa cantidad de metatextos contenidos en *El libro vacío*, que justamente la hermanan con autores como Franz Kafka, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean Paul Sartre, etc. ya que su héroe, José García, es en realidad un antihéroe, justamente a la manera de Ulrich, personaje de *El hombre sin*

atributos, de Robert Musil, y esto la coloca justamente en un nivel universal. José García, no se ve reducido a una cucaracha como Gregorio Samsa, en *Metamorfosis*, de Kafka, pero sí vive atormentado por su deseo-imposibilidad de escribir, y por ese aparato burócratico al que se enfrenta cotidianamente, y *del que sólo se salva, y salva a su ser mediante el acto de la escritura*; léase, mediante el arte. Baste remitirnos a la entrevista de Carballo arriba citada.

3) Por los valores literarios, psicosociales y filosóficos expresados en *El libro vacío*, que bien pueden instituirlo en paradigma de la novela de la existencia en nuestro país. Como ya se estableció en otros capítulos, la autora siempre estuvo interesada por los problemas sociales; ya por los obreros, por los campesinos, por las mujeres, como lo demuestra su total compromiso social a lo largo de sus actividades laborales, luchando por los derechos de los trabajadores, de los artistas. No olvidemos su contribución en la lucha para que la mujer obtuviera el derecho al voto en nuestro país. Por ello, por su pasión por la vida, por su enorme calidad humana, y por su genuino interés en el hombre, no es de extrañar que ella ponga en su obra el acento en el hombre. Y por su posición política, *de izquierda*, como lo llegó a afirmar cientos de veces en las entrevistas: “*Soy de izquierda, estoy con los trabajadores, contra las injusticias sociales, contra esa disparidad en la que unos tienen todo, absolutamente, y otros no tienen nada*”(1), no es un hecho gratuito que la autora haya elegido a un hombre común y corriente, con un nombre y apellido comunes: José García, justamente para volverlo cercano, accesible. Y que al mismo tiempo recree el esquema de la sociedad mexicana de los años cincuenta, porque Vicens pensaba, que el artista debe cumplir una función política lo más activa posible. Aquí cabría la cita de Juan Coronado respecto a las obras de Vicens: “*El libro vacío y Los años falsos, ...son juntas la “crónica del México que nos tocó vivir: el del vacío, el de la falsedad”...Una nos desarrolla el cómo vivir el vacío y la otra el cómo vivir lo falso...El vacío y la falsedad son el norte y el sur del ser humano revestido de nacionalidad mexicana*” (2)

Se afirma que *El libro vacío* bien pueden instituirse en paradigma de la novela de la existencia en nuestro país, porque nadie, y mucho menos una

(1) “EL INBA le rinde un homenaje Josefina Vicens condena las injusticias sociales, 28 de mayo de 1988”, Cinecteca, Departamento de Documentación e Investigación. Oficina de Análisis e Investigación

(2) Juan Coronado: “*El libro vacío y Los años falsos*” en Sábado del *Uno más Uno*, 7 septiembre de 1985.

mujer, y en aquellos años, había tocado los temas que Vicens tocó, como el problema de la nada, la imposibilidad de comunicación entre los hombres, el estar condenado a la mismidad, etc. Y, como si no fuera suficiente, al mismo tiempo recrea el ambiente burocrático de los cincuentas, y plantea la problemática de la creación literaria, desde la creación, acompañando todo lo anterior de un sinfín de metatextos poéticos con un lenguaje totalmente accesible, que hacen de esta novela una obra magistral.

II.2.6. Los enemigos, fragmento de una novela inconclusa de Josefina Vicens.

Existe un fragmento de una novela de la que nunca se ha hablado, salvo la exclusiva, aunque inexacta mención de Gerardo Bustamante Bermúdez, en el Ensayo: *Los cien años de Josefina Vicens*. En éste se menciona que se trata de un proyecto-una novela inconclusa- que la autora no terminó debido a sus problemas de la vista, hecho falso, ya que este fragmento de novela fue publicado en el suplemento México en la Cultura, con la fecha de 26 de junio de 1960; y como se sabe, Vicens publicó *Los años falsos* en 1982, y sus problemas de ceguera iniciaron hacia 1984.

En esta novela, o deberíamos decir, en su fragmento, observamos una primera parte, en la que la autora hace alusión a un sueño que tuvo, en el que estaba presente su familia, y cuyo ambiente, de alguna manera remite a su obra teatral, en un acto, *Un gran amor*. Aunque ésta se narra desde lo que podría ser el limbo; y esta primera parte de *Los enemigos*, desde el sueño, se observa cierta relación con la primera:

En un corredor largo había varios arcos bajo los cuales tenía yo que pasar. Tan pequeño el último, que para hacerlo era necesario inclinarse hasta quedar casi en cucullas. A lo lejos se veía una especie de decoración burdamente pintada que recordaba aquellos grandes y desteñidos telones que los fotógrafos antiguos utilizaron como fondo para los retratos. Yo no deseaba pasar bajo los arcos, pero de pronto se transformaron en cadenas de papel. En la unión de cada uno de los eslabones se veían las manchas blancuzcas del pegamento. Empecé a caminar fácilmente, demasiado fácilmente, hasta que llegué a los telones pintados. Muy cerca de ellos, formando círculo, estaba sentada toda mi familia. Me sorprendí al ver a dos niños que no conocía, pregunté quiénes eran. Mi hermana me contestó que los hijos de una vecina que se había ido a los Estados Unidos. Pero mi sobrino me hizo un guiño y movió la cabeza significativamente como para indicarme que estaban engañándome. Mi madre insistió en que me sentara en la yerba y pasara con ellos el día de campo. Obedecí dócilmente pero pensé que se había vuelto loca porque ni estábamos en el campo ni había yerba por ninguna parte. Después puso en mis manos un plato con pequeñas frutas negras que no supe reconocer. Cuando con cierto temor estaba llevándome una a la boca, oí una voz grave que venía de muy lejos y me decía: -Señor...señor.

En la que podríamos llamar, la segunda parte, la autora nuevamente se debate, a través de su personaje, entre el deseo y la imposibilidad de su

realización. En éste el problema planteado se refiere al deseo de fumar del personaje; y la imposibilidad de hacerlo, ya que de acuerdo con las advertencias del médico, su vida está en juego, debido a los serios problemas de salud que padece, derivados de haber fumado tanto:

Yo fumo ávidamente y trato de no interferir este placer necesario, irremediable con el recuerdo del daño que me causa y de los graves estragos que tres cajetillas diarias, prohibidas terminantemente por el médico, han hecho en mi salud. Y así, el acto de fumar, que antes era solo sencillo y agradable, ahora se ha convertido en una deliciosa tortura. Es como si estuviera yo atrapado en una finísima y ávida red y ejecutara, fingidamente, todos los movimientos necesarios para libertarme. Yo sé muy bien que se trata de una simulación y entonces, intrincando más el laberinto simulo creer que de ella, y por la fatiga de repetirla a cada momento, a cada cigarro, va a surgir cualquier día una súbita repugnancia por ella misma y que conectando esa repugnancia con el acto de fumar, voy a dejar de hacerlo. Fumo pues, y eso aumenta el deleite y la culpa, fingiendo que lucho y fingiendo que espero. Así, todos los actos que se relacionan con mi vicio tienen el atractivo y el prestigio de no ser automáticos sino conscientes, elaborados, matizados, pulidos. Nadie, al verme fumar sin tregua y con esa naturalidad de las costumbres meramente orgánicas, podría suponer que a cada cigarro se levanta el telón y da principio la farsa en la que hago intervenir, no sé con qué objeto, a quienes me rodean: ¿Tiene usted un cerillo? Como estoy dejando el cigarro, se me olvida comparar” “No, hombre, no es tan difícil, la cuestión es decidirse”. “No me va a decir que el cigarro es más fuerte que usted”. Yo me adjudico siempre el papel del que podría, si quisiera, dejar de fumar, y de mis ignorantes actores prefiero a aquellos que confiesan su impotencia para dejar el vicio y detesto a los que han logrado hacerlo y se jactan de ello. Cuando estoy acompañada, todo me resulta más ligero más fácil, y por momentos llego a pensar que en realidad, si me lo propusiera, podría dejar de fumar algún día. Pero cuando estoy sola, cuando tengo que ser el único actor a cuyo cargo quedan todos los papeles: cuando yo soy el que reprocha, defiende, engaña, pronuncia, aplaza, concede, sucumba y desierta; cuando yo soy el que preparo la trampa ingeniosa e infalible en la que caigo siempre; cuando no tengo a nadie que me ayude a creer que es verdad lo que digo, entonces es mucho más difícil porque cada cigarro debo encubrirlo y rodearlo de una atmósfera y de una motivación distintas.

Si hablara de esto con alguna persona, fumadora o no, tal vez opinaría que es un juego pedante y artificioso. Quizá tendría razón. Pero lo que no sabes es que yo necesito esconderme en ese juego, perderme en ese aniquilador laberinto para que no me encuentre el miedo..

Yo asumiré mi vida con sus riesgos y permitiré a mi cuerpo que se juegue los riesgos de sus deleites. A los dos nos rondará el miedo y habrá momentos en que nos atrape y nos haga gritar de arrepentimiento. Ya sé, ya sabemos que con este acto de amor nos vamos dando la muerte.

----Señor, ya son las diez.

----Sí, María.

----Tiene que ver al médico.

----Sí, María.

Dejo que mi mano se extienda, que tome un cigarro y lo coloque entre mis labios, que encienda el cerillo y que ponga la llama frente a mis ojos.

Aquí claramente se ve la influencia de *El libro vacío*, en el sentido de plantear *el deseo y su imposibilidad de realización*. No hay mención por parte de la autora de esta obra, por lo que no se sabe porqué no la continuó. Quizá

no quedó contenta con el texto. No se encontró continuación de él, pero al final del mismo, se encuentra una nota que dice: *Título provisional*. Sin embargo, en varias de las entrevistas que le realizaron, Vicens comentó haber estado trabajando en una novela cuyo personaje principal sufría de ceguera, pero no se decidió a darla a la luz, debido a que le pareció que podía resultar un tanto lastimera, ya que era algo que ella misma padecía, por lo que terminó rompiéndola.

II.2.7. Josefina Vicens y la Poesía.

Josefina Vicens, como ya lo comentó ella misma, comenzó a escribir desde muy pequeña. Leí desaforadamente, como ella expresaba. Recitaba de memoria –según varias de sus amistades- fragmentos de algunos de sus autores favoritos; como Proust, Mallarmé, Rimbaud, Virginia Woolf, etc. También amaba a los escritores latinos, y a algunos autores del Siglo de Oro. Amaba la poesía, y tal vez debido a su rigurosa autocrítica, no se preocupó porque su poesía quedara reunida en un solo texto. La mayoría de sus poemas fueron publicados en revistas. Muchos de ellos en revistas tabasqueñas, de ahí su dificultad para reunirlos. Los poemas que se incluyen a continuación, salvo los tres primeros, me los dio la escritora Aline Pettersson. Y nuevamente vemos en ellos la dualidad vida-muerte como tema repetido, y se podría decir que se nota la influencia, en algunos, de Xavier Villaurrutia, y de los Siglos de Oro, ya que la autora hace mucho uso de antítesis, que fue uno de los recursos utilizados por los poetas de los Siglos de Oro. Vicens incluyó el primer poema que vemos, en su segunda novela, *Los años falsos*:

Este vivir no es vivir
es tan sólo un existir
sin lo que el vivir reclama:
el hoy, el aquí, el mañana.
Vivo a distancia de ti,
de tu voz, de tu presencia,
y por esta cruel ausencia
vivo a distancia de mí.
Vivir así, de esta suerte,
no sé si es vida o es muerte.
Josefina Vicens.

Décima

Amor es látigo artero,
es abismo traicionero
al que se cae sin dolor,
amor es herida suave,
es como el vuelo de un ave

que rozara el corazón,
es un grito silencioso,
es el fuego y es el hielo,
es el ámbito del cielo
y el imperio del dolor.

Josefina Vicens

Décima publicada en la Revista Literaria *Manglar*, de Tabasco.
Publicación trimestral. Volumen I, número 1, enero-marzo de 1987.

POEMA I

Devuélveme mi figura

Emilio Prados

Hablo con un callado grito de protesta
desde una celda fría
de veintisiete inviernos de espesor.
Hablo porque al fin ha caído
esta amargura oculta y corrosiva
que colgaba en mis labios
como un jugoso fruto recatadao.
Hablo porque al fin mi silencio y mi queja
han citado sus voces
en la sencilla esquina del encuentro.

Hablo.
Yo sé bien que hay angustias
tan mansas como un pequeño río,
pero esta mía es agria y abundante,
silvestre, sin retoque, sin cauce,
como una joven vena abierta.
Vivo asomada al viaje de mi vida
con la esperanza puesta en el naufragio,
soñando en el error indispensable
que ha de cerrar mi ruta traicionada,
esperando el obstáculo deseado
que hará caer mi cuerpo en el silencio.

Este cuerpo sin culpa, dulce enemigo mío
nave sin puerto fijo,
carta que no llegó,
cómodo domicilio de palomas,
castigado de blanco,
herido de apariencias,
el armado de sangre inesperada,
espectador callado de la constante muerte de su nombre,
avergonzado dueño de una voz que no es suya
y que dice palabras sin sentido y sin música,
Apolo traicionado,
estatua sumergida.
Compañero, camarada, de llanto,
dulce enemigo amigo.
Josefina Vicens

POEMA II

Y ando errante y desarmado
mientras la pasión me pierde.
Emilio Prados.

Junio, antiguo mes de rosas,
cuando había tallos verdes
olor de lluvia próxima
y el canto de los pájaros
era sonora yedra en el tronco del árbol.
Entonces se pensaba que el invierno
era tan solo una gran fecha blanca.
Junio, víspera de mi llanto.
Se esperaban las cartas
con un temblor alerta de noticia
y se creía candorosamente
que los libros siempre escondían violetas.
Vivíamos, a la vista de todos,
como un juego de niños;
con las manos unidas,

con el ramo de flores necesario,
con la inscripción gozosa.
Pero nunca las tarjetas postales han sido respetables.
No era posible prolongar en el tiempo
ese cándido estilo de palomas sin prisa,
de rosas entreabiertas,
de desmayos marítimos,
de gritos vegetales,
de amanecida ojera.
Nos separó tu ritmo, tu cadencia,
tus ojos diurnos y tu miedo a las sombras.
Ahora, una fecha sin luces
y una triste postura de guante solitario.
Tu recuerdo es una angustia obscura,
prolongada en silencio,
que sube por tu ausencia
y solloza en mis sienas.
De pensaren tu voz –densa de engaños-
he olvidado la mía y ya no puedo hablar sino con quejas.
Y tu risa suena igual que la tierra
cuando cubre la caja de un joven sorprendido.
Eras la golosina de mi apetito cándido.
pero no pude darte un ancla de alegría
que se hundiera en tus aguas,
ni un mástil adornado con banderas sencillas.
Porque yo sólo tengo una leve columna de deseo y espuma
y un desierto viril de arena y sueño donde no crecen rosas.
Ya no quieres mi lluvia obligada de recato;
me vencieron los juncos, las espadas,
los arrogantes cuerpos minerales.
Me acompaña mi grito de varón desplazado
que sufre la amargura de sus dos manos pálidas,
amigas de la nieve, cercanas de la muerte.
Te fuiste sin aviso, sin fecha, sin adiós.
Tu recuerdo es el único sitio que frecuento.

Josefina Vicens.

Este poema apareció en Proceso como POEMA INÉDITO,
De Josefina Vicens
Por la Redacción, 26 de noviembre de 1988

LOS MISMOS LUTOS:

La muerte, posible en todas las fechas,
falsamente olvidada, tañendo adentro como
una campana que nadie, sino el viento, moviera:

la vida, inexplicable, imperativa, rumorosa,
amada, tan propia en los momentos y tan
ajena en el instante final;
el amor, con su principio para siempre y su
terminación porque sí; con su olvido auestas,
como un fardo lleno de vacíos, pesado de nada;

la dificultad del perdón;

la elección de un camino entre todos los que se
abren ante la mirada inexperta;

la agonía, hora tras hora, de la inocencia;

la ambición; los números como signos de la
magia fácil;

la conciencia, ese privilegio triste.

Iguales lutos en todos los hombres; los
mismos crespones gastados; iguales esquelas
para anunciar iguales muertes.

Pero tú, el que en verdad se confunde
con el color de la noche y se resguarda en
ella, llevas un luto más: el de tu piel de
tinieblas, perseguida, acosada.

La mano blanca con la que te escribo, y
que te tiendo, se avergüenza de su semejanza
con la que te golpea.

Ello suma a tus lutos esenciales uno más,
que basta para enlutar el mundo del espíritu.

Josefina Vicens.

En mi pequeño jardín
junto a la rosa perfecta
tu nombre colocó el mar,
tu apellido puso el sol,
yo sólo aporté mis sombras
y nuestra amistad nació.

Josefina Vicens.

A TU imagen y semejanza
sólo el mar, sólo la mar,
las olas, el oleaje.
Su Alteza hermafrodita,
Su Majestad leal
ante la que me inclino reverente.
Hablas constantemente, sin reposo,
en tus diversas lenguas:
el rumor, el murmullo,
el arrullo, el rugido,
pero quien pretenda ser oído por ti,
que te contemple absorto
y que guarde silencio
el gran silencio humilde, respetuoso,
no la palabra, sólo la mirada,
la mirada con lágrimas
como las miles y millones
que te conforman.
Eres el llanto de todos los hombres,

mar dolor, mar martirio.
Todos los días, muy temprano
voy a la playa a contemplarte;
después con una varita muy delgada, flexible,
pulida de tanto acariciarla,
dibujo en la arena un pentagrama
con la llave de Sol,
con la llave de luna,
con la llave de ensueño,
con la llave de amor,
con la de los olvidos,
con la de los recuerdos,
con la del desengaño
y la esperanza.

Al final dibujo la llave de mi infancia,
tan lejana de mí
pero que tú sin duda debes recordar
porque ya desde niña yo te soñaba
como el hogar perfecto.
una ola se lleva mi dibujo,
algunas veces recibo tus respuestas:
otra ola, o la misma deja en la arena,
casi entre mis manos, un caracol pequeño
que me llevo al oído para oír tu mensaje.
Con un rumor lejano, balbuciente,
me dice lo que anhelo:
que me apresure,
que me estás esperando

Josefina Vicens

Lloro por ti, Alejandro Doncel,
de nombre victorioso y apellido adecuado.
Por tu dulce cabeza melancólica reclinada en tinieblas;
por tu cerebro simple, de dos y dos son cuatro,
que no comprende errores trascendentes

y se fatiga y gira sin descanso.
Por tus ojos con sombras, asombrados,
en que guardas el llanto de los hombres ocultos.
Lloro por tus cabellos sacudidos de brisa,
que la moda prolonga sin tu consentimiento;
por tu nuca escondida,
por tu cuello sin venas
adecuado a la perla y lejano del grito y del tatuaje.
Lloro por tus brazos delgados
que no pueden contar las hazañas del tronco, de las reatas,
de los muebles pesados, de la sangre de los enemigos
y del gesto asombrado de las muchachas.
Por tus vellos de fruta, avergonzados;
por las venas azules y delgadas que atraviesan tu cuerpo,
igual que atraviesan el mapa los ríos sin importancia.
Lloro por tus débiles manos que oprimen sin crujido
y que en la palma llevan tu varonil historia traicionada.
por tu pecho sin heridas y sin leyendas de batalla;
por tus hombros de medida falsa y de cansancio rápido;
por tu cintura sin hebillas,
por tus piernas sin saltos
y por tu vida sin espada.
Lloro por el pequeño espacio que ocupan en el cielo
tus puños apretados;
por tu lejana voz sin eco en las montañas,
ni en los valles, ni en los cementerios;
por tu débil blasfemia sin castigo;
por tu palabra eternamente erguida en el silencio.

Josefina Vicens

Compañero de viaje,
dulce amigo indefenso,
dorado y rápido,
trigal del cielo,
esbelto y armonioso,
tan cercano y distante de ti mismo.

Si pudiera clavarme tus espadas
y llorar solo por tu tallo ausente,
por tus sueños de junco doblegado,
por tus hijos de sombra,
por tu mujer escondida en palabras.
Si pudiera dejar en libertad
tu cándida mirada de animal solitario,
y apropiarme tus lágrimas azules
para mi torva angustia de sufridor adulto.
Si pudiera quitarte el desconsuelo
de la forma sin esperanza,
del molde equivocado,
del amor silencioso,
de la palabra y de la ropa ajenas,
de la puerta sin llave.
Si pudiera desviar tu paso obligatorio
para que caminaras tu deseo de arcángel varonil.
Si te pudiera cosechar temprano
y cortarte los frutos que te duelen,
llenaría tus heridas
con sangre tumultuosa de toro joven
para oír tu bramido rompiendo los espejos y los ríos.
Si pudiera espantar de tus brazos
las palomas de invierno
y poner en su sitio
dos corrientes de metal asoleado.
Si pudiera talar tu cabeza dorada
y clausurar la veta.
Si pudiera oír tu voz y desconocerla
y que sonara en mis oídos
como un golpe de látigo recuperado

Amigo,

Si pudiera desnudarte en el campo
y asesinarte el cuerpo poco a poco,
el tiempo necesario para verlo disperso.

Y llamar a las larvas,
contemplar el festín de lo inútil
y ver cómo devoran tu amargura
y cómo tu carne se va poniendo verde
y penetra la hierba
y envenena la raíz de los árboles
y se venga en las flores y en los gusanos
y estremece la entraña de la tierra.

Después, con tu pequeña vida entre mis manos,
iría construyéndote:
adolescente, vigoroso y especializado,
viajero del dolor antiguo,
huésped de la belleza,
incorporado alegre.

Verte cambiado para siempre
sin controles ni brújula de soledad,
con tus palabras escritas en la frente,
cubierta la cabeza con oro moderado.
Ver tu cuello de número alto,
tus orejas aisladas escuchando saludos.
Tus brazos como arbustos afectuosos,
tus manos alhajadas de músculos y callos.
Ver tu torso desierto y extenso
como un paisaje árido.
Tu cintura delgada y resistente
como un chorro de miel.
Tu sexo adelantado,
vanguardia de la lluvia,
heroico capitel que remata tu pasado y tu nombre,
conquistador erguido, explorador oceánico,
cacique de las regiones hembras.

Compañero,
dulce amigo indefenso:
Porque te dieran un perfil de espada,
por verte caminar en las playas amigas de la estatua,
yo daría lo único que tengo:

el enfermizo arroyo de mi sangre
y el varonil torrente de mis lágrimas.

Josefina Vicens

Agosto 28 de 1942

Un año, un año entero,
todo un año de ensueños:
dormido soñar contigo,
despierto, soñar en ti.

De luto riguroso,
de ceguera vidente
sin verte te veía.
Tu vida, tu trayecto,
tu presencia ante todos
y tu ausencia ante mí.
Soñaba con palabras
que a mí se dirigían.
Escondido en tu ausencia,
escondido en mí,
inmóvil en mi herida
mirándola sangrar.
Lentitud implacable,
un día era ese día
y el siguiente era igual.
¡Qué vida muerta,
qué extraña muerte viva!
Qué rotunda verdad
Esta que grito ahora,
que grito a toda voz:
tú eres mi plena muerte,
tú eres mi vida plena.
La sola pertenencia del hombre y su misterio,
su fantasma, su credo y su voz superior,
su triángulo perfecto:

vida, muerte y amor.

Josefina Vicens

Cuando olvidé la tarea
del esfuerzo de olvidar
supe con triste certeza
que nunca volvería a amar.
Se me olvidaron tus labios
se me olvidaron tus brazos
olvide mi ardiente lecho,
todo lo tengo olvidado,
menos la cruz de ceniza
en que estoy crucificado.

Josefina Vicens.

Qué rotunda verdad
ésta que rito ahora,
que grito a toda voz.

Josefina Vicens.

Se me han ahogado todas las palabras,
ya no podré decirte lo que siento.
Se las llevó el torrente de las aguas.
Adivínalas tú en mi pensamiento.

Josefina Vicens

Oct. 1986

Un amor es el Amor,
por eso, cuando termina
todo el universo llora,
se lastima la belleza,
se quebranta la poesía,
cambia el ritmo de la vida

y la agonía se refugia
en esas cuevas antiguas
donde los hombres se esconden
para ocultar sus heridas.

Josefina Vicens

Ya no sufro de ansiedad,
ya terminó la agonía,
me acompañas noche y día
fiel, paciente soledad.
Lo que antes era martirio,
lo que antes era oquedad
se transformó en nuestro idilio
fiel y tierna soledad.
Te conozco, no es piedad
tú me amas, yo te amo soledad.

Josefina Vicens.

El rumor de tu distancia
lo escucha mi corazón
y aunque logres prolongarla
ese rumor es amor.
El rumor de mi silencio
lo escuchas en tu interior
y aunque consiga acallarlo
ese rumor es amor.
Son lágrimas de hojas secas
que sollozan por su flor.

Josefina Vicens.

Mi camino eres tú
y voy a recorrerlo paso a paso
sin tregua y sin fatiga.
A veces sumergida en mis abismos,

a veces torturada
por el eco de tu voz anterior.
Atravesando antiguas cuevas,
mojada por la lluvia de las lágrimas,
pocas veces descansando en tu piel,
pero siempre a tu lado y siempre fiel.

Josefina Vicens.

Capítulo III. La muerte en la obra de Josefina Vicens.

III.3.1. Introducción.

Preocuparse por el tema de la muerte es lo definitorio y lo definitivo, no en balde éste se ha constituido en uno de los temas centrales de toda filosofía, al grado que se ha llegado a afirmar que, *la filosofía es la historia de los intentos del hombre por reconciliarse con la muerte*, y no podemos negar, que *la muerte y los muertos* han ocupado páginas y páginas de la literatura universal. Sin embargo, el problema de la muerte ha adquirido en la literatura de hoy un contenido metafísico y de concepción total del hombre. Si bien es cierto que ya desde el *Libro de Buen Amor* aparece el tema, y que en las *Coplas* de Jorge Manrique ya se habla de la *Danza de la muerte*, la presentación de ésta, o su representación estaba estrechamente ligada a la religión católica predominante en aquella época, y tenía que ver con la caducidad humana, la corrupción del cuerpo (de la que no estaba excluida la visión de los gusanos y su podredumbre), y su objetivo era otorgar una especie de compensación social, por medio de una supuesta equidad entre los hombres. En el Siglo de Oro, la muerte adquirió un sentido místico y escatológico, aunque ya en Quevedo podemos adivinar lo que caracterizará a la literatura de nuestros días: referirse al hombre en su más concreta y entrañable singularidad. Aunque se ha dicho hasta el cansancio que desde el momento que nacemos estamos condenados a morir (existen innumerables ejemplos de ello en la poesía y en la literatura), y que cada día más, en realidad es un día menos en nuestra vida, la verdad es que desconocemos la muerte. ¿Por qué? Porque la muerte sólo puede conocerse a través *del otro, de los otros y en los otros*: “*L’espèce humaine est la seule que sache qu’elle doit mourir, et elle ne le sait que par l’expérience.*” (1) decía Voltaire. Luego entonces, el entendimiento esencial de *mi muerte* se dará a través de la muerte concreta del prójimo, ya que me es imposible experimentar mi propia muerte, puesto que en el momento que ésta sobrevenga, dejaré de estar vivo. No obstante, sí puedo contemplar mi muerte idealmente, figurarme a mí misma como

(1) Landberg, *Piedras Blancas, ...Experiencia de la muerte*, p. 56

cadáver, imaginándome en el lugar del muerto. Mauricio Maeterlinck, en su libro *La Muerte*, afirma que la figura de ésta en la imaginación de los hombres está estrechamente ligada a las formas de sepultura y a los ritos funerarios, que no sólo rigen la suerte de los que parten, sino también la felicidad de los que se quedan, puesto que colocan en el fondo de la vida, la gran imagen en donde se apaciguarán o desesperarán sus ojos. Asimismo, él cree que existen cuatro soluciones imaginables ante el problema de la muerte, pero éstas se encuentran fuera de las religiones y son a saber: *el aniquilamiento total, la supervivencia con nuestra conciencia de hoy, la supervivencia sin ningún linaje de conciencia, en fin, la supervivencia en la conciencia universal, o con una conciencia que no sea la misma que aquella de que nos servimos en este mundo*. Por lo tanto, el aniquilamiento total es imposible, en tanto nos encontramos inmersos en un infinito sin salida, en el que nada parece, en el que todo se dispersa, pero donde nada se pierde. Así, ningún cuerpo, ningún pensamiento pueden caer fuera del Universo, fuera del tiempo y del espacio.

"...Ni un solo átomo de nuestra carne, ni una sola vibración de nuestros nervios irán donde no serían, puesto que no hay lugar donde la nada exista...Para poder aniquilar algo, es decir, arrojarlo a la nada, sería menester que la nada existiera; y si existe, bajo cualquier forma que sea ya no es la nada....No hay en suma sino un infinito negativo, una especie de infinito de tinieblas opuesto al que nuestra inteligencia se empeña en aclarar... porque llamamos nada a todo lo que escapa a nuestros sentidos o a nuestra razón, y existe sin que lo sepamos." (2)

Si hablamos de la muerte, no podemos hacer a un lado aquellos estados análogos a ella, y que forman parte de la experiencia que podemos tener de nosotros mismos. Entre los estados análogos a la muerte se encuentran : el sueño profundo, algunos tipos de desmayo, el recuerdo oscuro del estado embrionario prenatal provocado por una especie de meditación y el éxtasis místico, etc. También se puede experimentar la muerte en el peligro vivo de ella: en la guerra, la enfermedad grave, los accidentes, en fin, en toda situación extrema. Con relación al éxtasis místico, aunque éste representa también una experiencia de la muerte, ésta adquiere un significado diferente, el de una luz más viva, puesto que el amor de la muerte procede de una experiencia vivida, de un estado análogo a ella, porque el éxtasis es una anticipación de la muerte. El místico padece la vida porque ama la muerte

(2)Mauricio Maeterlinck, *La Muerte*, p. 21

En ella se encuentra el nacimiento a una nueva vida. Entonces la muerte se transforma en algo que ya no es muerte. El verdadero amor de la muerte no puede ser más que una forma del amor de Dios. Por ello, la muerte viene a ser la realización definitiva del matrimonio místico entre el alma y Dios. Landberg afirma que la conciencia de la muerte corre parejas con la individualización humana, y que la incertidumbre del hombre frente a la muerte, no es sólo una laguna de la ciencia biológica, sino un desconocimiento del propio destino, pero es en este desconocimiento que la muerte se halla presente por su ausencia:

"...Mors certa, hora incerta. La muerte tiene su dialéctica interna. Es la presencia ausente." (3).

Siguiendo lo anterior, y de acuerdo con la experimentación de la muerte a partir del otro, podemos concluir que si la muerte es la presencia ausente; el muerto es, la ausencia presente. Y estaremos de acuerdo en el hecho de que existe un sentimiento de *infidelidad trágica* hacia el muerto, que se podría comparar con otro tipo de experiencia de la muerte, con el *resentimiento de la infidelidad*: Ha muerto para mí, he muerto para él, más que expresiones o maneras de hablar, son para Landberg abismos abiertos. Esto nos lleva necesariamente a plantear, que el problema humano de la muerte se da en el hecho de que un ser vivo deviene en persona, y la persona humana no es en su propia esencia una *existencia abocada a la muerte*. La *definitividad de la muerte* no es otra cosa que el sufrimiento que la persona padece, cuando el acto que quiere conducirlo hacia la supervivencia y hacia la eternidad, fracasa en la desesperación. Esto podría ilustrarse con lo que Goethe dijo a Eckermann cuando murió la gran Duquesa Luisa: *La muerte es algo tan extraño que no se la considera como posible, a pesar de toda la experiencia, cuando se trata de alguien que queremos, y siempre nos sorprende como algo increíble y paradójico"*. (4)

Para Eugenio Pérez, la angustia ante la muerte es una manifestación específica de cultura, puesto que es ésta la que nos revela la discordancia de nuestros actos con nuestro ideal normativo. Entonces, la vida se define sobre un fondo de muerte. Tiene una dimensión mortal donde domina lo desconocido y, por lo tanto, se pone en tela de juicio el sentido de la vida misma. Sin embargo, no hay que olvidar que la muerte tiene un carácter dual, ya que si

(3) Landberg, *Piedras blancas, Experiencia de la muerte*, p.62

(4) P.L. Landberg, *op.cit.*, p. 99

bien es cierto que la conocemos como un porvenir inmanente a nuestra propia vida, también es verdad que la conocemos como una experiencia ajena: *“No sólo poseo la evidencia que tengo que morir alguna vez, es decir, cuando haya llegado al punto límite temporal que es la muerte natural, sino además la evidencia de que estoy inmediatamente ante la posibilidad real de la muerte en cada uno de los instantes de mi vida, ahora y siempre. La muerte está a mi vera”* (5)

Ahora bien, si partimos del hecho de que la religión es parte de la cultura, tenemos lo siguiente: por una lado, en la India, y antes de la aparición de Buda, el sentimiento de quedar aprisionado en el círculo eterno nacimientos y muertes constituía un peso insoportable para el individuo. Buda promete la liberación de la muerte y del nacimiento, del nacimiento y renacimiento que condicionan la muerte. Por el otro, el cristianismo es una liberación con respecto al tiempo, al cambio, al devenir terrestre que implica la muerte. Existe más allá de la muerte la posibilidad de una Vida, única digna de este nombre, porque su condición es la eternidad. La vida terrestre es vida mortal. La temporalidad de esta vida es de tal suerte, que ninguna presencia verdadera puede constituirse en ella. Cristo promete un nacimiento al que no puede acaecer ninguna muerte. Buda promete una muerte a la que no puede acaecer ningún nacimiento; por lo tanto, ninguna nueva muerte. Así, el cristianismo es la afirmación suprema de una Vida victoriosa, y el budismo es la negación de la vida en razón de la muerte. Entonces: ¿Dónde queda el sentido de la vida ¿No fue justamente el que cuestionaron, tanto los románticos como los existencialistas? Si la vida del hombre está definida sobre un fondo de muerte, ¿qué sucede entonces cuando la ausencia o la muerte de Dios se instituye en el tema de muchos poetas y escritores románticos tales como: Jean Paul Richter, Gerard de Nerval, Andre Malraux, entre otros?

Evidentemente el hombre queda sumido en un total desamparo (del que ya anteriormente se habló) y a ello se debe-en parte-las críticas que recibieron los románticos y los existencialistas. Para Andre Malraux, por ejemplo, la muerte adquiere un valor absoluto, es omnipotente y ocupa el lugar antes reservado a Dios. En consecuencia, frente a la muerte lo único que puede hacer el hombre es reivindicar su dignidad. Como el hombre es impotente ante este nuevo Dios, debe congraciarse con él. Así, en el acto de comulgar con la muerte-aunque

(5) Op.cit., p.62

sea el acto más difícil de nuestra vida-residiría el sentido de la vida misma.

Eugenio Pérez nos habla también de lo que viene a ser *La muerte cósmica*, que nos recuerda a Borges quien afirmaba que cuando un hombre moría, moría una parte del universo con él. Es decir; cuando llegamos a intranquilizarnos por la desaparición de las cosas no humanas, es debido a que ellas se encontraban ahí en función de nuestra propia existencia. Soberbiamente se podría decir que su vida dura, en tanto dure la nuestra. No es que mueran ellas, sino somos nosotros los que morimos. Mientras nosotros continuemos vivos y conservemos la facultad de evocar al mundo que nos rodea, éste no morirá. En el momento de nuestra muerte, sobrevendrá la muerte de todas las realidades, de todo lo que es nuestro. Sólo la muerte del hombre existe como tal. Su muerte es una muerte esencial, una muerte cósmica: “*El fin del mundo soy yo, dice el filósofo.*” (6)

Así, nuestra muerte es la muerte de todo. Aquí cabría retomar a José García: “*me parece que el hueco que cada hombre deja al morir no puede ser llenado jamás por nadie, por ningún hombre. Precisamente por eso, la muerte permanece en la vida como una aterradora oquedad.*” (7) Esta muerte cósmica se relaciona también con el estoicismo, entre cuyos autores tendríamos a Séneca, Epicteto y Marco Aurelio*, por mencionar algunos. Para el estoico, la muerte forma parte del todo ordenado del Cosmos. Por ello, la muerte no es un fin absoluto, en tanto el hombre forma parte del Cosmos, y éste no puede realizar su gran ley y la plenitud de su ser más que con la muerte de los individuos. Nada perece en el mundo. *Estas cosas se van, pero no perecen.* Todo esto nos invita a llevar a cabo una meditación para llegar a dominar (según los estoicos) la adhesión instintiva a la vida, y el horror instintivo a la muerte. Por lo tanto, el estoicismo se definiría a sí mismo como una doctrina de libertad fundada en la posibilidad de la *muerte libre*. Esta muerte libre o la libertad de morir de la que habla Epicteto, es en realidad una negación de la muerte por medio de la razón (o lo que en términos freudianos vendría a ser una intelectualización de la muerte), pero ¿Se podría hablar de

(6)E. Pérez, *La muerte como vocación*, p. 92

(7) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 89, 90

una muerte libre si ya *per se*, ésta parece encadenada irremediabilmente a la vida misma, constituyéndose ambas en anverso y reverso de la misma moneda?

Observando lo anterior, parecería absurdo el mencionar el deseo por la muerte, y mucho menos hablar de un *instinto de muerte*. El tánatos o principio de muerte, está referido, desde un punto de vista psicoanalítico, a lo que en términos de Sigmund Freud sería la *Teoría de los instintos*. Luego entonces, este principio de muerte o instinto de muerte, expresado por Luis Alfonso en *Los años falsos* es al que haré referencia. Aunque para Freud existen un sinnúmero de instintos presentes en el ser humano, la *Teoría de los instintos* se va a referir a dos de ellos: “el instinto de vida y el instinto de muerte”, que funcionarán como el anverso y reverso de una misma moneda, y actuarán (al igual que la mayoría de los instintos) a favor de la auto-conservación: “...nos hemos decidido a aceptar sólo dos instintos básicos: el Eros y el instinto de destrucción. (La antítesis entre los instintos de auto-conservación y de conservación de la especie, así como aquella otra entre el amor yoico y al amor objetal, caen todavía dentro de los límites del Eros.)

En síntesis tendríamos, por un lado, y siguiendo a Freud (según Norman Brown), que: “El fin último del Eros freudiano-afirmar la unión con el mundo en el placer”(9). Por el otro, la visión platónica: “...El Eros platónico es el hijo de la carencia o de la necesidad. Su tendencia es apartarse del yo insuficiente. Su fin es poseer el objeto que lo completa” (8)

El principio de muerte o instinto de muerte se expresaría en *Los años falsos* a través de Luis Alfonso, personaje principal y narrador. Y queda claro que

*Para Marco Aurelio la muerte no es más que una disolución del organismo vivo en sus elementos.

... “El primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, tiende a la unión; el instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones destruyendo así las cosas. En lo que a éste se refiere, podemos aceptar que su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico, de modo que también lo denominamos instinto de muerte. Si admitimos que la sustancia viva apareció después que la inanimada, originándose de ésta el instinto de muerte se ajusta a la fórmula mencionada, según la cual todo instinto perseguirá el retorno a un estado anterior. No podemos en cambio, aplicarla al Eros (o instinto de amor), pues ello significaría presuponer que la sustancia viva fue alguna vez unidad destruida más tarde, que tendería ahora a su nueva unión”. (9)

(8) S. Freud, p. 117,118

(9) Norman Brown, Eros y Tánatos, p. 6

cuando no hay equilibrio entre los instintos erótico y tanático, es decir; cuando alguno de los dos instintos ejerce supremacía sobre el otro (cuya relación es obviamente dialéctica) hay alteración en la personalidad, lo cual queda constatado en el personaje. Luis Alfonso manifiesta su deseo por tener una muerte propia, ante la imposibilidad de tener una vida propia, puesto que ha sustituido a su padre en los diferentes ámbitos que constituyen su entorno. Pareciera que los demás-empezando por su familia-no han aceptado la muerte del padre, y le demandan que lo reviva. No se dan cuenta que revivir al muerto a través del cuerpo del vivo, implica matar al vivo. Entonces, valdría la pena preguntar: ¿Es auténtico este deseo por la muerte en Luis Alfonso? Este deseo o sed por la nada. ¿Qué sentido tiene? Él mismo experimenta la nada día a día. Cambiar el todo por la nada o la nada por el todo resulta algo lógico, pero ir de la nada a la nada ¿qué cambiaría? De algún modo, se sigue insistiendo en un cierto tipo de permuta, pero qué tipo de permuta es ésta en la que no hay un intercambio equitativo. Luis Alfonso desea cambiar la vida por la muerte, lo cual tendría sentido, si la vida que desea cambiar fuera, justamente eso, una vida viva. ¿Qué es la muerte para este personaje de diecinueve años, quien ni siquiera ha podido elaborarla como una verdadera pérdida, puesto que lo que realmente ha perdido es su vida misma, y sólo tiene los recuerdos de aquellos años vividos-15- antes de la muerte del padre? Muchos escritores y filósofos (Camus, Malraux, Heidegger, Russell, etc.) no coinciden con esta sed por la nada a la que se hace referencia, en tanto se origina desde la vida misma. No sería posible aspirar a la nada desde la nada, por lo que esta mera afirmación se estaría excluyendo desde el momento en que se enuncia. Para Martín Heidegger, por ejemplo: *"La persecución de la inmortalidad es una manera de huida ante la muerte"*(10).

Para Bertrand Russell: *"Si no tuviéramos miedo a la muerte, no hubiera nacido en nosotros la idea de inmortalidad"* (11), "Sed de absoluto, sed de inmortalidad, por consiguiente, miedo a morir" (12), asevera, por su parte, Malraux.

(10) E. Pérez, *La muerte como vocación.*, p. 74

(11) *Ibid.*, p. 74

(12) *Ibid.*, p. 74

Para Eugenio G. Pérez no existe el instinto de muerte: “...en las grandes crisis vitales, en medio de las pestes y de las guerras, de las enfermedades y los cataclismos las gentes, lejos de dejarse arrastrar por la fuerza que amenaza destruirlas, lo que hacen, por el contrario, es enfrentarse a ella, resistiendo su acceso y poniendo en juego todas las energías de que disponen. La proximidad de la muerte, en vez de aniquilar sus deseos de vida e impulsarles a franquear el misterioso umbral, les despierta, aún más, el apetito de seguir viviendo. Incluso en los casos de abdicación heroica de la propia vida, tal gesto no constituye otra cosa que una afirmación vital. Entonces la muerte es querida y deseada, pero no por la muerte misma, sino por exigencias de la propia vida. El héroe se inmola para afirmar unos valores que son, precisamente, la razón de su vivir.” (13)

En términos freudianos, al hablar de una sed por la nada o del instinto de muerte prevaleciendo sobre el instinto de vida, se está haciendo referencia a una severa patología, en tanto se está yendo contra natura. Este instinto de muerte en el personaje, también aludiría a la simbiosis con el padre muerto.

Es decir; si Luis Alfonso y el padre se han instituido en una sola unidad compacta e indivisible, Luis Alfonso no puede permanecer vivo una vez que su padre ha muerto. En la siguiente cita de *Las confesiones* de San Agustín podemos observar el dolor por la ausencia del otro, y pareciera que se está aludiendo al dolor de Luis Alfonso : “Me admiraba que los demás mortales viviesen, puesto que él, a quien amé como si no hubiera de morir, estaba muerto. Y todavía me asombraba más que yo mismo, que era su otro yo, siguiera viviendo después de su muerte. El que ha dicho de su amigo mitad de mi alma sabía lo que decía; yo sentía que mi alma y la suya habían sido una sola en dos cuerpos. Por esto aborrecía la vida, porque no quería vivir como mitad.”(14))

Desde un punto de vista literario, esta sed por la nada nos remitiría a lo que Octavio Paz afirma en: *El laberinto de la soledad*, respecto a las posturas que poetas y escritores han asumido ante la muerte, en una de ellas veríamos reflejado a Luis Alfonso : “frente a la muerte hay dos actitudes; una, hacia delante, que la concibe, como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo...La muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida equivale a afirmar que no venimos de la vida, sino de la muerte. Lo antiguo y original, la entraña materna es la huesa y no la matriz...Creo, pues, que el poeta desea encontrar en la muerte (que es, en efecto, nuestro origen) una revelación que la vida temporal no le ha dado: la de la verdadera vida”. (15)

En *El libro vacío*, el principio tánatico expresado por medio de su personaje José García, está referido al acto de escribir, al enfrentamiento con esa hoja en blanco sobre la que aparentemente José García no puede escribir. Esta hoja

13) Eugenio Pérez, *La muerte como vocación*, p. 25

(14) P. L. Landberg, *Piedras blancas. Experiencia de la muerte*, p.96

(15) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 56

en blanco representa, al mismo tiempo, la hoja en blanco de su vida, de esa vida que él deberá construir en su cotidianidad, y a pesar de ella, y que conlleva su propia muerte: *“...Y con eso, seguramente quise dar la impresión de que conozco mi pequeña medida y me conformo con ella. Y ahora, en este momento, unos cuantos días después, estoy sintiendo la trascendencia de mi muerte, de la mía, sí, precisamente por mía. Y siento que me importa tanto, que este interés tiene que ser compartido por miles, por millones de gentes a quienes mi muerte tiene también que interesar y estremecer.”* (16)

(16) J. Vicens, *El libro vacío*, p 89

III.3.2. Antecedentes culturales.

La mayor parte de los mecanismos de la vida tienen fallas, fracasos. La muerte, nunca. (1)

A lo largo de la historia de la humanidad, la visión de la muerte ha ido experimentando cambios determinantes, que se han manifestado como fiel reflejo de la diversidad cultural, de la expansión de las grandes religiones, de las convulsiones sociales, y de las colisiones ideológicas, y aunque ésta ha acompañado al hombre desde su principio, fue hasta que él tomó conciencia de sí, que la muerte se le presentó como un enigma indescifrable. Sin embargo, en la actualidad la muerte ha dejado de ser un misterio para convertirse en un problema. Un problema que se niega, puesto que la muerte siempre es vista como algo que ocurre “a los otros”. Una prueba de esta negación la constituye el hecho de que los ancianos-antiguamente considerados como los depositarios de la sabiduría y la historia-son rechazados permanentemente, debido a su cercanía con la muerte. No obstante, nunca como ahora se ha despertado un desmesurado interés por determinar, por ejemplo: el momento preciso en que se produce la muerte clínica; y si se debe legalizar la eutanasia. Esto pareciera indicar que existe una total aceptación de la muerte, pero no es así. Infinidad de científicos, filósofos, y poetas han dejado testimonio de su apasionado interés por la muerte. Por mencionar algunos, Jean Hamburger, miembro de la Academia Francesa y uno de los más distinguidos biólogos contemporáneos dice lo siguiente: *“La duración de vida de cada cual está tan perfectamente programada, el límite permitido tan bien definido para cada uno, que me he atrevido a emitir una hipótesis, no demostrada aún ciertamente. Para comprender su sentido, hay que saber que casi todos los acontecimientos de la vida parecen hoy ordenados por la intervención activa de mediadores químicos secretados en el seno del organismo: éstos gobiernan nacimiento, desarrollo, pubertad, actividad sexual y muchos otros momentos de nuestro destino. Me he preguntado si, del mismo modo, los seres vivos no tienen instrumentos químicos asesinos, responsables de la muerte llamada natural”.* (2)

Entre los filósofos más destacados del siglo XX se encuentra Jean Paul Sartre, fiel representante del existencialismo ateo francés, quien hace constante referencia, a través de sus obras, a la muerte, vista ésta como una condena a la que el hombre se ve expuesto desde que nace. Por ello, Montaigne afirmaba que: *“El hombre, desde su nacimiento, no hace sino construir los cimientos de su propia muerte”.*

(1) J. Hamburger, *La miel y la cicuta*, p. 19

(2) J. Hamburger, *Medecine-Science*, 1985, tomo I, p. 203

Dentro de la poesía existen invaluable testimonios como los dejados por Jorge Manrique, Francisco de Quevedo y dos integrantes del Grupo de los contemporáneos: Xavier Villaurrutia y a José Gorostiza (“llamados los poetas de la muerte”) quienes hicieron patente su interés por la muerte. No es un hecho gratuito que Villaurrutia haya intitulado a uno de sus libros *Nostalgia de la muerte*, y que José Gorostiza haya escrito su poema *Muerte sin fin*. No obstante lo anterior, cabe mencionar que, hasta hace unas décadas, la muerte conservaba su carácter ritual, tal como lo afirma Octavio Paz. Carácter que hoy en día se ha violentado y todos somos cómplices de ello. La Historia nos ofrece innumerables ejemplos de este hecho. Los regímenes totalitarios, con sus muertes en masa y sus fosas comunes, lograron una completa degradación de la muerte, al reducirla a un mero incidente técnico. Los hospitales también han hecho lo suyo, puesto que en ellos se despersonaliza a los enfermos terminales, quienes abandonan definitivamente la esfera de la vida privada, y pasan sus últimos momentos, en los que podríamos llamar purgatorios artificiales. Asimismo, los medios como la televisión y el cine, también han contribuido a esta degradación, desde el momento en que han integrado a *la muerte* a sus espectáculos. Pero esta integración no está referida a “la muerte” como el mero acto de morir, sino a *la muerte*- y entre más violenta mejor- como un espectáculo visual, como un divertimento para saciar los ratos de ocio.

Para Octavio Paz el mundo moderno funciona como si la muerte no existiera, y que nadie cuenta con ella; desde las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio, y la salud al alcance de todos, que nos ofrecen farmacias, sanatorios y campos deportivos. Por lo tanto, si el siglo veinte es el siglo de la salud, de la higiene, de los anticonceptivos, de las drogas milagrosas, los alimentos sintéticos; también es el siglo de los campos de concentración, del Estado policíaco, de la exterminación atómica y del “murder story”. Y así, nadie piensa en la muerte, en su propia muerte, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización de la vida. Pero cabría preguntar: ¿a partir de qué momento se puede hablar de una historia de la muerte? A partir del momento en que el hombre asume su condición, es decir; cuando toma conciencia de su finitud, y de ese momento en adelante no hará sino intentar librarse del temor a la muerte, a la que está condenado

desde el momento mismo de su nacimiento, porque sobra decir que sólo puede morir lo que está vivo. Por ello, en todas las épocas este temor a la muerte será tratado y representado con sus respectivas variantes.

III.3.3. La muerte en México

Hablar de la muerte en México es referirnos a algo que vivimos cada hora de nuestra existencia, algo que nos acompaña en nuestras canciones y poesías, que se manifiesta en la actitud que tenemos ante la vida. Es ese algo implícito en Gorostiza o en Xavier Villaurrutia, los poetas de la muerte, y aquello que nos lleva a psicoanalizarnos a través de Santiago Ramírez y autodestruirnos devorando nuestra propia calavera de dulce. (1)

En este capítulo se hará referencia a los antecedentes históricos del concepto de la muerte, así como del cambio que este concepto tuvo en nuestro país, a raíz de la conquista de los españoles, pues nuestra postura ante la muerte, tal como lo menciona Paz, es una de las características que conforman nuestra identidad. Asimismo se hablará de algunos poetas del grupo Contemporáneos, precisamente por la relación que Josefina Vicens tuvo con ellos, y de las afinidades e intereses compartidos, ya que Gorostiza, Villaurrutia y Vicens tenían la misma posición ante ella. Y no podemos mencionarla sin hablar de la *Calavera*. Cabe decir que la misma Vicens tenía gran admiración por Posada.

La calavera es en nuestro país un motivo plástico con el que la fantasía popular ha representado a la muerte desde hace milenios, así como durante el Renacimiento y el Barroco fueron utilizados ángeles y cupidos. No obstante, habrá que precisar su origen. *Las calaveras* eran pliegos sueltos elaborados por dibujantes populares quienes a través suyo, además de desahogarse, satirizaban a la política y a los políticos, a la corrupción existente, a las figuras que en aquel tiempo eran importantes, y a los personajes que capturaban la atención de la opinión pública, aunque fuera en forma efímera. *Las calaveras* criticaban pero mediante ocurrencias ingeniosas, y entre los más destacados grabadores se encuentran: Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Posada se desarrolló en un mundo en constante cambio, por lo que su capacidad expresiva creó un lenguaje muy propio. Litógrafo, ilustrador, grabador en madera, supo multiplicar-en imágenes- la riqueza y ambigüedad de la vida, y de su tiempo. Posada es el retratista del pueblo, por lo que éste se reconocerá en él, y en sus continuadores como José Clemente Orozco, quienes enriquecerán los textos que lo mismo hablaban de descarrilamientos que de terremotos, de apariciones de cometas o vírgenes y

(1)E. Matos. *Muerte a filo de obsidiana*, p. 1

santos, de suicidas que se lanzaban desde una de las torres de la Catedral Metropolitana.

Posada supo plasmar en la vida del mexicano la vieja concepción de la futilidad de la vida y de la permanencia de la muerte, pero su mayor herencia son *las calaveras*, compendio final de nuestra existencia. Posada retoma, o por decirlo de otro modo, pone de manifiesto la supervivencia del concepto precolombino de la muerte, que sigue presente en la mente de los indígenas y permea a los que no lo son. Y como prueba tenemos, que siendo ya México independiente la costumbre de conmemorar el Día de Muertos cobró un especial vigor. Una demostración de la persistencia de las concepciones indígenas prehispánicas lo prueba el día que los mexicanos dedican a los niños muertos el primero de noviembre, dedicado a “Todos Santos” por los cristianos. Los antiguos mexicanos consagraban ese día a los Miccaihueltonlli o fiesta de los muertecitos.

La calavera mexicana, a diferencia de la Danza Macabra tradicional de los siglos XV y XVI (que se había instituido como una advertencia a la humanidad-que vivía en el temor a la muerte-para que hiciera examen de conciencia, para que se corrigiera y abandonara el camino del error), presenta una muerte que no es extrahumana ni sobrehumana ni fantasmal, por lo tanto, no nos estimula en torno a lo macabro, pues se trata de una muerte, que lejos de ser la adversaria demoníaca del hombre, es su contrincante en un juego limpio. Por eso la muerte puede presentársenos como un buen amigo o un compadre con quien podemos hacer bromas, dado que en nuestro país más que ver a la muerte como mera negación de la vida, la vemos como parte y complemento suyo, lo cual resulta incomprensible e impactante para cualquier extranjero, para quien la muerte es sólo vista como negación de la vida, pero nunca como complemento suyo: *“la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas-más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo-pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo”*. (2) Baste tomar en cuenta que la celebración del Día de Muertos-que en nuestra ciudad se lleva a cabo el dos de noviembre-y la celebración de la

(2) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 53

Fiesta de los Fieles Difuntos-que se celebra en Europa-lo único que tienen en común, es el de tratarse de un día consagrado a la memoria de los muertos queridos. De acuerdo con lo anterior, podemos entender que *la calavera* no es sólo un motivo plástico, puesto que conlleva en sí misma toda una tradición que prevalece hasta nuestros días, y que lejos de circunscribirse a la mera representación de un acto, que debiera tomarse como parte del ciclo de nuestra especie, nos remite necesariamente al sincretismo vivido durante la colonia, sin el cual no nos es posible entender la importancia que *la muerte* tiene en nuestra vida. Parecería inútil o absurdo afirmar lo anterior, puesto que la muerte como acto en sí, es el mismo en todas partes, no obstante lo que varía en este caso es su conceptualización. Es decir; la trascendencia de *la muerte* para los mexicanos reside en el hecho de ser experimentada como algo vivo, y esto está estrechamente relacionado con una de las concepciones fundamentales del mundo precortesiano: la idea de la indestructibilidad de la fuerza vital, que subsistirá más allá de la muerte. (Nótese que no se habla aquí de inmortalidad) Teniendo en cuenta lo anterior, es comprensible que los hombres prehispánicos hayan fijado su atención en todos los fenómenos de la naturaleza, en sus hechos terrestres y en los cósmicos, en la revelación de los astros, en su desaparición y en su reaparición, en el ritmo eternamente invariable que rige sus movimientos, así como en el cambio de las estaciones, todo ello les enseñó que la transformación es lo eterno, justamente porque todo se encuentra sometido a un constante proceso de transformación. De ahí que la dualidad sea algo característico del mundo indígena, dado que la idea predominante en él, es que todo lo que es vida contiene ya el germen de la muerte. Como de puede ver, no es posible entender nuestro pasado histórico, sin analizar el sincretismo que se llevó a cabo a partir de la colonización española. Para el hombre prehispánico, los conceptos de nacimiento y muerte constituían una unidad indisoluble, y a su vez, causa efecto uno de otro. La muerte era concebida como un proceso más de un ciclo constante, expresado en sus leyendas y en sus mitos. La leyenda de los Soles no habla de esos ciclos, que son otros tantos eslabones de ese ir y devenir, de la lucha entre la noche y el día, entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Es lo que lleva a alimentar al sol para que éste no detenga su marcha, y el porqué de considerar a la sangre como su elemento vital, generador de su movimiento. Es la muerte como

germen de vida. Existen una gran cantidad de ejemplos en el mundo prehispánico de la dualidad vida-muerte, tales como los casos de figuras en que la mitad de la cara tiene vida y otra mitad está descarnada. De igual manera, los códices hacen referencia a este hecho, como el códice Borgia en el que se manifiesta la dualidad vida-muerte en el cielo y en el inframundo. En la poesía también se hace mención de este concepto, cuando se habla de la incertidumbre que se presenta ante el hombre al no saber adónde irá.

Paul Westheim afirma en su libro *La calavera*, que el hombre del México antiguo no parecía temerle a la muerte sino a la vida, que le resultaba difícil, azarosa y llena de incertidumbre. A este conjunto de incertidumbre y fatalidad se le llamaba Tezcatlipoca, que era un verdadero demonio. O un dios de la desgracia. Mientras que para los cristianos, la resurrección a un goce, o a un sufrimiento eterno dependía de haber llevado una vida piadosa. El mito mexicano, por el contrario, no aplaza el castigo para después de la muerte, sino que expone al hombre a la angustia durante su vida. Eduardo Matos, en su libro *Muerte a filo de obsidiana*, intitula uno de sus capítulos como “La muerte de la muerte”. Y éste tiene una estrecha relación con el llamado “sincretismo” (fusión de las dos culturas: la española y la indígena) llevado a cabo en nuestro país. *La muerte de la muerte*, alude a las diferentes visiones que de ésta tenían los españoles y los indígenas, y a la imposición de un dios sangrante, que los primeros realizaron en los pueblos prehispánicos, para ocupar el lugar de un dios que necesita sangre. Luego entonces, *La muerte de la muerte* ocurre en el momento en que la Colonia introduce un concepto diferente: el de la muerte temida. La muerte para el individuo cristiano no era más que una muerte estática, sujeta a un juicio y nada más. La muerte para el México prehispánico era algo temido como cosa natural, no porque fuera uno a sufrir y a condenarse eterna e irremisiblemente. Se llegaba a desear morir en determinada forma, porque ello haría que el hombre acompañara al sol, razón de ser de todo lo creado. De los huesos mismos volvería a nacer vida, y el hombre, al morir, volvería a caminar, a peregrinar hasta llegar al Mictlan, en donde encontraría al dios de la muerte, cosa que no sucedía en Occidente. Por ello, Octavio Paz afirma, en *El laberinto de la soledad*, que en la medida en que la muerte ejerza una mayor o menor fascinación sobre nosotros, en

esta misma medida llevaremos una mayor o menor cantidad de sangre indígena en nuestras venas:

la aguja del instantero recorrerá su cuadrante

todo cabrá en un instante...

y será posible acaso

vivir, después de haber muerto.” (3)

Por ello, Octavio Paz destaca dos actitudes frente a la muerte: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Para Paz, igualmente, no hay poeta mexicano o hispanoamericano, a excepción, quizá, de César Vallejo, que se aproxima a la primera de estas dos concepciones. En cambio, los poetas mexicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, encarnarían la segunda de estas dos direcciones. Así, para Gorostiza la vida es “una muerte sin fin”, un continuo despeñarse en la nada. Paz opina que Gorostiza es el más alto testimonio que poseemos los hispanoamericanos de una conciencia verdaderamente moderna, inclinada sobre sí misma, presa de sí, de su propia claridad cegadora-desea arrancar su máscara a la existencia, para contemplarla en su desnudez. En *Muerte sin fin*, todo se despeña en su propia claridad, todo se anega, en su fulgor, todo se dirige hacia esa muerte transparente: la vida no es sino una metáfora, una invención con que la muerte- ¡también ella!- quiere engañarse:

Muerte sin fin

*...perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen.
Ha vuelto el dardo insomne
A la noche perfecta de su aljaba.. (4)*

(3)O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p.56

(4) J. Gorostiza en: *Poesía en movimiento*, p. 353

Para Villaurrutia, en cambio, la vida no es más que “nostalgia de la muerte”. Con el título de *Nostalgia de la muerte*, Paz cree que Villaurrutia desea señalarnos la significación última de su poesía: la muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida. Lo cual equivale a afirmar que no venimos de la vida, sino de la muerte. Por ello, lo antiguo u original, la entraña materna, es la huesa y no la matriz.

Nostalgia de la muerte

*De qué noche despierto a esta desnuda
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
y más clara y más luz que la luz misma
y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto. (5)*

Y aunque esta aseveración (opina Paz) corra el riesgo de parecer una vana paradoja o una reiteración de un viejo lugar común: todos somos polvo y vamos al polvo. El poeta desea encontrar en la muerte (que es, en efecto, nuestro origen) una revelación que la vida temporal no le ha dado: la de la verdadera vida. Regresar a la muerte original, será por lo tanto, volver a la vida de antes de la vida, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna. Siguiendo a Octavio Paz, en las dos actitudes que se presentan ante la muerte, pienso que en *Los años falsos*, sería la segunda, la de regreso, la que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo, la que estaría presente. Esta fascinación ante la nada, es la que equivale a afirmar que no venimos la vida sino de la muerte. Por lo tanto, lo antiguo y original, la entraña materna será la huesa y no la matriz: “Regresar a la muerte original será volver a la vida de antes de la vida, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna(6)

(5) Xavier Villaurrutia en: *Poesía en movimiento*, p. 325

(6) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p.56

III.3.4. Los años falsos y la sed de muerte.

En este drama sin personajes, pues todos son nada más reflejos, disfraces de un suicida que dialoga consigo mismo en un lenguaje de espejos y ecos, tampoco la inteligencia es otra cosa que reflejo, forma, y la más pura, de la muerte, de una muerte enamorada de sí misma. Todo se despeña en su propia claridad, todo se anega en su fulgor, todo se dirige hacia esa muerte transparente: la vida no es sino una metáfora, una invención con que la muerte-¡también ella!- quiere engañarse (1)

Aunque en la cita anterior (*El laberinto de la soledad*) Octavio Paz hace referencia al poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza, tal pareciera que también se está refiriendo a *Los años falsos*, porque Luis Alfonso (personaje principal y narrador) deambula del cementerio a su casa, que parece ser otro cementerio, porque como llegaría a afirmar él mismo: “*Se murió toda mi familia*” (2) Abundan las descripciones de las diferentes lápidas, con sus nombres y dedicatorias inscritas en ellas, de tal manera; que esos muertos parecen ser sus verdaderos familiares, en lugar de esa madre y hermanas ajenas, que más que encarnar a personas de verdad, parecen ser figuras fantasmales que recorren los días, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana sin objetivo alguno. En el cementerio parece estar su verdadero hogar. Casi se podría afirmar que estamos presenciando una danza macabra:

Es entonces cuando las tumbas olvidadas empiezan a actuar por sí mismas: una maleza recia y abundante, enviada coléricamente desde abajo, va esparciéndose sobre las lápidas para cubrir las promesas no cumplidas: “Vivirás eternamente en el corazón de tu inconsolable esposa...” Abnegada mujer, tierna compañera, jamás te borrarás de mi recuerdo...” Luego, nutrida y guiada siempre por los decepcionados, la maleza fortalece sus raíces para que éstas se expandan y desnivelen y destrocen los mausoleos...Estoy hablando de nuestros vecinos más cercanos: de Esperancita, del General, de don Enrico, del doctor Esparza, del muchacho automovilista, de doña Asunción Gorbea de Antúnez, la del monumento con el ángel que abre la puerta del cielo...Estoy hablando también de mí, con mi pequeña cruz, mi lápida sobria, mi bugambilia y mi reja de alambón. (3)

Así, cuando Luis Alfonso describe su casa, ésta parece remitirnos a lo que podría ser el cementerio que acostumbra visitar; mientras que el cementerio, (como ya vimos), parece trasladarnos a lo que podría ser el patio, o la sala de una casa. Luego entonces, podríamos hablar de un cierto juego de espejos que se confunden y nos confunden, puesto que de las imágenes reflejadas no

(1) Paz, *El laberinto...*p.57

(2) Vicens, *Los años falsos*, p. 73

(3) *Ibidem*, p.53,54

sabemos distinguir la apariencia de la realidad: “Esa reja de alambrón es mi pared, el lindero de mi casa, la que me separa de Esperancita Larios y del General Jiménez Puente, mis vecinos...A mi me apena un poco el privilegio de haber podido elegir el tamaño de mi lápida y de mi cruz, el espacio para sembrar el pasto, el sitio donde la bugambilia se ve mejor, la altura de la reja y el estilo de los floreros. Ninguno de ellos pudo escoger sus monumentos, ni sus inscripciones, ni sus flores.”(4) En el cementerio, hasta contamos con la existencia de una gran variedad de flores (alcatraces, bugambilias,) que parecen tener más vida, que los mismos vivos que acompañan a Luis Alfonso, ya que parecen hacer ruido: *las rumorosas hojas secas...*(5) *La muerte* desde el principio de *Los años falsos* hace acto de presencia, pero siempre como oposición a la vida. Sin embargo, esta oposición parece ser un burdo remedo de lo que hoy en día entendemos por cada una, ya que lo que debería estar vivo, es lo que se nos presenta como muerto, y lo que debería estar muerto, es lo que se nos presenta como vivo. Es como si se nos invitara a presenciar, en forma cotidiana, un juego de trastocamientos entre la vida y la muerte; o como si la vida consistiera en un juego absurdo en el que creemos que lo que está vivo es lo que está muerto, y lo que creemos muerto es lo que está vivo. Ahora bien, la exaltación a la muerte a la que hice referencia tiene que ver con los escenarios descritos y con los ambientes que parecen desprenderse de ellos, es ahí a donde Luis Alfonso parece pertenecer, ahí parecen estar sus amigos, hasta las flores le rodean para alegrarle la ¿vida? . Ahí está: su reja de alambrón, sus gusanos, sus lagartijas, su silencio. A lo largo de la novela de *Los años falsos*, es evidente que “la muerte” es, de algún modo, el personaje central. ¿Por qué? Porque desde el inicio de la narración todo está referido a ella; es más, la novela comienza cuando Luis Alfonso y su madre y hermanas están en el panteón, debido al cuarto aniversario de la muerte del padre. A partir de ese momento, todo girará en torno a este suceso. Incluso será el cementerio el que se constituirá en el medio ambiente más importante de la obra. No obstante, si ya se ha hecho referencia a las dualidades, contrasentidos y cuestionamientos, que a través de sus dos novelas se plantea y nos plantea Josefina Vicens, creo que el personaje de Luis Alfonso viene a integrarse a este juego de espejos. Si José García en *El libro vacío* es hacedor y víctima de la cotidianidad, Luis Alfonso en *Los años falsos* es co-hacedor y

(4) Op. cit., p. 52,53

(5) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 71

víctima de su propia muerte. En el caso de José García, la burocracia desempeña un papel importante, ya que ésta se presenta como un elemento de enajenación, a la manera kafkiana, en la que el hombre se despersonaliza al grado de la cosificación. Por lo tanto, observamos que José García no se rinde ya que “se salva” a través de la escritura, y es en ese “salvarse” que quedaría manifestado su instinto de vida. En el caso de Luis Alfonso, digo que es hacedor, porque si bien es cierto que el medio social le demanda desempeñar el papel del padre muerto, también es cierto que dentro de su familia él pudo rehusarse a hacerlo ¿Por qué? Porque más allá de estas demandas, Luis Alfonso experimenta una total simbiosis con el padre, simbiosis que queda claramente manifestada en ese deseo suyo de morir. Es decir; si su padre y él eran realmente una sola persona, cómo fue posible que su padre muriera y él no. Y peor aún, cómo era posible que si su padre ya había muerto, todos continuaran reviviéndolo en él. ¿Luego entonces, cuál de los dos era el muerto, y cuál el vivo? Y si finalmente el padre ya lo había abandonado, ¿por qué no se le permitía vivir su propia vida? A Luis Alfonso no se le ha permitido vivir su propia vida, porque en él vemos manifestada una tradición milenaria: la de las sucesiones, por esto se ha hablado de una vida robada. Pero esta vida robada- la suya- ha sido sustituida por otra- la del padre- básicamente por el hecho, de que Luis Alfonso será quien resuelva las necesidades de la casa, y esto lo convertirá en el jefe de familia. Pareciera que para Luis Alfonso no hay escapatoria, aunque la autora haya dicho que la vida misma le otorgaría su oportunidad: *“En el libro parecería que no tiene salvación; en la vida, sí. Su propio crecimiento, el mismo transcurso del tiempo tiene que llevarlo en un momento dado a recobrar su vida, pero ahora no tiene ni la preparación necesaria ni ese alejamiento que sería indispensable para ello. Esto, desde luego, pertenece al terreno de las suposiciones, pero cabe hacerlo y suponer que ha de crecer y quizá conozca a una mujer que lo haga despertar, lo haga cambiar, dé sentido a su vida. Pero lo abandono a los diecinueve años, cuando todavía está por comenzar la juventud..La vida es tan rica y siempre impredecible...”*(6)

Luis Alfonso realiza un constante viaje de ida y vuelta. De la vida a la muerte, y de la muerte a la vida. Todo parece reducirse a un ir y venir del cementerio a la casa y de la casa al cementerio, puesto que los medios ambientes descritos parecen no tener importancia alguna para Luis Alfonso,

(6) Glez. Dueñas y Alejandro Toledo: Josefina Vicens, p. 43

ya que no son los suyos, me refiero al ambiente político, a las cantinas, etc. Parece que lo verdaderamente suyo es ese amor-odio que siente por su padre, que no le permite asumirse como un ser diferenciado: *“ESA NOCHE, TAN LUEGO como salió de mi cuarto, me desnudé y me tendí en la cama, estirado como un muerto. Coloqué las manos en la misma posición que tú las tenías, y en un lento, lentísimo recorrido, me puse a observar mi cuerpo pensando en las transformaciones que habría sufrido el tuyo. Me gustaba imaginar que me iba yo descarnando, como tú, y seguía el proceso eliminando poco a poco, como si quitara la cáscara a una fruta, la materia que cubría mis huesos. Casi veía mi esqueleto, íntegro, ordenado, tendido en los despojos de la caja.* (7) Luis Alfonso vive por ello en una constante regresión a su infancia, y esto lo podemos observar a través de los recuerdos citados, que siempre se relacionan con el padre. Como, por ejemplo, cuando deseó ser cartero. Pero aun en esta regresión hay un constante desasosiego. Pareciera que su padre se erige ante él como un Dios inaccesible. Sin embargo, no todo es inútil porque ese Dios, algunas veces, muy pocas, es cierto, lo ha tomado en cuenta. Y... No es verdad que...¿ la esperanza es lo último que muere?

(7) Vicens, *Los años falsos*, p.71

III.3.5. La muerte y la creación en “Petrita”.

Como sabemos, en el cuento de “Petrita”, cuento que no ha sido muy difundido, publicado por la Universidad Autónoma de Tabasco, en la *Revista de la Universidad*, en 1984; posteriormente, fue reeditado a través del Taller Diana Morán, en el texto *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, junto con algunos poemas inéditos de la autora; y por último, en *Plural*, en 1988.

En “Petrita” encontramos dos de los elementos determinantes en la obra de la escritora: la creación y la muerte, temas; o deberíamos decir, obsesiones, que la autora proyectó en su obra literaria, pero que formaban parte de su vida misma.

La autora comentaba, que además de su gusto por los panteones, por los que disfrutaba *pasear, e incluso hacer ejercicio*, llegó a tener una calavera a la que le puso el nombre de *Lorenzo*. Nótese que es el nombre del segundo hijo de José García, en *El libro vacío*, personaje que inicialmente debía morir, pero la autora afirmaba que éste no se había dejado matar, por lo que sólo se quedó como el segundo hijo enfermizo de José.

Tomando en cuenta lo anterior, no es de extrañar que la muerte sea la propia génesis de este cuento; pero, también aparece como una reflexión de la propia muerte. En este dar vida, encontramos de nuevo la problemática de la creación literaria, pero aquí a partir de la muerte, por lo que también se estaría aludiendo al concepto de muerte, señalado por Octavio Paz (refiriéndose a nuestros poetas), y en el que destaca dos actitudes frente a ella: una hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada, o como nostalgia del limbo, que es la que expresa Vicens en su obra, y es la que señala Paz como la elegida por nuestros poetas, a excepción de César Vallejo, según sus palabras. Pensemos en el hecho que el propio Xavier Villaurrutia haya intitulado su poema *Nostalgia de la muerte*, y debemos recordar que Vicens mantuvo una estrecha relación con los integrantes de Los contemporáneos.

Como ya se comentó en el apartado de la obra de la autora, Juan Soriano le regaló a Vicens, un cuadro de una niña muerta. El título del cuadro era precisamente “La niña muerta”, y ésta se convirtió en la fuente de inspiración de Vicens para la construcción del personaje de su cuento. Sin embargo, también podríamos afirmar, que en “Petrita”, encontramos, además del encuentro entre este personaje muerto (creado por la autora), y la escritora; el encuentro de lo que podríamos llamar dos miradas artísticas: la de Josefina Vicens, escritora; y la de Juan Soriano, pintor.

Lo curioso, es que cuando leemos el cuento, imaginamos una *Petrita* totalmente diferente a la imagen plasmada por Soriano, misma que Vicens describe desde el inicio del cuento, y que podemos constatar en la siguiente cita:

Era una niña muerta. La cara, las manos, los pies, tenían color verde de carne descompuesta. Vestía un traje sencillo, plegado en la cintura que bajaba hasta sus tobillos...Estaba tendida en una mesa, sobre una sábana absurdamente colocada. Su pelo negro, negrísimo caía en desorden. A su alrededor había flores amarillas y blancas y tenía puestas algunas entre su pelo, detenidas quién sabe por qué milagro de equilibrio.(1)

Esta niña oscura, verdosa, no tiene relación alguna con *la viva y brillante* que nos da la autora. Porque en “Petrita” no se hace alusión a la muerte, como un hecho irrefutable de la humanidad, se hace referencia a una muerte infantil, a una muerte que se vuelve, por decirlo de algún modo, personal, *no es una de tantas niñas que mueren*, es la muerte de “Petrita”, porque Vicens decidió ponerle un nombre a esta niña para volverla cercana, para poder hablarle, para volverla cómplice de sus inquietudes y de sus propias obsesiones. Y es así que la autora logra que la muerte de una niña, pase de lo general a lo individual, y termine siendo un suceso íntimo.

Para quienes hayan conocido a Vicens, saben que *los niños* constituían un tema sensible para ella. Hay que recordar que la escritora dejó de trabajar como asistente del Dr. Millán, en el entonces Hospital Psiquiátrico *La Castañeda*, del que él era director, porque no pudo soportar ver sufrir a los niños.

Esto nos hace pensar en el hecho de que un fragmento de las entrevistas realizadas a la autora se llevara a cabo en un panteón y, mientras ella abrazaba la

(1)Josefina Vicens, “Petrita”, en *Plural*, septiembre-octubre 1989, Núm. 2, pp. 9-12

tumba de un niño, decía:

Un niño. Esto me recuerda el epitafio más bello y conmovedor que he leído en mi vida. Fue en un pueblo, no recuerdo en qué estado de la República, no recuerdo en qué parte. Y decía el epitafio: "Tronchóte la parca niño juvenil antes de cumplir tu primer abril, tu papá y tu mamá llenos de abrojos te lloran con sus propios ojos". Yo no me podía despegar de esa tumba verdaderamente. No sabía si era el poeta del pueblo quien lo había hecho...Pero e parecía sensacional.(2)

Así, nuevamente observamos cómo vida y obra de Josefina Vicens están íntimamente ligadas.

(2) Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros...*op.cit.

III.3.6. La muerte en la pieza teatral *Un gran amor*.

Esta pieza teatral fue publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en Cuadernos de Bellas Artes, en 1962, y en ella es evidente la influencia de Jean Paul Sartre y la de Simone de Beauvoir, influencia reconocida por la propia Vicens. Las obras a las que alude es a: *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre; y a la obra de teatro *Las bocas inútiles*, y a la novela *Todos los hombres son mortales*, de Simone de Beauvoir. Sin embargo, también observamos ciertos elementos en ella que nos hacen pensar en *Pedro Páramo*.

Cabe destacar, que Vicens no llegó a hablar de esta obra, no consta su mención en ninguna de las entrevistas que se le realizaron, y cuando le comenté que había encontrado su pieza teatral *Un gran amor*, no hizo comentario alguno.

En la obra intervienen cuatro personajes, y ésta se desarrolla en una especie de limbo, ya que todos sus personajes están muertos, pero de este limbo se desprende una atmósfera que podríamos calificar como rulfiana, aun en la muerte existe una total desolación porque no hay ninguna esperanza. Sus personajes viven atormentados por los actos cometidos, por los errores, por la culpa, por el desamor, etc., lo cual nos da la visión contraria a la establecida, cuando se afirma que la muerte representa el descanso eterno, de ahí la relación con la obra de Sartre, *Muertos sin sepultura*, cuyo título alude justamente a lo mismo.

No es posible hablar de esta obra sin relacionarla con el guión *Los perros de Dios*, el guión más querido de la autora, porque como llegó a expresar: *ése sí es totalmente mío*.

En *Los perros de Dios*, Vicens pone en entredicho el hecho de que para el cristianismo, el arrepentimiento puede redimir a cualquiera de los peores crímenes que haya podido cometer; es decir, un asesino que vivió durante sesenta años, y mató a veinte mujeres, si se arrepiente minutos antes de morir, todo se le perdona. En *Un gran amor*, los personajes siguen pagando, no es gratuito que uno de ellos se haya suicidado. Y aquí es importante señalar, que para Vicens, el suicidio era un tema que le interesaba mucho, y no porque la

autora hubiera pensado en él, sino en lo que estarían viviendo los que lo han llegado a cometer.

No hay registro alguno-hasta la fecha- de la puesta en escena de esta obra.

IV. El sistema patriarcal en México.

IV.4.1.Introducción.

La recreación del esquema familiar mexicano llevado a cabo por Josefina Vicens, tanto en *El libro vacío* como en *Los años falsos*, es el que prevalecía en los años cincuentas y sesentas, porque como sabemos, ese esquema ha sufrido grandes transformaciones en la actualidad, como consecuencia de un sinnúmero de factores históricos, económicos, sociales y religiosos, que han dado como resultado cambios drásticos en los roles desempeñados por hombres y mujeres dentro de nuestra sociedad. No obstante lo anterior, cabe decir que aún hoy observamos conductas totalmente patriarcales en muchos estados de nuestra república, y en muchos hogares mexicanos.

Para Ma. Luisa Montero García-Celay y Mariano Nieto Navarro, el Patriarcado es una estructura social jerárquica, basada en un conjunto de ideas, prejuicios, símbolos, costumbres e incluso leyes respecto de las mujeres, por la que el género masculino domina y oprime al femenino. Así, se entrelazan y refuerzan mutuamente, diversos factores para hacer posibles las actitudes y conductas machistas, tales como: categorías conceptuales, esquemas de percepción, universo simbólico, leyes, costumbres, instituciones, organización económica, educación, publicidad, etc.

En la estructura o sistema patriarcal, se asigna a la mujer un determinado estereotipo, papel social o "rol" subordinado al varón, que condiciona su vida entera. Y para reforzar el sistema, la gente suele decir que una mujer es tanto más "femenina" cuanto más se ciña a las características prefijadas de ese rol definido por el sistema patriarcal. Es triste observar, que en la actualidad, la discriminación laboral, la violencia doméstica o de género, el acoso sexual, y la violación sean temas recurrentes en la vida cotidiana de muchas mujeres. Sin embargo, éste es un tema sumamente complejo, y no siempre detectable para las mayorías, quienes por ejemplo, no se dan cuenta que detrás del negocio de los cosméticos y de las cirugías estéticas, existe un mercado multimillonario, que se basa en el fomento y la explotación del sentimiento de inseguridad de las mujeres con su físico y; al mismo tiempo; se está fomentando su cosificación reforzando así el sistema patriarcal. Es evidente, que tanto las

empresas publicitarias, como los medios de comunicación, forman parte de este engranaje, al que habría que añadirle el de la prostitución, que es otra manifestación del patriarcado, pues aunque exista prostitución masculina (los "gigolós" o los "chaperos" - prostitutas homosexuales), la prostitución es esencialmente femenina, y ésta no sería posible si no existiera una diferencia abismal de poder (y no sólo económico, sino vital) entre hombres y mujeres; y si no se diera la "cosificación" o reducción de las mujeres a meros objetos sexuales, como resultado del estereotipo que ya se ha mencionado.

Como parte de las características del comportamiento femenino tenemos: 1) La falta de autoestima en las mujeres, inducida por la educación y el entorno, que se manifiesta en una permanente actitud de resignación, o de "sacrificio"; la búsqueda permanente de la aprobación de los demás (especialmente de los varones); el sentirse culpables de lo que les suceda a otros, etc.

2) Una falta de expectativas de logro y limitación de los propios intereses, nuevamente derivado de la educación. También se fomenta en las niñas la falta de interés por las cosas, con las muñecas); de ahí que las mujeres en general carezcan de interés, de estrategias y de tiempo para investigar y aprender de las cosas y del mundo, y por ello tienden a centrarse exclusivamente en las relaciones.

3) La experimentación de miedo a la libertad, y dependencia psicológica de los varones. A las mujeres se les inculca un sentimiento de incapacidad o inutilidad, por lo que deben dejar las cosas en manos de los varones -"él es quien sabe, él es quien toma las decisiones importantes"- todo bajo el espejismo del hombre fuerte y protector. Ejercer la propia libertad exige gran responsabilidad y esfuerzo, por lo que muchas mujeres, al estar en inferioridad de condiciones, optan por echarse a las espaldas de un hombre que les diga qué es lo que tienen que hacer. De ahí también que se diga que las mujeres "se aprovechan" de los hombres: ellas por sí solas no pueden hacer frente a la vida en inferioridad de condiciones.

4) Existe en las mujeres una constante insatisfacción con su propio cuerpo. Mientras las mujeres estén preocupadas y ocupadas en adelgazar, aplicarse cremas, vestir a la moda u operarse los pechos o la nariz, no se preocuparán ni se ocuparán de otras cosas más provechosas para ellas mismas. Por lo tanto, vivirán siempre pendientes de tener éxito en el mundo masculino.

5) Existe en las mujeres un sentimiento de debilidad e inseguridad física permanente. Muchas mujeres son más fuertes que muchos hombres y, según las estadísticas, los hombres sufren muchos más delitos con violencia que las mujeres; sin embargo, desde pequeñas se les inculca el frente a la eventualidad de un ataque violento (especialmente con el fantasma de la violación), no se fomenta su educación física y su competitividad, y se acrecienta su debilidad haciéndolas llevar ropa y calzado "a la moda" que les impida moverse con agilidad. Se les enseña *que ser femenina* puede significar, por ejemplo, tener miedo a los ratones, y cualquier insecto o mariposa puede amedrentar a una mujer (intromisión sistemática de los varones en la intimidad de cualquier mujer). En consecuencia, las mujeres deben encerrarse en casa.

6) El "malestar sin nombre" se ha llegado a denominar así al conjunto de contradictorios e inalcanzable requerimientos sociales y psicológicos a los que está sometida cualquier mujer, por el simple hecho de serlo, genera lo que se ha dado en llamar el "malestar sin nombre", que es una especie de tensión o estrés permanente, unido a un sentimiento reprimido de insatisfacción, ira e impotencia por su situación. Ésta es indudablemente una de las causas por las que, estadísticamente, las mujeres son más propensas a la depresión, que los varones. La invisibilidad de este malestar, retroalimenta, además, la creencia general de que *la histeria* es un rasgo "innato" de toda mujer. Todo este estado de cosas se transmite de generación en generación, y se mantiene a través de un conjunto de mecanismos culturales (aunque todo lo anterior también es "cultural" en el sentido amplio del término). La educación impartida en: colegios, institutos, universidades, y todo tipo de institución educativa es androcéntrica, por ello

no resulta extraño que las grandes personalidades que se estudian en la historia, la literatura, el arte y la ciencia sean varones; no se da relevancia a las pocas mujeres que han podido destacar, por lo que el mensaje subliminal es que las mujeres son incapaces, y así se impide que las nuevas generaciones rompan con esa idea del inconsciente colectivo.

Resulta interesante observar que cuando se habla del advenimiento del "sufragio universal" en las democracias occidentales, se está hablando de la generalización del voto a todos los varones mayores de edad; ¿por qué se le sigue llamando "sufragio universal", cuando, digamos, el 50% de la población-léase las mujeres-no podían votar?

Cuando se estudian los movimientos sociales de los siglos XIX y XX, llama la atención la ausencia del feminismo; y ya se ha dicho que la publicidad va dirigida fundamentalmente a las mujeres, reforzando así su papel de consumidoras, encargadas del trabajo doméstico y de objetos sexuales, retroalimentando su insatisfacción con el propio cuerpo. Toda una nube de programas y prensa "rosa" o "especial para ti, mujer" (dirigidos a las mujeres); así como los programas y la prensa "deportiva", y la pornografía (dirigidos exclusivamente a los varones), contribuyen igualmente a la transmisión y fomento de los estereotipos femenino y masculino. Y aunque se podría pensar que las manifestaciones científicas, tecnológicas, artísticas y literarias son neutras; la verdad es que también están impregnadas de valores masculinos, y colaboran en la transmisión y fomento de los estereotipos de género. Por ejemplo: ¿por qué no se investiga en fármacos anticonceptivos masculinos? O ¿por qué los directores de orquesta siguen siendo eso, directores, no directoras? Aunque ya en la actualidad existan algunas directoras de orquesta, es una minoría.; Por qué no hay mujeres entre los grandes arquitectos, o pintores o escultores? Aquí se debe reconocer, que aunque sea en forma muy lenta, ya existe una mayor conciencia del género, y en muchos sectores, ya se reconoce la participación de la mujer y se le nombra como tal: arquitecta; abogada, ingeniera, etc.

Es importante subrayar, que la religión contribuye a mantener todos los prejuicios misóginos, y la idea de que la mujer siempre debe ser dependiente y estar subordinada al varón, a través de su influencia digamos que "mitológica" en nuestra cultura (incluso con una imagen masculina de Dios o de los dioses), y a través de las propias estructuras de poder, tanto de las iglesias cristianas, en España, en particular, la católica, como de las grandes religiones, en general.

Los esquemas de percepción y el universo simbólico. La antropología y sociología actuales, están de acuerdo en que vemos el mundo a través de de toda una serie de "categorías" conceptuales y esquemas de percepción, que nos sirven para estructurar la realidad. Igualmente, el universo simbólico (las asociaciones que hacemos de determinadas imágenes, palabras y conceptos), determina nuestra percepción y comprensión acerca de lo que nos rodea. Pues bien, tanto los esquemas de percepción, las categorías conceptuales, como nuestro orden simbólico, identifican el mundo del varón con el mundo en sí, por lo que el universo masculino se asienta en nuestra mente como algo invisible o neutro; mientras que lo diferente, *lo otro*, lo que es preciso significar, es *lo femenino* que, en ese sentido, se sale de la "norma" (masculina). El sexismo de nuestro orden conceptual y simbólico se manifiesta especialmente en el lenguaje. Mucha gente se burla de esto, y dice que, por ejemplo, es una idiotez lo de usar el "los/as" o l@s, o usar el plural femenino como genérico. Sin embargo, el lenguaje conforma nuestra manera de pensar, y la estructura masculina del lenguaje influye más de lo que parece en el mantenimiento de los prejuicios patriarcales.

No podemos dejar a un lado la relación entre: Feminismo y política. Lo típico de los dominadores, es que logran hacer que se reconozca inconscientemente como *universal* su manera de ser *particular*. La desigualdad existente entre varones y mujeres, es un ejemplo paradigmático de ello. Todos/as estamos en contacto con esa desigualdad, por lo que el descubrimiento de los mecanismos y estructuras que la propician, puede ser un acicate permanente para descubrir los mecanismos

y estructuras que propician otras muchas desigualdades (racismo, clasismo, colonialismo, etc.). En este sentido, hay que resaltar que la estructura patriarcal se entremezcla con otras estructuras sociales, como la estructura de clases. Así, se puede reconocer el sistema patriarcal tanto entre los ricos como entre los pobres (el "machismo" no es sólo cosa de pobres). Hay quien pensaba que el patriarcado desaparecería en una sociedad sin clases sociales, pero la experiencia de los antiguos regímenes comunistas de la Europa del Este, o de la Cuba castrista (lo que se ha llamado el "socialismo real"), demuestra que cada varón se apropia y encarna los valores del patriarcado, conservando sus prejuicios y pretensiones aunque cambie el sistema de clases sociales. Por tanto, la búsqueda de una sociedad más igualitaria, tiene muchos frentes complementarios: luchar por la igualdad de la mujer, es complementario de luchar por que se reduzcan las diferencias entre clases sociales, pero no es lo mismo. Por último, cabe señalar que ha sido el feminismo quien ha puesto de manifiesto hasta qué punto todo lo personal es político. O lo que es lo mismo, hasta qué punto es difusa la frontera entre ética personal y ética colectiva; entre lo moral y lo político. Nuestros comportamientos cotidianos, incluso en la mesa o en la cama, pueden apuntalar, o pueden minar el sistema patriarcal: por lo tanto, la opción personal por una de estas alternativas es también una opción política.

IV.4.2. La Modernidad y el Patriarcado en *El libro vacío*.

IV.4.3. Antecedentes.

Es un hecho irrefutable que Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, es una de las personalidades más importantes de los siglos XIX y XX, ya que la exhaustiva crítica que realizó de la cultura, la religión y la filosofía occidental, a través de la genealogía de los conceptos que las integran, determinó profundamente a teólogos, antropólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, poetas, novelistas y dramaturgos, tanto de su propia generación, como de las generaciones posteriores. Y también se puede añadir, que fue el propio Nietzsche quien se ocupó de realizar minuciosas críticas y extensos estudios acerca de la *Modernidad* y del *Hombre Moderno*.

Sin embargo, Nietzsche además de constituirse en el crítico de la decadencia moral de occidente, presentó una nueva propuesta relacionada con la moral y la comprensión del mundo, que está relacionada con ideas tales como *La muerte de Dios*, *La voluntad de poder*, *El eterno retorno* y *el Superhombre*, que serán temas centrales del pensamiento nietzscheano.

Para Nietzsche, el punto de partida fundamental es la autoafirmación, en la que siempre debe estar presente el: *yo soy lo que quiero*. Por ello, es comprensible que *El Superhombre* nietzscheano, es aquél que posee una conciencia heroica, como la que se apreciaba en la antigüedad griega, en la que el honor y la fuerza eran las virtudes morales representativas de la época. Y es justamente en un momento histórico de desencanto, cuando este pensamiento se erige ante la humanidad, afirmándose frente al fracaso de la ciencia y la razón, que le habían ofrecido al hombre el eterno bienestar, provocando con ello todo tipo de crisis y cuestionamientos, que como sabemos, llevaron a calificar al siglo XX como *El siglo sin Dios*, y esto nos hace pensar en la frase nietzscheana: *Dios ha muerto*. Aquí es importante entender, que al expresar: *Dios ha muerto*, frase ausente de fundamento y sentido, se nos está induciendo a buscar otras *explicaciones*, otros sentidos del mundo y del hombre, que no abarquen ya el ámbito de lo divino en un sentido monoteísta.

Para Nietzsche, los *Superhombres* son seres libres que crean valores y formas de vida, porque ellos mismos poseen la fuerza, la lucidez y la nobleza, que se basan en el principio: *yo soy de los dioses griegos*.

Es innegable que Nietzsche se ocupa del *sinsentido* que embarga al hombre moderno, que a su vez deriva de la Modernidad, entendida como un factor de deshumanización del mismo, pero aquí se debe subrayar, que este *sinsentido* del hombre moderno, también nos está invitando, paradójicamente, a la búsqueda del *sentido*.

IV.4.4. José García: Entre la Modernidad y el Patriarcado.

La recreación del esquema de la estructura familiar mexicana en *El libro vacío*, está muy relacionada con el hecho de que la autora haya elegido a un personaje masculino como protagonista y narrador de su texto, ya que le da a éste una mayor credibilidad. Vicens seguramente no imaginó entonces, el revuelo y sinfín de interpretaciones que esta elección provocaría, y que aún ahora sigue provocando, pues de ella han derivado un sinnúmero de artículos de estudios de género, tal como lo podemos ver en la siguiente cita: *“Voy a decir una cosa y la diré siempre que me pregunten por qué si soy mujer mis personajes son masculinos: Pues porque estoy haciendo literatura, y hay literatura buena o mala; no hay literatura femenina o masculina. Hay tantísimos libros, verdaderas genialidades escritas por mujeres. Dicen que Virginia Wolf escribió como mujer. Pero las Memorias de Adriano, ¿se puede distinguir a la Yourcenar escribiendo como hombre o como mujer? También están los casos de hombres que escriben obras con personajes femeninos; Tolstoi describe maravillosamente Ana Karenina.”*(1) Como ya se dijo, Vicens empezó a trabajar cuando aún no había cumplido los quince años, hecho insólito para su época. Y se debe recordar, que sus actividades periodísticas (en el que firmaba con los pseudónimos de Pepe Faroles, como cronista de toros; y Diógenes García, como cronista político), guionísticas y sindicalistas, la adentraron en el mundo masculino, de ahí que su conocimiento del mismo fuera realmente profundo. Por lo que al escuchar a José García, no tenemos duda de que se trate de un hombre que nos está contando su historia.

Ahora bien, tal como el enunciado de este inciso anuncia, José García se debate entre el Patriarcado y la Modernidad, lo cual no es de extrañarse, porque desde que el libro inicia, la dualidad es una constante en la vida de José, quien respondiendo al momento histórico que le tocó vivir, nos introduce a su mundo familiar, en el que él, como toda presencia masculina, está deificada, al grado que en la novela, los personajes femeninos no poseen nombre, y están condenados al silencio; léase, a la negación. Lo que sabemos de ellos, es a través de José, quien aún cuando reconoce las cualidades de su mujer, no le da a ésta una voz propia. Este esquema parece obligarnos a realizar un paralelismo con el Sistema Planetario: El Sol es el Hombre, y todos los planetas que giran a su alrededor equivaldrían a la familia, en una primera instancia; y a la sociedad, en una segunda. No podemos olvidar, por ejemplo,

(1)Cano Gabriela y Verena Radkau, *op.cit.*, p.46

cómo su mujer cuida el que sus hijos no interrumpen ni molesten a su *padre- autoridad y sostén del hogar*, que no le hagan ruido porque está escribiendo- *actividad importante*, como todas *las masculinas*, que parecen erigirse frente a las actividades realizadas por la *mujer-no importantes*, como lo eran en esa época, básicamente; las actividades domésticas, la atención del marido, y la crianza y educación de los hijos. Los hombres, en cambio, tenían y tienen derecho a tener sueños: *"Primero soñé con ser marino...Fue imposible. Uno a uno vi alejarse de mí todos los barcos. Me quedé en tierra y yo sentía que no sobre ella, sino bajo ella, ¡tan grande era mi dolor!(2)* Y esos sueños siempre han sido considerados *importantes*: *"...Pasaría las noches en la playa mirando el mar, el cielo, el amplio horizonte; hundiría las manos en la arena húmeda, nadaría desnudo en ese mar agitado y negro de la medianoche...Tengo ganas de estrenar cosas: nombre, un pantalón de pana, una mujer desconocida, una cantina, un bastón de nudos, una playa solitaria junto a un mar hosco y bravío."*(3); mientras que los sueños de las mujeres, además de no ser considerados como sueños, en el sentido de *desear lograr tener algo para ellas mismas, o desear realizar alguna actividad o estudio*, al igual que los hombres, eso ni siquiera es pensable; los sueños de las mujeres, sólo deben relacionarse con *la llegada del príncipe azul*. Aún ahora, si la mujer elige su desarrollo personal, anteponiéndolo al matrimonio y los hijos, inmediatamente la familia y la sociedad comienzan a presionarla: *¿cuándo te vas a casar? ¿Cuándo vas a tener hijos?* Y el reloj biológico empieza a correr. Es como si con todo ello le dijeran: *Cásate y ten hijos, porque finalmente es lo único que debe importarle a una mujer, y es para lo único que sirve*. Baste pensar en el término: *las solteras*, que siempre se utiliza en forma despectiva, para referirse a las mujeres que no se casaron ni tuvieron hijos. Al escuchar esta frase, parece que se estuviera aludiendo a los leprosos, que en la antigüedad eran prácticamente desterrados, para evitar que contagiaran a los demás; luego entonces, es peligroso que la soltería se propague, porque no sea que se vayan a contagiar las demás mujeres; y entonces, los hombres perderían el control sobre ellas.

Cabe señalar, que todavía en los setentas y ochentas, como es bien conocido por la comunidad universitaria, la licenciatura en Letras Hispánicas, cuando era

(2) Vicens, *El libro vacío*, p. 95

(3) Vicens, *op.cit.* p.207

estudiada por una mujer, claro está, era conocida con las siglas *M.M.C*, que quería y quiere decir: *Mientras me caso*, porque tarde o temprano, la mujer sería alcanzada por su destino: *el matrimonio y los hijos*. Por eso, cuando José nos habla una y otra vez acerca de los sueños que tenía desde niño, y que aún ahora, justo en el momento en que nos los confiesa, desearía escapar y tener una vida propia cabría preguntar: ¿José no tiene una vida propia? ¿Qué hay entonces de los sueños y de la vida propia de su mujer, si ni siquiera posee un nombre que al ser pronunciado confirme su existencia en el mundo?

Los hombres tienen derecho a tener sueños y amantes, a no dar cuentas de sus actos; en síntesis, a hacer lo que se les dé la gana. Por ello, es comprensible que José hable de sus sueños y tenga una amante: *“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 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.”*(4)

La mujer-su esposa, asume con dignidad: *su no importancia*. Le es natural no sólo saberse relegada a un segundo plano, sino el ser negada. Por ejemplo, cuando José, sintiéndose culpable por no haber podido escribir una sola línea en su cuaderno, mientras su mujer no ha dejado de trabajar en la casa, le dice que él no ha hecho cosas importantes, ella contesta: *“Importantes no, pero hay que hacerlas”*.

José-como todos los hombres de su generación, y de muchas generaciones posteriores-sólo conoce lo relacionado con el *hogar* y todo lo que esto implica, *de oídas*. Parecería que al hablar de hombres y mujeres se estuviera hablando de dos universos distintos que apenas llegan a tocarse. Cuando José está en casa se encierra a escribir, mientras su mujer se ocupa de los hijos y de las actividades domésticas. En ese tiempo cuando había fiestas y reuniones, era común que las mujeres formaran un grupo; y los hombres, otro. Como también era frecuente que los niños estuvieran en un lugar distinto al de los adultos; y que todo lo relativo a su cuidado fuera sólo competencia de las mujeres.

(4) Vicens, *op.cit.*, ps. 149,150

Debe tenerse en cuenta, que para 1958 en que fue publicado *El libro vacío*, apenas hacia cinco años que se le había otorgado *el derecho al voto* a la mujer, o sea, que antes de esa fecha no se consideraba a la mujer como *ciudadana*, con todos los derechos y obligaciones que esto conlleva; es decir, la mujer no era considerada como un ser capaz de tomar decisiones por sí misma; de tener derecho, ya no digamos a opinar, sino a pensar por sí misma, y a expresarse sin que sus pensamientos tuvieran que reflejar los de su marido, su padre o su hermano. Hoy resulta increíble pensar que en los años treinta, por ejemplo, si una mujer quería viajar al extranjero estando casada, necesitaba tener el permiso de su marido, como si se tratara de un niño que requiere de los permisos de papá y mamá para salir. Con lo cual queda expresado hasta qué punto se ha degradado la dignidad de la mujer. Pero no se debe olvidar, que sólo se devalúa lo que se teme.

En los años cincuentas, era común escuchar frases como: *Tus hijos*, cuando los hombres hablaban con sus esposas de los hijos en común, no se referían a *ellos* como *nuestros hijos*. Y si los hijos daban algún problema, era naturalmente culpa de la mujer. Los hombres han funcionado culturalmente como los ordenadores del mundo, de ahí que muchos de ellos, o digamos, la generalidad, no sepa manejar las emociones, baste pensar en expresiones como: *eso es cosa de viejas*; es decir, *el sentir es cosa de mujeres* porque *los hombres no lloran*. Pero como diría Ermilo Abreu Gómez en uno de sus personajes de *Canek*: *“Sólo los hombres lloran”*. Pero si seguimos la línea de que los hombres son los ordenadores del mundo, es obvio que ellos sienten que éste les pertenece, y que las mujeres están condenadas a conocerlo sólo a través suyo, o sea, *de oídas*. Ellos son los que fijan las reglas, porque supuestamente son los únicos que libran-como Ulises- las batallas, las consideradas importantes, claro está. Mientras que las mujeres-al igual que Penélope-sólo pueden dedicarse a esperarlos. Con lo anterior, no se pretende establecer que la autora prepositivamente haya querido hablar de los derechos de la mujer en *El libro vacío*, aunque fuera de una manera implícita; ya que en su negación, estaría dialécticamente presente, su afirmación; lo que sí es un hecho que al recrear la estructura familiar de entonces, quedó al descubierto cuál era la situación de la mujer; o por decirlo de otra manera, la anulación de

la mujer, ya que no es gratuito el que la autora haya condenado a la mujer al silencio en ambos libros. El solo hecho que Vicens haya decidido trabajar a tan temprana edad, en una época en la que no se acostumbraba, es bastante indicador de cuál era su posición con relación a las mujeres que le circundaban.

La misma Aline Pettersson comentaba al respecto, que Vicens *“era discreta en público al comentar la actitud-que detestaba-de sumisa abnegación de las mujeres de su tiempo. De ahí, tal vez derive el haber elegido narradores masculinos en su obra”* (5)

En la siguiente cita constatamos el rechazo de Vicens a las mujeres de su época: *“Muchos años viajé en camión y acababa yo rendida. No del recorrido, sino de la mente, porque a cada pasajero le quería inventar su historia. Por ejemplo, veía yo a una señora y pensaba: ¿cómo se llamará? Domitila, Engracia, Conchita. No sé, como trae una canasta debe venir del mercado donde habrá regateado genialmente para conseguir las cosas más baratas...Esa joven, ¿qué hará?, estudiará, trabajará, tendrá aspiraciones de llegar a más, tendrá novio y su único deseo será entrar a formar fila de las abnegadas mujeres mexicanas, o salir de ello y entrar a un mundo nuevo que a ella le pertenezca, a ella”.* (6)

(5) Pettersson, Aline, “Las pasiones de Josefina Vicens”, *op.cit.*, p. 25

(6) Vicens, Josefina, Entrevista, *Los nuestros...* *op.cit.*, p.74

IV.4.5. José García: La lucha entre los derechos individuales, frente a una sociedad aplastante.

Ya se ha dicho que en *El libro vacío* se hace referencia a la Modernidad como factor de deshumanización, y que una de las formas que José García utiliza para rescatar a su ser del olvido, como diría Milan Kundera, es la escritura, y es ésta justamente la que convierte a un ser supuestamente ordinario- quien vive agobiado por la cotidianidad-en un ser extraordinario, quien se empeña en recordar a cada instante que es un hombre. Parecería que José temiera olvidar que es un ser humano, tal como lo podemos observar en la siguiente cita: *“Ninguno de nosotros se acuerda ya de cómo muere un día. Ni de cómo nace...Y a las ocho de la noche, mansos ya, sin protestas, suavizando por el cansancio y la idea de que pronto vamos a salir, todos tenemos la misma expresión de condena cumplida.”*(1)

José, se asume humano a través de la sensibilidad, de ahí que intente rescatarse en todo lo asociado con ello, y que la escritura ocupe un primer lugar, ya que es ésta una de las características distintivas del hombre. Los sueños de José, además de sensibilizarlo lo ayudan a recuperar su infancia, y con ella, los recuerdos de las presencias que fueron determinantes en su vida afectiva, como su abuela, como aquel primer amor, que sintió a sus catorce años por una mujer de cuarenta: *“...me hundía pesar de mis catorce años, en una mujer de cuarenta que me acariciaba casi brutalmente. Fue mi primer amor. Hubiera dado la vida por ella, por su voz grave que en la noche, en la oscuridad, me decía queda, tiernamente, las mayores obscenidades...Yo le rogaba que me dejara vivir allí con ella, para siempre. Pero me respondía que todo lo que me amaba en la noche me detestaba en la mañana y que mi juventud sólo en la oscuridad era soportable.”*(2)

José parece decirse a cada instante: no olvides que eres un hombre, y con ello defiende su individualidad de la cosificación. Todo parece indicar, que José vive temiendo que el cansancio y la vida misma lleguen a vencerlo: *“...Y a las ocho de la noche, mansos ya, sin protestas, suavizados por el cansancio y la idea de que pronto vamos a salir, todos tenemos la misma expresión de condena cumplida”.*

Esta cita también nos remite al mito de Sísifo, quien vive condenado a repetir *ad infinitum* la misma actividad cotidianamente. Por eso José intentará no sólo sensibilizarse, sino sensibilizar a un semejante, intentando

(1) Vicens, *El libro vacío*, ps. 71,72

(2) Ibid., ps. 95, 96

compartir con él su propia humanidad: *“Sentí ganas de abrazarlo y decirle que no sufriera, que no estaba solo, que yo era su amigo...que ahora estábamos los dos en el mismo parque, en la misma banca; que los seres humanos deben hablarse, sentirse, quererse; que todo hombre que pasa junto a nosotros representa una ocasión de compañía y de calor.”*(3)

José también se sensibiliza al pensar en sus hijos: *“Él no debe enterarse de que la vida puede atraparnos e ir estrechando día a día los amplios caminos que soñábamos recorrer. Él no debe saber que los sueños de los veinte años pueden seguir siéndolo toda la vida, y que a su recuerdo no puede añadirse ningún otro que corresponda a la realidad.”*(4)

Sin embargo, tal parece que sólo José está consciente de su propia humanidad, y con ella de su temporalidad, ya que a lo largo del desarrollo de la novela, observamos la recurrencia a todo aquello que conforma nuestra propia condición humana, porque si bien es cierto que José nos habla de su deseo-imposibilidad de escribir, que se podría afirmar implica la génesis de la propia novela; también le preocupan el transcurso del tiempo, la muerte, el amor, y el adiós.: *“Es difícil, imposible casi, explicar lo que sentí esa noche cuando cerró la puerta que nunca más volvería a abrirse para mí, porque yo así lo había determinado. No sé si al morirse, el cuerpo quede tan vacío de uno, tan ausente de todo recuerdo, que no sienta algo, aunque sea una reminiscencia vaguísima del temor, en el momento en que la tierra cae sobre él. Si lo siente, puedo decir que eso era lo que yo experimentaba frente a su puerta cerrada, ante la cual me quedé no sé cuánto tiempo.”*(5)

Pero todos estos temas quedan circunscritos a su intimidad; es decir, a su acto de escribir, que es donde él se reconoce humano. La sociedad le exigirá cumplir con su rol masculino en las distintas esferas en que se desenvuelve: en la familiar, en la laboral, en la social, etc. Y en todas ellas no hará sino repetir lo aprendido social y culturalmente: se irá de parranda con sus amigos, irá a una cantina a emborracharse, tendrá una amante- que conocerá por un amigo- y su familia girará en torno suyo.

(3) Vicens, *op.cit.*, p.81

(4) *Ibid.* p. 189

(5) *Ibid.* p.157

IV.4.6. Los roles masculinos y femeninos en *El libro vacío*.

Los elementos de masculinidad presentes tanto en *El libro vacío* como en *Los años falsos* son evidentes, aunque se manifiesten de manera diferente: " *Lo masculino ha sido evidenciado como ámbito de la dominación o la diferencia identificadas como privilegios del hombre en las relaciones de género.*"(3)

Así, podemos observar que en ambas novelas se presentan relaciones que manifiestan diversas formas de masculinidad, como relaciones de alianza, de dominio o subordinación, que incluyen o excluyen, a través de una jerarquía de género instituida por la masculinidad. Por ejemplo, en el caso de José, queda evidenciado, por medio del trato que le da su mujer, mismo que conocemos sólo a través suyo, que él es el jefe de la familia; contrariamente a lo que sucede con Luis Alfonso, quien necesita tanto recordar que él es el jefe de la familia, como que se lo recuerden. R.W. Connell en su texto *Masculinidades*, establece que las características de género se conforman en las actividades que se realizan diariamente, de ahí que la masculinidad, por ejemplo, consista en una forma de conocimiento determinada por los intereses dominantes de un grupo. Por esto, para él, tanto la femineidad como la masculinidad se entienden a partir de los roles internalizados, producto del aprendizaje social o de la socialización. "Y nos hubiéramos metido a una cantina y frente a nosotros se hubieran ido acumulando vasos y botellas vacías y él habría asegurado que no hay mujer en el mundo que valga las lágrimas de un hombre, ...y que hay que ser macho,... y me habría obligado a apuntar una dirección. Yo le habría dicho que estaba en lo justo, para que sintiera que sus consejos y su compañía me ayudaban y me levantaban el ánimo." (1)

Es así, que las figuras patriarcales permanecerán en los diversos aspectos de la vida cotidiana de los personajes: en la familiar, tomando el papel del padre; en la laboral, con relación a las imágenes simbólicas que surjan a su alrededor; y en la personal, se repetirá lo aprendido de la figura de autoridad. Aquí cabe señalar lo siguiente de la masculinidad: "donde el deber ser se proyecta como un modelo obligatorio a seguir por los integrantes de la familia, sin importar el género."(2)

(1) Vicens, *El libro vacío*, ps .92, 93

(2) Montesinos, Rafael, *Las rutas de la...op.cit.*, p.171

(3) Ambriz Bustos, Ma. de Lourdes y Oscar Rodríguez Cerda, "Representaciones sociales y masculinidad", en Montesinos Rafael, *Masculinidades emergentes*, op.cit., p.147

Para R.W. Connell, la masculinidad consiste en una forma de conocimiento determinada por los intereses dominantes de un grupo, y de acuerdo con esta línea de pensamiento, en las dos novelas el grupo dominante es obviamente el masculino. Pero se debe subrayar, que en las novelas, los hombres y mujeres presentes deben cumplir con el rol que les ha tocado vivir; y la familia, es una institución que respalda las jerarquías de poder.

En el caso de la amante de José, es su amigo, Pepe Varela quien lo incita a tener una relación con ella, porque finalmente, ése es el comportamiento aceptado de los hombres: “Yo que tú, iba. Total, una aventura a nadie le cae mal.”(4)

Los roles femeninos en *El libro vacío* son fácilmente detectables, y éstos responden al esquema patriarcal mexicano. Desde el inicio, nos damos cuenta que las mujeres, las importantes en la vida de José carecen de nombre y; por lo tanto, están condenadas al silencio, porque sólo las conocemos de una forma referencial. Luego entonces, el silencio es el resultado de la interacción de la masculinidad y la feminidad. Interacción que fija los límites de las relaciones entre ambos. Para José L. Ramírez, el silencio como ausencia tiene la característica del *no ser*.* No obstante, la esposa de José es muy importante para él, porque ella representa la sabiduría, la fuerza, incluso se puede decir que muchos de los momentos poéticos de la novela se relacionan con su persona. José la respeta, y esto no sucede con Luis Alfonso con relación a las mujeres que le rodean. Si bien es cierto que José responde al sistema patriarcal, no deja de mostrarse humano y de empeñarse en no olvidarlo.

La mujer de José García, como la mayoría de las mujeres de su época, estaba confinada al hogar y a los hijos. Recuérdese que el trabajo doméstico, así como la crianza y educación de los hijos, es lo que ha sido considerado como lo propio del sexo femenino, pero no podemos dejar a un lado el hecho de que José reconoce el trabajo realizado por su mujer. La esposa de José se entera de que éste tiene una amante y no le dice nada, guarda silencio, porque eso hacían las mujeres entonces, ya que si los hombres tenían una amante,

(4) Vicens, *El libro vacío*, p.144

*Ramírez, José L. “El significado del silencio y el silencio como significado, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, pp.15-16

esto carecía de importancia, *ellas* eran las esposas, que deberían entender que un hombre tiene necesidades.

IV.4.7. El mundo patriarcal de Luis Alfonso en *Los años falsos*.

En *Los años falsos*, Vicens recrea de nueva cuenta el sistema patriarcal mexicano, a través de la familia de Luis Alfonso, y del medio laboral que rodea al padre, mismo que posteriormente Luis Alfonso hará suyo. Desde su inicio, *Los años falsos* plantea, de una manera más explícita, la supremacía de los hombres sobre las mujeres, supremacía que quedará manifestada en el trato que da *Poncho Fernández* a su esposa e hijas, y en el medio laboral del que forma parte, del cual la mujer está totalmente excluida. Y, a diferencia de *El libro vacío*, el personaje de Luis Alfonso expresa un gran rechazo hacia el sexo femenino, representado por su madre y hermanas. Y esto se debe, no sólo al hecho de que la madre le haya exigido representar el papel del hombre de la casa, convirtiéndolo así en su hijo-esposo, y padre-hermano de sus hermanas, tal como lo podemos observar en la siguiente cita en entrevista con la propia Vicens: “La madre le pregunta: “¿Permites que tus hermanas vayan a una fiesta?” Por Dios, cómo le van a preguntar eso a un adolescente...Él cree que su madre lo va a regañar cuando llegue tarde. “Pero si no te estoy diciendo nada, tú puedes llegar a la hora que quieras. Acuéstate, voy a la cocina a traerte algo.” Toda la vida de Luis Alfonso sufre un cambio rotundo sin que él haya cambiado en el fondo. Por eso odia al padre y no obstante lo quiere” (1); sino que Luis Alfonso considera a las mujeres como seres inferiores, y es claro que éste fue un aprendizaje heredado del padre. A lo largo del relato, y a través de los recuerdos de Luis Alfonso, conocemos la personalidad de *Poncho Fernández*, el padre muerto, quien se ausentaba de su casa por varios días, sin que la mujer llevara a cabo el más mínimo reclamo, ya que como hombre y sustento del hogar, él tenía derecho a hacer de su vida lo que le viniera en gana. La deificación del macho en *Los años falsos* es más que evidente, hasta se podría decir: insultante, en comparación con la de *El libro vacío*, ya que en el caso de José García, si bien es cierto que éste *se encierra a escribir* cuando llega de trabajar, y con ello delega toda la responsabilidad del hogar (salvo la de sustentarlo económicamente), a la esposa; también es cierto que la escritura es lo único que lo salva de su vacío existencial y; por lo tanto, de su cosificación. En *Los años falsos*, *Poncho Fernández* no sólo hace lo que se le da la gana, sino que hace alarde de ello. Por eso acostumbra ausentarse durante varios días sin tomarse la molestia de llamar por teléfono a su esposa.

(1)González Dueñas y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, p.41

Por eso tiene una amante con la que pasa muchas de las noches en que no duerme en su casa. Por eso, pasa las horas de parranda con sus amigos, *porque él es un hombre, y los hombres pueden hacer lo que les venga en gana*. El propio Luis Alfonso muestra su rechazo a su propia madre, al criticar severamente que ésta reciba al padre, tras largos días de ausencia, como si regresara de una guerra en la que él fue el héroe vencedor. Esta sumisión de la madre y hermanas, le resulta a Luis Alfonso vergonzosa, pues para él era más que claro, que la madre sabía perfectamente que su marido no venía de trabajar, pero como único sostén de la casa, había que deificar su presencia: *¿no es cierto que el que paga, manda?*

Ahora, con respecto al medio laboral planteado en *Los años falsos*, hay quienes piensan que Vicens puso su acento en el medio político, que como ya se dijo, conoció muy de cerca, y en el que vemos la corrupción existente, el despilfarro del presupuesto en parrandas y amantes, y por supuesto, la total exclusión de la mujer. Sin embargo, y tal como la propia autora lo dijo: *"No es mi intención hablar de lo político. Esto aparece porque forma parte de del mundo de Poncho Fernández."*(2)

Esta exclusión la podemos constatar de mil formas, desde el que no se le otorguen a las mujeres las oportunidades para obtener determinados cargos, hasta que si logran obtenerlos, no reciban la misma remuneración que recibirían si fueran hombres, aun desempeñando las mismas funciones de éstos. Otra forma de observar esta exclusión de las mujeres, es a nivel del lenguaje, aunque ahora empiece a cambiar, hay muchas personas que aún no se acostumbran a decir: *Arquitectas* y no arquitectos; *doctoras*, en lugar de doctores; *licenciadas*, en lugar de licenciados, etc. En *Los años falsos*, las mujeres no existen, existen las esposas-sirvientas que limpian, cocinan y cuidan al marido e hijos. Existen las mujeres-amantes, que están ahí para satisfacer las necesidades sexuales del macho, pero nada más para eso, que no se les ocurra pedir nada a cambio, y existen las mujeres-incubadoras, que sirven para reafirmar la virilidad de los machos.

(2)González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, op.cit., p.40

IV.4.8. Luis Alfonso: La individualidad robada y la sociedad.

Es un hecho que *El libro vacío* y *Los años falsos* pueden constituirse en anverso y reverso de una misma moneda, debido a que ambos se instituyen en afirmación-negación, en tanto José García expresa una constante sed del *todo*, frente a un Luis Alfonso que expresa una constante sed de la *nada*, al grado que la propia Vicens llegó a pensar en el suicidio del personaje, pero al igual que le sucedió en *El libro vacío*, en el que la autora construyó el personaje de Lorenzo, hijo pequeño de José, como enfermizo, porque la idea inicial era que muriera, el mismo personaje de Luis Alfonso-como su creadora llegó a comentar-: “no se dejó matar”. El plantear el suicidio del personaje de Luis Alfonso en *Los años falsos*, habría sido para la autora un exceso y una traición al padre y a sí mismo, ya que su propia juventud es la respuesta, pues ésta puede salvarlo: “es un libro doloroso, de una vida robada a un adolescente. Luis Alfonso adora a su padre y cae en un conflicto de amor-odio; entra a un mundo que le es completamente ajeno, pero lo hace por fidelidad al padre, por la adoración que tiene hacia él. En cierta forma quiere ser su padre, pero no puede.” (1)

Se hace referencia a *Los años falsos* como una vida robada, porque en él destaca otro de los temas determinantes en su construcción: el de las **sucesiones**: “Los padres aspiran a que los hijos continúen con sus destinos, que terminen por ellos lo que no pudieron realizar. No generalizo, pero en la clase media este tipo de conveniencias sigue muy presente. Es como una cadena de artificios, demandas artificiales que se satisfacen para que la estructura continúe.”(2) Por eso se le exige a Luis Alfonso ocupar el lugar del padre muerto. Lo trágico de esta situación, y de ahí el que se diga que se trata de una vida robada, es que al exigirle que ocupe el lugar del padre *muerto*, se le está exigiendo también, que renuncie a sí mismo, *vivo*. Es evidente que de acuerdo con esta misma línea, las hermanas de Luis Alfonso heredarán posteriormente, el sitio de la madre, y éste será un círculo que continuará repitiéndose sucesivamente. El tema de las sucesiones no es ajeno a nuestro presente, ya que el solo hecho de que los padres les pongan a sus hijos sus propios nombres, implica de algún modo el deseo de repetirse en ellos; así como el hecho de que esperen y, en muchos

(1)González Dueñas Daniel y Alejandro Toledo, op.cit., p.40

(2) Ibidem, p.47

casos exijan, que éstos sigan sus mismas profesiones. ¿Cuántos padres les exigen a los hijos que se hagan cargo de las empresas o negocios que han formado, aun sabiendo que los hijos tienen otros sueños? ¿Cuántas veces los padres les imponen las esposas, y los esposos a sus hijos? Y, ¿cuántas de esas profesiones y de esos matrimonios fracasan por no haber sido elegidos libremente?

En el caso de Luis Alfonso se habla de una vida robada, porque todos, desde su entorno familiar, hasta el social y laboral, le exigen que no sea él, sino su padre; es decir que renuncie a su propia vida para poder ser *el otro*, otro que además, está muerto. De ahí que la vida de Luis Alfonso se convierta en una *media vida*, porque vive repitiendo la vida del padre y, simultáneamente, añorando día a día su propia vida: ser sólo el adolescente que es, hijo y hermano, nada más.

Con respecto a la individualidad, aunque se diga que es una individualidad robada, veremos a lo largo de la novela, que aunque Luis Alfonso repita a su padre a través de ademanes y costumbres; use su propia ropa; frecuente al que era su círculo de amigos; y que llegue al extremo de hacerse amante de la que fue amante del padre, defenderá como loco su propio nombre, ya que nunca aceptará el apodo del padre: “Poncho Fernández”, porque él es **Luis Alfonso**, y aunque a diario se debata entre el amor-odio al padre muerto, no permitirá que le quiten su propia identidad. Para Vicens, Luis Alfonso logra salvarse, tal como lo llegó a afirmar, ya que el mero transcurso de la vida, tomando en cuenta todo lo que le falta por vivir, le dará la oportunidad de lograrlo, y vemos un atisbo de ello en la manera cómo Luis Alfonso defiende su propio nombre.

Llama la atención la importancia que la autora pone en el nombre de Luis Alfonso, frente a los *no nombres* de sus personajes femeninos, pero también es evidente que con ello esboza la salvación del mismo.

Al hablar de la sociedad, se está hablando de las expectativas que los demás han puesto en Luis Alfonso, muchas veces proyectando sus propias frustraciones, o sus propios deseos. Esto lo vemos plasmado en el círculo de amigos del padre, que esperan que él se comporte como aquél, y en su medio

laboral, que no ve en él al adolescente que es, sino al padre que debe encarnar, por lo que la presión termina siendo una agonía, porque nadie puede ser quien no es.

IV.4.9. Los roles masculinos y femeninos en *Los años falsos*.

Los años falsos inicia cuando Luis Alfonso, su madre y hermanas están en el cementerio, en el cuarto aniversario de la muerte del padre, por lo que la construcción del personaje de Luis Alfonso arrancará a partir de este momento, en el que el personaje ya ha establecido nuevas relaciones con su familia, su trabajo, sus compañeros laborales, etc. En la novela vemos otra cara del patriarcado, ya que si bien es cierto que: “los hombres obtienen una ganancia del patriarcado en lo que se refiere al honor, prestigio y derecho de ordenar”.(1), también es verdad que se les exige mucho, y esta exigencia termina en muchas ocasiones asfixiándolos: “el machismo parece mas bien una forma de opresión, puesto que del hombre se esperan muchas cosas y no se le permite al expresión de ternura o el llanto, sentimientos que parecen ser sinónimos de debilidad.”(2) A lo largo del relato, vemos a un Luis Alfonso atormentado, y mucho de ese tormento se debe a las exigencias familiares, laborales y sociales: “Ninguna de las tres puede hablarme así porque ahora yo soy el hombre que sostiene la casa. Eso soy nada más. Pero eso ha acabado con todo.”(3) La cita antes mencionada nos hace pensar nuevamente en el artículo “El ocaso del machismo”, que expresa la existencia de tres ideas fundamentales, inculcadas desde la infancia, de generación en generación. La primera de ellas: “es una suerte ser hombre, es mejor que ser mujer”(4), la segunda: “todo hombre debe trabajar para ganarse la vida, al contrario de las mujeres, no tiene otra elección existencial”.(5) Y, la tercera: “un hombre no puede vivir sin mujer, la necesita para ser feliz y tener hijos.”(6) De acuerdo con lo anterior, Luis Alfonso cubre estos tres puntos, pues desde el momento en que asumió la personalidad del padre muerto, es el esposo de su madre, (por lo que repetirá el esquema machista de aquél), y el padre de sus hermanas, pero como no puede tener relaciones con la madre, la sustituye por la que fue amante del padre. Aquí no podemos hacer a un lado la existencia de estereotipos

(1) Conell, R. W., *Masculinidades*, p. 124

(2) Gómez Alva, Araceli, “El ocaso del machismo”, *op.ci.t.*, p.91

(3) Vicens, *Los años falsos*, p.232

(4) Gómez Alva, Araceli, “El ocaso del machismo”, p. 91

(5) *Ibidem*

(6) *Ibidem*.

masculinos y femeninos, donde las mujeres consideradas como legítimas son las esposas y, por lo tanto; todo hijo nacido fuera del matrimonio será considerado también ilegítimo. No obstante, las mujeres legítimas en ambas novelas, están condenadas al silencio, que equivale a la no identidad, que en *Los años falsos* se acentúa en el discurso de Luis Alfonso, quien siente gran rechazo, como se puede observar cuando recuerda el abrazo de su madre : *“un calor espeso y cerrado que lo asfixiaba, y que ella agravaba con frases mimosas y tontas”*(7), **y a sus hermanas gemelas**, que ni siquiera logra diferenciar porque son: *“desesperadamente iguales”* (8). En cambio, cuando habla del padre, éste se convierte en una figura luminosa: *“Tú me hablabas. Mi mamá hablaba solamente.”* (9) *“las besaba y les decía las mismas palabras tiernas que mi madre les dedicaba. Ahora comprendo que obedecía a un instinto oscuro, turbio, femenino, para provocar tus celos.”*(10) Todo esto nos remite a las enseñanzas del padre, quien le decía de su madre y hermanas: *“Déjala que hable, hijo, a las mujeres les gusta hacer ruido.”*(11) Y: *“¡Deja en paz a esos monigotes! ¡Qué somos viejas o sus nanas, o qué!”* (12) Estos comentarios refuerzan la educación machista que inculca al hijo y, establecen, al mismo tiempo, las reglas y jerarquías al interior de la familia.

Es notorio que para el padre, la mujer es un ser inferior, que sólo sirve para cuidar la casa y a los hijos, y que no debe ser tomada en cuenta. Por ello, las hijas prácticamente no existen. Luis Alfonso, en cambio, llega a arrepentirse de su conducta: *“Después, cuando las necesité tanto, cuando lo comprendí todo y quise compensarlas de esa infancia desleída y arrinconada a que las sometimos, ya no fue posible.”*(13)

(7) Vicens, *Los años falsos*, p.228

(8) *Ibid.*, p. 227

(9) *Ibid.*, p. 234

(10) *Ibid.*, p. 238

(11) *Ibid.*, p.236

(12) *Ibid.*, p. 239

(13) *Ibid.*, p.240

Con respecto al papel de la madre, hay grandes diferencias en ambas novelas. En *El libro vacío*, la esposa de José García es una mujer amorosa, inteligente, fuerte, cuidadosa, trabajadora, y es una excelente madre, todo ello reconocido por el propio José. Mientras que en *Los años falsos*, la esposa es egoísta, cobarde, quien se preocupa de que el hijo obtenga un trabajo para que siga manteniéndola a ella y a sus hijas; su silencio no es prudencia, sino conveniencia, en ella no existe ningún atisbo de dignidad: *“Durante los últimos dos años, tú no ibas a dormir a la casa o llegabas en la madrugada...Ella misma acatando como siempre tus órdenes, te arregló el cuarto del fondo...La costumbre quedó establecida y ella no hubiera sido capaz de modificarla.”*(14)

Luis Alfonso la responsabiliza de la educación machista dada a sus hermanas: *“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.”*(15)

El padre de Luis Alfonso, además de ser un macho, tiene una conducta sádica con el hijo, a quien pretende tener controlado por medio de promesas que nunca cumple, por lo que Luis Alfonso deambulará del odio a la idealización, para finalmente diferenciarse del padre al no aceptar que le pongan su mismo apodo.

(14) Vicens, *Los años falsos*, p. 130

(15) *Ibid.*, p. 294

V. Josefina Vicens y su actividad periodística.

Como ya se vio, Vicens, además de sus diversos quehaceres laborales, se dedicó al periodismo. Colaboró con Carlos Álvarez Rul, en una revista suya, escribiendo sobre política, en la que firmaba como Diógenes García: *“También yo escribía sobre política en una revista que tenía Carlos Álvarez Rul; en este caso firmaba como Diógenes García...”*(1)

Cabe señalar, que no se encontró, en todas las fuentes consultadas, así como con las personas que me concedieron entrevistas, el nombre de dicha revista. La misma Vicens lo menciona en la entrevista otorgada a Daniel González Dueñas y a Alejandro Toledo: *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, (publicada por la UNAM, como Material de Lectura, publicado en 1986), pero la autora no menciona el nombre, aunque sabemos que fue durante los años cuarentas.

(1)González Dueñas, *op.cit.* p.8

V.5.1. Josefina Vicens como “Pepe Faroles”, cronista de toros.

Vicens como cronista de toros, escribió para varias periódicos y revistas: “...Luego fui cronista de toros (yo soy una taurófila entusiasta). Escribía bajo el pseudónimo de “Pepe Faroles” – “Pepe” por la parte de José que tiene mi nombre (a mi padre le decían don Pepe) y “Faroles”, no sé, será por lo luminoso...”(1)

Gracias al material contenido principalmente en la entrevista de González Dueñas, conocimos el nombre de una de las revistas en las que la autora realizó sus crónicas taurinas: *Torerías*: “...Escribía sobre la fiesta de toros para varios periódicos. Un día me rechazaron una nota en que atacaba a uno de los toreros de moda que tenía invertido mucho dinero en publicidad. Me enojé bastante y entonces hice, junto con Alfredo Valdez –un dibujante espléndido, un periódico pequeño que se llamó *Torerías*. Eso eran mis obras completas porque yo hacía todo: reseñas, entrevistas editoriales...Me gustaba hacerlo porque la publicación manejaba el sentido del humor. Lo editábamos en los talleres de *Excelsior*, Creo que Rafael Solana conserva todos los números, yo no guardo ninguno...”(2)

Antes de la revista *Torerías*, Vicens escribía para la revista *Sol y Sombra*, que en los tomos consultados en la Hemeroteca, aparece como: Semanario Taurino Popular. Ed. Impresora y Editora Continental, S. A. Gerente: Roberto Gl Serna.-Directores: Rubén Rodríguez Real y Alfredo Valdés.- No. 41. Martes 24 de agosto de 1943.- Oficinas generales y Talleres: Dr. Jiménez No. 17 A; Apartado Postal 106-19 Teléfonos: Ericson 13-45-24. Mexicana, L-26-63- Redacción: Avenida Juárez no. 104, Despacho 15 Teléfono Mexicana L-264- Registrado como artículo de segunda clase en la Administración de Correos de México, D.F., el día 16 de noviembre de 1942- Precio: \$0.10 en toda la República-TODA CORRESPONDENCIA DIRIGIRSE AL APARTADO POSTAL, NO. 10619.

Esta revista, es a la que se refería Vicens, y que abandonó para formar la suya propia, lo cual se anunció, tal como podemos ver a continuación:

COJINES Y FLORES:

DESDE este número, “SOL Y SOMBRA” no tiene más que un director: Rubén

(1)Glez. Dueñas, *op.cit.* p.8

(2) Ibidem

Rodríguez Real. EL QUERIDO AMIGO Alfredo Valdés, “Kaskabel”, “Aquiles” o “Héctor”, se ha separado de nuestro semanario. VALDÉS...va a fundar un nuevo periódico intérprete de la fiesta brava. Su socio actual fue también un estimadísimo colaborador de nuestro órgano periodístico: “Pepe Faroles”. Por todo ello vemos con positiva simpatía la aparición del nuevo semanario, que nos parece algo así como un hijo espiritual de “SOL Y SOMBRA”.

El número al que se hace referencia en la Sección Cojines y Flores, es el 42, Año I, Tomo 3, del 31 de agosto de 1943.

En la Hemeroteca aparecen únicamente siete tomos, y en ninguno de ellos se encuentra el número 1, en caso de que lo hubiera.

En el I tomo, se encuentran del número 41 del 24 de agosto de 1943, al número 54 del 23 de noviembre de 1943; y hay que tomar en cuenta, que a partir del número 42, la autora no participó más en la revista. En el último tomo, se abarca: Tomo 5, Año 2, No. 95. México, D. f. 5 de septiembre de 1944, al No. 107, del 28 de diciembre de 1944.

Básicamente, lo que Vicens realizaba en esta revista eran reseñas de las corridas de los diferentes toreros. Tanto en la revista *Sol y Sombra* como en *Torerías*, Vicens firmaba como *Pepe Faroles*. Sin embargo, llama la atención que en el No. 1 del Año I, del 7 de septiembre de 1943, aparece como artículo importante de las primeras páginas, el titulado *¡SERÉ EL MISMO SILVERIO!*, firmado por *Peque*.

En relación con la revista *Torerías*, se anuncia como Semanario Taurino de México – Solicitado su registro en la Administración de Correos en México, D. F. – GERENTE: Josefina Vicens.—DIRECTOR: Alfredo Valdés.—Servicios

Gráficos: Ruiz y Ramírez – Precio de Ejemplar: QUINCE CENTAVOS en toda la República. Toda situación de fondos deberá hacerse a nombre del gerente.- OFICINAS: Calle de Emparan No.47. H. Tel. Ericson: 13-35-52.- Impreso por la Compañía Editorial “Excélsior”.-México, D.F. a 7 de septiembre de 1943.

En la Hemeroteca aparecen cuatro tomos; el primero de ellos va del: Año I, No. 1, del 7 de septiembre de 1943, al No. 17, del 28 de diciembre de 1943. En el segundo tomo se anuncia: Año I.- No. 18, del 4 de enero de 1944, Año I, No. 30 del 28 de marzo de 1944. El tercer tomo va: Año I, No. 31, del 4 de abril de 1944, al Año I, No. 43, del 27 de junio de 1944. En el último tomo, se anuncia: Año I, No. 44, del 4 de junio de 1944, al Año I, No. 61, del 31 de octubre de 1944.

Entre las diferentes secciones de Torerías destacaba la llamada **FAROLAZOS**, en las que la autora firmaba como **PEPE FAROLES**.

A Vicens, muchas veces se le cuestionó su afición por la fiesta taurina, a lo que contestó de la siguiente manera: *“Yo tengo una idea muy especial de la fiesta de toros. Creo que es la única fiesta metafísica. Es el único espectáculo donde la muerte es otro de los personajes. Al igual que los toreros y toda la cuadrilla, la muerte hace el paseíllo. Porque el torero sabe que entra vivo, pero no sabe si sale vivo. La muerte siempre está campeando en una plaza de toros...Es citar a la muerte, lo que puede ser la muerte: ella es un personaje en la fiesta de toros...el toro de lidia toda su vida está cuidado, bien alimentado, y luego tiene quince o veinte minutos en que colabora en la creación de una obra artística, encarnando la fuerza animal...el toro con su fuerza animal y el torero con su estética y su poderío para enfrentar a la bestia. Se trata de un binomio construyendo un arte coreográfico.”*(3)

Por lo que nuevamente vemos la presencia de la muerte como una constante en la vida de la autora, al grado que como ella misma llegó a contar, acostumbraba hacer ejercicio en los panteones.

(3) Glez. Dueñas, p.9 y 10

V.5.3. Josefina Vicens: entrevistas.

Es evidente, que a lo largo de la vida de la autora, le realizaron innumerables entrevistas. No obstante, aquí aparece, la que yo le realicé, que pretendía publicarse en la revista *Contenido*, de la que fui reportera, pero que no llegó a publicarse, porque en la Redacción deseaban, que ésta se orientara hacia la vida íntima de la autora, y yo me negué, ya que opino que la vida íntima de las personas, justamente debe quedar en la intimidad, aunque en la actualidad se haga de ésta un Reality Show. La entrevista se realizó entre fines de 1986 y principios de 1987:

---¿Está Usted de acuerdo con la literatura comprometida?

J.V.---- Hay buena y mala literatura. Si una literatura comprometida es buena, adelante; si sólo les importa el compromiso político en ella, que no la hagan.

----¿Usted cree que el escritor debe tener un plan preconcebido acerca de lo que va a hacer, antes de empezar a escribir?

J.V.---Se debe tener una idea general, y ésta puede ir cambiando a medida que se va escribiendo.

----¿Usted cree en la inspiración?

J.V.---- Creo que hay días en los que uno tiene más facilidad para escribir que otros.

-----¿Qué piensa del amor?

J.V.-----Lo mismo que José García: *“Sin saberlo, creyendo que lloraba por mí, en realidad lloraba por los dos dolores más agrios del hombre. el amor y el adiós”* (El libro vacío)

-----¿Qué piensa del matrimonio?

J.V.-----Que por un lado anuda; y por el otro, debilita la pasión.

-----¿A qué cree que se deba que esté en crisis?

J.V.-----A que la mujer no desea atarse como propiedad del hombre.

-----¿Cómo ve el mundo?

J.V.-----Espantoso. El armamentismo quiere decir muerte de la humanidad. Estoy en contra de todo lo que destruye al hombre: El racismo, la guerra, las drogas, la violencia, etc. Y de esto ni siquiera la iglesia se salva, pensemos en la Santa Inquisición, por ejemplo.

-----¿Por qué cree que haya tanta violencia?

J. V. -----Por el deseo de ser más, el poderío. Pienso en dos sentidos, en el tecnológico, por ejemplo; y en la medicina, tenemos por caso los avances que

se han logrado y los que se pueden seguir logrando; pero también los que se han desarrollado en el sentido nuclear de destrucción.

-----Usted ha mencionado que su vida ha sido un tanto temeraria; ¿en qué sentido?

J.V.-----Actualmente en el sentido físico, porque a pesar de todo, deseo seguir activa. Ahora, en el pasado, porque nunca pensé en los peligros que había a mi alrededor. Por ejemplo, en las campañas políticas, si algo me parecía satisfactorio, lo abordaba.

-----Se ha comentado que Usted estuvo un tanto en el olvido; ¿Qué piensa de eso?

J.V.---Que fue verdad en parte, y pienso que se debió a que tardé mucho tiempo en publicar mi segundo libro. No obstante, la Secretaría de Educación Pública ya reeditó *El libro vacío*, y me han realizado distintos homenajes, tanto en el Distrito Federal, como en otros lugares de la República.

-----¿Se ha sentido Usted influida por algún escritor en particular?

J.V.-----No, eso me lo dijeron los críticos.

-----¿Cuánto tiempo le llevó escribir sus dos libros?

J.V.-----Siete años, el primero; y tres, el segundo.

----En su obra hay una gran preocupación existencial, una gran pasión por la vida; pero también, por la muerte; ¿por qué?

J.V.---Porque quiero saber si al morir todo acaba o algo persiste.

----¿Tiene en mente algún otro libro?

J.V.-----Estoy pensando en otro; a ver si me alcanza la vida para realizarlo.

“...Lánzate a tu vida desnudo inexperto, inocente. Y salde ella maltrecho o victorioso. Eso, al fin y al cabo, es igual. Lo importante es la pasión que hayas puesto en vivirla”

El libro vacío

VI. Josefina Vicens y el cine.

VI.6.1. Josefina Vicens y su actividad guionística.

Como ya se dijo en el Capítulo de su Vida, Vicens comenzó su trabajo como empleada de la Administración de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Posteriormente, fue Oficial Mayor de la misma en 1943; y luego pasó a la Sección de Autores, donde plasmó en el papel lo que sería su primera película: *La rival*. Ya que según la propia autora, el primer guión que escribió fue *Aviso de ocasión* (1948), pero no llegó a filmarse.

El guionismo cinematográfico representó para Vicens su principal fuente de sustento, aunque siempre realizó un sinfín de actividades paralelas, como la de cronista de toros, y articulista de revistas políticas. Sin embargo, ella siempre estableció una tajante diferencia entre su actividad literaria y su actividad guionística. La propia autora afirmó haber realizado más de noventa guiones cinematográficos, aunque no todos hayan llegado a producirse. Cabe citar, que no todos ellos fueron de su agrado, ya que en su mayoría, eran *guiones de encargo*, en los que el guionista debe someterse a las indicaciones del productor y del director, que generalmente no tienen relación alguna con la visión del guionista. En la siguiente cita podemos observar su posición al respecto: la autora responde en Entrevista, a la pregunta de si su profesión de guionista está bien remunerada nuestro país: *“Mi profesión no es guionista; como usted dice, soy escritora. Las circunstancias me permitieron o me orillaron a hacer guiones. Creo que el cine es una forma de expresarse, pero cada día con más razones pienso que el guionista debe ser también director. Hay que dirigir la propia obra; de otro modo es muy difícil quedar satisfecho y casi siempre resulta uno traicionado por quien la toma en sus manos para dirigirla.*

Ni ventajas ni desventajas. Los guiones no se escriben ni con las faldas ni con los pantalones, sino con la inteligencia. Y ésta no tiene sexo. No hay relación, ni rivalidad, ni competencia. Escribo mejores guiones que muchos hombres y muchos hombres escriben mejores guiones que los míos. Cobro por ellos más que algunos hombres y algunos hombres cobran por sus guiones más que yo. Es inútil tratar de relacionar el sexo con este trabajo.

Está muy mal remunerada, teniendo en cuenta que el guión es la base de una película. Antes podía sostenerme porque había mucha más producción, ahora los cineastas vivimos de milagro”, es decir, poéticamente; muy a la mexicana, de “Dios dirá”, de “a ver qué pasa”

Desde su primer guión llevado a la pantalla, *La rival*, escrito en 1954, se puede decir que Vicens captó la mirada del gran público mexicano. Esta película fue estrenada, el 26 de abril de 1955, en el teatro Metropolitan. El argumento y el guión fueron realizados por Vicens y Mauricio de la Serna Fernández, un realizador con el que colaboró posteriormente en otros filmes como *Las Señoritas Vivanco* (1958) que fue tremendamente exitosa en taquilla, y cuyo argumento original fue de Elena Garro y Juan de la Cabada. Vicens realizó el desarrollo cinematográfico, y obtuvo el premio Ónix, al Mejor Guión, en 1959. Cabe recordar que en 1958 recibió el premio Xavier Villaurrutia por *El libro vació*. Después vino *El proceso de las señoritas Vivanco* (1959), también de Vicens. La autora se volvió prácticamente la guionista de cabecera de Mauricio de la Serna.

En *La rival*, Vicens trabajó al lado de Chano Urueta, un famoso director del cine nacional de esa época, quien ya había realizado películas como *Si Adelita se fuera con otro* (1948) y *Peregrina* (1950). Para 1957, la autora escribió dos guiones más, algunos con el director Fernando de Fuentes, como en las cintas *La sombra del otro* (1957), dirigida por Gilberto Martínez Solares, y *Las mil y una noches* (1957), dirigida por Fernando Cortés. Ese mismo año escribió el argumento de *Amor se dice cantando*, del cineasta Miguel Morayta.

Posteriormente también trabajó con Alfredo B. Crevenna en varias cintas, como, *Una mujer sin precio* (1966), *Los novios de mis hijas* (1964), *Seguiré tus pasos* (1966), *El día de las madres* (1968), *Los problemas de mamá* (1968), *El juicio de los hijos* (1970). Y cabe señalar, que fue Edmundo Báez, quien acercó a Vicens a Crevenna. La autora tuvo una relación muy cercana con Báez, ya que vivió en una habitación de su casa de huéspedes, época que la propia Vicens recordaba gozosamente, pues ambos compartieron techo con gente cercana al círculo de Los Contemporáneos, como el compositor y músico Salvador Moreno, lo cual les fue de gran ayuda para sus primeras obras como *Pensión de artistas* (1956), que fue dirigida por Adolfo Fernández Bustamante, en la que el argumento cinematográfico estuvo a cargo de Edmundo Báez y Josefina Vicens; y el guión, lo escribieron Edmundo Báez, Pedro de Urdinamalas y Jesús Camacho Villaseñor.

Cuando la autora ingresó al medio cinematográfico, su interés se centraba en causas de justicia sindical y social para los escritores, ya que consideraba que los productores se enriquecían con las películas, y los guionistas no recibían el merecido reconocimiento: *“Si una película que escribe fulano de tal tiene un éxito bárbaro, e productor gana millones...Pero al escritor le pagan por escribir el guión nada más, cuando debería haber reparto de utilidades”*(1)

Vicens siempre se definió como una escritora, no como una guionista; y para ella, el trabajo del escritor sólo existía en La Literatura: *“cuando se escribe un libro se está solo ante algo que le sucede sólo a uno...Yo no podría hacer un libro con otra persona, podría tener colaboradores para hacer un guión cinematográfico, los he tenido, pero para hacer un libro, creo que es la soledad absoluta.”*(2)

Respecto a su trabajo como guionista: *“el guionista también tiene que ser director de las películas para quedar satisfecho del trabajo final y no sentirse traicionado...no hay diferencia en que un guión lo escriba un hombre o una mujer, porque los guiones no se escriben ni con las faldas ni con los pantalones, sino con la inteligencia, y ésta no tiene sexo.”* (3)

En todas las entrevistas que le realizaron, cuando se le preguntaba a Vicens cuál era el guión que más la había satisfecho, ella siempre contestaba que fue *Los perros de Dios (1973)*, que originalmente se llamaba *Ayudando a Dios*, pero como lo iba a dirigir Francisco del Villar, quien en todas sus películas acostumbraba aludir a un animal, como en *La primavera de los escorpiones*, *El llanto de la tortuga*, etc., se le cambió el nombre a *Los perros de Dios*. Ella se sentía orgullosa del tema, de la libertad de la que había gozado al escribirlo, de cómo lo había estructurado, y finalmente, de las actuaciones, al grado de llegar a afirmar: *“es un guión que sí siento mío, mío.”*(4)

Con respecto al cambio del nombre de la película, a Vicens le agradó, porque hay una secuencia en la misma, en la que Helena Rojo (Virma) 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*

(1) Gabriela Cano y Vera Radkau, *op.cit.* p. 130

(2) Ibidem

(3) Homenaje a la escritora tabasqueña. *La inteligencia no tiene sexo: Josefina Vicens, UNO MAS UNO*, Mayo 23, 1988.

(4) Maricruz Castro Ricalde, “Josefina Vicens y el cine”, en Maricruz Castro y Aline Pettesson, *op. cit.* p. 64

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..."(5)

Vicens recibió por *Los perros de Dios*, el *Heraldo* al mejor guión en 1973, el *Ariel* y la *Diosa de Plata*, en el mismo rubro, en 1974. Sin embargo, queda claro que si bien el cine le dio muchas satisfacciones, también sufrió grandes decepciones: *"El cine me ha traído decepciones tremendas. Porque no es lo mismo escribir un libro, que es tu libro y ya; malo o bueno, pero es tu libro. Como el cine es un trabajo de equipo... yo entrego mi trabajo, que es el mío, pero inmediatamente pasa a manos de otra persona, que es quien va a dirigir, quien va a actuar y se forma un equipo. Entonces te quitan un trozo, un trozo de eso, te quedas con tu libreto que pensaste de un modo. A veces no estás de acuerdo con la dirección y con la actuación. Y tu trabajo resulta mezclado, ya no es propio, propio, propio como es un libro."*(6)

Entre las satisfacciones que el medio cinematográfico le dio, se encuentra la de haber creado el Taller de Escritores Cinematográficos en 1974, y que duró hasta 1978, mismo que dio grandes frutos, como ya se comentó: *"Las sesiones eran en el tercer piso de un edificio de oficinas en la calle de Río Mixcoac, una cuadra atrás del cine Manacar. Hacíamos sesiones regulares, los martes y jueves, a las que ella nunca faltó. La Peque era la vicepresidenta y dimos la presidencia a Rafael Baledón por considerar que era alguien que nos apoyaba; él había dicho: "Vamos a trabajar todos juntos". Además era muy comprensivo y generoso (él ofreció el lugar en donde nos reuníamos."* (7)

Entre los guiones que no se llegaron a filmar se encuentran:

- 1) *Aviso de ocasión* (1948)
- 2) *Las Vivanco en el convento* (1960)
- 3) *Una historia original* (en colaboración con Dolores P. Feliú. (1967)
- 4) *La estudiante*. Cinedrama de Josefina Vicens. (s/a)
- 5) *La llave*. Argumento cinematográfico de Josefina Vicens. (s/a)
- 6) *Debería haber obispos*. Obra de Rafael Solana. Adaptación cinematográfica de Josefina Vicens. (s/a)
- 7) *El ahorcado*. Director Juan Gallardo. Guión cinematográfica, Juan Gallardo. Adaptación, Josefina Vicens, (1983)

(6) Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros...op.cit.*

(7) González Dueñas, *op.cit.* p.81

De las tres primeras no aparece mayor información. Con respecto a *La estudiante*, aparece en la Cineteca como un Cinedrama de Josefina Vicens, sobre un argumento de Edmundo Báez. La producción es de Rodolfo Rosas, Rosas Films, Sa. A.; y la Dirección es de Alfredo Crevenna, no aparece fecha, y no llegó a filmarse, pero vemos en el guión, realizado por Vicens, la construcción de un personaje muy adelantado a su época. La protagonista es una estudiante de arquitectura, quien llega de Morelia para finalizar su carrera en la Unam. Se muestra como una mujer decidida y valiente.

En relación con *La llave*, claramente podemos observar en su argumento, la capacidad literaria de la autora, pero llama la atención, la descripción del personaje femenino, en el que existe una gran determinación, y en la forma de vida de la protagonista, una ruptura con el esquema establecido del rol femenino de aquellos años. La escritora parece definir su concepto acerca de los que deben ser las relaciones amorosas, en las que se debe respetar ante todo la individualidad del otro. También destaca, el contenido erótico del argumento, y la presencia de un voyerismo no acostumbrado para la época, tal como se verá. La película debía tener-según la escritora- dos escenarios principales: un puerto de gran importancia, y un pequeño pueblo de pescadores, situado a corta distancia de aquél. El equivalente en México sería: Acapulco y Pié de la Cuesta. El argumento nos muestra un personaje en cuya descripción es notoria la influencia del cine italiano de los sesenta. No es gratuito que el nombre de la protagonista sea justamente Ana Lombardi, quien llegó al puerto sola, en un barco italiano, y que causó, desde su llegada, gran sensación por su llamativa belleza, su extraordinario cuerpo, y su enorme sensualidad, que aludía al tipo de belleza de mujeres curvilíneas y frondosas de aquella época. Ana, a su llegada, dos años antes, vivió algunas semanas en uno de los grandes hoteles; y después, compró una pequeña casa en un sitio apartado del pueblo de pescadores. Más tarde, adquirió en traspaso el local que nombró *LA LLAVE*, un lugar en el puerto, de mucha clase, aunque no muy lujoso, una especie de *boite*, donde su dueña cantaba para la clientela todas las noches, acompañada de una magnífica orquesta. Ana llegaba a su local diariamente a las once en punto, en un pequeño automóvil blanco. A las tres de

la mañana en punto, abandonaba el lugar y regresaba a su casa. El nombre del lugar obedecía a que Ana ostentaba, como única joya, una cadenita de plata, muy sencilla, de la que colgaba una llave de oro que esplendía sobre su pecho, y con la cual jugaba mientras cantaba. Esta llave representaba un misterio para todos. Cientos de parroquianos habían querido saber su significado, pero como respuesta, Ana siempre esbozaba una evasiva y tenue sonrisa. Ana representaba un misterio para todos. Lo único que sabían, es lo que consignaban sus documentos: que había nacido en Sonora, que era soltera, que tenía treinta años, y que sus padres, fallecidos ambos, eran: él, italiano, de Palermo, Sicilia; y ella, mexicana, también de Sonora: *“Los pescadores temen que un día los abandone y se vaya en silencio, igual que llegó. Lo temen porque ella ha venido a ser una especie de ideal femenino imposible; de amante platónica; de amuleto cuando pronuncian su nombre al lanzar las redes en los días de pesca; de personaje de leyenda que pertenece a todos y al que todos pertenecen. Ella sabe que es deseada por los nativos, pero finge ignorarlo, Pasea sola por la playa y se mete al mar, siempre en el atardecer. Después, cuando la luz esta casi por ocultarse, se tiende en la arena, en un sitio apartado, cerca de las rocas, desnuda. Sabe que desde esas rocas, ocultos para no ofenderla, la contemplan los pescadores. Pero ella aparenta no saberlo, se comporta como si estuviera sola y jamás lanza una mirada equívoca. Es una especie de pacto tácito: ellos la respetan y ella los premia con el espectáculo de su cuerpo. En las noches cerradas, cuando los pescadores van en sus barcas con sus linternas, o en las madrugadas, cuando lanzan sus redes, se establecen diálogos tímidos y escuetos:*

--- ¿La viste ayer?

--- No.

---Yo sí, desde el picacho.

--- Mañana yo.

Así hablan los hombres, sencillamente, sin procacidad, como si se refiriesen a una puesta de sol. Y es que, en efecto, Ana es una bien comunal, un bello espectáculo compartido que ninguno se atrevería a reclamar únicamente para sí. La contemplación de ese cuerpo desnudo, tendido en la playa, da un estímulo erótico a la vida de los pescadores, y la actitud de éstos tiene algo de adoración ritual. Después, con sus dóciles y cansadas mujeres, realizan en silencio la imposible posesión.”(8)

Entre los múltiples admiradores de Ana se encuentra Alfredo Ruiz Laurent, soltero, de cuarenta años, cuyo padre era un diplomático mexicano; y su madre, una francesa millonaria, dueña de extensos viñedos. Alfredo tiene un hermano menor, Mauricio, de treinta y cuatro, corredor de autos, casado y divorciado en dos ocasiones. Aunque viven lejos, siempre están en contacto. Alfredo es un soltero empedernido, es un hombre recio, tostado por todos los soles, ya que acostumbra viajar por todo el mundo. Posee una casa en el puerto llamada Casa de los Retratos. Ana y Alfredo terminan casándose.

(8) Vicens, *La llave*, p.3 y 4

Alfredo ha sido el único hombre que no le ha preguntado el significado de la llave, y esto, además de la personalidad arrolladora de Alfredo la enamoran. Sin embargo, Alfredo sucumbe ante los celos, le enloquece darse cuenta de la adoración que todos tienen por Ana. Después de innumerables peleas, Ana decide abandonar a Alfredo, y desaparece de la misma manera como llegó.

Con relación a la cinta *Debería haber obispas*, ésta aparece como una obra teatral original de Rafael Solana, adaptada cinematográficamente por Josefina Vicens. Aparece sin año. Pero cabe señalar que la obra de Solana no aparece como *Debería*, sino como *Debiera haber obispas*, y está considerada como su obra más famosa. Fue escrita en 1953, y estrenada en teatro, en 1954. El texto cuenta la historia de Matea, una solterona que ha dedicado toda su vida al cuidado del cura Feliciano, quien, antes de morir, fue víctima de accesos de locura. El resto de los personajes, un grupo que nunca ha evitado mostrar su desagrado hacia ella, la culpa de la muerte del cura, hasta que el Obispo les confiesa que es posible que Matea conozca todos los secretos de confesión que habían depositado en el padre. A partir de ese momento, todos tratan de ganarse su amistad, convirtiéndola en la mujer más poderosa del pueblo. Debido a su temática, en la obra se utiliza un lenguaje irónico, y se presentan situaciones absurdas que se desprenden de la vida cotidiana de un pueblo, en el que se evidencia, que su dinámica social gira alrededor de la iglesia, el secreto y la culpa. Esta obra también presenta una crítica a la situación política y social de la mujer, así como un importante testimonio del momento histórico en que fue escrito. Se puede afirmar que la obra presenta cierta semejanza con obras como como *Rosalba y los Llaveros* (1950), de Emilio Carballido, *Clotilde en su casa* (1955), de Jorge Ibarguengoitia, y *Los frutos caídos* (1957), de Luisa Josefina Hernández.

La obra se estrenó el 29 de abril de 1954, en la sala Chopin, bajo la dirección Luis G. Basurto, con una escenografía de Rodolfo Galván. Las

actuaciones estuvieron a cargo de María Teresa Montoya, Emma Fink y Felipe Montoya, entre otros. El texto ha tenido varias puestas, entre las que destaca el reestreno de la obra en 1963, en el teatro Virginia Fábregas, su representación en Alemania y en Argentina el mismo año. Otras Mateas han sido Gloria Marín, Anita Blanch y Silvia Pinal.

Posteriormente, Arturo Ripstein realizó la versión cinematográfica, bajo el nombre de *La viuda negra*, en 1977. Basada en la obra de Rafael Solana *Debería haber obispas*, la cinta narra la historia de Matea Gutiérrez, una mujer que llegó a trabajar como ama de llaves en la iglesia de un pequeño poblado, en donde todos los habitantes se conocen. El médico local comenzó a sentirse atraído por la protagonista, sin embargo, ella se niega a iniciar un romance con el doctor. Al ser rechazado, éste inventa que ella y el cura Feliciano mantienen relaciones sexuales. Debido a ello, los lugareños piden al sacerdote que corra a la joven de la parroquia. Cuando el padre se niega a hacer lo que le piden, él y la protagonista son encerrados en el recinto, es ahí cuando surge una relación apasionada entre los dos. Cabe señalar, que el filme fue considerado violento, y poco apto para el público, por lo que tardó seis años en ser estrenado, después de su realización.

Muchos años después, Héctor Azar la estrenó en el teatro de Cadac, en 1990.

En el 2015 José Solé volvió a estrenar la obra en el Auditorio Alejo Peralta del Instituto Politécnico Nacional. En la puesta de Solé cortó unos minutos antes la obra de su final original.

De sus amistades del medio, la propia Vicens nos dice: “: “*A mis compañeros de trabajo los veía mucho también fuera de las horas de trabajo...Eran muy íntimos amigos míos. Nos decían Los mosqueteros. Éramos César Martino León García, Ramón Bonfil y yo. También tuve amigos muy intelectuales, amistades de Pepe que conservé después de la separación. Nandino, Xavier-Xavier Villaurrutia-, cuya muerte me dio una pena tremenda, Luis Cardoza y Aragón que fue mi padrino de bodas...los frecuentaba en el Café París, allí eran nuestras reuniones. Oír a Novo y a Villaurrutia discutir era un deleite...Aurora Reyes, la pintora, era muy mi amiga. También Concha Michel.*”(9)

(9)Gonzalez Dueñas, *op.cit.* p.12,13

Durante la investigación realizada se consultaron además de diferentes bibliotecas: la Hemeroteca, La Cineteca y la Sogem; además, claro está de las consultas incluidas en la Bibliografía, Entre todas éstas, sólo en la Sogem encontré los siguientes títulos, mismos que no aparecen en ningún otro lugar. Éstos no tienen mayor especificación, que la de que se trata de argumentos, y su número de tarjeta:

1) No hay lugar.

2) Arcoiris.

3) Más allá de la vida.

4) La Doña.

5) La Patrona.

VI.6.2. Filmografía de Josefina Vicens.

FILMES EN LOS QUE PARTICIPÓ JOSEFINA VICENS

DIRECTOR PREMIOS	AÑO	PELÍCULA	GUIÓN ARGUMENTO	ADAPTACIÓN
	1948	<i>Aviso de ocasión.</i>	Josefina Vicens	
Chano Urueta, 1954		<i>La rival.</i>	Argumento: Mauricio de la Serna, Josefina Vicens, Dolores P. Felíu. Guión: Mauricio de la Serna.	Adaptación Josefina Vicens
Roberto Rodríguez, 1955		<i>Primavera en el corazón.</i>	Argumento Mauricio de la Serna, Josefina Vicens, Dolores P. Felíu. Guión Mauricio de la Serna, Dino Maiuri Arduino.	
Adolfo Fernández Bustamante, 1956		<i>Pensión de artistas.</i>	Argumento Edmundo Báez, Josefina Vicens. Guión Edmundo Báez, Pedro de Urdimalas (Jesús Camacho Villaseñor).	
Miguel Morayta, 1957		<i>Amor se dice cantando.</i>	Argumento María Luisa Algarra, Josefina Vicens. Guión de María Luisa Algarra, Emilio Villalba Welsh,	
Fernando Cortés, 1957		<i>Las mil y una noches</i>	Guión Fernando de Fuentes, sobre la obra homónima.	Adaptación Fernando de Fuentes. Diálogos adicionales de Josefina Vicens y Ma. Luisa Algarra.

<p>Gilberto Martínez Solares, 1957</p>	<p><i>La sombra del otro.</i></p>	<p>Argumento basado en una serie radiofónica de Francisco Javier Camargo.</p> <p>Guión Fernando de Fuentes.</p>	<p>Adaptación Fernando de Fuentes hijo y Gilberto Martínez Solares.</p>
<p>Mauricio de la Serna, 1958</p> <p>Premio Onix a Josefina Vicens por mejor guión cinematográfico del año.</p>	<p><i>Las señoritas Vivanco.</i></p>	<p>Argumento Elena Garro, Juan de la Cabada.</p> <p>Guión Josefina Vicens.</p>	
<p>Mauricio de la Serna, 1958</p>	<p><i>Un chico Valiente.</i></p> <p>Título original, <i>Mi perro y mi caballo.</i></p> <p><i>Mi caballo, mi perro y yo.</i></p> <p>*Aparecen los dos títulos como originales.</p>	<p>Argumento Josefina Vicens.</p> <p>Guión Mauricio de la Serna.</p>	<p>Adaptación Josefina Vicens.</p>

FILMES EN LOS QUE PARTICIPÓ JOSEFINA VICENS

DIRECTOR PREMIOS	AÑO	PELICULA	GUIÓN ARGUMENTO	ADAPTACION
Mauricio de la Serna, 1959		<i>El proceso de las señoritas Vivanco.</i> Título original, <i>El regreso de las señoritas Vivanco.</i>	Argumento Josefina Vicens. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens.
Mauricio de la Serna, 1960		<i>Rumbo a Brasilia</i> (coproducción México-Brasil)	Argumento Josefina Vicens. Argumento Mauricio de la Serna. *Aparecen los dos como argumentistas, en diferentes fuentes. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens.
Mauricio de la Serna, 1961		<i>Pecado de juventud.</i> Título original <i>Atentado al pudor.</i>	Argumento Marisa Garrido, basado en la pieza <i>Atentado al pudor</i> , de Carlos Prieto. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens
Gilberto Gazcón, 1961		<i>Atrás de las nubes</i>	Argumento Jesús Marín Bello, Valentín Gazcón. Guión Josefina Vicens, Gilberto Gazcón, Tomás Segovia.	Adaptación Gilberto Gazcón, Josefina Vicens.
Alfredo B. Crevenna, 1963. *Esta fecha pertenece a la lista contenido en el libro de Glez. Dueñas, <i>op.cit.</i> <i>En el CD-ROM Cien años del cine mexicano, aparece la fecha de 1968.</i>		<i>Los problemas de mamá.</i>	Argumento Josefina Vicens. Guión Josefina Vicens	.Adaptación Josefina Vicens.
Alfredo B. Crevenna, 1964		<i>Los novios de mis hijas.</i>	Argumento Mario García Camberos. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens.

<p>Alfredo B. Crevenna, 1965</p>	<p><i>Una mujer sin precio.</i></p> <p>Título original <i>La bien pagada.</i></p>	<p>Argumento sobre la novela <i>La bien pagada</i>, de José María Carretero.</p> <p>Guión Josefina Vicens.</p>	<p>Adaptación Josefina Vicens.</p>
<p>Alfredo B. Crevenna, 1966</p>	<p><i>Seguiré tus pasos</i></p>	<p>Argumento Pascual García Peña.</p> <p>Guión Josefina Vicens.</p>	<p>Adaptación Josefina Vicens.</p>
<p>Alfredo B. Crevenna, 1968</p> <p>*Esta fecha pertenece al CD-ROM <i>Cien años del cine mexicano</i>. En la lista contenida en el libro de Glez. Dueñas, <i>op.cit.</i> aparece el año 1969.</p>	<p><i>El día de las madres.</i></p> <p>Título original, <i>Amor de madre.</i></p>	<p>Argumento Benito Alazraki.</p> <p>Guión Josefina Vicens.</p>	<p>Adaptación Josefina Vicens.</p>

FILMES EN LOS QUE PARTICIPÓ JOSEFINA VICENS

DIRECTOR PREMIOS	AÑO	PELICULA	GUIÓN ARGUMENTO	ADAPTACION
Raúl de Anda Jr., 1968 *Esta fecha aparece en el CD-ROM Cien años de cine mexicano. En la lista contenida en el libro de Glez. Dueñas, op. cit., establece como fecha 1971		<i>Vuelo 701.</i> <i>(Filmada en tres episodios: Vuelo 701, Situación comprometida y Destinos cruzados).</i>	Argumento Fernando Galiana, Julio Porter. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens.
Alfredo B. Crevenna, 1970		<i>El juicio de los hijos.</i> <i>(Filmada en tres episodios).</i> (coproducción México-Brasil)	Argumento Marisa Garrido Guión Josefina Vicens.	
Francisco del Villar, 1973 Premios a Josefina Vicens: 1) Ariel al mejor guion cinematográfico; 2) Diosa de Plata al mejor guión cinematográfico; 3) Heraldo al mejor guion cinematográfico.		<i>Los perros de Dios.</i> Título original, <i>Ayudando a Dios.</i> Actores: Helena Rojo, Meche Carreño, Gloria Marín, Luis Miranda, Jose Carlos Ruíz, David Estuardo, Marcelo Villamil, Andrés León Becker, Rosenda Monteros.	Argumento Josefina Vicens. Guión Josefina Vicens.	Adaptación Josefina Vicens
Rafael Baledón, 1975 Premio: Ariel a Josefina Vicens por mejor guión cinematográfico del año.		<i>Renuncia por motivos de salud.</i> Título original <i>Gus, o Mi amigo el ministro.</i>	Argumento Josefina Vicens. Guión Josefina Vicens.	
Gonzalo Martínez, 1979 *Esta fecha aparece en el CD-ROM Cien años de cine mexicano. En la lista contenida en el libro de de Glez. Dueñas, op. cit., aparece el año de 1981.		<i>El Testamento.</i> Éste fue el último argumento y guión cinematográfico de Josefina Vicens llevado a la pantalla.	Argumento Josefina Vicens. Guión Josefina Vicens.	
Juan Gallardo, 1983		<i>El ahorcado.</i> Éste no aparece ni en el CD-ROM <i>Cien años de cine mexicano</i> , ni en la	Argumento Juan Gallardo. Guión Josefina Vicens.	

	lista del libro de Glez. Dueñas, <i>op. cit.</i>		
--	---	--	--

VI.6.3. *Los perros de Dios* y la muerte.

Este guión, originalmente se llamaba *Ayudando a Dios*, pero el director Francisco del Villar, amante de las referencias a animales en los títulos de sus películas, tal como afirma Vicens, lo cambió a *Los perros de Dios*, título que le gustó a la autora. A diferencia de la mayoría de los guiones que llegó a escribir, Vicens se sentía satisfecha de éste, y expresó que éste sí era completamente suyo, suyo. Por ello vemos en él, un gran contenido autobiográfico. En primer lugar, se encuentra el tema de la muerte presente constantemente, que como sabemos era una de las pasiones-obsesiones de la autora. Por mencionar un ejemplo, vemos a la protagonista (Helena Rojo) visitar panteones y caminar a lo largo de ellos, y dialoga con los muertos, algo que la misma Vicens acostumbraba hacer. Pero más allá de ello, *Los perros de Dios* apunta hacia dos direcciones: una de ellas es la noción del pecado, dentro de un contexto católico, apostólico, romano (*“siempre habrá más fiesta en el cielo por un pecador arrepentido que por un justo”*), y la otra, es el conflicto de identidad de una joven que se dedica a provocar, y a cometer pecados (*“me quiero ir al cielo sin arrepentirme...que Dios muestre su piedad sin condiciones”*). Por lo que se puede afirmar que el hombre (genéricamente hablando), va de la tentación al pecado; y del pecado, a la búsqueda del perdón, para ganar el cielo eterno.

Es evidente que en esta cinta, se cuestiona el hecho de que para el catolicismo, el arrepentimiento, aunque sea en el último momento de una vida, le valga al arrepentido, la entrada al cielo, sin importar que a lo largo de toda su vida haya realizado todo tipo de crímenes y acciones abyectas. Y también, al mismo tiempo, se está cuestionando *la racionalidad de los hombres*, frente a la *no racionalidad de los animales* que parecen más humanos que nosotros mismos; de ahí su título. Los seres humanos como animales racionales, no deberíamos, en teoría (ya que para ello poseemos la capacidad de razonar) realizar los actos más reprobables en contra de nosotros mismos; de la naturaleza y de los animales, y sin embargo lo hacemos. Los animales, a pesar de no poseer una capacidad de razonamiento (que probablemente en la actualidad ya esté en duda, de acuerdo con muchos estudios realizados), que hablaría de una superioridad en cuanto a moral se refiere, son más morales que nosotros.

VI.6.4. Los perros de Dios, *Los años falsos* y “Petrita”.

Como ya se vio, existe un común denominador en el guión cinematográfico, *Los perros de Dios*, el cuento “Petrita, y la novela *Los años falsos*: la muerte.

En *Los perros de Dios* y en *Los años falsos*, existe una dualidad compartida, la de la vida-muerta, y la de la muerte-viva. Virma (Helena Rojo) se arrastra entre los sepulcros para dialogar con los muertos; Luis Alfonso, en *Los años falsos*, vive la condición de un moribundo, ya que revive en él a su padre muerto, por lo que al hacerlo, se mata a sí mismo. Por lo que es un vivo muerto; y su padre, un muerto vivo. En *Los perros de Dios*, la vida y la muerte parecen fusionarse a través del arrepentimiento, ya que éste ofrece al arrepentido, aunque sea en su último segundo de vida, (valga la redundancia), la vida eterna. En *Los años falsos*, la vida y la muerte se convierten en un juego de espejos, que lejos de ofrecernos el fiel reflejo de la imagen que proyectan, nos ofrecen visiones dislocadas, como si se tratase de un tipo de juego sinestésico. Cuando Luis Alfonso describe el cementerio donde está sepultado su padre, y hace referencia a las plantas que lo rodean, y a las tumbas vecinas, parece como si estuviera describiendo el jardín de su casa, y a los vecinos de su colonia; es decir, hay más vida en el cementerio, que en su propia casa, que es su verdadero cementerio, su propio ataúd, lo cual sucedió desde el momento en que su madre, sus hermanas y los amigos de su padre, le exigieron dejar de ser él, un muchacho de catorce años (al momento de la muerte del padre), para convertirse en su padre, en el hombre de la casa, o sea lo mataron, para revivir en él *vivo*, al padre *muerto*.

En cuanto al cuento “Petrita”, basta con decir que su propia génesis fue la muerte. Así que de nueva cuenta tenemos la dualidad vida-muerte; muerte-vida. Juan Soriano llevó a casa de Vicens el cuadro titulado *La niña muerta*, que justamente representaba a una niña muerta. En este texto, a diferencia de la voz narradora de *El libro vacío* y de *Los años falsos*, Vicens utiliza a una narradora femenina. La autora se inspiró en él para escribir este cuento magistral, del que algunos envidiosos han expresado que no se trata de un cuento *strictu sensu*. En este aparente diálogo con la niña muerta, Vicens de nueva cuenta expresa todas sus preocupaciones y cuestionamientos acerca de

la muerte; su admiración y su amor hacia toda creación artística, pero también su interés por conocer cómo fue la vida de *Petrita* cuando estaba viva, y cómo es ahora en la muerte. Este diálogo, que es en realidad un monólogo, contiene un gran lirismo y su lenguaje es totalmente poético.

Pero si como ya se afirmó, el común denominador de las obras mencionadas es **la muerte**, lo importante a señalar, y donde vemos la cultura de la autora y su contacto con autores como Heidegger y Sartre, es el hecho de que **la muerte**, más que hacer y vivir, es el hecho más auténtico, más propio e inalienable de la existencia humana.

VI.6.5. *Los perros de Dios*, adaptación teatral del guión cinematográfico por Eduardo Gómez Cruz y Enrique Pineda.

Eduardo Gómez Cruz ha escrito infinidad de artículos periodísticos en honor a Josefina Vicens, a quien conoció personalmente, y de quien se ha confesado admirador de su obra y de su persona, ya que tuvo contacto con ella en infinidad de ocasiones. En una de esas entrevistas, le manifestó su interés por llevar a cabo la adaptación teatral del guión cinematográfico *Los perros de Dios*.

La obra se presentó en los noventa en el Teatro Coyoacán de la Sogem, donde llegó a las cien representaciones, a las que acudió Fernández Unsaín, entonces Presidente de la Sogem. El cartel publicitario de la obra se anunciaba como:

DESPUÉS DE VERLA, NO SABRÁS QUÉ HACER CON TUS PECADOS.

LOS PERROS DE DIOS.

Original de Josefina Vicens.

Adaptación Eduardo Cruz Vázquez. Dirección Enrique Pineda.

Teatro Coyoacán. Funciones: Jueves y viernes 20:30 horas, sábados 19:00 horas, domingos 18:00 horas*

En la obra participan dieciséis actores.

Cruz Vázquez divide el espectáculo teatral (dicho por el adaptador, que se trataba de un espectáculo), en doce cuadros. El primero y el duodécimo se titulan: *El panteón*. Del segundo al undécimo: *El paraíso*.

El escenario (desde la perspectiva del público) estará dividido en dos partes iguales. A la derecha, la que se identificará como *el panteón*, que tratará de

* No se precisa la fecha, porque el autor solo recuerda que fue en los noventa, y en Sogem ya no la tienen debido al tiempo transcurrido.

recrear las tumbas que aparecen en la película. Serán cuatro o cinco, y estarán distribuidas de tal manera que los personajes puedan rodearlas, ya sea a pie, o arrastrándose. Habrá árboles frondosos, tierra, y flores frescas en todas las tumbas. En una de ellas aparecerá una fotografía del personaje de Gabriel. Al fondo la perspectiva de una torre de alumbrado del parque de beisbol Delta.

Al lado izquierdo se ubicara *el paraíso*, a un costado, una puerta tipo casona de la colonia Roma, casi como si fuera de una iglesia.

El paraíso, siempre gozará de una iluminación cambiante. El lado derecho, *el panteón*, sólo recibirá la luz que deja escapar el parque de beisbol, o la calle, como es en realidad la penumbra del panteón francés, al que se tratará de hacer referencia.

Para Cruz Vázquez lo importante a señalar es lo que llama la Teoría de los arrepentidos. Por ésta se entiende que no importa el número de pecados cometidos a lo largo de la vida de las personas, ni la gravedad de cada uno de ellos, porque todos pueden borrarse, si en el momento de la muerte, el moribundo se arrepiente; lo cual como ya se comentó implica una crítica al catolicismo, porque casi podría entenderse que se nos extiende una invitación a pecar.

VI.6.6. *Renuncia por motivos de salud*, y el compromiso social.

Este guión, escrito por Vicens, surgió del Taller de Escritores Cinematográficos fundado por la propia autora en 1974, y que tuvo una duración de cuatro años.

Esta película fue una producción de Conacine, en sociedad con un grupo de cine-trabajadores del STPC. La dirección estuvo a cargo de Rafael Baledón. El Argumento fue original de Josefina Vicens y Fernanda Villeli. El Guión fue escrito por Josefina Vicens. La Fotografía fue de Miguel Arana. La Edición, de Alfredo Rosas Priego. Los actores participantes: Ignacio López Tarso (Ing. Gustavo); Carmen Montejo (María); Silvia Mariscal; Aarón Hernán (Ministro); Juan Antonio Edwards (Alfredo); César Sobrevals (Lic. Padilla). Lugar de filmación: Estudios Churubusco Azteca. Duración: 90 minutos.

Esta cinta fue catalogada dentro del *Cine de Denuncia*, ya que destaca la corrupción oficial como tema central. Su argumento es el siguiente: Una tarde, Gustavo Sánchez, un ingeniero empleado en una secretaría de estado, recibe en su casa, la visita inesperada del secretario particular del licenciado Padilla, Oficial Mayor de la mencionada secretaría, quien le comunica que el Oficial lo espera en su casa. El Oficial Mayor pretende persuadirlo para que cambien el dictamen dado a favor de una compañía que, a juicio de Sánchez, es ética que la que ofrece un costo menor. El recto ingeniero se niega. Padilla se ve obligado a renunciar “por motivos de salud” a su importante cargo.

El nuevo funcionario fue compañero de Gustavo, que a ojos de los demás, lo convierte en “amigo del Ministro” y, por lo tanto, en influyente. Los ejecutivos de la compañía que ofrecía bajo costo, se reúnen alarmados, y deciden establecer contacto con el Ministro a través de Sánchez. Para llegar hasta él, utilizan a Raúl, su yerno, a quien dan una fuerte cantidad de dinero. Sánchez rechaza ásperamente las propuestas de su yerno, y habla sinceramente con su hijo Alfredo. El muchacho entiende y apoya su actitud. Sánchez visita al nuevo Ministro, y le ruega que aclare ante todos que no le ha otorgado ninguna influencia. El Ministro lo comprende y su gesto lo convierte en verdadero amigo

del funcionario. Alfredo entrevista a varias personas y hace preguntas sobre la corrupción...oficial. ¿Quién terminará con la corrupción...Acaso la nueva generación...o la próxima?

De esta película, Silvia Mariscal dijo: *"...es justo lo que quiero en este momento para mí y para el cine mexicano...Además de ser un asunto muy bien escrito sobre un problema nacional que, por lo tanto, nos incumbe a todos, trata los hechos con mucha sencillez y esta misma sencillez le da una gran agudeza. No será un filme con alardes intelectuales, ni falsas pretensiones, pues Josefina Vicens y Fernanda Villeli, autoras del guión, van directo al punto, ponen con firmeza y valentía el dedo en la llaga."*

Cuando se le preguntó a Silvia Mariscal cuál era esa llaga, Vicens se adelantó y contestó: *"La llaga es la corrupción oficial a las oficinas de gobierno, a la burocracia y a los funcionarios vanales, sin embargo, esto no es una simple crítica, sino una denuncia. Los escritores y los cineastas estamos en el momento oportuno de hacer este tipo de cine. La posibilidad de realizar un cine de denuncia surgió desde el cambio de las estructuras propiciado por el licenciado Echeverría. Los escritores podemos ya abarcar todos los temas."*

En este filme queda evidenciada la posición social de la propia escritora, y su preocupación por todo tipo de trabajadores: obreros, campesinos, burócratas (tal como lo refleja en El libro vacío) guionistas y artistas. Le preocupaba mucho el ser humano, y todo lo que a éste le confería, tal como llegó a expresar en muchas de las innumerables entrevistas que le realizaron.

Se cita parte de una larga entrevista, realizada por Eduardo Cruz Vázquez para el Universal, y publicada el 23 de noviembre de 1989, en el que hubiera sido el día de su cumpleaños, a un año de su muerte. El mismo Cruz comenta que muchas de las declaraciones quedaron fuera, porque no encajaban en su estructura: *"Es indignante la corrupción. Ahora, en esta época de crisis feroz, provocada por una mala administración y por funcionarios rateros, es inconcebible que el pueblo sea el que tenga que pagar todo. Tenemos una gran cantidad de gente en la miseria, que no se cómo comen. Sin embargo, veos las fortunas indignantes de los señores que estuvieron en el poder...Yo soy de izquierda, soy sindicalista, esa es mi ideología"...lo que ocurre, en la actualidad, es que no hay dónde se den a conocer los nuevos valores. Están como congelados. Hay excelentes pintores, escritores jóvenes que no pueden dar a conocer lo que están haciendo. A mí me preocupa tremendamente que los jóvenes queden en la oscuridad; que una exposición, no haya dónde ponerla: sencillamente no hay". "Un pintor joven qué hace; un escritor, qué hace; los escritores de cine qué hacen. Siempre es la misma respuesta: no hay*

dinero.” *“Eso sí, ahí está el aparato administrativo perfectamente bien instalado. Pero ¿Cuál producto? Estamos muy mal, pero cooperen, cooperen. Pero un artista tiene que cooperar con qué: con su obra. Y así, se están quedando en la absoluta ignorancia, todos los jóvenes talentos. Porque no hay publicaciones, porque no hay dónde exhibir, porque no hay películas. Yo estoy muy en contra de aparatos administrativos: planes, planes. Proyectos, proyectos, proyectos, pero nada concreto. Hay que luchar por producir, dándonos cuenta exactamente de la situación de México. Porque eso sí, ha habido rapiña. Una verdadera rapiña. Porque estamos viendo todas las inmoralidades, la corrupción espantosa. Yo no digo que a eso se deba todo; también está la mala administración estatal; subvenciones a cosas que han fracasado. Entonces, eso no puede sufrirlo el talento creador, no deben quedar anulados los artistas. Para la gente que quiere hacer algo, debería haber estímulo...Pero como está muy mala la situación, porque roban mucho, por la corrupción, por la deuda, lo más fácil es paralizar todo...Sí, sabemos que no hay dinero. Pero podríamos, modestamente, ir preparando una política cultural accesible. Que se vieran esos valores contemporáneos. A los consagrados ya los conocemos. La política cultural actualmente es precaria. El artista debe unirse, explicar todo esto, demandar. No podemos estar pasivos, lamentándonos en nuestras casas”*

Conclusiones.

En el presente trabajo se trató de profundizar en la vida de la autora, así como en todas las actividades y quehaceres que realizó a lo largo de su vida, ya que se consideró que éstos influyeron de forma determinante en su creación, y tal como se vio a lo largo del presente texto, sus experiencias personales y laborales se vieron plasmadas en su obra literaria, y en su trabajo guionístico.

Se realiza esta división, porque la autora misma la hacía. Su actividad guionística era su medio de vida; la literatura, era su vida; su deseo-imposibilidad de escribir, aunque ella se definía a sí misma como una *vividora*.

En el acercamiento a la obra de Vicens, se partieron básicamente de tres influencias que, de algún modo, fueron los ejes de la tesis: la influencia de la Nueva Novela; la influencia del Existencialismo y la influencia de Maurice Blanchot, sin que éstos excluyan otras influencias que quedaron contenidas en el presente texto.

En cuanto al método utilizado, se eligió el Comparativo, por considerar que era el que más se adecuaba a las líneas de investigación planteadas. Por ello, se llevaron cabo diversas comparaciones con diferentes autores, y se presentaron fragmentos de estas obras, cotejándolas con los textos de la misma Vicens.

Con respecto al existencialismo, se utilizaron diversos textos de Simone de Beauvoir y de Jean Paul Sartre, cuya influencia es innegable. Sartre afirmaba, que sólo por medio de la prosa, la cual se sirve de las palabras, el hombre puede *manifestar* su *primera necesidad*; es decir, *su existencia*. Esta *manifestación* tiene como máxima la de la *liberación*, la cual hace trascender al hombre de ser sólo una *situación*.

Ahora, si pensamos que todo nombramiento es expresión, las teorías y cosmovisiones literarias coinciden en el hecho de que por medio de las palabras se da existencia a lo que pudo estar en un principio inanimado.

Si relacionamos lo anterior con *El libro vacío*, podemos concluir, que José García necesita *nombrar su vida*, para así *manifestar su existencia*, y de esta manera trascender *la situación de burócrata mecanizado*. Es indudable que lo anterior nos lleva a hablar de Nietzsche. Cabe recordar que él y Marx fueron los primeros en afirmar que en *el gobierno del dinero, crecía el desprecio por la teoría, el arte, la historia y el hombre*, lo cual dará como resultado la alienación ideológica, la mecanización social, la burocratización del espíritu, la cosificación humana, en la que el hombre sirve al hombre para conseguir sus fines personales. Esta mediatización lleva sin remedio a la paradójica deshumanización de las relaciones humanas. Por ello se da en *El libro vacío*, la insistencia en lo cotidiano, en los actos repetidos día tras día, hasta el señalamiento de la presencia de objetos como ollas, cacerolas, floreros. Todos ellos parecen magnificarse, mientras el hombre empequeñece, ya que parece más importante el repetir estas acciones cotidianas, tales como vestirse, caminar a la oficina, sabiendo de memoria el número de escalones que se deben subir, pagar las deudas de lo comprado a plazos, el terminar el trabajo apilado en cientos de expedientes sobre el escritorio. Todo parece tener más sentido que el de la propia vida, que la del propio mundo interno, y todo esto no representa sino una metáfora del vacío existencial de nuestro tiempo, que es justamente lo que expresa José García. Y si de acuerdo con Milán Kundera, el espíritu de la novela no es el de la verdad última, sino el de la hipótesis, la duda, la interrogación, la meditación, entonces podemos afirmar que Josefina Vicens logra sus objetivos, ya que aparte de cumplir con lo anterior, plasma en su obra, las diferentes manifestaciones de existencia contenidas en ella, protege al hombre del olvido del ser, exaltando el mundo de la vida, rescatándolo a través del arte, que se instituye en una exaltación de la vida misma. Y cuando se afirma que Vicens logra sus objetivos, se hace referencia a sus dos libros; pues mientras en *El libro vacío* nos invita a buscar, por decirlo de algún modo, *El libro lleno*, o incluso a llenarlo nosotros mismos, ya que a

través de su sinsentido, nos está invitando a la búsqueda del sentido. En *Los años falsos*, hace de alguna manera lo mismo; es decir, nos invita a vivir *Los años verdaderos*.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA DE JOSEFINA VICENS

El libro vacío

Ediciones individuales

EDIAPSA, Compañía General de Ediciones, México, 1958.

Transición, México, 1978.

Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, núm. 42, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.

Vicens, Josefina, *El libro vacío y Los años falsos*, Prólogo de Aline Pettersson, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.331p. (Col. Letras Mexicanas).

Los enemigos, fragmento de una novela inconclusa publicada en el suplemento *México en la Cultura*, el 26 de junio de 1960.

Traducciones

Le cahier clandestin, Julliard, París, 1963. Trad.: Alaíde Foppa y Dominique Eluard.

The empty Book: A Novel, University of Texas Press (The Texas Pan American Series), Austin, 1992. Trad. e introd.: David Lauer.

Los años falsos

Ediciones individuales

Martín Casillas, México, 1982; ed. Corregida: Martín Casillas, México, 1985.

Traducciones

The False Years, Latin American Literary Review Press (Discoveries), Pittsburgh, 1989. Trad. E introd.: Peter G. Earle.

Ediciones integrales (incluyen El libro vacío y Los años falsos)

Textos de Humanidades, UNAM/Instituto de Cultura del Estado de Tabasco, México, 1987.

Letras Mexicanas, FCE, México, 2006

Vicens, Josefina: "Petrita" en Revista de la Universidad, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, vol. I, n.4, publicación trimestral, junio de 1984.

Vicens, Josefina: "DÉCIMA" en Manglar, Revista Literaria de Tabasco, publicación trimestral (Volumen I, número 1, enero-marzo, 1987).

Vicens, Josefina: Un gran amor (teatro), en *Cuadernos de Bellas Artes*, año III, n. 2, febrero de 1962.

Vicens, Josefina: "Ya nació el hombre" en *Cuadernos de Bellas Artes*, año n.1

Vicens, Josefina: Disco en *Voz viva de México*, UNAM, 1986.

BIBLIO/HEMEROGRAFÍA SOBRE JOSEFINA VICENS

Alba, Erick: "El Tecnológico de Monterrey rescata la obra de Josefina Vicens" en *La Jornada*, Michoacán, sábado 8 de marzo de 2008.

Albala, Eliana: "El libro vacío. Un libro lleno de palabras", en *Plural*, n. 240, México, septiembre de 1991.

Aponte, Bárbara: "Los años falsos: espacio de una soledad", en *Explicación de textos literarios*, no. 20:1, Department of Spanish and Portuguese, California State University, Sacramento, 1991.

Arnaud, Fabian: *La obra de Josefina Vicens*, tesis de licenciatura en Letras Españolas, marzo 1985.

Bacarisse, Pamela: "The Realm of Silence: The Two Novels of Josefina Vicens", en *Letras Femeninas*, V. XXII, no. 1-2, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, Arizona State University, Tempe, primavera-otoño de 1996.

Blanco, Amado L. : reseña "El libro vacío" en *Información*, La Habana, Cuba. No. 23, 1958.

Blanco, Amado L. : "El libro lleno" en *Información*, La Habana, Cuba, no. 27, 1958.

Blanco Moheno, Roberto: reseña "El libro vacío" en *Claridades*, 23 de noviembre, 1958.

Barrau, Oscar: "El caso de la misoginia y la inversión en las novelas de Josefina Vicens: ¿feminismos locales frente a un machismo global?", Actas de la Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Nueva Orleans, 2002.

Barrau, Oscar: "Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Bauermeister, Erica, Jesse Larsen y Holly Smith: "The False Years", en *500 Great Books by Women: A Reader's Guide*, Penguin (Non-Classics), Nueva York, 1994.

Bermúdez, María Elvira: reseña "El libro vacío" en *Diorama de la Cultura*, 1958.

Bonilla, Roberto: "La in-fertilidad del deseo", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Bradú, Fabienne: "Josefina Vicens", en *Señas particulares escritoras. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, FCE, México, 1987.

Cámara, Madeline: "Bord(e)ando el vacío: la escritura femenina de Josefina Vicens", en *Linden Lane Magazine*, Princeton, 1997.

Camacho Suárez, Eduardo: "Murió Josefina Vicens, la Rulfo Femenina" en *Excélsior, Sec. Cultural*, p. 3., 32 noviembre, 1988.

Campos, Marco Antonio: "Las novelas de Josefina Vicens" en *Revista Literaria Tabasco*, Vol. 2, abril-junio 1987, p. 14-16.

Campuzano, Luis (et.al.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, (Tomo I), México, UAM-I, 1998.

Carrasco, Cristina: "Una olvidada del canon: existencialismo y escritura en 'El libro vacío' (1958) de Josefina Vicens", ponencia en la XXVI Student Conference on Latin America, The University of Texas, Institute of Latin American Studies Student Association, Austin, febrero de 2006.

Carballo, Emmanuel: "1958 El año de la novela" en *México en la cultura* no. 511, 28 diciembre, 1958, p. 1-11.

Castro Ricalde, Maricruz y Aline Pettersson (eds.), *Josefina Vicens, Un vacío siempre lleno*, México, CONACULTA, FONCA, Tecnológico de Monterrey, 2006

Chiunti Sánchez, Guadalupe: "Escritura de mujeres y crítica literaria feminista", en *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 12, UAM, México, 1998.

Chumacero, Rosalía de: "Perfil y pensamiento de Josefina Vicens" en *Zócalo*, 6 de noviembre, 1959.

Clavel, Ana: "Josefina Vicens", en *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, Indigo, París, 2004. Ed.: Nora Pasternac; prefacio: Milagros Ezquerro.

Contreras Ríos, Isaura: *La poética del vacío en Josefina Vicens*, tesis de licenciatura en Letras Españolas, Universidad de Guanajuato, 2006.

Coronado, Juan, "El libro vacío y Los años falsos" en *Sábado del Uno más Uno*, 7 septiembre, 1985.

Cuéllar, Donají: "El lugar del libro vacío" en *Actual*, no. 40, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, Bogotá, mayo-julio de 1999.

Cuevas, José Luis: "Cuevario/Josefina Vicens", en *El Universal*, México, julio 3 de 2006.

Dávila Gutiérrez, Joel (coord.), *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, INBA, CONACULTA, 2005.

Del Río, Marcela: reseña El libro vacío en *Excelsior*, 16 de noviembre, 1958.

Domenella, Ana Rosa: "Josefina Vicens y El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino", en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, II, Colegio de México/Colegio de la Frontera Norte, México, 1990. Eds.: Aralia López González y Amelia Malagama.

Domenella, Ana rosa: "La niña y la muerte". `Petrita` de Josefina Vicens" en *Signos*, UAM-I, México, 1991.

Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac (eds.): *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, México, 1991.

Fernández Rojas, Hilda Ángela: "La sustancia vibrante del humanismo: Josefina Vicens", en *Humanismo mexicano del siglo XX*, t. II. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2005. Compilador: Alberto Saladino.

Filmoteca UNAM, sección de *Filmografía Mexicana* en la dirección web <http://www.unam.mx/filmoteca/acceso/formal.html>, la consulta se realizó durante los meses de septiembre y diciembre del 2011.

Foppa, Alaide: "La verdad sobre Josefina Vicens" en *El Imparcial*, Guatemala, 17 de abril, 1959.

García Bergua, Ana: "Asomos al vacío" en *La Jornada Semanal*, n.786, domingo 28 de marzo, 2010.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1999, (tomos 7 al 18).

García, Salvador: "Desde el silencio de la palabra" en *La Jornada*, sábado 22 de mayo de 2010.

García, Socorro: "Josefina Vicens" en *México en la cultura*, n. 496, 14 de septiembre, 1958, p. 1-11.

Gil, Eve: "La imposibilidad de la novela como potencial tema literario", en *Casa del Tiempo*, UAM, México, marzo de 2005.

Gil, Eve: "Escrituras travestidas o metrosexuales literarios", en http://evegil.blogspot.com/2005_10_01_evegil_archive.html

Glantz, Margo: "Las hijas de la Malinche", en *La Malinche, sus padres y sus hijos*, UNAM, México, 1994.

González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo: *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, México, Ediciones Sin Nombre y Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, 98 p.

González Dueñas, Daniel: "Josefina Vicens y la novela del vacío" en *Textual*, año 2, v. II, 2. 21, México, enero de 1991.

González Dueñas, Daniel: "Josefina Vicens: el imperio de las luces", en *La Cultura en México*, no. 2197, México, julio 27 de 1995.

González Dueñas, Daniel: "Das Nahen des ersten Wortes. Josefina Vicens und ihr Roman El libro vacío" en *Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur*, Erster Deutscher Fantasy Club e. V., Passau (Alemania), 2002. Ed.: Jacek Rzeszotnik.

Gómez Clavel, Ana: *Travestismos Literarios: El disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza*, Tesis de maestría en Letras Latinoamericanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

González Pages, Andrés: "Josefina vicens", en *Anáforas I*, tunAstral (col. Criterio), México, 2001.

Gutiérrez, Adriana: "Dualidad de la escritura y en la escritura: 'El libro vacío'", en *Mester*, año 1, no. 20-2 (Special Issue on Female Discourse), Department of Spanish & Portuguese, University of California, Berkeley, 1991.

Herrera, Alejandra, y Vida Valero: "La mujer en 'El libro vacío de Josefina Vicens'", en *Arte, literatura, crítica e identidad en México y América Latina (Actas de las X Jornadas Metropolitanas de Cultura Latinoamericana, México, 2003)*, UAM, México, 2004.

Jaquette, Jane S. (ed.): *The Women's Movement in Latin American: Participation and Democracy*, Westview Press (Thematic Studies in Latin America), Boulder, 1994.

Kristal, Efraín: *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge University Press (Cambridge Companions to Literature), Cambridge, 2005.

Lauer, David: "El sistema patriarcal en 'Los años falsos'", en *Plural*, no. 21, México, noviembre de 1989.

Lauer, David: prólogo a *The Empty Book*, University of Texas Press, Austin, 1992.

Lincoln Strange, Isabel: "El escritor y los asuntos privados en *El libro vacío* de Josefina Vicens", periódico *La Crisis, Suplemento Cultural, Columna*. Reflexiones de media noche, 2 de diciembre, 2005

López González, Aralia (coord.): *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995.

López González, Aralia: "Subjetividad, literatura y alienación en 'El libro vacío' de Josefina Vicens", en *Literatura Mexicana*, v. IV-1, UNAM, México, 1993.

López Páez, Jorge: "¿Y Josefina Vicens?" en *México en la cultura*, no. 514, 18 de enero, 1959, p.2.

Lorenzano, Sandra: "Sobrevivir por las palabras. *El libro vacío*" en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una Revista*, Coordinadora Elena Urrutia, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, 2006.

Lozano Ortega, María Mercedes: "Josefina Vicens: una existencialista olvidada", en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 75, Xalapa, 1990.

Luiselli, Alessandra: "La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens", en *Revista de Humanidades*, no. 2. ITESM, Monterrey, primavera de 1997.

Llarena, Alicia: "Piedras de toque: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México", en *Ínsula*, no. 618-619, Madrid, junio-julio de 1998.

Martínez Peñaloza, Porfirio: reseña *El libro vacío* en *Revista Afirmaciones*, sep-oct., 1958.

Menasse, Adriana, *La ley y la fisura. Ensayos de literatura y ética*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1999.

Morales, Alejandro: "México and Her Late Father. 'The False Years' by Josefina Vicens", en *Los Angeles Times*, "The Book Review", enero 28 de 1990.

Morales, Mayulli: "Josefina Vicens: el escritor fragmentado o la deconstrucción masculina", en *Actual*, no. 40, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, Bogotá, mayo-julio de 1999.

Núñez Villavicencio, Herminio: *Análisis de la significación en la obra literaria: una aplicación a "Los años falsos" de Josefina Vicens*, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, Toluca, 2002.

Paredes, Alberto: "Josefina Vicens", en *Figuras de la letra*, UNAM, Textos de Difusión Cultural (serie Diagonal), México, 1990.

Patán, Federico: reseña sobre los libros de Josefina Vicens en *UnoMasUno*, 1987, p. 7.

Patán, Federico: "Josefina Vicens o de la interiorización" en *Contrapuntos*, UNAM, Textos de Difusión Cultural (serie Diagonal), México, 1989.

Patán, Federico: "No más de tres cuartillas por favor..." Reseñas sobre narrativa mexicana del siglo XX, publicada en el suplemento Sábado de UnoMasUno, México, Ariadne, 2006

Paz, Octavio: carta prefacio a *El libro vacío*, transición, México, 1978.

Paz, Octavio: "Josefina Vicens: `El libro vacío", en Obras completas, v. 4. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano, "Protagonistas y agonistas: narradores", FCE, México, 1994-1999.

Pearl, Nancy: "The False Years", en *Book Lust: Recommended Reading for Every Mood, Moment, and Reason*, Sasquatch Books, Seattle, 2003.

Peña, Margarita: reseña *Le cahier clandestin* en *El Rehilete*, no. 10, febrero, 1958, p.51-52.

Pereira, Armando: "Los años falsos` de Josefina Vicens", en *Vuelta*, no. 69, México, agosto de 1982.

Pereira, Armando: "Josefina Vicens. El abismo de la escritura" en *UnoMasUno*, 1987, p.6.

Pettersson, Aline: "Josefina Vicens" en *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, Indigo, París, 2004. Ed.: Nora Pasternac; prefacio: Milagros Ezquerro.

Pettersson, Aline: prólogo a la edición de *El libro vacío y Los años falsos*, FCE, México, 2006.

Polk, James: "The False Years", en *The New York Times*, Nueva York, mayo 27 de 1990.

Poniatowska, Elena: reseña *El libro vacío* en *Novedades*, 16 de noviembre, 1958.

Reyes Córdova, Bladimir: "Un acercamiento a `Los años falsos´ de Josefina Vicens", en *Texto Crítico*, no. 11, Universidad Veracruzana, Xalapa, julio-diciembre de 2002.

Reyes Nevares, Salvador: reseña en *México en la cultura*, no. 495, 7 de septiembre, 1958, p.4.

Robles, Martha: "Josefina Vicens" en *La sombra fugitiva escritoras en la cultura nacional*, t. II, UNAM, colección Letras del XX, México, 1986.

Rodríguez, Victoria Elizabeth: *Women's Participation in Mexican Political Life*, Westview Press, Boulder, 1998.

Rodríguez Cázár, Isaac: "El libro vacío": la gran novela del escritor inexistente", en *Tinta y papel*, n. 8. Hispanic Studies Association, Concordia University, Montreal, invierno de 2005.

Ruffinelli, Jorge: "El libro vacío", en *La Jornada*, México, octubre 6 de 1984.

Saltz, Joanne: "El libro vacío: un relato de la escritura", en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, II, Colegio de México, México, 1990. Eds.: Aralia López González y Amelia Malagama.

Sánchez de Armas, Miguel Ángel: "La vida se prolonga hasta mi pluma" en *Revista Mexicana de Comunicación*, no. 87, México, junio-julio de 2004.

Seymour, Leticia: "El poder, el cuerpo y el deseo femeninos: 'El libro vacío' de Josefina Vicens, 'Los recuerdos del porvenir' de Elena Garro, y 'Árrancame la vida' de Ángeles Mastretta" (tesis doctoral), *Dissertation Abstracts International*, 59-08*, Ann Arbor, 1998.

Speratti, Emma Susana: reseña *El libro vacío* en *Revista Mexicana de Literatura*, enero-marzo, 1959.

Tapia Arizmendi, Margarita: "La interacción: autor-personaje. El caso de José García, protagonista de la novela 'El libro vacío' de Josefina Vicens", en *Memorias del XIII Congreso Nacional de Filosofía*, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Filosofía, Rosario (Argentina), noviembre de 2005.

Tartarini, Gina María: La obra de Josefina Vicens, tesis de licenciatura en Letras Españolas, Universidad de Guadalajara, 1986.

Vela Sánchez, María Halina: "La pasión por la existencia en *El libro vacío* de Josefina Vicens", tesis de licenciatura en Letras Españolas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Vela Sánchez, María Halina: "La pasión por la existencia en *El libro vacío* de Josefina Vicens", en *Estudios*, ITAM, México, verano de 1993.

Vela Sánchez, María Halina: "Nostalgia de la muerte en *Los años falsos* de Josefina Vicens", tesis de maestría en Literatura Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Entrevistas a Josefina Vicens

Campos, Marco Antonio, *De viva voz. Entrevistas con escritores*, México, Ediciones Coyoacán, 2000.

Cano, Gabriela, y Verena Radkau: *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens, 1920-1940*, UAM-Iztapalapa (col. Correspondencia), México, 1989.

Entrevista no acreditada, en Hojas Sueltas. Monitor Literario, UAM-Xochimilco, México, julio 14 de 1984.

Vicens, Josefina, Entrevista, *Los nuestros, Josefina Vicens, sus recorridos*, Unidad de televisión educativa y cultural, México, 1986.

Vela Sánchez María Halina: "La pasión por la existencia en la obra de Josefina Vicens, Revista Estudios no. 33, ITAM, Verano de 1993.

Vela, Sánchez, María Halina: "Josefina Vicens por Josefina Vicens", (aún no publicada), 1987.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA DE TEORÍA LITERARIA.

ADORNO, Theodor, *La ideología como lenguaje*. Visión española de Justo Perez Corral, Madrid, Taurus, 1971, 199 pp.

BACHELARD, Gaston: *La poética de la ensoñación*, Trad. Ida Vitale, México, FCE, 1982, 320 p. (Breviarios n. 330).

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, 247 p.

----- *El placer del texto*, Traducción Nicolas Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI, 1984, 151 p.

----- (et.al), *Análisis estructural del relato*, tr. De Beatriz Dorriots, México Coyoacán, 2004.

BLANCHOT, Maurice: *Falsos pasos*, trad. Ana Aibur Guerra, España, Pre-textos, 1977.

----- *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, 283 p. (Col. Prisma)

-----: *El libro por venir*, presentación de Emilio Velasco, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid, Trotta, 2005.

-----: *El diálogo inconcluso*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1970 (Col. Prisma)

----- *La escritura del desastre*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1987

----- *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Traducción de Isidro Herrera, Madrid, Gallimard, 1949.

----- *El espacio literario*, introducción de Anna Poca, Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkins, Barcelona, México, Paidós Ibérica, 2000c1992, 264p.

----- *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Caldem 1973, 67 p.

BLOOM, Harold, *El canon literario*,

BROCH, Hermann, *La muerte de Virgilio*, Versión de J. M. Ripalda sobre Traducción de A. Gregori, España, Alianza Editorial, 2012, 562 pp.

Brushwood, John Stubbs: *México en su novela, una nación en busca de su identidad*, México, FCE, 1973, 437 p. (Col. Breviarios)

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, México, Siruela, 2015

Cien años de cine mexicano, CD Rom México, CONACULTA, Universidad de Colima, 1996.

Eagelton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, tr. De José Esteban Calderón, México, FCE, 204

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA/SALVAT: *El exilio español en México 1939-1982*, 1ª.reimpresión, 1983.

FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz 1969.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Presentación de Manuel Asensi Peres, Trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Ed. Siglo Clave 202, 409 pp.

GADAMER, Hans-George, *Verdad y Método*, España, Ediciones Sígueme, 1995, 850 p.

KUNDERA, Milan: *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y M. Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1987.

LAGARDE, Marcela: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 2ª. Ed., 1993. (Col. Posgrado)

LEÑERO Otero, Luis, *Representaciones de la vida cotidiana*, en el Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A. C. México, 1982

MONSIVAIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia general de México, México, Colegio de México, 1988, 1496 pp.

NADEAU, Maurice: *La novela francesa después de la Guerra*. Versión española de Francisco Rivera, Caracas, Ed. Tiempo Nuevo, 1971.

NIETZSCHE, Frederick "Historia de la elocuencia griega, en *Escritos sobre retórica*, Traducción, introducción y notas de Luis el de Santiago, Guervos Madrid, 2000, 368 pp.

PEREIRA, Armando: *La Generación de Medio Siglo*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 1997.

POLLMAN, Leo: *La nueva Novela en Francia y en Iberoamérica*. Versión española de Julio Linares II. Estudios y Ensayos, Madrid, Gredos, 1971.

Riquer, Florinda, *Bosquejos. Identidades femeninas*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.

ROBE-Grillet, Alain: *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

Ruy Sánchez, Alberto, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

SÁNCHEZ-MECA, Diego, *Nietzsche: la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2005, 131 pp.

SCHRIFT, Alan, *Nietzsche and the question of interpretation between Hermeneutics and Deconstruction*, Ed. New York London Routledge, 1990

SARRAUTE, Nathalie: *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967.

SLOCHOWER, Harry, *Ideología y Literatura*, México, Era, 1971.

STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 2003, 429 pp.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL Y LA MODERNIDAD.

BEAUVOIR, Simone: *Obras Completas*. Tomo I. Trad. Juan García Puente, España, Aguilar, 1978.

-----, Simone: *Para una moral de la ambigüedad*, Buenos Aires, Pléyade, 1972.

-----, Simone: *El existencialismo y la sabiduría popular*. Trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo XX, 1979.

CAREAGA, Gabriel: *El siglo desgarrado. Crisis de la razón y la modernidad*, México, Cal y Arena, 1988.

CRUCKSAHANK, John: *El novelista como filósofo*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

DÍAZ, R. Oswaldo: *Los existencialistas mexicanos*, México, Ed. Rafael Jiménez Siles, 1982, 324 (col. Fundamentos)

LUCACS, J.: *El fin de la Edad Moderna*, México, Ed. Novaro, 1975.

MUCIÑO, José Antonio: "Literatura y pensamiento existencialista" en *La Literatura I. Las humanidades en el siglo XX*, México, UNAM, 1978, p.149-165

SARTRE, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Prati de Fdez. México, Ed. Sur, 8ª. Ed., 1980.

SARTRE, Jean Paul: *La náusea*. Trad. Aurora Bernardez, Buenos Aires, Ed. Losada, 16ª. Ed., 1975.

SARTRE, Jean Paul y Simone de Beauvoir: *¿Para qué sirve la literatura?* Prol. Noe Jitrik, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1970.

DEL ARCHIVO PERSONAL DE JOSEFINA VICENS

AMÉRICAS,

Editada por la Unión Panamericana,

Secretaría General de Organización de los Estados Unidos Americanos

Washington, D. C. E. U.

Junio de 1950

LUIS AMADO BLANCO

Revista *Información*,

La Habana, Cuba.

23 nov. 1958

ROBERTO BLANCO MOHENO

Revista *Claridades*

Mex. D. F.

23 nov. 1958

JULIETA CAMPOS

Revista *Vuelta*

Octubre 1958

MARCO ANTONIO CAMPOS

El Semanario

Cultural de Novedades

26 de mayo 1985

JUAN CORONADO

Suplemento de *Uno Más Uno*

7 sept., 1985

ALÍ CHUMACERO

Suplemento de *Uno Más Uno*

20 de marzo, 1982

MARCELA DEL RÍO

Diario *Excélsior*
16 de nov. 1958

PETER E. EARLY
Suplemento de *Uno Más Uno*
28 de agosto, 1982

ELÍAS NANDINO
Estaciones,
Revista Literaria de México
Año III, México, Otoño de 1958

MARGARITA NELKEN
Diario *Excélsior*
13 de marzo de 1959

OCTAVIO PAZ
Carta Personal
5 de sept. 1958

CRISTINA PACHECO
Revista Siempre.
21 de agosto 1985

CARLOS PELLICER
Carta Personal
20 de junio de 1959

POGGOLLOTTI
Rev. *El Mundo*, 12 octubre, 1958

ELENA PONIATOWSKA
Diario *Novedades*
16 de nov. 1958

MARÍA LUISA PUGA
Creación y Crítica
Junio de 1982

RAFAEL SOLANA
Diario *El Universal*
Octubre 1958

RODOLFO USIGLI

Carta Personal
20 de junio 1958

EDMUNDO VALADEZ
Diario *Novedades*
7, 8, 9 de marzo 1958

RAMÓN XIRAU
Suplemento *Novedades*,
México en la Cultura
2 de octubre 1958

FRANCISCO ZENDEJAS
Diario *Excélsior*
25 de nov. 1958