

01069

**NOSTALGIA DE LA MUERTE EN
LOS AÑOS FALSOS DE JOSEFINA
VICENS**

TESIS QUE PARA OBTENER SU GRADO DE

MAESTRA PRESENTA

MARÍA HALINA VELA SÁNCHEZ

8058356-3

ASESOR MAESTRO FEDERICO PATÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

**A MI AMADO HIJO RODRIGO, QUIEN ME
CAMBIÓ LA VIDA.**

**A MI HERMANA ANA JÉSSICA, POR SU APOYO
INCONDICIONAL. POR SU CARIÑO, SIEMPRE.**

**A MI MADRE, POR HABERME TRANSMITIDO
SU AMOR AL ARTE Y A LA CULTURA .**

**A JOSEFINA VICENS, MI MUY QUERIDA "PEQUE",
POR EL PRIVILEGIO DE HABERLA CONOCIDO**

**A RAQUEL NACACH, POR RECONCILIARME CON EL MUNDO.
POR SER, POR ESTAR.**

Comentario

Deseo expresar que el presente trabajo, si bien me representó una ardua y extensa investigación-dado que no existe un serio y completo estudio de las obras de la autora- (sin que esta afirmación implique un deseo por devaluar los trabajos realizados), también me enriqueció placentera y profundamente. Quizá se me puedan reprochar las excesivas citas y lo extenso (en algunos casos) de ellas. Sin embargo, creo que era de suma importancia tanto el fundamentar en forma detallada lo que en cada capítulo se iba exponiendo, como el ofrecer la información adquirida- a través de diversas fuentes- en una sola. Además, creo que al elaborar una tesis debemos tener en cuenta, que mucho de lo cotejado puede ser de utilidad para alguien más.

Espero de todo corazón, que esta tesis que realicé con toda la pasión y el amor que siempre le he profesado a las letras, responda a las inquietudes y preguntas de alguien-que como yo-haya sido atrapado por la obra de Josefina Vicens.

Agradecimientos

Mi agradecimiento a mi asesor : el maestro **Federico Patán**, a quien inicialmente conocí a través de sus artículos sobre la obra de Josefina Vicens, mismos que fueron un determinante punto de partida en el estudio de la autora. Gracias por su guía, por su apoyo y por su paciencia.

Mi agradecimiento al doctor **Vicente Quirarte** por sus sugerencias y por los maravillosos libros que me prestó, los cuales fueron de invaluable ayuda. La lectura de cada uno representó un verdadero viaje. Gracias.

NOSTALGIA DE LA MUERTE EN LOS AÑOS FALSOS DE JOSEFINA VICENS

*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.

ÍNDICE

I.Introducción	7-25
I.I Josefina Vicens. Vida y obra.	26-44
I.II Influencia del existencialismo sartreano en la obra de Josefina Vicens.	45-46
Antecedentes del existencialismo: Soren Kierkegaard.	45-46
Condiciones socio-históricas del existencialismo.	46-47
Pensadores existencialistas.	47-49
El escritor-filósofo.	49-50
Introducción del pensamiento existencialista a nuestro país.	50-52
Martín Heidegger y Jean Paul Sartre. Pensadores existencialistas.	52-53
Jean Paul Sartre.	53-55
I.III El existencialismo y <i>El libro vacío</i>	56-60
I.IV José García: El hombre es una pasión Inútil.	61-63
I.V José García: Testigo del surgimiento de un nuevo mundo Mítico: La cotidianidad.	64-70
II. El romanticismo:	71-72
Albert Beguin, <i>El alma romántica y el sueño</i> .	72-80
Otto Rank, <i>The Double</i> .	81-85
Mario Praz, <i>The romantic agony</i> .	86-96
Morse Peckham, <i>Romanticism. The Cullture of the Nineteenth Century</i> .	97-103

Adriana Yañez, <i>Los románticos, nuestros contemporáneos.</i>	104-112
II.I Influencia del romanticismo en <i>El libro vacío</i> y en <i>Los años falsos.</i>	113-117
II.II El tiempo, el sueño, la muerte y el recuerdo en: <i>El libro vacío</i> y en <i>Los años falsos</i> .	118-125
II.III “Yo soy el otro” en <i>El libro vacío</i> y en <i>Los años falsos</i>	126-131
II.IV <i>Los años falsos</i> , los años robados.	132-135
III. Concepto de la muerte	136-145
III.I La muerte en México	146-157
III.II La muerte en <i>Los años falsos</i>	158-162
IV Eros y Tánatos en <i>El libro vacío</i> y en <i>Los años falsos</i> .	
Introducción	163-165
Tánatos, principio de muerte en <i>Los años falsos.</i>	166-176
V Conclusiones	177-180
Bibliografía	181-186
Hemerografía	186-188

Del archivo personal
de Josefina Vicens

188-191

I. INTRODUCCIÓN

Josefina Vicens recibió el premio Xavier Villaurrutia por su libro *El libro vacío*, publicado en 1958, y traducido al francés con el nombre de *Le cahier clandestin* por la Editorial Julliard de París, gracias al interés que en él tuvieron Dominique Eluard y Alaide Foppa. Veinticuatro años más tarde publicó su segundo libro, *Los años falsos*, que le valió el premio Juchimán de Plata.

La obra de Vicens podría inscribirse, desde el punto de vista literario, dentro de la Generación de tradición y ruptura, como así bautizara Octavio Paz a la Generación de Los Contemporáneos. Nombre que aunque en sí mismo pareciera implicar un contrasentido, es éste precisamente el que por su relación dialéctica de exclusión e inclusión define a Los Contemporáneos como grupo.

Porque si bien es cierto que ninguno de sus integrantes pudo sustraerse de su momento histórico, también se puede afirmar que su universalidad fue entendida como una posición de ruptura con respecto al nacionalismo prevaleciente en el arte y la cultura de aquella época.

Ahora bien, aunque en el caso de Josefina Vicens no podríamos decir que adoptó una posición de franca ruptura con respecto a su entorno, la inscripción de su obra en un contexto universal es evidente.

Prueba de ello, la influencia de autores como Jean Paul Sartre o Nietzsche, por citar algunos, que vemos reflejada en su novela *El libro vacío*, donde el problema de la "nada", la cosificación del hombre, la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, etc. son temas recurrentes.

Se relaciona a Josefina Vicens con los Contemporáneos, porque su obra presenta temáticas semejantes a las de ellos, y porque la autora llegó a decir, en varias ocasiones, que conoció al grupo a través del que fuera su marido, José Ferrel, por lo que la relación entre la autora y los Contemporáneos no es gratuita.

Sin embargo, si tomamos en cuenta que *El libro vacío* fue publicado en 1958, los críticos literarios afirmarían que Josefina Vicens forma parte, entonces, de la Generación de Medio Siglo, entre cuyos autores se encuentran: Juan García Ponce, Inés Arredondo, Elena Garro, Rosario Castellanos.

No obstante, autores como el doctor Sergio Fernández han comentado que la obra de Josefina Vicens es hija de la prosa de *Dama de corazones* (novela de Xavier Villaurrutia) y de *Novela como nube*, de Gilberto Owen.

Pero, en términos generales, lo que más ha llamado la atención de algunos críticos es, por un lado, el hecho de que Josefina Vicens no responda a las condicionantes marcadas por una generación literaria a la que debería pertenecer y, por el otro, el que sólo haya escrito dos libros, y que hayan transcurrido veinticuatro años entre uno y otro. No en balde Josefina Vicens fue llamada por muchos "la Rulfo Mexicana", ya que al igual que Juan Rulfo escribió dos libros, varios guiones cinematográficos y padeció el necio asedio de críticos y escritores, quienes nunca perdían la ocasión de preguntar: ¿Señora, por qué sólo dos libros?

Parece que a los estudiosos, y sobre todo a aquellos que no escriben, quienes viven obsesionados con todo lo relacionado con técnicas, métodos, influencias y estructuras, y quienes creen firmemente que todos los que no se sometan a éstas no producirán sino obras fallidas, resulta una tarea harto difícil y azarosa analizar a una escritora que se deslinda de todo aquello que

no sea escribir, quien no se preocupa por técnicas, métodos, influencias y estructuras, y para quien no interesa el número de libros que se escriban, sino lo que se diga en ellos:

yo no hago nada técnicamente... Tampoco leo técnicamente; en las lecturas me abandono, me deleito. (1)

Si bien es cierto que en *El libro vacío* Josefina Vicens no hace sino aludir a la pasión, tal como lo podemos observar en la siguiente cita: “Lánzate a tu vida desnudo, inexperto, inocente. Y sal de ella maltrecho o victorioso. Eso, al fin y al cabo, es igual. Lo importante es la pasión que hayas puesto en vivirla” (2) Y que José García representa la historia de todos los hombres porque se subrayan todos, o los principales aspectos inherentes a la condición humana (ya que todos los hombres nos reconocemos en la soledad, todos sufrimos nuestra propia unicidad, como diría Margarita Michelena: “en esta soledad de ser yo misma” porque a todos nos duelen el amor y el adiós y lloramos por igual nuestros paraísos perdidos, aquellos que de tanto llorarlos, han sido más nuestros que los que en realidad quizá vivimos, pero precisamente por no haberlos perdido no han sido paraísos) también es cierto que en *Los años falsos* tendremos esta misma pasión pero por la muerte, debido al hecho de que Luis Alfonso (su narrador y personaje principal) no disfrutó de una vida propia, ya que la suya le fue arrebatada.

Luego entonces, Josefina Vicens logra obtener la armonía a través de esta dialéctica conformada por los personajes de sus libros, quienes se constituyen en el anverso y reverso de una misma moneda, en el día y la noche, en el todo y la nada, en la vida y la muerte.

(1) González Dueñas y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens*, p. 25

(2) *El libro vacío*, p. 123

Retomando las palabras de la autora:

Pienso mucho en la muerte, y no sólo ahora que tengo una edad avanzada, sino desde muy joven. Yo siempre pensaba: ¿qué será morir?... Siempre he tenido esa inquietud metafísica de la muerte, es un personaje que ha estado muy cerca de mí... No sólo no tengo miedo a la muerte, sino un deseo feroz de ella. Quizá se deba precisamente a mi vocación de vivir, a esa vocación que me lanzó desde muy joven al mundo, a conocer personas, a convivir con campesinos, ir a campañas políticas, conocer un manicomio, aficionarme a los toros, investigar el cine, buscar la escritura... (3)

Si coincidimos con algunos historiadores del arte cuando afirman que todo creador al realizar una obra artística está llevando a cabo una imitación o una interpretación de la realidad, y que ésta a su vez posee un carácter objetivo y un carácter subjetivo, correspondiendo el primero al mundo externo y, el segundo, al mundo interno del autor, tendríamos como resultado que la obra artística se constituye en testimonio viviente de la cosmovisión del propio autor, y en una especie, porqué no decirlo, de autobiografía velada o revelada en cada espacio donde luz y sombra, lienzo y color, papel y pluma, música y movimiento, son lo único existente, donde unos y otros se persiguen hasta fundirse y confundirse en una sola realidad que será la misma para todos los creadores: la realidad artística, ya que lo único que variará en ella será el medio a través del cual se exprese, y los instrumentos de los que el artista se valdrá para lograrlo.

Por lo tanto, si todo creador deja plasmada en su obra la visión que posee del mundo que lo rodea, deja también plasmada en ella y con ella parte de su historia, de esa historia que lo ha ido conformando día a día.

Sin embargo, un artista sólo es considerado como tal en el momento en que su obra se da a conocer comercialmente. En el caso de un escritor, por ejemplo, éste es reconocido hasta el momento en que un libro suyo es

(3) González Dueñas y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens, La inminencia de la primera palabra* p. 48

publicado, independientemente de que haya dedicado su vida entera a la escritura, y es a partir de la publicación que el escritor será sometido a todo tipo de críticas y cuestionamientos, y aunque éstos deberían circunscribirse a lo estrictamente literario, suelen orientarse ya sea hacia las preferencias sexuales del autor o hacia la cantidad, y no a la calidad, de los libros que ha llegado a publicar.

Asimismo y como parte de los cuestionamientos citados es frecuente observar que hay quienes, por un lado, tratan de establecer la veracidad de las historias narradas por todo escritor y, por el otro, la de los lugares en que éstas se llevaron a cabo. Baste recordar algunas conocidas anécdotas como la de aquel periodista, quien tras leer la obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se dirigió hacia la ciudad de Colima, para constatar si el pueblo de Comala (descrito en la novela citada) pertenecía a dicha entidad. Y aquella otra, en la que una vez más otro periodista fue hasta Colombia para indagar si era éste el país descrito por Gabriel García Márquez en su libro *Cien años de soledad*.

Por último, valga la muy desagradable experiencia de Elías Nandino (perteneciente según algunos críticos literarios a la Generación de los Contemporáneos) quien tuvo que demandar penalmente a un reportero, ya que éste hizo del dominio público gran parte del material que se había comprometido a no revelar, dado que podría resultar perjudicial para las personas en él implicadas. El resultado de este suceso fue que el propio Nandino se vio forzado a retirar dicha demanda para terminar con el escándalo que la obra, publicada bajo el nombre de *Elías Nandino una vida no velada*, ya había suscitado.

No son pocos los escritores que han manifestado su molestia y desacuerdo con algunos críticos, quienes se empeñan en atribuir a sus obras influencias de autores que en la mayoría de los casos les resultan desconocidos.

Con todo lo anterior no se pretende en modo alguno establecer que no exista la crítica literaria seria dentro de la literatura mexicana, sino que ésta no es la predominante en el medio.

Josefina Vicens al igual que Juan Rulfo—por mencionar algunos escritores—siempre se molestó por la pregunta obligada : ¿por qué tanto tiempo de silencio? ¿Por qué sólo dos libros?

Sólo hay una respuesta a tan recurrente pregunta: Desde que le fue entregado el premio Xavier Xillaurrutia, Josefina Vicens se paralizó (comentado por la autora misma). Si ya desde siempre vivía en una constante lucha entre su deseo por escribir y la imposibilidad de hacerlo, cuando finalmente lograba enfrentarse a la hoja en blanco, no hacía sino dudar de la validez de lo que había escrito. A continuación tenemos las palabras de Vicens: *"Es tan verídico El libro vacío...yo tenía la necesidad de escribir, pero sabía que no podía hacer nada trascendente. Entraba a las librerías y decía ¡pero si está todo escrito, qué cosa voy a decir! Lo escribí en muchos años, porque soy la gente más lenta del mundo; tengo una gran autocrítica. Escribía unos capítulos y los metía en un baúl, a los tres meses los sacaba y decía eso está horrible y volvía a empezar...así escribo."* (4)

Para complementar lo anterior baste citar una anécdota que a ella le gustaba recordar: Cuando *El libro vacío* ya estaba en el proceso de impresión, llevaba a cabo tantas correcciones, que parecía que se trataba de un trabajo que nunca iba a terminar, así que en una de las ocasiones en que fue a entregarlo a la editorial, uno de los empleados le dijo: *"ya deje su libro como está, si lo sigue corrigiendo se le va a secar."*

(4) F. Bradu, *Señas particulares escritora*, p.. 63

Su ingreso al olimpo literario se dio a partir de la publicación de su primer libro en el año de 1958: *El libro vacío*, prologado y, por lo tanto, avalado por Octavio Paz. Y como ya se comentó, pasarían 24 años para que saliera a la luz su segundo libro, que no haría sino ratificarle su pertenencia al Olimpo literario. Sin embargo, a pesar de la importancia de estas obras, y de que en su momento fueron reseñadas y comentadas ampliamente, no existe un análisis profundo y detallado de ellas. No obstante, hay que señalar que entre los artículos que despertaron más interés en la autora se encuentran: el realizado por Federico Patán sobre *El libro vacío* y *Los años falsos* publicado en UNO MÁS UNO, sáb, pag. 7, 1987; y el de Armando Pereira sobre *El libro vacío*, también en UNO MÁS UNO, sab. 1987 pag. 6. Sin olvidar, desde luego, el texto de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, que con el título de *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra* publicó la UNAM, en el Material de Lectura no. 7, serie Ensayo, en 1986.

Con relación a la generación literaria a la que la autora pertenecía, como ya se dijo era la Generación de Medio Siglo, por lo que cabe hacer referencia al texto *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, escrito por Armando Pereira.

En este texto, Pereira nos entrega una visión panorámica de lo que sucedía en nuestro país a principios de los años cincuentas, ya que como él mismo nos dice de aquel entonces, "*México estrenaba su radiante modernidad*". Esta modernidad habría sentado sus bases desde la década anterior, durante la cual sucedieron acontecimientos que delimitarían la nueva fisonomía de la nación: la culminación de la Guerra Cristera, la política de nacionalismo y reparto de tierras de Cárdenas, la supeditación de la agricultura a la industria y el incremento en la urbanización, fueron algunos de los sucesos que llevaron a México hacia nuevos rumbos.

No obstante lo anterior, y siguiendo a Pereira, no podemos hacer a un lado aquellos otros eventos, que aunque externos-como el estallido de la Segunda Guerra Mundial-originaron consecuencias determinantes en los mercados nacionales e internacionales. Así, entre los años de 1939 y 1945 las exportaciones nacionales se incrementaron en un 100%, y las reservas de divisas del Banco de México alcanzaron un monto sin precedentes en los gobiernos posrevolucionarios.

En el ámbito político, los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) Y Miguel Alemán (1946-1952) se caracterizaron por una relativa estabilidad política, a pesar de la devaluación de la moneda en 1949, de la que el país salió gracias a la Guerra de Corea debido a que las exportaciones mexicanas aumentaron un 28% en 1949 con respecto al año anterior, y un 20% en 1951.

Asimismo, la debilidad externa e interna de los diferentes partidos políticos, tales como: Partido Comunista Mexicano (PCM), Partido Acción Nacional (PAN), Partido Popular Socialista (PPS), Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM), permitió la centralización y consolidación del poder en un solo partido, y en una sola figura dentro de él. Sobra decir que se hace referencia al Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Con relación a la vida cultural de esos años se puede decir que la década de los cuarenta representó el paso de una cultura eminentemente rural a otra de carácter urbano y cosmopolita. La efervescencia nacionalista derivada de la revolución y proyectada en las diferentes ramas artísticas (pintura, música, literatura, danza) ya iba en declive. Por ello, y en oposición al *muralismo*, de los que Siqueiros, Orozco y Rivera fueron sus principales exponentes, Rufino Tamayo apoyado en su tesis- : *"El pintor revolucionario es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia;..."*

...en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito" (5) -encabezará otro grupo de artistas como: Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Corzas y Alfonso Michel en un principio-a los que posteriormente se sumarán los más jóvenes: José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce y Arnaldo Coen, gracias a los cuales la obra artística de Gunther Gerzo y Leonora Carrington fue revalorada.

En el terreno de la música ocurría algo semejante, los exponentes de la corriente nacionalista: Silvestre Revueltas (quien murió en 1940), Carlos Chávez y Pablo Moncayo (su *Huapango* se estrenó con gran éxito en 1941), cederían el paso a los nuevos compositores como: Joaquín Gutiérrez Heras, Armando Lavalle, Raúl Cosío, Manuel Henríquez, Héctor Quintanar y Julio Estrada, quienes determinarían las décadas de los cincuenta y sesenta.

El cine vivió su Época de Oro, engalanada con figuras como: María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Dolores del Río, Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Cantinflas, Joaquín Pardavé, los hermanos Soler, el Indio Fernández.

En el ámbito literario se observaban dos tendencias, una orientada hacia la literatura de contenido social, y la otra hacia las corrientes de vanguardia.

Dentro de la primera se encontraban los escritores: José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, José Mancisidor, Ermilo Abreu Gómez, Juan de la Cabada y Rubén Salazar Mallén. Aquí mismo destaca José Revueltas, quien por sus obras (*Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944) y *los días terrenales* (1949), llega a ser la figura más importante de este grupo. Dentro de la segunda, se encontrarían aquellos escritores que sucederían a los

(5) A. Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, pp. 14,15

integrantes del Estridentismo y los Contemporáneos, que si bien marcaron las décadas de los veintes y treintas, hacia los cuarentas ya habían perdido la fuerza que los caracterizara. Esta segunda tendencia estuvo conformada por los escritores agrupados en torno a las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942) : Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Solana y Ali Chumacero. Sin embargo, no se puede aludir a los años cuarenta sin tomar en cuenta la caída de la República Española, puesto que un cuantioso grupo de españoles recibieron asilo en nuestro país, integrándose muchos de ellos a nuestra vida artística y académica. Como resultado de ello, y bajo la dirección de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, se fundó *La Casa de España*, que en 1940 pasó a ser El Colegio de México. En 1934, Daniel Cosío Villegas fundó también la que llegaría a ser una de las casas editoriales más importantes del continente: *Fondo de Cultura Económica*. Éste se erigió en portavoz de la literatura del exilio con revistas tales como: *España peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), *Ruedo Ibérico* (1942), *Las Españas* (1946-1963), *Ultramar* (1948) y *Ciavileño* (1948), y se constituyó además en un punto de encuentro con la literatura mexicana, con la que colaboraron en las principales revistas de la época: *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942-) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946).

Al filo del agua, de Agustín Yáñez, cerró la década de los cuarenta y fue considerada por la crítica la obra más importante desde la narrativa de la Revolución Mexicana, debido a que sintetizó formal y técnicamente las dos tendencias que habían caracterizado a la literatura de principios de los cuarenta, dado que por su contenido podría ubicarse dentro de la corriente social, pero formalmente presentaba las técnicas narrativas de la vanguardia.

Otro acontecimiento importante fue el de la publicación de *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, "en el que se transporta la palabra poética a dimensiones...

...universales, a esa región sin fronteras en la que todo hombre, sin importar las latitudes sociales o culturales que lo conforman, puede reconocerse plenamente." (6)

En 1950, año en que murió Xavier Villaurrutia; se dieron las pautas para que el discurso nacionalista de décadas anteriores se extinguiera, por lo que se ha llegado a considerar al año mencionado como un parteaguas en la cultura mexicana. Fue en este año que se publicó *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, y también se dieron a conocer las propuestas del grupo Hiperión en el que culminaron las reflexiones iniciadas por Samuel Ramos con respecto a la identidad del mexicano. Asimismo, en este año aparecieron los *Sonetos* de Carlos Pellicer, se estrenó *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas y se exhibió *Los olvidados* de Luis Buñuel. Por todo lo anterior se puede afirmar que de 1950 a 1955 el ámbito cultural estuvo enriquecido por cuestionamientos, intereses y preocupaciones urbanas y cosmopolitas.

Obras como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *¿Águila o sol?* De Octavio Paz, *La X en la frente* de Alfonso Reyes y *Confabulario* de Juan José Arreola lo constatan.

Sin embargo, la obra que constituyó la culminación del proceso iniciado en los cincuenta es *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, que fue y será considerada como la gran novela de la ciudad de México.

Hacia 1956, la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM auspició un nuevo movimiento escénico: *Poesía en Voz Alta*, integrado por escritores, músicos, dramaturgos y actores que inauguraron una experiencia inédita en México. Este evento estuvo dirigido literariamente por Octavio Paz y Juan José Arreola. La asesoría sobre el Siglo de Oro Español estuvo a cargo de Antonio Alatorre y Margit Frenk, la musicalización por Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velásquez y Raúl Cosío, y la escenografía y el vestuario por

(6) A. Pereira, *La generación de Medio Siglo*, p. 20

Leonora Carrington, Juan Soriano y Héctor Xavier. Al grupo inicial se sumarían después: Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza. Este movimiento buscaba reunir los presupuestos del teatro español del Siglo de Oro con los de las vanguardias europeas, en concreto el teatro breve de García Lorca, e incorporar elementos de carácter popular como la carpa, el circo, la pantomima, el *music hall* que subrayarían la modalidad de espectáculo, de juego escénico, de divertimento que todo teatro conlleva como consustancial a sí mismo.

Poesía en Voz Alta constituyó el punto de partida de nuestro teatro experimental aunque sólo haya alcanzado ocho programas (destacando la puesta en escena de "La hija de Rappaccini" de Octavio Paz), puesto que el único antecedente importante había sido el Teatro Ulises apoyado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo de los Contemporáneos.

A este panorama cultural de mediados de los años cincuenta se incorporaron jóvenes escritores, que serían conocidos posteriormente como integrantes de la Generación de Medio Siglo (llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos), entre quienes se encontraban (la mayoría venía de provincia buscando en la ciudad la oportunidad de satisfacer sus inquietudes literarias) : Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibargüengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán.

En 1956 Octavio Paz publicó *El arco y la lira*, libro determinante para esta generación, que se adueñó de los conceptos poéticos en él expresados-lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la otredad-y que trasladarían hacia sus cuentos y novelas, al grado de convertirlos en una especie de

poética inicial del grupo, como afirmaría Juan Vicente Melo: *"Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación...ha alcanzado...responsabilidad y compromiso en el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por al crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México"* (7)

Entre las instituciones más destacadas que apoyaron a esta generación y a otras más se encuentra el Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951, por iniciativa de la escritora norteamericana Margaret Shedd, y aunque en un principio contó con el soporte de la Fundación Rockefeller, más tarde capitales mexicanos como los del Departamento del Distrito Federal, Petróleos Mexicanos, Fomento Cultural Banamex, gobiernos de los estados de Guanajuato y Nuevo León, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mary Street Jenkins de Puebla y la Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Cortina Portilla, Elizabeth De Cou de Beteta, sustentaban esta institución cultural mexicana que ampararía a jóvenes escritores entre quienes se encuentran varios de los narradores de la Generación de Medio Siglo.

Así, de mediados de los cincuenta a fines de los sesenta: Jorge Ibargüengoitia (1954-1955 y 1955-1956), Tomás Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Carlos Monsiváis (1962-1963 y 1967-1968), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), Fernando del Paso (1964-1965) y José Emilio Pacheco (1969-1970), por citar algunos.

Así, el Centro Mexicano de Escritores apoyó a poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas que marcaron a partir de la mitad de la década de los

(7) Ibid., p. 29

cincuenta, un rumbo diferente en la literatura mexicana. Obras como *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, *Balún Canán* y *Farabeuf* fueron escritas bajo el amparo de las becas del Centro.

Otra de las instituciones importantes para la integración y consolidación del grupo fue la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM creada (con otro nombre), en 1921, bajo el rectorado de Antonio Caso y a instancias de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, para quien "*la Universidad tiene como responsabilidad primera, aún por encima de los trabajos de docencia, extender la cultura a todo lo ancho y a todo lo largo de la República*" (8).

A partir de 1953 García Terrés se hizo cargo de la Coordinación. Su función consistió principalmente en organizar conferencias, mesas redondas, recitales de poesía, exposiciones de pintura, conciertos, ballets, representaciones teatrales, funciones de cine, la publicación de libros a precios módicos a través de la Imprenta Universitaria, para así extender el patrimonio cultural universitario a la sociedad mexicana. Desde entonces, la Universidad Nacional tuvo entre sus objetivos primordiales, además de la docencia y la investigación, la difusión de la cultura.

Durante el tiempo que García Terrés ocupó el cargo de Coordinador puso en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta, se reanimó la *Revista de la Universidad*, al grado de alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda su historia, se fundó la Casa del Lago, comenzó a editarse la revista *Punto de Partida* y se lanzó la colección de discos Voz Viva de México, con los testimonios de los escritores más representativos de nuestro país.

(8) *Ibid.*, p. 35

En 1957, la UNAM se trasladó a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria. García Terrés se rodeó de varios de los integrantes de la joven generación con los que formó un equipo de colaboradores como nunca lo había tenido (ni ha vuelto a tener) la Coordinación de Difusión Cultural: Tomás Segovia primero y más tarde Juan Vicente Melo, que sustituirían en el cargo a su fundador, Juan José Arreola, estuvieron al frente de la Casa del Lago a partir de 1961. Su trabajo logró situar a esta dependencia en una posición de vanguardia en cuanto a la difusión en las distintas esferas del arte y la literatura. En esos años, Juan García Ponce era el Jefe de Redacción de la revista *Universidad de México*. José de la Colina se encargaba de los cine clubes y Juan José Gurrola del teatro y la televisión universitarios. Inés Arredondo trabajaba en la Dirección de Prensa y Huberto Batis en la Dirección de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria.

Además de su trabajo en la universidad, los integrantes de la generación colaboraban en las principales revistas y suplementos culturales del país: la revista *Universidad de México*, *Cuadernos del viento* (que dirigían Huberto Batis y Carlos Valdés), *Revista de Bellas Artes*, *La Palabra y el Hombre*, en la que aparecieron varios de los primeros textos de casi todos los integrantes del grupo. Pero la revista que se instituyó en el órgano esencial que logró reunir, integrar y dar solidez a la Generación de Medio Siglo fue la *Revista Mexicana de Literatura* en sus tres épocas: de 1955 a 1958. Ésta fue fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Fue dirigida de 1959 a 1962 primero por Tomás Segovia y Antonio Alatorre, y más tarde por el propio Segovia y Juan García Ponce, finalmente, de 1963 a 1965 estuvo bajo la dirección única de García Ponce.

La Revista Mexicana de Literatura sólo se puede comparar con las revistas *Taller* y *Contemporáneos*, puesto que su propósito fue el de abrir sus páginas

tanto a las manifestaciones literarias nacionales como extranjeras para contrarrestar la tendencia nacionalista todavía existente en la cultura mexicana. Su propio nombre resulta significativo pues establece una franca oposición con la *Revista de Literatura Mexicana* (1940) de Antonio Castro Leal cuyos propósitos fueron siempre eminentemente nacionalistas. Así, La *Revista Mexicana de Literatura* no sólo publicó traducciones de autores europeos y norteamericanos (Pavese, Joyce, Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden), o antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes, sino que promovió a muchos escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían prestigio y reconocimiento internacional, como Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, etc. Esta revista no sólo se ocupó de difundir las obras de autores mexicanos consagrados, sino que también dio a conocer a escritores que daban sus primeros pasos dentro del terreno literario. En palabras de Huberto Batis: "*una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo 'mexicano', así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió*"(9)

El afán cosmopolita que los unió como grupo también, al mismo tiempo, los escindió de un determinado sector de la literatura mexicana y los ligó con generaciones anteriores que participaban de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, como: el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde la generación de *Taller y Tierra Nueva*, creando lo que se podría llamar una "continuidad en la diferencia" que ha sido también una constante en nuestras letras.

Hubo dos suplementos literarios en los que se dieron a conocer a los integrantes de la Generación de Medio Siglo y que fueron esenciales: "México en la Cultura" (del periódico *Novedades*) y "La Cultura en México"

(9) Ibid., p. 39

(de la revista *Siempre!*) los dos fundados y dirigidos por Fernando Benítez, y en torno a los cuales surgió la idea de "mafia literaria", y de la que incluso hubo una minuciosa investigación de una escritora belga, Kristine Vanden Berghe, que muestra datos que confirman la indiscutible existencia de un cohecho en la cultura mexicana de los sesenta: junto a escritores como Emmanuel Carballo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Huberto Batis, integrantes confesos de la supuesta "mafia", cuyas contribuciones a "La Cultura en México" de 1962 a 1967 alcanzaron la "alarmante" cifra de casi 180 colaboraciones, hay más de 190 colaboradores que no llegaron a publicar ni siquiera 10 artículos. No se explican las razones pero podemos pensar que muy probablemente sucedió lo mismo con el Ateneo, la revista de *Contemporáneos* o la revista *Taller*. ¿No se decía lo mismo de grupos como el de *Sur*, en *Buenos Aires* o el de *Orígenes* en La Habana? Y por qué no hablar de la cantidad de espacios nuevos que abrieron los integrantes de esta supuesta mafia, de las traducciones que llevaron a cabo de escritores europeos y norteamericanos o de la publicación de autores latinoamericanos hasta entonces desconocidos o, al menos, poco conocidos en México: "Yo puedo decir sinceramente-señala García Ponce en ese sentido-que no había ninguna mafia, que nunca tuvimos intención de ser un grupo cerrado ni mucho menos, que la Revista (Mexicana de Literatura) publicó por primera vez a muchos autores mexicanos, que por algo cambiaba continuamente la redacción, y que la idea de mafia es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas como *Piazza* o *Monsiváis*...Yo preferiría que quede como una generación alcohólica o lo que sea, menos eso". (10)

En 1967, Jaime García Terrés fue sustituido por Gastón García Cantú, quien quedó como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Fue entonces que empezaron los problemas para el grupo, cuyo detonante fue el asesinato de un homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras.

(10) *Ibid.*, p. 43

Huberto Batis se ha referido a ese acontecimiento como el inicio de las hostilidades: *"Había habido además por esos días-señala Batis-un crimen de un homosexual, de la Facultad de Filosofía y Letras, un italiano. Entonces se vieron envueltas en él todas las gentes que estaban en una agenda del italiano, y en esa agenda estábamos todos, pues todos lo conocíamos"*(11) Sin embargo, fue a Juan Vicente Melo a quien se le involucró directamente con el crimen, por lo que el grupo decidió apoyarlo y enfrentarse como grupo a García Cantú, quien los obligó entonces a presentar su renuncia a su puesto en la Universidad, y así, de un día para otro se quedaron sin trabajo: *"Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista-concluye Batis-intentar destripar a mi gente de letras...(En) aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo, en aquel río revuelto, Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana."*(12)

A partir de entonces, un proyecto generacional quedó truncado, un proyecto que se sustentó siempre en la libertad intelectual y en el ejercicio de la crítica, y cuyas últimas manifestaciones, como grupo, serían las protestas públicas de casi todos ellos frente a la brutal represión del movimiento estudiantil del 68, año que fue crucial para la generación, un punto de fuga, el momento definitivo de su dispersión. Desde entonces, cada uno se dedicó a sus proyectos personales, que no dejaron de marcar a la literatura mexicana con una obra rica, plural y diversa y que sigue abriendo nuevos cauces a la sensibilidad y al imaginación, y que ocupa ya, sin duda, un lugar privilegiado en el vasto y rico panorama de la literatura mexicana.

Para autores como el doctor Sergio Fernández, la obra de Vicens recibe influencia directa de *Dama de Corazones*, de Xavier Villaurrutia y de *Novela como nube* de Gilberto Owen. Mientras que Fabienne Bradu, en su libro *Señas particulares escritora*, afirma que no existe semejanza alguna entre

(11) *Ibid.*, p. 44

(12) *Ibid.*, p. 45

la subjetividad sostenida por los autores mencionados y la de Vicens, en todo caso de existir una semejanza, ésta se relacionaría con un proyecto que tuvo Xavier Villaurrutia que nunca llegó a realizar y que escribió en el Cuaderno de 1929 (y que no sabemos a ciencia cierta si Vicens tuvo conocimiento de él), que como veremos nos hace pensar en *El libro vacío* y en *Los años falsos*:

Tengo el proyecto de escribir una novela. Historia de mi hermano podría titularse y sería el análisis no tanto del personaje que da nombre a la novela cuando del que cuenta la historia (...) El personaje que da nombre a la novela, pongamos A, habrá muerto ya. El hermano menor cuenta la historia del muerto, a través de sus experiencias, de sus recuerdos, de sus olvidos. El tiempo de mi novela sería pues el tiempo psíquico del personaje que expone, por medio de los accidentes de la vida de su hermano muerto, su propio pasado, presente y futuro: su yo. No una serie de estados sucesivos sino una sola duración.

El personaje que cuenta la vida de su hermano escribe para librarse de A, de su influencia de una obsesión (...) (13)

Para Bradu, Vicens se encuentra más cerca de Flaubert, tal como podremos apreciar en la siguiente cita: Flaubert le escribe a Louise Colet, el 16 de enero de 1852:

Lo que me parece bello, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, que se sostuviera a sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la Tierra que, sin ser sostenida, se mantiene en el aire, un libro que casi no tuviera tema o, al menos, donde el tema estuviera casi invisible, si acaso eso se puede. Las obras más bellas son aquellas donde hay menos materia; cuanto más la expresión se acerca al pensamiento, cuanto más la palabra se pega a ella y desaparece, tanto más bello es...(14)

(13) F. Bradu, *Señas particulares escritora*, pp. 67 y 68

(14) *Ibidem*, pag. 65

Ahora bien, si ya se estableció que la obra y la vida de todo artista están íntimamente ligadas, tal como nos lo dice Wilhelm Dilthey en su libro *Literatura y Fantasía*:

Entre la vida, el pensamiento y la obra de los grandes poetas hay una relación. Ésta se extiende desde los conceptos generales de una época, contenidos en las ciencias y en la filosofía, hasta el enlace de las escenas en un drama y la forma de los versos. Esta relación manifiesta el ideal del poeta, mediante el cual se une con la totalidad del mundo moral de su época.(15)

¿Qué nos dicen las obras de la propia Josefina Vicens?

(15) Wilhelm, Dilthey, *Literatura y fantasía*, pp. 7y 8

I.I. JOSEFINA VICENS. VIDA Y OBRA

Originaria de Villahermosa, Tabasco, Vicens nació el 23 de noviembre de 1911. Allí mismo transcurrieron los primeros seis años de su vida, tras los cuales la familia, integrada por 6 hermanos-dos hermanos muertos antes de nacer (Catalina y Constancio) y 4 hermanas (Lourdes, quien se casó con el arquitecto Agustín Villagra, Amelia, muerta antes que Josefina, Isabel, también muerta antes que ella y Gloria. Esta última ya nacida en la capital) se trasladó al Distrito Federal.

Cuando leemos *El libro vacío*, éste no parece pertenecer a alguien que sólo haya cursado la primaria (en Villahermosa, Tab.) y un año de la carrera secretarial de dos (ya en el Distrito Federal), y mucho menos que se trate de una mujer, puesto que si *El libro vacío* fue publicado en 1958, debemos tomar en cuenta que apenas hacía 5 años (1953) la mujer había adquirido el derecho al voto, léase había adquirido el derecho a existir social, cívica, política y económicamente. Por ello, y a pesar de saber que siempre han existido mujeres adelantadas a su época, llama la atención esta autora que simultánea y magistralmente nos arrastra a la cotidianidad de un hombre común, cuya heroicidad de hombre moderno (a la manera del Ulrich de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil o de Leopold Bloom del *Ulises*, de James Joyce) parece residir en ese errar sin dirección ni sentido, ya que su gesta se da principalmente porque está solo y perdido en un mundo nuevo de mitos de concreto y de compra-venta. No obstante, él intenta una y otra vez salvarse a través de la escritura, y al hacerlo nos enfrenta a un profundo análisis del por qué y el para qué de la literatura, hasta llegar a lo que podría considerarse una teoría literaria, sin dejar a un lado una serie de planteamientos filosóficos que nos remiten a pensadores de la talla de Nietzsche y Jean Paul Sartre.

Si a lo anterior añadimos el hecho de que Josefina Vicens aceptara que la obsesión por la escritura de su personaje, es la misma obsesión que ella padecía , cabría preguntar:

¿Si ella nació en un tiempo en el que era común escuchar: "Mujer que sabe latín ni pesca marido ni tiene buen fin", por qué su pasión por la literatura, por qué su deseo por escribir?

Si nos remitimos a la fecha de su nacimiento, así como a los primeros años de su infancia y adolescencia, cabe destacar que eran los años de la Revolución Mexicana, y las tendencias artísticas y culturales predominantes en aquella época eran totalmente nacionalistas. Hay que recordar que una de las críticas que recibiera precisamente el grupo de Los Contemporáneos fue la de su inscripción en la universalidad.

Ahora bien, si analizamos las propias palabras de la autora cuando habla de lo que fue su vida familiar, no podríamos concluir que haya tenido lazos afectivos muy fuertes, tanto con sus padres como con sus hermanas, ni que haya sido muy estimulada artística y culturalmente.

Sin embargo, ella misma llegó a contar que empezó a escribir desde que tenía 6 u 8 años.

Quizá exista alguna relación entre ello y el que su madre-Sensitiva Maldonado, originaria de Tabasco-haya sido maestra. Profesión que desde luego abandonó al momento de casarse.

Lo que sabemos de su padre, por ella misma, es que se llamaba José Vicens Ferrer. Era español, originario de las Islas Baleares, de un puerto llamado Soller, que está a una hora de Palma de Mallorca. Llegó a América a la edad de trece años y no regresó a su tierra sino hasta pasados muchos

años, y cabe señalar que cuando lo hizo fue en compañía de Josefina, con quien recorrió toda España.

Con relación a la actividad del padre, éste se dedicó siempre al comercio, y deseaba que Josefina continuara con esta actividad, incluso llegaron a trabajar juntos, pero no resultó, ya que desde entonces a su hija le preocupaban los derechos de los empleados, por lo que prefirió abandonar este trabajo antes de afectar a su padre. Sabemos que entre ellos no había una relación estrecha puesto que él era una persona distante.

Como podemos observar, el ambiente familiar de Josefina Vicens era tradicional (ninguna de sus hermanas llegó a destacar), por lo que se podría decir que fue ella la que rompió el esquema, dado que desde los 14 años empezó a trabajar (nada usual en aquella época siendo mujer) como secretaria de Transportes México-Puebla.

De ahí pasó al Departamento Agrario, ya con quince años de edad, y fue donde obtuvo el apodo de la "Peque" porque era la más joven de todas las empleadas.

Con este apodo fue conocida tanto en el medio literario como en el cinematográfico hasta su muerte.

De su estancia en el Departamento Agrario hay una anécdota que siempre le gustaba comentar. Este departamento, como muchos otros, requería que sus empleados, al llegar cada mañana, firmaran en un enorme rollo de papel, anotando su nombre, el número de credencial y las horas de entrada o salida. Cansada de esta diaria repetición, ella anotaba el número de la credencial, y al lado escribía diferentes nombres de personajes históricos o literarios: "María Antonieta", "Tolstoi", "Ana Karenina", "León XIII", etc. Aunque se le llamó la atención, ella continuó haciéndolo hasta que fue

llamada por el jefe del Departamento Agrario-en ese tiempo Ángel Posada (diputado y senador por Chihuahua)- quien le pidió que fuera su secretaria particular. Como podrá observarse, lo anterior parece traer a colación a José García, quien hace alusión constante a ese aparato burocrático que se le presenta como una institución laberíntica que amenaza con devorarlo, y para la cual todos sus empleados son reducidos a un número de expediente.

Formar parte del Departamento Agrario le permitió conocer a los campesinos y entrar en contacto con la Confederación Nacional Campesina, de la que fue elegida para ocupar el cargo de Secretaria de Acción Femenil, mismo que desempeñó durante varios años, durante los cuales pudo conocer la República Mexicana y los problemas de la misma, creando las Ligas Femeniles con el objeto de ayudar a la mujer. Nótese que desde que trabajara con su padre-antes de hacerlo como secretaria de Transportes-ya le preocupaban los derechos laborales de los trabajadores.

Es innegable que estos trabajos influyeron y marcaron profundamente la vida de Josefina Vicens, ya que podemos relacionar estos ambientes laborales con los descritos en sus obras.

También trabajó en la Cámara de Diputados y Senadores como secretaria del señor León García, padre de León García Soler.

Estas experiencias se reflejan notoriamente en el ambiente laboral de *Los años falsos*, ya que el padre de Luis Alfonso, personaje principal, se dedicaba a la política.

En ese tiempo, Vicens conoció al doctor Alfonso Millán, que era director del antiguo manicomio de "La Castañeda". Éste le pidió que colaborara bajo sus órdenes, y durante algún tiempo tuvo contacto con todo tipo de locura, pero

al establecerlo con los niños no pudo seguir ahí, debido a que no podía soportar verlos sufrir.

La experiencia de trabajar para el doctor Millán fue determinante, porque a través suyo Vicens pudo conocer muy de cerca las partes más oscuras de la miseria humana, y el discurso de José García tiene como principal objetivo poner su acento en el hombre, señalando todo aquello que conforma la condición humana, porque sólo ahí pueden mezclarse, excluirse y confundirse lo sublime y lo miserable.

Posteriormente, la "Peque" fue cronista de toros. Escribía bajo el pseudónimo de "Pepe Faroles". No usó su propio nombre porque tenía otras actividades. También escribía sobre política en una revista del señor Carlos Álvarez Rul. En ésta firmaba como Diógenes García.

Fue también secretaria del señor Hernández Bravo, gran conocedor de toros. Él fue el que le consiguió un empleo en la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica.

Esto ocurrió en 1947, año en que acompañó a su padre a España, experiencia que le gustaba recordar por haberla compartido con él.

Al regresar de España siguió trabajando para el Sindicato Cinematográfico, siempre con un puesto en el Comité Ejecutivo, pero en la sección de Autores, puesto que conservó hasta su muerte.

Más tarde, y en colaboración con Alfredo Valdés-un dibujante espléndido-hizo un periódico pequeño que se llamó "*Torerías*", donde ella reseñaba, entrevistaba y realizaba los editoriales. Este periódico se editaba en los talleres de Excelsior. También aquí firmaba ella con el seudónimo de "Pepe Faroles".

Josefina Vicens poseía una calidad humana excepcional, por lo que siempre se relacionó con asociaciones, instituciones sociedades y sindicatos, ya que podría ser considerada como una luchadora social.

Cabe destacar su notable desempeño como Vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores Mexicanos, cuyo cargo desempeñó hasta su muerte.

Con relación a su vida privada, sabemos que le gustaba mantenerla justamente privada, sin embargo, es sabido que estuvo casada con José Ferrel, quien era un lector empedernido y un magnífico traductor de autores como Gide o Rimbaud. Él fue quien la introdujo al grupo de "Los Contemporáneos", pues era amigo de ellos. El matrimonio no duró mucho, y aunque nunca llegaron a divorciarse Peque y José se separaron. Él murió antes que ella.

Referente a su cultura es importante señalar que estableció contacto con grandes artistas e intelectuales de la época. Por ejemplo, asistió como oyente a las cátedras que impartían en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México los maestros Edmundo O'Gorman (Filosofía de la Historia) y Sergio Fernández (Literatura). Y entre sus amistades más cercanas se encontraban: Pedro Coronel, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Antonio Peláez, Sergio Fernández, Edmundo Valadés, Juan García Ponce, Octavio Paz, Juan Rulfo.

Sin embargo, en la entrevista que Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo le realizaron, la autora señaló lo siguiente refiriéndose a la cultura que poseía:

Mi cultura se concreta a lo que he leído, a lo que he observado, a lo que he vivido. Yo me considero una persona culta, pero por la vida y por lo que he leído. En la vida, aprende uno mucho, y hay diferentes accesos a la cultura, por lo académico o por lo vital, lo que a uno le va enseñando la vida. (16)

(16) González Dueñas, *Josefina Vicens...*, p. 5

Su entrada al cine mexicano fue a través de su empleo administrativo en la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, donde incluso llegó a ser secretaria del oficial mayor. Más adelante fue miembro activo de la Sección de Autores. En los años setenta fue presidenta de la Comisión de Premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas

El cine fue una de las pasiones de Josefina Vicens, pero al igual que la mayoría de quienes se han dedicado a escribir guiones cinematográficos, llegó a expresar su descontento con relación a la falta de respeto y valoración existente hacia el guionista por parte de actores, productores y directores, quienes no toman en cuenta el hecho de que toda película se basa en un guión. En la mayoría de los casos los guiones que llegó a escribir fueron por encargo, como ella misma decía, por lo que tenía que someterse a las indicaciones que se le dieran, estuviera o no de acuerdo, porque como comentaba, en el momento que un guionista entrega su trabajo, éste deja de pertenecerle, y como prueba de ello aludía constantemente a la ocasión en la que Juan Rulfo fue a visitarla después de haber visto su cuento "Talpa" en el cine. Recordaba que había llegado sumamente deprimido al ver lo que habían hecho con él.

El problema que siempre ha existido en el mundo del cine es que los directores no reconocen la labor del escritor, para ellos la película es sólo suya, o en todo caso también les pertenece a los actores, quienes en muchas ocasiones se atribuyen la libertad de llevar a cabo cambios que se podría afirmar casi nunca están justificados, y sí pueden distorsionar totalmente la intención contenida en ese preciso lenguaje elegido por su autor. Baste con observar los créditos de cualquier película. Siempre se dice la película de... ¿Dónde quedan los guionistas? Seguramente debido a todo lo anterior Josefina decidió integrarse a la Sociedad General de Escritores Mexicanos.

De su actividad guionística tenemos lo siguiente: su primer guión se llamó *Aviso de ocasión*, lo escribió en 1948 pero no llegó a filmarse. Después siguieron muchos más, que casi en su mayoría fueron por encargo. Es decir, la mayoría de los guionistas, por no decir todos, siempre trabajan por encargo, y también en la mayoría de los casos, por no decir que en todos, existe una diferencia abismal entre lo escrito en el guión y lo filmado.

Entre los guiones y argumentos que le gustaba comentar se encuentran: el argumento de *Pensión de artistas*, dirigida por Adolfo Fernández Bustamante, escrito en 1956. En 1958 escribió *Un chico valiente*, que fue dirigida por Mauricio de la Serna.

En 1959 realizó la adaptación cinematográfica de *Las señoritas Vivanco* (cuyos personajes originales fueron de Elena Garro y Juan de la Cabada), dirigida por Mauricio de la Serna.

En 1973 escribió *Los perros de dios*, que dirigió Francisco del Villar; y en 1975 desarrolló el guión *Renuncia por motivos de salud* que fue dirigida por Rafael Baledón.

Asimismo, realizó las adaptaciones cinematográficas de las películas:

Rumbo a Brasilia en 1960

Pecado de juventud en 1961

Atrás de las nubes dirigida por Gilberto Gazcón en 1961

Los novios de mis hijas en 1964. Ésta dirigida por Alfredo B. Crevenna.

Entre los guiones que más satisfacciones le dejaron se encuentran el de *Las señoritas Vivanco*, y el de *Los perros de Dios*. Este último, cuyo nombre original era *Ayudando a Dios*, fue cambiado por Francisco del Villar, quien tenía la costumbre de hacer referencia a algún animal en sus películas.

No obstante también existen aquellos guiones que Vicens olvidaba mencionar deliberadamente como: *La rival*, de Chano Urueta, 1954; *Los problemas de mamá y papá*, de Alfredo B. Crevenna, 1964; *Seguiré tus pasos*, de Crevenna, 1966.

De todo lo anterior, lo que valdría la pena destacar es la diferencia existente entre el lenguaje literario y el cinematográfico. Y la pregunta que podría surgir sería: ¿Cómo ir de uno a otro? ¿Se excluyen? ¿Se complementan?

Retomando las obras de Josefina Vicens, es claramente observable en *Los años falsos* la influencia del lenguaje cinematográfico. Quizá en una primera lectura se pueda afirmar que esta diferencia radica en el hecho de que el discurso de José García está construido desde el centro del hombre, para llegar a lo más íntimo del mismo.

Es decir, parte de la interioridad de un hombre cualquiera, para llegar a la interioridad de cualquier otro hombre. Por ello, la importancia de los ambientes externos descritos, sólo está dada en función de lo que puedan o no determinar al personaje; mientras que en el caso de Luis Alfonso, personaje principal de *Los años falsos*, aunque igualmente nos hable de un problema tan íntimo como puede ser el de la simbiosis entre un hijo y su padre muerto, los ambientes externos descritos, sobre todo el del cementerio, adquieren una plasticidad y color que nos hace pensar necesariamente en el lenguaje cinematográfico, ya que las palabras parecen ir siempre acompañadas de una cámara, cuya lente develará aquello que pretendía quedar oculto.

Es importante señalar que Josefina Vicens siempre establecía una tajante diferencia entre el que era su trabajo literario y el cinematográfico, y dentro de éste, parecía poner en un lugar especial *Los perros de Dios* (guión que

originalmente se llamaba *Ayudando a Dios*) en donde su protagonista, Laura (la actriz Helena Rojo en la película) rebelde y transgresora de toda imposición moral o religiosa, solía vagar por los panteones, imaginando (como Josefina Vicens) la vida de los muertos, pero también (como Josefina Vicens) se dedicará a escuchar los relatos de los vivos. Éstos serán reconstruidos posteriormente en su totalidad, pero siempre a partir de las frases originales, incluyendo su intencionalidad, que también será tomada del tono con el que fueron expresadas.

Resulta interesante el hecho de que en la narrativa de esta escritora, Laura represente su único personaje femenino protagónico y, por tanto, éste contenga elementos autobiográficos, tal como veremos a continuación.

Existe una clara relación entre: el personaje de Laura, el del que será el personaje principal de su segunda novela, y la misma autora, puesto que en frecuentes ocasiones ésta llegó a manifestar su inquietud por la muerte, así como su costumbre de visitar los panteones e inventar historias a partir de los nombres escritos en sus tumbas. ¿No vemos esto presente en la cinta cinematográfica? ¿No acostumbra Luis Alfonso ir al panteón a visitar a su padre? Luego entonces, la respuesta a si existe o no relación entre la creación de la autora y su vida, sería sí. Existe un gran contenido autobiográfico en la obra de Josefina Vicens.

Ahora bien, en cuanto a su obra literaria, Josefina Vicens escribió, además de los dos libros ya mencionados, 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 (se incluye completo debido a su brevedad):

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 vez.

El hombre espera la noche, cubre los espejos y sueña. (17).

un cuento: "Petrita", publicado en el año de 1984, por la Universidad Autónoma de Tabasco en la "Revista de la Universidad"; y varias décimas y poemas cortos. (También se cuenta hoy con poemas inéditos que fueron publicados después de su muerte).

(17) J. Vicens, *Ya nació el hombre*, p. 20

**Nota Hay duda con respecto a la palabra amado que aparece dos veces, se piensa que es armado, aunque queda la duda.*

En sus últimos años 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.

En "Petrita", Josefina Vicens (autora siempre omnipresente) 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):

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.

(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 sonríe y mira a la mujer. La joven se acerca al viejo) (18)

En este caso me refiero específicamente, a la influencia de la autora Simone de Beauvoir y de dos de sus obras: *Las bocas inútiles**, obra de teatro, y *Todos los hombres son mortales***, novela:

*JEAN-PIERRE-¿Compasión? ¿Quién osaría compadecerse de ti? 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-Pertenece 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. (19)

(18) J. Vicens, *Un gran amor*, pp. 37 y 38

(19) Simone de Beauvoir, *Las bocas inútiles*, pp.1201y 1202

****...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. (20)

Simone de Beauvoir, filósofa francesa, fue una de las representantes del existencialismo ateo francés. Al lado de Jean Paul Sartre-de quien fue compañera- y de otros escritores, formó parte de los denominados "escritores-filósofos" (quienes a partir de sus obras: memorias, novelas, obras de teatro, etc., expresaron sus ideas filosóficas sin supeditar los valores netamente literarios a sus intereses políticos o filosóficos). Asimismo, participó en innumerables movimientos; ya a favor de los estudiantes, como el movimiento estudiantil francés de 1968; ya a favor de la mujer (cuyo interés quedó plasmado en dos tomos: *El segundo sexo*, que forman parte de su extensa obra ensayística) ya a favor de la Resistencia, durante la ocupación nazi, etc.

Hago referencia a la obra de Simone de Beauvoir y al existencialismo ateo francés porque fueron ampliamente conocidos por Josefina Vicens, tal como se comentará en un capítulo aparte.

(20) Simone de Beauvoir, *Todos los hombres son mortales*, pp. 779, 787

De lo anterior se podría resumir lo siguiente: Josefina Vicens parece cerrar el círculo de su obra con sus dos libros: *El libro vacío*, *Los años falsos* y su cuento "Petrita". ¿Por qué un círculo? Porque los tres parecen conformar una tríada en la que *El libro vacío* podría erigirse como la tesis, puesto que viene a representar una sed del todo, una pasión por la existencia, que en un contexto freudiano vendría a representar el instinto de placer, mejor conocido como eros, instinto de vida; mientras que *Los años falsos* equivaldría a la antítesis, puesto que no hace sino hablarnos de una sed de la nada, que también en un contexto freudiano equivaldría al instinto de displacer, mejor conocido como tántos, instinto de muerte.

Por último, "Petrita" vendría a representar la síntesis, ya que en este cuento justamente se sintetizan en forma armónica vida y muerte, puesto que tenemos, por una parte el problema de la creación artística, planteado a partir de la creación misma; y por la otra, el hecho de que el tema del que la creación parte es, justamente, el de la muerte:

-¿Qué sentiste, Petrita, en el momento de morir? ¿Qué sentiste cuando poco a poco te ibas alejando de las gentes que te rodeaban, cuando te diste cuenta de que nunca más volverías a levantarte, de que ya no irías a la escuela donde la señorita te regañaba porque no sabías las letras, cuando pensaste que ya no podrías bañarte en el río, cuando recordaste que muy pronto llegaría el mes de mayo y tú no irías, como los otros niños, a ofrecer flores a la Virgen?... ¡Dímelo tú! ¿Se descansa en la muerte? Pero Petrita permanecía en silencio. Para obligarla le dije: -Yo sí te voy a platicar de cuando era niña... Ahora sí escuché, estoy segura, una voz de niña. Una voz tierna, débil, aguda, pero a pesar de ello aterradora. Era como si viniera de muy lejos, como si hubiera tenido que atravesar muchos parajes para llegar hasta mí; como si al pasar por los bosques se le hubieran prendido sus ruidos, y los de las cuevas, al pasar por ellas, el canto uniforme del oleaje de los mares, el distinto sonido de las campanas y el murmullo de todos los vientos. Era una voz infantil, sí, pero al mismo tiempo, la voz del Universo. A mi interrogación angustiada: "¿Se descansa en la muerte?" contestó: -Pos no sé, no estoy muerta, tú no me sueltas. (21)

(21) Vicens, *Petrita* pp. 28 y 29

El libro vacío y *Los años falsos* parecen entonces invitarnos, desde su contrasentido, a la búsqueda del sentido, en la que siempre estará presente una lucha de contrarios y dualidades, ya a partir de sus mismos títulos, ya de las disociaciones de sus personajes, ya de las situaciones que los mismos enfrentan. Al referirnos a los contrasentidos de los títulos tenemos lo siguiente: Ningún libro puede estar vacío. He aquí el primer contrasentido y es evidente que se trata de una trampa de su autora.

Por un lado, *El libro vacío* ha sido nombrado así porque supuestamente no ha comenzado, ya que no hay ni siquiera una primera frase escrita en él. Baste retomar el final de la obra, que termina sin que su autora haya podido encontrar esa primera frase de la cual arrancará: *"Esa luz, ¡que fastidio! En fin, voy a acostarme y a seguir pensando. Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla."* (22)

Por otro lado, el personaje posee dos cuadernos: uno sucio y otro en blanco. El sucio será como una especie de diario, pero también un borrador de lo que será el verdadero libro, "el otro", el que permanecerá siempre en blanco. Éste será en el que irá escribiendo sólo aquello que valga la pena escribir. Aquí encontramos la trampa.

José García jamás escribe nada sobre ese libro blanco, ya que considera que en su vida no existe algo rescatable, algo que pueda ser contado. Así tenemos el segundo contrasentido. Finalmente, el tercer contrasentido estriba en que *El libro vacío* es la historia de un hombre, José García, quien aparentemente no posee una historia que contar.

Luego entonces, tenemos como resultado: un libro lleno que resulta de otro supuestamente vacío. Un hombre que aparentemente no puede escribir,

(22) Vicens, *El libro vacío*, p. 230

termina entregándonos el libro que él mismo escribió. Y por último, la historia en la que nos adentramos, es la historia de un hombre que aparentemente no posee historia alguna que contar. Ahora con respecto a las dualidades presentes a lo largo del desarrollo de la novela podemos observar: los dos yos de José García siempre peleándose entre sí; las dos abuelas, una cerca y otra lejos; las dos mujeres, una permitida-la esposa- y una prohibida-la amante;-sus dos hijos, uno sano y otro enfermo; sus dos cuadernos, uno lleno y otro vacío.

Frente a éste José García, quien está por alcanzar los sesenta años, y quien no hace sino manifestar, a lo largo de su relato, la pasión que siente por la vida, tenemos a un joven de diecinueve años: Luis Alfonso, viviendo los años de un padre muerto, con la nostalgia de los que podrían ser suyos, es decir, vive añorándolos a partir de la imposibilidad de vivirlos.

Por lo tanto, Luis Alfonso aparenta vivir una vida que le ha sido dada a partir de una muerte; y José García realiza la escritura de una novela: *El libro vacío*, que resulta de una aparente imposibilidad para escribir.

Para resumir lo antes dicho se podría establecer lo siguiente: si *El libro vacío* es la novela que no ocurre, la historia de un hombre sin historia, *Los años falsos* es la novela de los años que no transcurren, es la vida de un joven muerto en vida.

Así podemos concluir que en la obra de Josefina Vicens existe un gran contenido autobiográfico debido a que siempre salen a relucir en ella: problemas, situaciones, ambientes u obsesiones que experimentó, como la preocupación por la muerte (y todo lo relacionado con ella), presente en el cuento de "Petrita" y en *Los años falsos* o la obsesión por la escritura, presente en *El libro vacío*. Sin embargo, el hecho de que éstos sean presentados de tal forma que en ellos podamos vernos reflejados, convierten

sus obras en obras maestras, porque como diría José García : *"El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria. Claro que existe el que de esa realidad extrae sus mejores elementos. Pero el notarla tanto como para poder manejarla y convertirla en obra de arte, es la mejor demostración de que no ha sido devorado por ella. La describe con tal verdad que es como si le arrancara un trozo. Lo que tiene de distinto es lo que sólo el gran artista logra: que esa realidad la conocemos de siempre y, no obstante, la notamos por primera vez."* (23)

(23) Vicens, *El libro vacío*, p. 205

I.II INFLUENCIA DEL EXISTENCIALISMO EN LA OBRA DE JOSEFINA VICENS.

Antecedentes del existencialismo: Soren Kierkegaard

Kierkegaard nació en Copenhague en 1813. Fue el hijo menor de padres maduros cuya influencia fue decisiva, principalmente la del padre, quien llegó a convertirse en uno de los principales comerciantes de la ciudad. Su hogar era el centro de reunión de escritores y teólogos, quienes semanalmente intercambiaban sus experiencias. Esto despertó en Kierkegaard un vivo sentimiento religioso que se vio quebrantado cuando en 1837 conoció a Regina Olón, casi niña, de la cual se enamoró. Ella era "*ligera como pájaro, y atrevida como un pensamiento*" (1) Su ruptura con ella fue un tanto misteriosa. Se cree que Kierkegaard se alejó de ella debido a que veía en el matrimonio una barrera para sus actividades intelectuales y para sus creencias religiosas.

La obra de Kierkegaard es muy amplia, aunque no es fácil. En ella podemos observar hasta qué punto se adelantó a la psicología moderna, y cómo fue él quien sentó los fundamentos del existencialismo. Entre sus obras se encuentran: *Temor y temblor*, *El concepto de la angustia*, *O lo uno o lo otro*, *Diarios*, etc.

Para Kierkegaard la vida era, ante todo, interioridad. Pensaba que era necesario cambiar al hombre antes que interpretarlo. Kierkegaard creía que la verdad no radicaba en "salvar" las contradicciones de la vida, sino en vivirlas, ya que ésta se presentaba como una lucha constante que nos remitiría al conflicto de Hamlet: Ser o no ser.

(1) Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 332.

Por lo tanto, la vida es un acto de libertad constante, de compromiso y decisión constantes. Para Kierkegaard no existía un sistema filosófico que pudiera tocar la verdad de la vida. Para llegar a la "verdad", para encontrar el sentido de la existencia se deben vivir las contradicciones que forman parte de la vida, pero no como algo externo, sino como parte integrante de lo que vamos viviendo. Así lo que cuenta, lo realmente importante es que uno mismo pueda entenderse como individuo para poder entender a los demás.

Una de las aportaciones más importantes de la obra kierkegardiana es el concepto de la angustia, aunque éste haya sido visto desde un punto de vista religioso cristiano. Él distingue miedo de angustia. El miedo es siempre referido a "algo determinado". La angustia no se refiere directamente a algo.

Dentro de un contexto religioso lo que Kierkegaard quería decir es lo siguiente: el hombre antes de la caída ha sido creado con libertad. Esta libertad le produce una angustia cuya presencia está en la caída misma. Así la angustia es el vértigo de la libertad.

Por todo lo anterior, podemos observar cómo este filósofo influyó en la filosofía existencialista, y por ello en sus principales representantes como lo fueron Martin Heidegger y Jean Paul Sarte. Asimismo, la obra kierdegardiana también trascendió a diversas ramas del psicoanálisis.

CONDICIONES SOCIOHISTÓRICAS DEL EXISTENCIALISMO

La influencia que tuvo Soren Kierkegaard en los pensadores existencialistas, se debió en gran parte a la serie de acontecimientos y condiciones socio-históricas que han caracterizado a nuestro siglo. Me refiero a la Primera y Segunda Guerras Mundiales, a las diversas crisis financieras y religiosas ocurridas en todo el mundo, y a la lucha por el poder, sostenida entre las grandes potencias. No en balde nuestro siglo llegó a ser bautizado como "el siglo sin Dios". ¿Por qué? Porque el hombre se quedó en un total desamparo

cuando dejó de ser respaldado por los absolutos que hasta entonces lo habían sustentado. De este desamparo, que conlleva un enfrentamiento del hombre con el hombre, y por lo tanto del hombre con su entorno, hablará el Existencialismo.

Si bien es cierto que los existencialistas expresan la crisis de nuestro siglo, poniendo en tela de juicio a nuestro tiempo, no se puede negar que ellos son filósofos de esta misma crisis que critican.

PENSADORES EXISTENCIALISTAS.

Todos los pensadores existencialistas van a tener en común el mismo punto de partida: el de la existencia humana, y todos van a afirmar: existo en primer lugar, y luego pienso. A la inversa del cogito cartesiano: pienso, luego existo. Por lo tanto, los existencialistas son filósofos de lo concreto, entendiendo por concreto la existencia humana, y serán también filósofos de la dinamicidad de la existencia, justamente por el carácter de mutabilidad que ésta posee.

Estos filósofos de lo concreto tomarán en cuenta, primero a la vida misma, que a un sistema que trate de definirla. Como temas predominantes de sus obras tenemos: la preocupación por la muerte, la angustia por la existencia, la imposibilidad de comunicación entre los hombres, la afirmación de una libertad íntima frente a la presencia de las fuerzas mecánicas de la técnica, del Estado o de la masa, la vivencia central del desamparo que será interpretada de modo diferente por cada pensador existencialista.

Como ya se dijo, la filosofía de la existencia se inició con Soren Kierkegaard, es más, en algunos casos, el existencialismo no viene a ser sino una prolongación moderna del pensamiento kierkegaardiano. Por lo tanto, va a haber todo un grupo de existencialistas que será básicamente religioso, y en mayor o menor grado se puede decir que es éste el que deriva en forma directa del pensador danés.

Dentro de este grupo religioso tendríamos a : Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Nicolás Berdiaeff, León Chestov, Martín Buber y Paul Tillich. Habría otro grupo que ha sido conocido como el de los agnósticos, en él que se encontraría Martín Heidegger; y un tercer grupo no religioso: el de los ateos, como llegó a autodefinirse Jean Paul Sartre. En este grupo estaban: Albert Camus, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, etc.

La aceptación y difusión del existencialismo a nivel mundial se debió a varios factores. Desde el punto de vista histórico, al hombre del siglo XX ya no le es posible ignorar lo que sucede a su alrededor dado que se encuentra ante un movimiento, que si bien es cierto que lo enfrenta consigo mismo, también es cierto que pone la libertad en sus manos, y con ello, la posibilidad de elección. Por ello, el existencialismo trascendió los círculos universitarios e intelectuales.

Por otro lado, muchos de los integrantes de este movimiento utilizaron su obra dramática o novelística para difundir sus ideas. Tal es el caso de Miguel de Unamuno, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Gabriel Marcel, Simone de Beauvoir, etc. Desde el momento en que a través de una obra dramática o novelística se expresa toda una serie de ideas que vienen a conformar de algún modo un sistema filosófico, ya se está hablando de la fusión de escritores-filósofos.

Antes de hablar de Martín Heidegger y de Jean Paul Sartre, ya que fueron los pensadores que más influencia ejercieron en nuestro país, tanto en los círculos universitarios como en los intelectuales, me ocuparé en tratar de establecer cómo fue que se dio esta fusión de literatura-filosofía o bien de escritores-filósofos.

EL ESCRITOR FILÓSOFO

Ya se ha dicho que toda expresión artística es de algún modo una interpretación de la realidad. En el caso específico de la literatura, fue a partir del siglo diecinueve que los escritores se preocuparon por retratar la realidad inmediata que vivían. El Realismo originó un cambio en cuanto a la concepción de la literatura como expresión artística de la realidad. Es decir; de la idealización que el Romanticismo hacía de la misma, se pasó a una observación minuciosa. Así, el Realismo trataba de reflejar los rasgos más significativos de la realidad. Por otro lado, los movimientos de vanguardia influyeron determinadamente en el nuevo tratamiento de la realidad. Así podríamos decir que fue a partir del Realismo que se introdujo un nuevo elemento: "la conciencia". El hombre se presenta como testigo de todo lo que ocurre a su alrededor. Ahora bien, es hasta la literatura existencialista que los personajes de las obras, no sólo son testigos de la realidad que les circunda, sino que reflexionan acerca de su enfrentamiento con la misma. ¿En qué momento se fusionan literatura y filosofía?

A partir de los años treinta, los escritores filósofos intentaron dar una explicación filosófica dentro de la creación literaria. Así podemos decir, que en el momento en que los personajes cuestionan el mundo que les rodea se está hablando ya de una actitud filosófica, y se está convirtiendo a la literatura en un medio para que un mayor número de personas puedan conocer las distintas ideas filosóficas que cada autor posee. Este hecho no implicó, de ninguna manera, que los valores literarios se hayan subordinado a los filosóficos o viceversa, sino que la combinación de ambos vino a enriquecer definitivamente el desarrollo de la narrativa. Como prueba de lo anterior tenemos innumerables ejemplos: *La esperanza* de Andre Malraux; *La Náusea* de Jean Paul Sartre; *El extranjero* de Albert Camus; *La invitada* de Simone de Beauvoir; *Niebla* de Miguel de Unamuno, etc.

Los personajes de las obras existencialistas están cargados de intencionalidad, y es perfectamente detectable en ellos su actitud frente al mundo, "su estar en el mundo", y nuestra realidad, la del siglo veinte trata precisamente de eso, de "nuestro estar en el mundo".

INTRODUCCIÓN DEL PENSAMIENTO EXISTENCIALISTA A NUESTRO PAÍS.

No podríamos hablar de la introducción del pensamiento existencialista a nuestro país, sin hacer referencia a la llegada de los emigrados españoles. La guerra civil española, iniciada en 1936, dio origen a una gran diáspora de sus intelectuales a lo largo de Hispanoamérica. Como sabemos, el mayor número de ellos se asentó en nuestro país, en la que fuera entonces Casa de España, hoy Colegio de México, creada por acuerdo del presidente Lázaro Cárdenas, en 1938. Como presidente de esta institución estuvo Alfonso Reyes. Entre los emigrados había escritores, filósofos, periodistas, arquitectos, abogados, etc.

Aquí mencionaré a los filósofos que con su labor vinieron a reforzar la que realizaban los filósofos mexicanos como Antonio Caso, José Vasconcelos y Samuel Ramos. Así tenemos a: José Gaos, Luis Recasens Siches, María Zambrano, José Gallegos Rocafull, Joaquín Xirau, Juan Rora-Parella, Eduardo Nicol, Eugenio Imaz, Manuel Pedroso, Juan David García Bacca fueron los filósofos de la Casa de España.

Entre todos ellos destaca, principalmente, José Gaos, tanto por su obra como por las enseñanzas que dio a todos aquellos que lo tuvieron como maestro. Una de sus preocupaciones centrales era la de historiar las ideas de México y de Hispanoamérica con el objeto de saber cómo habían sido adoptadas ciertas ideas que tenían su origen en España y Europa. Entre

quienes integraban el primer grupo de José Gaos se encuentran: Edmundo O'Gorman, Justino Fernández y Antonio Gómez Robledo.

En el año de 1947 Leopoldo Zea, alumno destacado de Gaos, fue autorizado por Samuel Ramos-entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras-a impartir un seminario sobre historia de las ideas en Hispanoamérica. En este curso, el maestro Zea entró en contacto con un grupo de jóvenes que habían venido siguiendo los cursos de Samuel Ramos, los del maestro José Gaos, y los del propio Zea. Este grupo se hizo presente públicamente por primera vez en el año de 1948, en el Instituto Francés de América Latina, en unas conferencias sobre el existencialismo francés, y el mismo año estuvieron presentes en unas conferencias ofrecidas en la Facultad de Filosofía y Letras, sobre la filosofía de ese entonces, llevando como título: "Problemas de la filosofía contemporánea". Además de dar a conocer el existencialismo francés, también se hablaba del existencialismo alemán. No se trataba de adoptar estos movimientos a manera de imitación, sino que se trataba de ahondar en ellos con el fin de utilizarlos como instrumento para la búsqueda de la identidad del hombre de México y su cultura.

Este grupo de jóvenes se designó a sí mismo como Grupo Filosófico Hiperión, y entre sus miembros más activos tenemos a: Emilio Uranga, Luis Villoro, Joaquín Sánchez McGregor, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevares, Ricardo Guerra y Fausto Vega. El promotor y director de este grupo fue el maestro Leopoldo Zea, aunque su formación se haya inspirado en la presencia del maestro Gaos, no sin cierta reserva de su parte, ya que los consideraba capaces de llevar a cabo una obra intelectual excepcional, si no fuera por las inclinaciones políticas que algunos de ellos poseían.

Ahora bien, se dijo en un principio que no sería justo hablar de la introducción del existencialismo a nuestro país sin mencionar la influencia que los intelectuales emigrados de España ejercieron en nuestra vida cultural, y me

refiero principalmente, a aquellos que fueron catedráticos. Sin embargo, esto no quiere decir que en México no fuera conocida todavía la filosofía existencial. Un ejemplo de ello lo tenemos con el poeta, dramaturgo y novelista Xavier Villaurrutia, quien llegó a comentar en diversas ocasiones haber leído a Martín Heidegger en alemán, y si tomamos en cuenta que Los Contemporáneos eran o fungían ser de alguna manera promotores de la cultura, es lógico pensar que su influencia, así como la difusión de sus ideas fue determinante en la vida artística y cultural de México.

En aquel entonces los cafés eran los lugares a donde concurrían los intelectuales para intercambiar ideas y opiniones. Allí se reunían escritores, pintores, actores, poetas, etc.

En el Café París la peña de los intelectuales mexicanos creció rápidamente con los españoles, y llegaron a juntarse-cito a Max Aub-los Revueltas, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Octavio Barreda, Luis Cardoza y Aragón, Lolita Montemayor, José y Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Manuel Rodríguez Lozano, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, Jesús Guerrero Galván, Siqueiros, y "a veces" Diego Rivera con Pedro Garfias, León Felipe, José Moreno Villa, José Bergamín, Miguel Prieto, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Herrera Petere, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos, Juan Larrea Sánchez Barbudo y Gaya; a quienes se unieron pronto nuestros –entonces más jóvenes escritores: Alí Chumacero, Jorge González Durán, José Luis Martínez y Octavio Paz(2)

MARTÍN HEIDEGGER Y JEAN PAUL SARTRE. PENSADORES EXISTENCIALISTAS

Los fundamentos más importantes de la obra de este filósofo aparecen principalmente en tres de sus libros: *El Ser y el tiempo* (1927), *Kant y el problema de la metafísica* (1929), *La esencia del fundamento* (1929) .

La filosofía de Heidegger se plantea a sí misma como filosofía del ser, pero la región ontológica que le preocupa es la de la existencia humana del ser

(2) Francisco Martínez de la Vega et. al. *El exilio español en México*, p.77

humano que él llama el ser-ahí, el hombre. Este pensador no es el primero en tratar de analizar el ser absoluto a partir del ser humano, ya Sócrates y Platón, inicialmente, y San Agustín después, se cuestionaban acerca del sentido de la vida humana. Descartes, más radical que los anteriores, partía del cogito, del yo, para llegar a establecer el ser de Dios. Heidegger parte del ser humano para llegar al ser-ahí. El ser-ahí es un ser que vive en la angustia y en la nada, es un ser que está en el tiempo y que es para la muerte, ya que éste es un hecho ineludible ante el cual se enfrenta el hombre desde el momento de su nacimiento

Siguiendo a Soren Kierkegaard, Heidegger define al miedo y a la angustia como veremos: el miedo se aparece siempre que haya un objeto que nos asuste; la angustia es indiferenciada, cuando nos angustiamos, nos angustiamos ante nada, ante la nada misma, aunque no debe ésta confundirse con la ansiedad patológica. Para Heidegger la ansiedad es una forma del miedo. La angustia, en cambio, es una experiencia privilegiada ya que nos revela que la nada tiene un sentido y, en alguna forma está presente. ¿Pero cuál es el significado de "la nada" en la vida del hombre?

El hombre lleva la nada en sí, ya que desde su nacimiento es un ser hecho del advenir, y este advenir le llevará ineludiblemente a la muerte. Ahora, la experiencia de la muerte sólo puede ser experimentada en función del ser mismo, lo que vivir auténticamente, implicará vivir la propia existencia sabiéndose mortal.

Para este pensador nuestra forma radical de "estar en el mundo" es la caída, no en un sentido religioso, sino meramente descriptivo. Nos encontramos en el mundo sin saber cuál es nuestro origen, y sabiéndonos condenados a muerte.

Falta página

N° 55

La idea del desamparo tendrá diferente nombre en cada pensador, y será uno de los puntos principales del pensamiento sartreano (nótese que el primer principio existencialista planteado por Sartre es: "el hombre no es otra cosa que lo que él se hace" (6))ya que la libertad del hombre derivará, precisamente de la negación de la existencia de Dios, y de esta negación derivará, a su vez el desamparo existencial, que en el caso de Sartre será "la náusea"; en Jaspers será el "naufragio"; en Unamuno será "el abismo"; en Heidegger "la caída".

Las críticas lanzadas contra el existencialismo fueron muchas. La extrema derecha lo condenó tenazmente por considerar a sus adeptos ateos y nihilistas. La izquierda lo calificó como la "basura doctrinaria de la post-guerra", y en general se le acusó de ser un movimiento pesimista que no ofrecía al hombre ninguna salida.

Sartre, como respuesta a toda esta serie de críticas escribió su libro *El existencialismo es un humanismo*. En él explica en qué consiste este movimiento y cuáles son sus principales ideas.

La influencia que este movimiento ejerció a nivel mundial se debió principalmente a que se trataba no sólo de un sistema filosófico como los anteriores, sino que fue un movimiento que tuvo como único centro al hombre mismo, de ahí que todos los hombres se sintieran implicados, ya que como diría Simone de Beauvoir:

toda marcha viviente es una elección filosófica, y la ambición de una filosofía digna de ese nombre, es la de ser un modo de vida que aporte consigo su justificación (7)

(6)Ibid. pp. 17y 18

(7)Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, p.20

EL EXISTENCIALISMO Y EL LIBRO VACÍO

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 de el más y mejor penetrado por el romanticismo alemán*"(8) (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 de

"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..." (9)

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.

(8)X.Villaurrutia, *Obras*, pp.894 y ,895

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

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. (10)

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.

(10)Vicens, *El libro vacío*, p. 12.

En la cita siguiente 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 (11)*

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. (12)

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. (13)

(11) Ibid., p.33

(12) Ibid, pp. 205 y 206

(13) 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 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.*(14)

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.

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 (15)

(14) Ibid., p. 18

(15) Ibid., p. 87

II.I 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

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

(2) *Ibid.* p. 44

(3) J.Vicens, *El libro vacío*, p.31

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 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*.

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

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)

(5) Ibid., p. 17

JOSE GARCIA, 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

(1) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 31

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 ha 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 esta historia es significativa, preciosa y ejemplar.

Para Bronislaw Malinowski: *...el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace 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 (3)*

Las citas anteriores parecen orientarnos finalmente a lo que ha sido característico en el hombre: regresar a sus orígenes (de ahí el mito del 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

[2) Mircea Eliade, *Mito y realidad*, pp.17 y 18

[3) *Ibid.*, pp. 26 y 27

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."*(4). 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 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

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

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 al lenguaje y 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)

(5) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 85

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 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. La fiesta, el desastre, no son más que momentos de lo cotidiano, residuos incorporados al mundo de lo mecánico y de lo instintivo...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 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:

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)

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

(7) Vicens, *El libro vacío*, pp. 218 y 219

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)

(8)J. Vicens, *El libro vacío*, p. 193

II. EL ROMANTICISMO.

El hombre no soporta sino por breves instantes la plenitud de lo divino

Holderlein

En el presente trabajo se hará hincapié en la influencia que dos movimientos: el Romanticismo y el Existencialismo, ejercieron sobre la obra de Josefina Vicens. Como el existencialismo ya se vio en un capítulo anterior, sólo se hará referencia a él en cuanto a las semejanzas que comparte con el romanticismo. Primero se establecerán las características teórico-temáticas de dichos movimientos, y posteriormente se les relacionará textualmente con la obra de la autora.

Algunas de las temáticas románticas (se analizarán a profundidad más adelante) son: los desiertos del amor, el tiempo de la memoria, el mundo de las correspondencias y de la analogía frente al mundo de la ironía y de la finitud, la construcción de un lenguaje dentro del lenguaje (metalenguaje), las relaciones entre sueño y poesía, el problema del doble, de la identidad, del desamparo del hombre en el mundo, la sed de absolutos, el sentimiento sobre la razón.

Entre las características temáticas del existencialismo tenemos (ya se vieron en el capítulo anterior): al hombre como inacabado proyecto, el problema de la muerte, el desamparo del hombre en el mundo, el problema de la incomunicación entre los hombres, el problema de la nada, etc.

Claro que aquí cabría preguntar: ¿Por qué relacionar la obra de Josefina Vicens con dos movimientos que aparentemente pueden parecer fuera de contexto? La única respuesta que parece adecuada es: Porque la literatura es universal.

La vida debe velar para ser alma, dormir para ser cuerpo

Ignaz Paul Vitalis Troxler

Entre los autores que se han interesado en el romanticismo (por mencionar algunos) tenemos: a **Albert Beguin** con su libro *El alma romántica y el sueño*; **Otto Rank** con *The Double*; **Mario Praz** con *The Romantic Agony*; **Morse Peckham** con *Romanticism. The Culture of the Nineteenth Century*; **Adriana Yáñez** con *Los románticos, nuestros contemporáneos*.

Albert Beguin, en su libro *El alma romántica y el sueño*, lleva a cabo una extensa, profunda y minuciosa exposición de las diferentes posturas que científicos, historiadores, psicólogos, filósofos y artistas adoptaron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y que se verían reflejadas en todos aquellos que han trascendido en la Historia de la Literatura, y que se ganaron a pulso el ser calificados como "románticos".

Como el propio Beguin lo expresa en su introducción (así como en el título mismo del libro), el sueño desempeña un papel determinante en el romanticismo y, debido a ello, éste fue precisamente el único criterio que utilizó para seleccionar a aquellos poetas que integraría a su libro. Es decir; la inclusión de los autores citados estuvo estrechamente relacionada con la posición que éstos asumieron frente al sueño.

El hecho de que los románticos hayan puesto tanto énfasis en el tema de los sueños se debe a que eran conscientes de las afinidades entre el proceso onírico y el de la imaginación creadora. No obstante, aunque los poetas ya habían recurrido anteriormente a las imágenes oníricas, fue hasta Jean Paul (Johan Paul Friedrich Richter) y Novalis (Friedrich von Hardenberg) que el sueño se instituyó en el leitmotivo dominante de las obras románticas, por lo que antes de los últimos años del siglo XVIII, no hubo esteta o escritor que haya propuesto el desarrollo de los espectáculos oníricos como modelo de la creación poética.

Por ello, si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y lo convierte en el verdadero iniciador de la estética moderna, es la alta conciencia que siempre poseyó de su raigambre en las tinieblas interiores.

Es por todos conocido que los románticos no fueron los primeros en darle importancia a los sueños, pero sí fueron los primeros en esbozar una estética de los mismos.

Resulta interesante el observar la importancia que los pensadores racionalistas del siglo XVIII otorgaron a los fenómenos del sueño, quienes oscilarían entre dar una explicación de origen físico (fisiológico), y una de tipo psíquico:

El sueño no es, pues, "la simple negación de la vida de vigilia"; es tan autónomo como ella, y la relación entre uno y otra es como la del polo negativo con el polo positivo del imán. Por lo demás, el sueño y la vigilia eran en el principio menos distintos que ahora, y el estado de nuestros primeros antepasados se parecía a un sonambulismo imperfecto. El polo telúrico era el dominante en los primeros tiempos de nuestra existencia en la materia. Fue ésta la época de los videntes, de hombres pasivos y contemplativos, como esos que el Oriente actual opone todavía a nuestro tipo occidental, activo y cerebral. A un mundo exclusivamente telúrico, en que dominaban la imaginación y el sentimiento, ha sucedido en el curso de los siglos el mundo solar de la conciencia y la razón; pero, mientras el siglo XVIII veía el progreso en la dirección de un imperio cada vez mayor de la luz consciente, los románticos lo buscan en un enlace de ambas influencias: allí será el apogeo humano.

En el sueño, el alma está en más estrecha comunidad con el organismo total de la naturaleza, y al mismo tiempo con la vida de su propio cuerpo. Periódicamente, el hombre se retira de su orientación cerebral para volver a su primer estado terrestre, y "renueva ahí su vida de embrión" (Passavant)...

...Apartado de las impresiones de los sentidos y de la razón, está entonces más próximo a ese sentido universal que lo situó primitivamente en relación con la naturaleza. Está como puesto en el corazón de la naturaleza; al cerrarse a las cosas, al negarse a percibir las por sus medios habituales, se encuentra milagrosamente en correspondencia con ellas. Los místicos conocieron bien esta experiencia, en la cual la renuncia a sí mismo y al universo da la posesión del universo. Meister Eckhart dice:

Mientras yo sea esto o aquello, o tenga esto o lo otro, no lo seré todo ni lo tendré todo. Despréndete de ti mismo, de suerte que ya no seas ni tengas esto ni aquello, y serás en todas partes. Así, cuando no eres ni esto ni aquello, lo eres todo.(1)

Es sabido también que los románticos concebían al mundo y al hombre en su unidad esencial, tal como veremos en la siguiente cita:

El hombre-microcosmos fue un el principio un organismo perfecto, dotado de un solo medio de percepción, el sentido interno o sentido universal. Según la doctrina ocultista, ese sentido conocía el universo por analogía: como el hombre era aún semejante a la naturaleza armoniosa, le bastaba sumergirse en la contemplación de sí mismo para alcanzar la realidad, de la cual era un reflejo purísimo. Aun en el estado actual subsiste en nosotros ese sentido, y aunque borroso y fragmentado, hasta él debemos descender si queremos llegar a un conocimiento verdadero. Es análogo a la fuerza dinámica que-según lo demuestra el magnetismo-preside a la naturaleza: se manifiesta en todos los estados de hipnosis, de magnetismo, de sonambulismo, de exaltación poética, en una palabra, en todos esos estados de abandono al ritmo mismo de la naturaleza que se pueden llamar éxtasis. (2)

La tendencia a concebir al mundo y al hombre en su unidad esencial se reforzó entre los pensadores de principios del siglo XIX, conocidos como filósofos de la naturaleza, quienes, especulativos o experimentales, ocultistas y magnetizadores, alquimistas o químicos, cristianos o panteístas, todos-frecuentemente divididos por divergencias políticas-llevaron a cabo un estudio cuidadoso de las revelaciones de los sueños.

Pero lo que no se puede dejar a un lado, es que si bien es cierto que los románticos resucitaron algunos grandes mitos, tales como el de la Unidad universal, el del Alma del Mundo, el del Número soberano: (*"...los números...contienen el secreto de las cosas, y Dios es la armonía universal. Las siete modalidades sagradas, constituidas sobre las siete notas del heptacordio, corresponden a los siete colores de la luz, a los siete planetas y a los siete modos de existencia...*

(1) Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, pp. 111 y 112

(2) *Ibid.*, pp.106 y 107

... que se reproducen en todas las esferas de la vida material y espiritual, desde la más pequeña a la más grande. La melodías de estas modalidades, sabiamente fundidas, debían equilibrar el alma y volverla suficientemente armoniosa para vibrar de un modo preciso al soplo de la verdad...EL NÚMERO no se consideraba sólo como una cantidad abstracta, sino como la virtud intrínseca y activa del UNO supremo de DIOS, fuente de la armonía universal. La ciencia de los números era la de las fuerzas vivas, de las facultades divinas en acción, en los mundos , y en el hombre, en el macrocosmos y el microcosmos...Penetrándolos, distinguiéndolos y explicando su juego, Pitágoras formaba nada menos que una teogonía o teología racional." (3))el de las transmigraciones del Alma, el del Andrógino, también hay que destacar que crearon otros como: el de La Noche (guardiana de los tesoros), el Inconsciente (santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad Suprema), el Sueño en que se transfigura todo espectáculo, y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico: "...Los pensadores románticos ,discípulos a la vez de los naturalistas y místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y para llegar a ella recurrirán a mitos inspirados en la idea de la caída...El ritmo fundamental de la naturaleza es exactamente el del esquema dialéctico: toda "polaridad", toda lucha de fuerzas antagónicas y complementarias, que sólo existen la una con la otra se resuelven en una síntesis superior.... Entre todas las parejas de tendencias que constituyen la vida se establece una vasta analogía. Al ritmo del día y de la noche corresponden, en otros planos, la oposición de los sexos, los principios de la gravedad y de la luz, de la fuerza y de la materia. Pero una gran fuerza recorre toda la vida cósmica, ligando entre sí y con el conjunto, a todos los seres existentes; esta fuerza, bajo la influencia de los descubrimientos magnéticos recibe el nombre de simpatía... Cálculos infinitos y sutiles ponen en relación la forma geométrica de los cristales con la marcha de las constelaciones, la circulación de la sangre, la reproducción de las células animales, los periodos geológicos o las etapas de la vida humana. Los números han representado siempre este papel en toda filosofía de la unidad y de la universal analogía; representan una fórmula espiritual tanto de los cuerpos como de las almas, un principio de traducción y equivalencias infinitas. La gran analogía que rige la organización interna de la naturaleza hace del hombre, según la tradición ocultista, el microcosmos en que se refleja y resume el macrocosmos".(4)

(3) E. Schure, *Orfeo, Pitágoras y Platón*, pp. 128,133

(4) A. Beguín, *El alma romántica y el sueño*, pp.100 y 101

En la historia de las religiones siempre encontraremos, que las politeístas han representado a la Divinidad, tanto en forma masculina como en forma femenina. Y esta sería una de las dualidades presentes en la vida del hombre. Para Pitágoras la Divinidad es el Alma del mundo: *"...eterna, esta grande Esposa de Dios, no es únicamente al terrestre Naturaleza, sino la naturaleza celeste invisible a nuestros ojos corporales, el Alma del mundo, la Luz primordial, unas veces Maia, y otras Isis o Cibeles, que vibrando la primera bajo la impulsión divina, contiene las esencias de todas las almas, los tipos espirituales de todos los seres. Es luego Demeter, la tierra viviente y todas las tierras con los cuerpos que contienen, donde aquellas almas vienen a encarnarse. Luego es la Mujer, compañera del Hombre. En la humanidad, la Mujer representa a la Naturaleza; y la imagen perfecta de Dios no es el Hombre solo, sino el Hombre y la Mujer. De ahí su invencible, encantadora y fatal atracción; de ahí la embriaguez del Amor, en que se juega el ensueño de las creaciones infinitas y el oscuro presentimiento de que el Eterno-Masculino y el Eterno-Femenino gozan de una perfecta unión en el seno de Dios. "Honor, pues, a la Mujer, en la tierra y en el cielo, decía Pitágoras con todos los iniciados antiguos; ella nos hace comprender a esta grande mujer, la Naturaleza. Que sea su imagen santificada y que nos ayude a remontar por grados hasta la grande Alma del Mundo, que procrea, conserva y renueva, hasta la divina Cibeles, que lleva al pueblo de las almas en su manto de Luz" (5)*

A lo largo de la historia del hombre han surgido diferentes escuelas filosóficas, y sobra decir que cada una de ellas ha tratado en su momento de establecer un principio, un modo de conocimiento y una forma de vida. Entre las escuelas filosóficas que tuvieron mayor influencia se encuentra la de los pitagóricos. Y aunque no se sepa mucho del propio Pitágoras, e incluso se piense que su vida es más leyenda que realidad, sabemos por Heráclito-que se refiere a él como a un pensador del pasado-que debió enseñar hacia la mitad del siglo VI. A.C.

Pitágoras era matemático, y a él y a su escuela se debe el progreso de la aritmética como ciencia abstracta.

(5) Edouard Schure, *Orfeo, Pitágoras y Platón*, p.139

Posiblemente fue esta dedicación a las matemáticas la que llevó a los pitagóricos a afirmar que el mundo está hecho de números, y añadieron un concepto rítmico y armónico de la realidad. Después de observar que los sonidos emitidos por una cuerda en varias tensiones pueden reducirse a número, los pitagóricos unificaron el número, el ritmo y la armonía. Así, cuando se ocupaban de astronomía pensaban que las estrellas emiten, en su curso, sonidos musicales : *"Pitágoras iba mucho más lejos en la enseñanza de los números. En cada uno de ellos definía un principio, una ley, una fuerza activa del universo. Pero él decía que los principios esenciales están contenidos en los cuatro primeros números, porque adicionándolos o multiplicándolos se encuentran todos los demás . Pitágoras concedía una gran importancia al número siete y al número diez. Siete, siendo el compuesto de tres y cuatro, significa la unión del hombre con la divinidad. Es la cifra de los adeptos, de los grandes iniciados, y como explicación la realización completa de toda cosa por siete grados, representa la ley de la evolución. El número diez, formado por la adición de los cuatro primeros y que contiene al precedente, es el número perfecto por excelencia, puesto que representa todos los principios de la divinidad evolucionados y reunidos en una nueva unidad.*(6)

Desde casi los inicios de la filosofía, uno de los cuestionamientos más recurrentes fue justamente el de la dualidad, vista como característica inherente al hombre. La dualidad entendida como masculino-femenino, pero también como alma-cuerpo. Sobra decir que el conocimiento del alma ha constituido un serio problema para todo filósofo. Por principio, se tuvo que definir si somos sólo cuerpo. Y si es así, ¿todo acaba con nuestra muerte? Si somos algo más que cuerpo, ¿a dónde va nuestra alma una vez que éste ha dejado de existir?

Una de las doctrinas que parece responder a semejantes preguntas se encuentra en la transmigración de las almas. Doctrina que los románticos retomaron e hicieron suya, y que se relaciona, no con una cosmogonía física-

(6) Eduoard Schure, *Orfeo, Pitágoras y Platón*, p. 139

como pudiera pensarse-sino como una cosmogonía espiritual. Ésta, es una doctrina de la vida ascensional, que es el rango común de las tradiciones esotéricas y el coronamiento de la teosofía. Para Pitágoras: *“¿Qué es el alma humana? Una parcela de la gran alma del mundo, una brasa del espíritu divino, una mónada inmortal...Para llegar a ser lo que es, ha sido necesario que ella atravesara todos los reinos de la naturaleza, toda la escala de los seres, desenvolviéndose gradualmente por una serie de innumerables existencias...Las almas que existen en estado de gérmenes en los reinos inferiores estacionándose allí sin salir de ellos durante inmensos períodos, y sólo después de grandes revoluciones cósmicas, ellas pasan a un reino superior cambiando de planeta. Todo lo que ellas pueden hacer durante el período de vida de un planeta, consiste en subir algunas especies...¿Dónde comienza la Mónada? Igual sería preguntar la hora en que se ha formado una nebulosa, o que un sol ha lucido por vez primera. Sea de ello lo que quiera, lo que constituye la esencia de cualquier hombre ha debido evolucionar durante millones de años a través de una cadena de planetas y los reinos inferiores, conservando a través de todas esas existencias un principio individual que por todas partes la sigue. Esa individualidad oscura, pero indestructible, constituye el sello divino de la Mónada en que Dios quiere manifestarse por la conciencia.”*(7)

Como prueba de lo anterior tenemos un comentario de Gerard de Nerval en el que justamente hace mención de sus existencias anteriores: *“Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne me coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, gene, et même Dieu.”* (8)

Con respecto al mito del Andrógino tenemos lo siguiente: tanto la dualidad como la androginia se refieren a un arquetipo muy antiguo: al del mito del hombre esférico, del hombre doble que evocara Platón en *“El Banquete”* (Discurso de Aristófanes). Sin embargo, el mito del Andrógino será retomado por (D. Baumgardt Bader, filósofo de la naturaleza) Bader, tal como se verá: *“Bader fue el primero que volvió a este mito del Andrógino, que se encuentra bajo diferentes formas, en Filón el Judío, en Escoto Erigeno y en Bochme. Según él, el hombre, inicialmente...creatura sin sexo, quiso procrear sin Dios y “se imaginó” en la naturaleza animal...”*

(7) E. Schure, *Orfeo, Pitágoras y Platón*, pp. 156 y 157

(8) A. Yáñez, *Nerval y el romanticismo*, p. 29

...Dios entonces, creó a Eva para impedir que el hombre cayese al nivel de las bestias...

"Antes de la caída, el hombre se reproducía por ramificación, como un árbol, y la diferencia de los sexos es una enfermedad de desarrollo, inherente a las condiciones de los individuos mortales". La desobediencia de la creatura dio origen al Tiempo, el cual la tiene ahora prisionera, y junto con ella a la naturaleza toda...Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive. Y entre ellos, no son los menos preciosos aquellos cuya presencia misteriosa nos revela el sueño. Porque nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia."(9)

Aunque no fueron pocos los pensadores y poetas románticos que se opusieron, en muchos aspectos, a los filósofos del siglo XVIII, también hay que decir que fueron sus continuadores-en algunos casos-y sus discípulos, en otros, por lo que entre las enseñanzas heredadas del siglo XVIII, los románticos eligieron las afirmaciones irracionales o las tradiciones místicas, y sus maestros fueron aquellos que se remontaban a la cosmología renacentista, a los grandes mitos neoplatónicos o la filosofía presocrática de la naturaleza.

Sin embargo, las diversas corrientes espirituales existentes propiciaron brotes irracionalistas, y algunas de las ideas fundamentales de los físicos románticos derivaron del neoplatonismo, del renacimiento italiano y alemán, por lo que para Kepler, Paracelso*, Nicolás de Cusa, Agrippa de Nettesheim y Giordano Bruno, el Universo es un ser viviente dotado de alma; una identidad esencial que reúne a todos los seres particulares que son emanaciones del todo: *"No es el ojo el que hacer ver al hombre, sino el hombre quien hace que el ojo vea"*(10)

(9) A. Beguin, *El alma romántica y el sueño*, pp. 102 y 103

(10) *Ibidem*, p.79

Love for oneself is the beginning of a lifelong novel.

Oscar Wilde

THE DOUBLE. *Otto Rank* tuvo como fuente de inspiración para su estudio del doble en la literatura, la película *The student of Prague*, y tal como se menciona en la introducción del libro, **The Double**, Rank parece instituirse en el verdadero pionero en cuanto al tratamiento del tema del doble, ya que éste fue realizado a partir de los enfoques: psicológico, mítico y étnico.

Ralph Tymms (colega de Rank) también se había interesado en el tema del doble, sin embargo, la diferencia esencial entre ambos es que mientras Rank realizó un acercamiento psicoanalítico, valiéndose del método inductivo, Tymms llevó a cabo un acercamiento histórico y su método fue deductivo. Pero lo importante a señalar es que en la historia de la literatura del siglo XIX no se había efectuado un análisis profundo acerca de la importancia de los *dobles*.

El famoso Richard M. Meyer cuando hablaba del tema del doble en E. T. A. Hoffmann decía acerca de los dobles: *"unsure of their identity, are sometimes inhabitants of this earth and sometimes belong to some unearthly region"* (1)

Dado que el enfoque de Rank es psicoanalítico, basará toda su interpretación del *doble* en la teoría freudiana del Narcisismo, según la cual éste representa elementos de un amor enfermo hacia sí mismo, que impiden la formación de una personalidad equilibrada y feliz : *"Love for oneself is always the beginning of a novelistic life...for only when one's ego has become a task to be assumed, does writing have any meaning"* (2)

(1)Otto Rank, *The Double*, p.XII

(2) Íbidem, p.34

Falta página

N° 82

...that won't work, for I cannot go back; but you can go on ahead, one of these days you will become my self." (3) En *Hesperus*, su ego se le presentará como una aparición fantasmal), también establece que el creador clásico de la proyección del doble fue Hoffman, ya que casi en ninguno de sus numerosos trabajos deja de hacer referencia al tema del doble (*Princess Brambilla, The Heart of Stone, The choice of a Bride*).

Rank enumera las diferentes significaciones que la presencia del doble tuvo en las obras de los autores referidos, así como de los elementos u objetos que desempeñaron un papel determinante en ellas, tales como: el alma, los espejos, las sombras, los hermanos gemelos, etc.

Del alma nos dice lo siguiente : "*The primitive concept of the soul as a duality (the person and his shadow) appears in modern man in the motif of the double, assuring him, on the one hand, of immortality and, on the other, threateningly announcing his death*" (4)

Entre los elementos que participan de manera determinante en el tema del doble tenemos a los espejos, que evidentemente tendrán diferentes simbologías en las obras de los diversos autores románticos. Por ejemplo, los espejos en las obras de Hoffman distorsionarán, en las obras de Wilde (*El retrato de Dorian Grey*), representarán el miedo a envejecer, por lo que los años y los pecados pasarán al retrato, "al otro", que es también su propia conciencia.

Con respecto a la sombra, existen creencias alemanas primitivas: "*Whoever sees his shadow as a duple during Epiphany must die*" (5) Asimismo, se cree que quien hace daño a la sombra, le hace daño a su dueño.

(3) Otto Rank, *The Double*, p.15

(4) *Íbidem*, p. XVI

(5) *Íbidem*, p.50

Otto Weininger afirma algo que es de suma trascendencia: el doble no aparece en las mujeres:

Un "yo" se ha secado por él mismo, no por sí mismo, y el otro, que lo sabe, sabe también que siempre encontrará alguna forma de robarle su última gota. Cuando eso ocurre empiezan los dos a escribir.

Ya quisiera nombrarlos; poner un nombre a cada uno, igual que he puesto un número a cada cuaderno. Saber en cuál puedo confiar y de cuál debo defenderme. Porque a veces el "yo" que hace lo que no quiero hacer, es al que en realidad amo, porque me desata de ese no terco y hermético al que estoy sujeto.

Y a veces al que admiro es al otro, al que trata de apretar sus nudos y poner llave a sus puertas. Pero ocurre que aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita.

Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aún cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir.(6)

(6) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 41

Mario Praz en su libro *The romantic agony* tuvo como objetivo estudiar la literatura romántica (de la que el Movimiento Decadente de fines del siglo pasado es sólo un desarrollo) tanto en su etapa culminante, que él mismo ubica hacia el año de 1830, como en la decadente, que él sitúa hacia 1880.

De acuerdo con lo que señala Frank Kermode en el *Prólogo* del libro, la visión panorámica que abarcará Praz será sumamente extensa, ya que irá del marqués de Sade a D'Annunzio.

Para Praz es importante (además de hacer hincapié en uno de los aspectos que considera más característicos de la literatura romántica, que sería el de su sensibilidad erótica, puesto que está convencido que a este hecho se debe el que la literatura del siglo diecinueve se nos revele como única, dado que en ningún otro período literario el sexo fue la fuente de la imaginación creadora: "*In no other literary period, I think, has sex been so obviously the mainspring of works of imagination*"(3)), establecer qué entendemos por el término romántico (ya que para definirlo generalmente se alude a él como lo opuesto a lo *clásico*: "There is no opposite pole to 'romantic', merely because 'romantic' indicates a certain state of sensibility which, simply, is different from any other, and not comparable either by co-ordination or by contrast."(4)), cuáles son los periodos románticos que han existido en la historia de la literatura, y cuáles son los principales temas y autores incluidos, tanto en la etapa de esplendor como en la decadencia.

Así tenemos que los términos clásico y romántico fueron introducidos por Goethe y Schiller, y han terminado por instituirse en el criterio a seguir para interpretar todos los periodos de todas las literaturas, pero de acuerdo con Praz: "*classic and romantic come finally to denote respectively equilibrium an interuption of equilibrium*"(5)

(3) M. Praz, *The romantic agony*, p. XV

(4) *Ibidem*, p. 11

(5) *Ibidem*, p. 7

Entre los principales temas desarrollados en los capítulos del libro y siguiendo su orden cronológico tenemos: *The Beauty of the Medusa*, *The Metamorphoses of Satan*, *The Shadow of the Divine Marquis*, *La Belle Dame Sans Merci*, *Byzantium*, *Swinburne and 'Le Vice Anglais'*. Se incluyen los títulos de los capítulos porque éstos-como se verá-están íntimamente relacionados con los puntos esenciales del romanticismo.

Con respecto a los momentos románticos existentes en la historia de la literatura europea, Praz distingue tres. El primer momento incluye *Las tragedias* de Eurípides y los *Diálogos* de Plauto, y su culminación llegaría con la revolución del pensamiento religioso y con la prosa griega, introducida por Saint Paul. El segundo momento coincide con el florecimiento de los romances profanos de los siglos XII y XIII (*Lancelot y Guinevere*, *Tristán e Isolda* y *Aucassin y Nicolette*) que vienen a representar; por un lado, la crisis de los valores universales entonces en boga; y por el otro, la protesta contra los ideales ascético-espirituales contenidos en la literatura eclesiástica predominante en aquella época. El tercer momento está asociado, la mayoría de las veces, a lo que conocemos como *movimiento romántico*, pero Praz señala *que* sus características se opondrían a las del segundo momento, y en términos generales, este tercero representa una reacción contra el racionalismo.

Analógicamente, Alfred Baümler ha llamado al *Movimiento dionisiaco* del siglo VI, D. C., *el romanticismo de la antigüedad*, porque ve en él una reacción propia de una naturaleza mística y chthonica* contra las divinidades solares de los dorianos.

*Nota: Aunque en la Grecia de los siglos V y VI A. C. existían muchas religiones, destacaban la Olímpica y la Ctónica. La primera rendía culto a Zeus, y la segunda a Deméter o a Core (madre e hija, respectivamente). Sin embargo, una misma persona podía simultáneamente rendir culto a ambas divinidades sin que hubiera problema.

The Beauty of the Medusa. Este término surge a partir de la profunda impresión que el cuadro de Medusa-atribuido entonces a Leonardo Da Vinci ejerció en la mente de Shelley, cuando lo vio en la Galería Uffizi, hacia fines de 1819, y el cual le inspiró el poema que a continuación se incluye, porque como lo dice el propio Praz, puede considerársele como un manifiesto de la peculiar concepción de belleza que los románticos poseían:

*In lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror ant its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.
Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain.
Which humanize and harmonize the strain.
And from its head as from one body grow,
As ()grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many raggéd jaw.
And, from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;...*

...Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.
'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a () and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there-
A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks (6)

Después de leer este poema son entendibles las siguientes citas:

Le plus belles oeuvres des hommes son obstinément douloureuses, Andre Gide (7)

Le plus désespérés sont les chants les plus beaux, Musset (8)

a melancolie, toujours inséprable du sentiment du beau, Baudelaire(9)

Pain is inseparable from human pleasure, Shelley (10)

Como se podrá observar, la concepción de belleza romántica está relacionada con *lo horrible*, es decir; se trata de *la belleza de lo horrible* o si se quiere de *la belleza en lo horrible*.

6) M. Praz, *The romantic agony*, pp. 26 y 27

7) *Ibid*, p. 28

8) *Ibid*.

9) *Ibid.*, p. 30

10) *Ibid*, p. 28

Luego entonces tenemos, por un lado, la certeza de que este tipo de belleza no es exclusivo del siglo XVIII (el placer asociado al dolor era una de las características bien conocidas de los escritores religiosos) -aunque sí se puede afirmar que sólo entonces se tuvo una conciencia cabal de ello-, y por el otro, el que la idea de dolor como parte integral del deseo, sí es una novedad.

Así, tenemos como ejemplo a Poe, quien en su *Philosophy of Composition* admite que la muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, uno de los temas más poéticos en el mundo. Aquí es importante recordar que la madre de Poe murió de tuberculosis cuando él apenas tenía tres años, y seguramente el recuerdo de la imagen de su madre enferma no lo abandonó jamás. Y hay que añadir que el mismo Poe perdería (también de tuberculosis), años más tarde, a su primera esposa. No es gratuito que en la literatura romántica casi se instituyera como *moda*, la presencia de personajes femeninos enfermos de tuberculosis, tal como lo anuncia el principio del poema *Ode to Consumption* citado por Praz: "*There is a beauty in woman's decay*" (11)

Tomando en cuenta lo anterior, se llega a establecer que *lo horrible*, pasó de ser una categoría de lo bello, a ser uno de sus elementos esenciales; y *lo bellamente horrible*, pasó gradual e insensiblemente a ser, *lo horriblemente bello*.

Este concepto de belleza vino a revolucionar cualquier concepto anterior, y aunque ya se dijo, no es exclusivo del siglo XVIII, la importancia que adquirió, así como la difusión que tuvo entre los escritores románticos y sus obras, fue muy grande. En adelante, y sobre todo en las obras de los autores que se

(11) M. Praz, *The Romantic Agony*, p. 17

consideran ya-de acuerdo con Praz- dentro de la época decadente (1880), la belleza irá de la mano de la tristeza, del sufrimiento, de la muerte, de la enfermedad, no sólo de la tuberculosis, sino incluso se llega a hablar de la belleza presente en las mujeres epilépticas y en las agonizantes, así: **dolor, agonía, placer, y belleza** semejan instituirse en una sola entidad indivisible y sólo sustituible por otra: **éxtasis**.

Ed oh mia morte avventurosa a pieno!

Oh fortunati miei dolci martiri!

S'impetreró che giunto seno a seno

L'anima mia ne la tua bocca spiri...(12)

The Metamorfoses of Satan. En este capítulo lo que Praz plantea es que a partir de *El paraíso perdido*, de John Milton, la figura de Satán adquirirá un nuevo matiz (de ahí el título del capítulo), pues a pesar de que Satán siga siendo un ángel caído, reflejará una belleza esplendorosa, y aunque ensombrecida por la tristeza y la muerte, será como dice Praz : " *majestic though in ruin* " (13) Esto se relacionará con algo en lo que el propio Milton creía firmemente : en la energía heroica, y que, en adelante, aludirá a esta nueva visión sobre los rebeldes (Satán se rebeló), los transgresores, los criminales. En la siguiente cita, que corresponde a la línea 67, de *Heaven and Earth*, de *El paraíso perdido*, constataremos lo anterior : "*great is their love who love in sin and fear* " (14). De ahí que algunos críticos hayan interpretado la obra de Milton como una obra que propone la inversión de los valores, ya que a partir suyo se empieza a hablar, por ejemplo, de criminales sublimes y honorables malhechores y, evidentemente, este nuevo enfoque dará por resultado la creación de un tipo de personaje: el *hombre fatal* .

(12) M. Praz, *The Romantic Agony*, p. 33

(13) *Ibidem*, p. 58

(14) *Ibidem*, p. 73

Pero también es importante señalar que el comportamiento de este hombre fatal, corresponde, inevitablemente, al tipo de belleza que atraía a los románticos: *"The caractère maudit of love corresponds to the caractère maudit of beauty, for on the one hand we read: 'Tis the tempestuous loveliness of terror, and on the other, corresponding to it: I loved her, and destroy'd her!"* (15)

En este tipo de personaje ya se observa el vampirismo, que como ya se comentó, hasta la primera mitad del siglo XIX, los vampiros serán hombres, en la segunda mitad, los vampiros serán mujeres. Y a este respecto, Saint-Beuve llegaría a decir: *"J'oserai affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et de Sade (Je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspireurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin-pas trop clandestin. En lisant certains de nos romanciers en vogue, si vous voulez le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve, ne perdez jamais cette dernière clef"*.(16)

Para otros críticos, los personajes de Byron tienen mucho que ver con el Satán del *Paraíso Perdido*, de Milton. Y si finalmente se llegó a comentar del mismo Byron, que él encontró su modo personal de vida en la transgresión, se entenderá porqué, posteriormente, el tipo de *hombre fatal* será conocido como "byronic hero". Retomando las palabras del propio Byron: *"The great object of life is sensation, to feel that we exist, even though in pain."* (17)

The Shadow of The Divine Marquis. Con su libro-como Praz afirma desde su Introducción-intentará demostrar que el trabajo del Marqués de Sade (Donatien Alphonse Francois) no es un movimiento del pensamiento humano-como afirmaba Guillaume Appolinaire- pero sí es la obra de un pensador original, quien se atrevió a nombrar aquellos impulsos animales del hombre que habían sido anteriormente *innombrables*. Y no obstante, los

(15) M. Praz, *The Romantic Agony*, p.82

(16) *Ibid.*, pp. 82 y 83

(17) *Ibid.*, p.73

críticos de la época acusaban a los románticos de sensuales y perversos, Praz los refuta, argumentando que estas críticas además de superficiales, podrían ser calificadas de falsa moral, pues es más fácil considerar como monstruos a los escritores y poetas que vivieron atormentados por sus obsesiones, que descifrar el bagaje humano universal que se adivina detrás de sus paroxismos.

Para Praz, la originalidad de Sade radicó en el hecho de haber invertido los valores ético-morales de la filosofía de Thérèse, que son los mismos que los de Jean Jacques: "*Everything is good, everything is the work of god' becomes in him 'Everything is evil, everything is the work of Satan. It is therefore necessary to practice vice because it conforms to the laws of nature (Rousseau's 'les plus pures lois de la nature') which insists upon destruction. Evil is the axis of the universe...*" (18)

En consecuencia, se considerará que la virtud sólo existe para ser corrompida, por lo que su existencia se presentará como una condición necesaria del sadismo; del mismo modo que dentro de una moral ortodoxa, es necesario que exista un obstáculo a vencer, y un demonio que conquistar. Por ello, la mayor e innagotable fuente de placer para todo sádico consistirá en : "*The pleasure of profanation and blasphemy*" (19)

La trascendencia que Sade tuvo tanto en los románticos como en las generaciones posteriores es innegable, así como su patología: "*La crueldad sin límites de la obra de Sade no fue sólo un producto de la imaginación exaltada de sus años de cárcel; es más, en la cárcel estuvo, no por revolucionario, sino por flagelar actrices, pinchar con cortaplumas empleadas de tiendas, por dar a comer bombones impregnados de cataridina a prostitutas. Es conocido que golpeó brutalmente con su bastón a una joven mendiga. Rose Keller, y que vertió cera caliente en sus heridas; Rose Keller, en una declaración oficial, afirmó que el goce le arrancaba al marqués gritos abominables.*" (20).

(18) M. Praqz, *The Romantic Agony*, p.109

(19) Íbid, p. 104

(20) D.A.F., Marqués de Sade, *Justine*, p. 12

Falta página

N° 93

.. La sociedad que lo condenó le rendía así culto al hombre que quiso destruirla; no cabe duda, los extremos se tocan" (22)

I saw pale kings, and princess too,
Pale warriors, death-pale were they all;
Who cry'd-'La belle Dame sans merci
Hath thee in thrall!' Keats, *La Belle dame sans merci*.(23)

La Belle Dame Sans Merci. Este capítulo aludirá a la *mujer fatal*, y este tipo no es exclusivo del romanticismo, puesto que a lo largo de la Historia y la Literatura siempre ha habido referencias en torno suyo. Bastaría con remitirnos a la religión y a la mitología para encontrar numerosos ejemplos. Sin embargo, durante el romanticismo este tipo de mujeres proliferará, aunque no de la misma forma en que aparecen los *Byronic Heroes* como tipos. Praz señala diversas influencias en este particular tipo de *mujer fatal*, pero no deja de ser evidente que-en una gran medida-este estereotipo (si se le puede llamar así) derivó de la belleza meduseana.

La *mujer fatal* representará la perdición de todo aquel que se le acerque, pero lo importante en la construcción de este tipo, carácter o estereotipo, es que en él se llevará a cabo una inversión en cuanto a las funciones que los roles, femenino y masculino, desempeñan dentro de la sociedad.

Por lo tanto, de acuerdo con esta inversión de valores, será la mujer quien lleve el mando, y el hombre será el sometido. En consecuencia, cualquier contacto con la mujer o lo femenino será experimentado por el hombre como la aniquilación, por lo que aquí ya se podría estar hablando de la presencia

(22) D. A. F., Marqués de Sade, *Justine*, p. 14 y 15

(23) M. Praz, *The romantic Agony*, p.198

de un cierto tipo de vampirismo, y no obstante el vampirismo femenino se da en la literatura hasta la segunda mitad del siglo XIX (puesto que durante toda la primera mitad, el amante cruel es siempre un hombre), ya contaríamos aquí con su germen.

Cleopatra fue una de las primeras encarnaciones románticas del tipo de *mujer fatal*: " *Cleopatra, in fact, did what Semiramis had done, what Marguerite de Bourgogne did later...she massacred in the morning the lovers who had passed the night with her*" (24)

La figura de la mujer fatal ha sido retomada a través del tiempo en todo el mundo, debido a que reúne en sí misma todas las formas de seducción, todos los vicios y todos los deleites. Entre algunos de los muchos autores del romanticismo que hacen referencia a ella o que la retoman (Victor Hugo, Gustave Flaubert, Alejandro Dumas, Teophile Gautier, etc. Veremos en Gautier: *Une Nuit de Cléopâtre* (1845), *Meaux et camées* (1852); Swinburne* en: *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874), *Mary Stewart* (1881). D'Annunzio en *Trionfo della Morte* (1894) etc.).

De acuerdo con lo establecido, su aparición o incidencia en un determinado momento histórico carece de importancia, por tratarse justamente de un arquetipo, y como tal, carece de temporalidad.

**En este caso específico, no se retoma en la trilogía citada (acerca de la vida de María Estuardo) el tipo de mujer fatal en sí, pero sí se alude a la fatalidad para todo el que se acercó a María Estuardo.*

(24) M. Praz, *The Romantic Agony*, p. 215

Byzantium. En este capítulo se harán constantes alusiones a los diferentes pintores que formaron parte del movimiento romántico, así como a los pertenecientes al renacimiento. Por lo tanto, se hablará de Miguel Ángel, de Leonardo Da Vinci, de Delacroix, de Gustave Moreau, etc. También se hará mención de Wagner. Lo importante a destacar es la manera como las artes (literatura, música y pintura) se relacionan y complementan. Por ejemplo, se afirma que muchas de las pinturas de Moreau intentaron reproducir los esquemas o las estructuras poéticas de determinados poemas, pero independientemente de que se hayan cumplido los objetivos de cada artista, (como el mencionar que la estética de Baudelaire y la música de Wagner pudieron ser las premisas teóricas utilizadas por Moreau en sus pinturas) la importancia de este capítulo residiría en la interconexión existente entre todas las artes, lo cual nos remite necesariamente a la analogía.

Swinburne and 'Le Vice Anglais'. En este último y breve capítulo, la atención se centrará en aquellos comportamientos perversos que se verán reflejados en la literatura romántica ya considerada decadente. Por ello, se hablará entonces de: flagelaciones, martirios, amores lésbicos, amores incestuosos: "*In Sade and in the sadists of the 'frenetique' type of Romanticism it is the integrity of the body which is assaulted and destroyed, whereas in Dostoievsky one has the feeling-no use a phrase from Letters from the Underworld-of the 'intimacy of the soul brutally and insolently violated'*"(25)

No obstante lo anterior, lo que aquí se señalará es que la flagelación, por ejemplo, es una costumbre inglesa: "*The Flagellant society to which the Lady of the Veil introduced by Earl Lavender may therefore be taken as a sign of the times-a sigh of an age of effete ideals. At least, the existence of such a sect among the wealthy classes is a proof of the existence of widespread contempt of the great commonplaces of life-love, marriage, and the rearing of children'*" (26)

(25) M. Praz, *The Romantic Agony*, p.351

(26) *Ibid*, p.451

Morse Peckham/George Braziller. Romanticism. The Culture of the Nineteenth Century

Otra angustia, esta de no poder dejar de escribir, por ejemplo tiene alternativas. Por momentos siento que no la padezco. Sé que hay pequeñas separaciones provisionales que me hacen experimentar esa limpia tristeza de estar lejos de algo que me pertenece, a lo que volveré, pero de lo que, no obstante, puede alejarme por algún tiempo. ¡Pero aquella! ¡Aquella angustia persistente, inexplicable, adherida como el hombre a su muerte!
En ocasiones, para adormecerla, me emborracho. Y sí, durante la embriaguez siento como un desnudo interior, un arrojito que me contenta y me exalta. ¡Me voy de mí, me voy de mi temblor, me voy de mi muerte! (1)

El término romántico ha tenido una gran variedad de significados y los seguirá teniendo, pero cada vez más los historiadores de la cultura coinciden en limitar su marco temporal al periodo comprendido hacia finales del siglo XVIII, cuando algunos líderes culturales alrededor de toda Europa, casi simultáneamente, y en un principio en forma independiente, comenzaron a sentir que su manera de ver el mundo era radicalmente diferente a cualquier otra anterior, y sintieron que esta nueva manera de ver el mundo los obligaba a expandirla hacia todo lo que los rodeaba: filosofía, religión, artes, historia, política y sociedad.

Esta nueva perspectiva romántica se veía a sí misma creando cosmovisiones, porque el verdadero sentido de la relación entre el pensamiento y el mundo requería de una metafísica, y los románticos tenían la certeza de que las cosmovisiones anteriores, no decían gran cosa acerca del mundo, sino que daban información acerca de quienes las emitían, en tanto eran sólo proyecciones suyas. Y estas proyecciones estaban determinadas-en una gran medida-por la moral prevaleciente, y por los roles establecidos por ella.

(1) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 49

Si se ha dicho que el romanticismo podría considerarse como un grito de libertad, ese grito sería de franca protesta contra los roles establecidos, porque éstos no eran vistos como formas de conducta provenientes de la Divinidad, o derivados en forma natural de nuestra relación con el mundo, sino que eran meras imposiciones del hombre, y su función consistía en enmascarar al *Ser*. De ahí que Peckham afirme: "*The role was a violation of the Self*"(2), y que haya surgido un rol (para Peckham, varios roles) que terminó por instituirse en el anti-rol, cuya función consistía en señalar la diferencia existente entre el *rol* y el *Ser*.

Los románticos cuestionan el sinsentido del mundo, y al hacerlo aluden a los deseos básicos, que están convencidos, han caracterizado a la humanidad: el del orden, de la estructura, el del valor. Por lo tanto, la esencia del *Ser*, estaba contenida en ese deseo. El sentido, el significado-argumentaban- no era algo inmanente en la naturaleza. No eran algo que la mente o el pensamiento pudieran encontrar en el mundo, puesto que el sentido y el significado habían sido impuestos- como tales- por el hombre en el mundo. Lo anterior propiciaba, evidentemente, una nueva propuesta de revaloración de todo lo circundante.

Por todo lo ya expuesto, es lógico que los románticos se sintieran profundamente aislados y alienados en el momento histórico que les tocó vivir. Entonces, como respuesta al aislamiento y a la alineación a la que se enfrentaban, se propusieron como tarea primera y prioritaria, asegurarse de que el *Ser* se instituyera en el verdadero origen de: orden, significado, valor e identidad. Y, como segunda; la de encontrar el campo o terreno adecuado para: el valor, la identidad, el significado y el orden.

De la primera tarea derivaron los *anti-roles*, que tuvieron como objetivo el cuestionar básicamente al *Ser*. Es importante señalar la presencia de

Fredrick Nietzsche, cuya filosofía (se podría decir), es uno de los detonantes del movimiento romántico.

El primer *anti-rol*: “**the Byronic Heroe**” lo encontramos en *Werther*, de Goethe, y puede considerarse como parte del romanticismo negativo, debido a que niega todo valor y todo significado.

Como el *anti-rol* que forma parte del romanticismo positivo (y que podríamos llamar reparador), se encontraría el “**the Poet visionary**”, que originalmente se llamaba “**mystic**” porque no encontraron a la mano otro término para significar “*incomprehensible*”. En la actualidad, entendemos que éste hace referencia al esfuerzo por salvar la brecha existente entre el *Sujeto* y el *Objeto*; y entre el *Ser* y el *Mundo*, a través de una forma de percepción que lo hace posible (tal como lo dijo Wordsworth: “*see into the life of things*” (3)), ya que hasta Kant hablaba de ello en su estética: “*...there is a mode of perception which enables us to experience the Ding-an-sich, the world in itself*” (4)

Con todo lo anterior, a lo que se pretende llegar es a la experiencia pura, a la revelación de la verdad pura, de esa verdad que no quedará enmascarada por ningún tipo de *rol* y, que por ello, tampoco enmascarará al mundo.

El siguiente *anti-rol*: “**the Bohemian**” es quizás el más importante de los *anti-roles* románticos. El *bohemian* hará del arte el centro de su vida y, al mismo tiempo, hará de éste su excusa perfecta para justificar sus agresiones. París es el lugar idóneo para el bohemio, aunque éste de hecho haya surgido en Alemania, y también, de alguna manera, en Inglaterra. Las mismas características de este *rol* las encontramos, tanto en la primera

(2) M. Peckham, *Romanticism. The Culture of the Nineteenth Century*, p. 18

(3) *Ibidem*, p. 20

(4) *Ibidem*.

década del siglo veinte, como en la actualidad. La fascinación por las drogas y el alcohol son parte esencial del bohemio. Sin embargo, se debe destacar que su uso tenía un sentido: cambiar el tipo de conciencia, y someter la mente a nuevas formas de percepción, que sería imposible poseer sin la ayuda de esos enervantes, debido a lo cuadrado de los comportamientos exigidos por los *roles* establecidos entonces. Además de las drogas y el alcohol, también existió un interés especial por la renovación y experimentación sexual, así como por vivir fuera de los cánones de la llamada "*vida burguesa*", que significará justamente eso: una determinada forma de vivir la vida. ¿Cómo podían establecerse reglas para vivir la propia vida?

Entre los años de 1820 y 1830 emergen dos *anti-roles* más: "***the Virtuoso and the Dandy***". Cabe señalar que Baudelaire fue el primero en entender el significado del "*Dandy*", aunque se podría decir que su verdadero significado no ha sido comprendido, salvo en muy raras ocasiones. Pero si este *rol* no fue del todo comprendido, mucho menos lo fue el del "*Virtuoso*". No obstante los pintores: Matisse y Picasso encarnaron (por decirlo, de algún modo) al "*Virtuoso* y al *Dandy*". Matisse le dio al "*Dandy*" completa libertad; y Picasso hizo lo mismo con el "*Virtuoso*". Wallace Stevens, por ejemplo, fue más lejos que Matisse y Picasso en tanto encarnó los dos *anti-roles*: "*Virtuoso y Dandy*" al mismo tiempo, dado que fue tanto poeta como un exitoso hombre de negocios. Así, se puede concluir que el "*Visionary Artist*" se negó a desempeñar cualquier tipo de *rol*; el "*Bohemian*" los desafió; y el "*Virtuoso* y el *Dandy*" los trascendieron; el primero a través de su dominio de lo imaginario; y el segundo, a través de la ironía. Paganini fue el primer gran Virtuoso, y por décadas se instituyó en el modelo del *anti-rol* ideal, al grado de considerársele, en cierto sentido, un *Byronic hero*, puesto que existe una leyenda en la que se afirma, que la maestría de Paganini en el violín obedecía a que éste vendió, a cambio de ella, su alma al diablo.

Resumiendo: la esencia del **Virtuoso** simboliza la inadecuación de la sociedad para llegar a satisfacer las necesidades del Ser. La esencia del **Dandy** revela el sinsentido y la trivialidad de la sociedad.

Con respecto a la segunda tarea que los románticos se impusieron, Peckham las divide en cuatro etapas que considera definitorias del romanticismo: **Analogism, Transcendentalism, Objectism, Stylism.**

Analogism

A fines del siglo XVIII, la Ilustración, que había parecido prometer una vida perfecta para la humanidad colapsó, y esto representó para algunos pocos europeos una llamada de alerta. ¿Por qué? Porque se sintieron abandonados en un mundo sin valores, puesto que ni la naturaleza ni la sociedad podían percibirse como fuentes originarias de valor o de sentido. A esta etapa se le conoce como la del romanticismo negativo, y fue precisamente de donde éste surgió, y el problema que planteaba puede quedar contenido en dos preguntas: ¿cómo introducir el valor al mundo, y también, dónde se origina el valor? Por ello, el primer paso a seguir era necesariamente separar la personalidad en dos aspectos antitéticos: **el Ser y el Rol**, es decir; Sociedad, y la percepción de la Naturaleza como una analogía del Ser. Luego entonces, el valor se encontraba en esa única y peculiar manera de experimentar la realidad.

Entre los autores que Peckham incluye dentro de esta etapa se encuentran: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Lord Byron (1788-1824), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), William Wordsworth (1770-1850), y John Keats (1795-1821).

La segunda etapa **Transcendentalism.**

Si bien es cierto que el **Analogism** cuestionó el valor de la existencia, y de alguna forma estableció que su valor o su sentido se encontraba en el modo de experimentarla, se deduce entonces, que el origen de ese valor o de ese sentido reside en el *Ser*. Así, esta experimentación será la evidencia del **Analogism** de que el *Ser* es una analogía del Universo, y por ende, comparte su carácter de divinidad y de fuente originaria.

En consecuencia, se instituyó como tarea del **Transcendentalism** introducir el valor o sentido de la vida al mundo, a través de una heroica redención del mismo.

Algunos de los autores que Peckham integra a esta etapa tenemos: Arthur Schopenhauer (1788-1860), Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), Alfred Tennyson (1809-1892), Thomas Carlyle (1795-1881)

Objectism

El comunismo y el fascismo son descendientes modernos del **Transcendentalism** y representan el fracaso de este segundo intento por resolver el problema del romanticismo que es: redimir a otros es imponer la voluntad de uno sobre la de los demás. Y al hacerlo se les está violando, se les está invadiendo y negando su derecho a ser ellos mismos. Es reducir su *Ser* a *roles*, cuya existencia obedece a servir a los intereses de una heroica redención del mundo. Esto equivale a convertir a los *Sujetos* en *Objetos*. Y al negarles la existencia como *Sujetos*, se les niega el derecho que poseen de experimentarse subjetivamente. Así, la única respuesta posible a lo planteado fue la de despojar al *Ser* de su autoridad Divina, y definirlo simplemente como la *conciencia alerta* que observa y observará el completo horror de la *Naturaleza, la Sociedad y la Personalidad*

Los autores que integran esta etapa son: Gustave Flaubert (1821-1880), Charles Baudelaire (1821-1867), Robert Browning (1812-1888).

STYLISM

Esta última etapa muestra que el **Objectism** sólo podía representar una solución temporal, puesto que no ofreció ninguna vía para el Ser más que el estar alerta y el tener coraje o si se quiere valentía. Así, el Ser podía mediante ilusiones (que son las que lo protegen del horror de la existencia) ver al mundo, pero éstas no podían mantenerlo como tal. El sentido o el valor tienen un significado negativo. Por ello, la vorágine del mundo trató de disolver al Ser en el fluir de la existencia, y de reducir el romanticismo a un simple romanticismo negativo. La historia de las artes registra una simbolización positiva de la importancia del Ser, del Ser como *fente originaria del sentido, y del valor mismo*. Y este valor o este sentido se opondrá al negativo valor del mundo

Los autores que incluye Peckham en esta última etapa son: Algernon Charles Swinburne (1837-1909), Arthur Rimbaud (1854-1891), Walter Pater (1839-1894), Stephané Mallarmé (1842-1898), Oscar Wilde (1856-1900), Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Para **Adriana Yáñez** (*Los románticos, nuestros contemporáneos*) el Romanticismo no puede ser entendido, si no tenemos en cuenta a Jean Jacques Rousseau y a Chateaubriand (en sus prosas respectivas), a Maurice Blondel (1861-1952) con su *Filosofía de la acción* (Filosofía cristiana basada en la idea de que el hombre es acción en pos de la acción de Dios), Henri Bergson (1859-1941) y su *Intuicionismo* (Bergson, quien conocía a profundidad la psicología, las matemáticas y la biología, trata de demostrar que existe un conocimiento más profundo y de mayor importancia vital que el conocimiento obtenido mediante los métodos de la ciencia, y éste será el conocimiento intuitivo) y a Immanuel Kant (1724-1804) con sus obras: *Crítica de la razón pura* y *Crítica del juicio** como parte de sus antecedentes teórico-literarios.

La referencia a Kant es indispensable, puesto que éste estableció los límites de la razón (*Crítica de la razón pura*) y a partir de ahí desarrolló su filosofía. Gracias a Kant, *el arte se fundamenta como libre e independiente de la moral, de la política, de la religión. Kant separa lo bello de lo útil, y con esto se puede ya hablar de la creación de una estética moderna, que como primera premisa podría plantear que el arte romántico es la búsqueda de un "arte puro", de un "arte absoluto".

Aunque el Romanticismo y el Existencialismo corresponden a diferentes momentos históricos (el primero a la mitad del siglo XIX; y el segundo a los años cuarentas) y sean respectivamente un movimiento literario y un movimiento filosófico (ya se vio que éste trascendió los círculos filosóficos), ambos poseen grandes semejanzas. La primera de ellas será la de reflejar a través de sus obras el malestar de un siglo.

En el caso del Romanticismo el del final del siglo XIX; y en el del Existencialismo, el de la 1ª. Y 2ª. Guerras mundiales, no hay que olvidar que el siglo XX, llamado Siglo de la Modernidad, también fue conocido como "El siglo sin Dios".

El Romanticismo surge en la primera mitad del siglo XIX en Alemania e Inglaterra, y además de surgir como una reacción violenta en contra de la Ilustración y el pensamiento clásico, también fue una lucha desesperada por volver a conquistar el espacio interior. Frente a las ideas de progreso, de modernidad, de utilidad, el Romanticismo propone la interiorización de la experiencia poética. De ahí la importancia del sueño, de la aventura; de ahí la sustitución de equilibrio por intensidad; de ahí la devoción por lo imaginario; de ahí la preferencia por la violencia en lugar de la paz y por la inquietud en lugar del reposo, como si a través de los excesos se pudieran romper las paredes que delimitan nuestra condición. Por ello hay un rechazo a la vida cotidiana, a la existencia media, a la existencia normal. La marcada tendencia hacia el delirio verbal, hacia la pasión erótica, hacia la voluntad de escándalo, hacia las geografías y paisajes artificiales se relacionará con dos deseos: el de ensanchar el dominio del hombre, y el de enriquecer su universo.

Lo anterior puede deducirse de lo que afirmaban poetas como Rimbaud, quien al hablar de la vida decía: *"la verdadera vida está en otra parte. No estamos en el mundo"*. Apollinaire (quien fue el inventor de la palabra surrealismo) hablaba de esperar la aventura; y Nerval hablaba de una literatura supernaturalista.

Entre los principales representantes del Romanticismo se encuentran: Lord

Byron, Wolfgang Goethe, Victor Hugo, Gerard de Nerval, Friedrich Holderlein, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Jean Paul Richter, Edgar Allan Poe,

Emile Bronté, Gustavo Adolfo Bécquer.

Con respecto a las semejanzas entre el Romanticismo y el Existencialismo se dirá lo siguiente: en el primero existe un lamento por la inadecuación de la realidad al deseo y al sueño; en el segundo está presente la dolorosa contradicción entre la evidente grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada.

Para los románticos, el hombre es un ser doble, escindido porque lleva en sí mismo una mezcla de sueños, límites, proyectos y realidades.

Para los existencialistas, Sartre, en concreto, el hombre vive y vivirá en constante contradicción porque nunca podrá conciliar su ser-en sí con su ser para-sí.

Lo que hay que señalar es que la importancia que tuvieron y siguen teniendo estos movimientos radica en el hecho de haber trascendido los límites literario-filosóficos, ya que ambos se instituyeron en propuestas de vida, tal como lo afirma O. Paz en *Los hijos del limo*:

El romanticismo es una concepción del mundo, de la vida, una manera de enfrentarse a la realidad. Representa una lucha desesperada contra el abismo y contra el vacío. Una lucha por la totalidad. Un combate por lo absoluto. Pero también una reacción violenta contra la Ilustración y la era moderna que hace de los románticos nuestros contemporáneos (1)

Cabe decir que el título de *Los hijos del limo* fue retomado por Paz del último terceto, del quinto soneto que integra la obra *Cristo en los olivos* de Gerard de Nerval: "...Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;

Une Seúl pouvait au monde expliquer ce mystere:

*-Celui qui donna l'âme aux enfants du limon "(2)**

(1) O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 20

(2) Yáñez, *Nerval y el romanticismo*, p. 141

*("Pero el oráculo invocado

debió callar para siempre;

Uno sólo podía explicar al mundo ese misterio:

-Aquel que dio alma a los hijos del limo.")

Como nos dice Adriana Yáñez (en *Nerval y el romanticismo*), en la obra de los románticos, como en la de los grandes poetas, el tiempo tendrá una importancia definitiva. Así, tenemos por un lado, al tiempo histórico, lineal. Éste es el que puede considerarse como tiempo objetivo porque corresponde al curso real del devenir, es progresivo y recto, y está marcado por la pérdida, por la finitud, por la muerte. Por el otro lado, tenemos al tiempo del mito, que es el tiempo circular, cíclico, reversible, producto del recuerdo, de la memoria, de lo imaginario. Es el tiempo del origen, del mito, de la poesía, cuya esperanza radica en recuperar los paraísos perdidos: la infancia, los amores pasados. Bastaría con retomar lo que afirmara Proust para ilustrar lo anterior : "Les vrais paradis sont les paradis perdus" (3)

Por ello, el control de la memoria, la disciplina del recuerdo a través de la creación literaria, harán posible el viaje hacia atrás, la existencia anterior. Esta existencia anterior, o si se quiere interior, es la que devolverá a la vida presente. Los románticos recuerdan para vivir. Buscan en el pasado para poder entender su propia vida, para darle sentido a su delirio, y fuerza a su libertad. Luego entonces, tendríamos dos tiempos: el tiempo perdido y el tiempo reencontrado, enfrentándose, confundiéndose, diferenciándose, en un juego de espejos cuyo aparente *sinsentido*, se convierte en el único *sentido*.

Es por esto que el triunfo del Eterno Retorno sobre el tiempo de ruptura o en la progresión histórica se estableció-en algunos autores, como en Nerval- en una obsesión, porque sólo a través del pasado revivirán las imágenes. Por lo que las vías privilegiadas para recuperar el tiempo perdido fueron y siguen siendo: la literatura, el teatro, la pintura y el sueño.

(3) A. Yáñez, *Op.cit.*, p. 52

Con relación a los anterior podríamos añadir, que la poesía mexicana contemporánea tiene una deuda muy grande con Nerval, tal como lo podemos ver con Octavio Paz, quien inicia su poema *Piedra de Sol* con una epígrafe del poema *Artémis: La Trezieme revient...C'est encor la premiére*; y pone en práctica la propia idea de Nerval acerca del poema, visto como un tiempo cíclico y repetitivo, en el que las diferentes voces acaban por unirse en una sola: la de la poesía. Así, la primera estrofa y la última son idénticas, como la primera y última amante son la misma. Recorremos el camino y volvemos al punto de partida.

Algo semejante sucederá con Borges en su poema *La noche cíclica*, en el que el tiempo también es circular y existe una interpretación pitagórica del mundo

Ahora con respecto a la responsabilidad del hombre con su destino, y del hombre como representante de todos los hombres tanto en el Existencialismo como en el Romanticismo tenemos lo siguiente:

Para el Romanticismo, el poeta (escritor), y será la primera vez en la historia de la poesía moderna que esto suceda, no se limitará a narrar o describir algunos episodios de su vida, ya que su obra se convertirá en el lugar donde se decidirá su propio destino. Luego entonces, la vida expresada en la obra de un poeta, además de ser la suya propia, será también la de todos nosotros. Por eso afirmaba Nerval: "*La vie d'une poete est celle de tous*"; "*L'experience de chacun est le tresor de tous*". Y por lo tanto, el destino individual se convertirá en destino colectivo, y el mito individual en el arquetipo válido para todos los hombres. Así, el poeta viene a ser el representante del hombre en el mundo, y la imagen misma de la condición humana y, al hacerlo, se erigirá en el intérprete del universo, por lo que la poesía y la profecía llegaran a fundirse en una sola realidad, puesto que la palabra poética será un lenguaje erudito y, por ello, tendrá un carácter hermético y

cerrado, en el que el lector, como en las antiguas sectas religiosas, deberá someterse a un ritual iniciático.

Con respecto a la construcción de un lenguaje dentro de otro lenguaje por parte del poeta, es evidente que ya se está hablando de la presencia de un metalenguaje, y de ello podría derivar una propuesta teórico-poética o teórico-literaria, pero habría que añadir que también se está haciendo referencia a la teoría de las correspondencias o si se quiere al panteísmo, ya que la intención o el objetivo que conlleva la construcción de un lenguaje dentro de otro, se relaciona con la búsqueda por establecer una comunicación cada vez más íntima entre el poeta y la naturaleza. Es decir, la magia del lenguaje establecerá un vínculo entre el mundo visible y el invisible, puesto que desde el punto de vista de los románticos, las fronteras existentes entre estos mundos son maravillosamente permeables. Y sólo así, el espíritu se hará uno con la materia, porque todo es vida y todo es verdad, todo participa del mismo principio universal: el Ente Supremo, Dios.

Asimismo, no se podríamos hablar del Romanticismo dejando a un lado el problema del doble, del otro, del alter ego, ya que ésta fue una de sus grandes obsesiones, sobre todo del romanticismo alemán. La identificación con otro yo imaginario se encuentra en el origen mismo de la creación literaria, pero la forma más concreta de esta alteración de la identidad la encontramos justamente en la obsesión por el doble, por el otro. La presencia del doble anuncia la inminencia de la muerte. Sea quien sea, el otro es el enemigo, es el adversario a vencer. Guy de Maupassant confesaba:

...because I bear within me that double life which is the strength, and simultaneously the misery, of the writer. I write because I feel and I suffer from everything which exists because I know it only too well; and above all, because I see it in my self, in the mirror of my thoughts, without being able to experience it" (Afloat, entry for April 10)." (4)

(4) Otto Rank, *The Double*, p. 38

Como ya lo observamos no podemos desligar la presencia "del otro" del proceso creativo:

El mundo es doble. Todo es aparente. La verdadera realidad es otra. Todo lo que parece objetivo es en realidad subjetivo. El mundo no es más que el producto de un espíritu dialogando consigo mismo. Es como un Yo universal y absoluto, fundamento de toda experiencia, precisamente porque está más allá de toda experiencia...En esta dualidad también hay un sentido fáustico del doble: Dice Goethe en el Segundo Fausto "somos la unión de dos naturalezas". El juego del doble es por dentro. El mundo exterior se hace interior...El conflicto esencial es la lucha interna de un yo desgarrada entre lo bueno y lo mal. El Fausto de Goethe represente, simbólicamente, el desdoblamiento decisivo de la conciencia frente al mal. El instante de plenitud, el ideal inaccesible que borra la desgarradura, es el proyecto que mantiene vivo, alerta, a Fausto, prototipo del hombre moderno. El enfrentamiento de las conciencias es un momento obligado. La división interna no es motivo de debilidad. No es el hombre incompleto de la mitología griega, que errante busca su otro yo, para volver a ser circular, para volver a ser perfecto. La división y la desgarradura son indispensables, son nuestra fuerza y nuestra libertad, porque nos permiten establecer una relación activa con el mundo. Sin escisión originaria no hay dialéctica. Sin el otro yo no hay acción ni transformación real. El hombre internamente dividido es la condición de posibilidad de la libertad humana. (5)

Debemos señalar que la dualidad también se refiere a un arquetipo muy antiguo: al del mito del hombre esférico, del hombre doble que evocara Platón en "El Banquete" (Discurso de Aristófanes).

Para las religiones tradicionales, la dualidad se relaciona con la división entre el cuerpo y el alma, en términos sartreanos se tratará del en sí y del para sí. Para Freud serían el consciente y el inconsciente, pero lo importante a señalar de todo lo anterior, es que la idea de la dualidad de la persona humana (masc-fem; hombre-animal; alma-cuerpo; vida-muerte) ha sido una de las grandes preocupaciones del hombre desde tiempos primitivos y se apoya, generalmente, en una teoría de la reencarnación, e implica, casi siempre, la idea del hombre como responsable de su propio destino. Debido

(5) A. Yáñez, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, p.57

a ello no encontramos mitologías que no pongan en relieve este doble aspecto (benéfico-maléfico) del ser humano (ángeles-demonios).

Cabe mencionar una anécdota de Gerard de Nerval. Cuando le mostraron un retrato suyo, realizado por Gervais, Nerval-negándose a reconocer su propia imagen-escribió al pie del mismo: "*Je suis l'autre*"; que no hay que confundir con el: "*Je suis une autre*" de Rimbaud.

En *Le Christ aux oliviers*, Nerval desarrolla uno de los temas "clásicos" del romanticismo alemán, y, posteriormente, del francés: "La muerte de Dios". Tema que se convierte en una verdadera obsesión, y que en la literatura romántica anterior lo habían desarrollado Hölderlin, Novalis y Jean-Paul. Más tarde en Francia, Alfred de Vigny, Victor Hugo y Gerard de Nerval, entre otros.

El poema *Le Christ aux oliviers*, está formado por cinco sonetos, y cabe decir que en su primera edición el subtítulo era: "*Imitado de Jean Paul*", refiriéndose al *Sueño* de Jean Paul. El segundo y tercer soneto conforman lo que viene a ser el monólogo de Cristo, que comparado con el *Sueño* de Jean presenta grandes cambios. En Nerval, no es Cristo muerto el que anuncia a los muertos la ausencia de Dios, porque la acción se desplaza del mundo de los muertos al de los vivos. Es decir; Cristo se dirige a sus discípulos, pero éstos están dormidos. Cristo les anuncia la muerte de Dios, no la ausencia de Dios. Por lo que aquí también se observa la influencia de Nietzsche.

Por ello el grito de Jean Paul "No hay Dios", se transforma en "¡Dios no es! ¡Dios ya no es!". Pero esto a su vez, implica que Dios "fue", y marca una nueva época histórica, un nuevo tiempo.

Como nos comenta Adriana Yáñez, Heidegger decía con relación a

Hölderlein, que éste "abre un tiempo nuevo", "el de los dioses que han huido y el del dios que vendrá. Por ello afirmaba Nerval, "nos encontramos entre dos mundos: uno que muere y otro que renace".

En el romanticismo el tema de la muerte es sumamente importante, puesto que ésta es vista de otra manera a la establecida por el cristianismo. La muerte para el romántico es promesa, anuncio de un nuevo punto de partida. Por lo tanto, la muerte representa sólo un momento dentro del ciclo del devenir, lo cual nos da la esperanza de la vida después de la muerte, que será transmitida a través del sueño, tal como lo podemos confirmar en la siguiente cita de Nerval: "*Nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous!*" (6)

Como ya pudimos ver, de lo que finalmente nos hablan los románticos a través de sus obras, y de quienes las estudiaron es de la importancia del Ser, de este Ser que defenderá su derecho a existir como tal, y que se rebelará ante cualquiera que pretenda imponerle una determinada *manera de ser*. Este Ser dialogará consigo y con el universo, y al hacerlo... *inaugurará nuevas formas de Ser, experimentará lo indecible, descubrirá lo inaudito, confesará lo inconfesable, caminará sin pisar el suelo y por ello, podrá revelar lo indescifrable. Escuchará con los ojos y mirará con los oídos, dormirá de día, vivirá de noche, amará como sólo pueden hacerlo los locos: con la piel en carne viva. Será el mago, el brujo, el sacerdote, aquél que nos transporta a la otra orilla, el que vive para inventarnos e inventarse a través de la palabra. Este Ser gritará "Yo", se volverá un Yo, y el Yo será un Yo, y también será Otro.*

(6) Yáñez, Adriana, *Nerval*, p. 33

II.I INFLUENCIA DEL ROMANTICISMO EN *EL LIBRO VACÍO Y LOS AÑOS FALSOS*

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

En el capítulo precedente ya se estableció que en el romanticismo existe una insatisfacción por la inadecuación de la realidad al deseo y al sueño, y que frente a las ideas de: progreso, modernidad y utilidad, éste luchó desesperadamente por conquistar el espacio interior, y que fue la experiencia poética la que se propuso como medio para lograr la interiorización. De ahí la importancia del sueño, de la aventura, de la sustitución de equilibrio por intensidad. De ahí la devoción por lo imaginario, la preferencia de la violencia en lugar de la paz y de la inquietud en lugar del reposo.

También se vio que en el existencialismo existe un gran descontento debido a la contradicción existente entre la grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada. Se hace referencia a lo anterior, porque ya se planteó que ambos movimientos además de tener semejanzas entre sí, influyeron determinadamente en *El libro vacío y Los años falsos*, tal como se verá a continuación.

El libro vacío reflejará constantemente lo que es la modernidad, que de acuerdo con Kundera en *El arte de la novela*, podría sintetizarse en: la concentración de poder, la burocratización de la actividad social, y la despersonalización del ser humano. Por lo tanto, toda concentración progresiva de poder tenderá a divinizarse, y todo poder que se deifique producirá, automáticamente, su propia teología. En resumen: todo poder que se comporte como Dios, suscitará a su paso sentimientos religiosos.

José García simboliza al hombre moderno que es aplastado cotidianamente por la burocracia. Ésta se le presenta como un aparato laberíntico que amenaza con devorarlo. El mundo de José García se erige ante él sin que realmente pueda comprenderlo. Sin embargo, a pesar de su diario sometimiento, José se recupera a sí mismo en su acto de escribir. Una y otra vez la rutina lo aplasta, los deberes de la oficina, los deberes de su casa. Y todo aquello que ya ha aprendido de memoria-de tanto verlo repetirse-no le impiden que también, una y otra vez, él se enfrente a esa página en blanco que es su tormento, pero también su salvación. Esa página en blanco es su propia vida. Ésa que José tiene que elegir diariamente, elegirla desde la rutina, con todo y la rutina, y a pesar de la rutina. Luego entonces, lo que *El libro vacío* estaría proponiendo de algún modo es: "*el rescate del Ser*". De este *Ser* que ha caído en el olvido (como dijera Heidegger) por la trampa en que se ha convertido la existencia. Pero este "*rescate del Ser*" sólo será posible a través del arte.

Aquí cabría preguntar: ¿Qué relación existe entonces entre el romanticismo y *El libro vacío*?

José García se rebela ante la burocracia. José no logra adaptarse a su realidad circundante.

Ahí queda manifestado su descontento, justo en su incapacidad de integrarse a lo que vendría a representar la propia desintegración de su *Ser*, de su *Yo*. José se refugia en su mundo infantil, ya a través de sus recuerdos, ya a través de sus sueños. Y se rescata a través de la interiorización, a través del arte, que equivaldría a la conquista de su espacio interior. Y en esa lucha y en esa conquista, José rescataría al *Ser* del olvido.

Ahora con respecto a lo que podría plantearse como inversión de valores, tenemos lo siguiente. Los románticos sustituyeron el equilibrio por la intensidad, y la mayoría de ellos antepuso la pasión a cualquier otro sentimiento en sus vidas. Y ¿no es José García el mismo que siente la pasión a todo lo largo y ancho de su cuerpo? ¿No es él quien desea decirle a su hijo lo que podría considerarse como el número uno de su decálogo? :

Lánzate a tu vida desnudo, inexperto, inocente. Y sal de ella maltrecho o victorioso. Eso, al fin y al cabo, es igual. Lo importante es la pasión que hayas puesto en vivirla. (1)

No obstante lo anterior, José García es el hombre moderno que tiene que convivir con su ser racional e irracional, y quien se debaterá por lograr la coincidencia eternamente.

Ahora, con respecto a las semejanzas que comparten el romanticismo y el existencialismo tenemos lo siguiente:

Para el romanticismo, el poeta no se limitará a narrar algunos episodios de su vida, puesto que su obra será el lugar donde se decidirá su propio destino. Por lo tanto, la vida expresada en la obra de un poeta, además de ser la suya propia, será también la de todos nosotros. Por eso afirmaba Nerval: "*La vie d'une poete est celle de tous*"; "*L'experience de chacun est le tresor de tous*".

(1) J. Vicens, *El libro vacío*, p.136

De esta manera, el destino individual se convertirá en destino colectivo, y el mito individual en el arquetipo válido para todos los hombres. Por ello, el poeta será el representante del hombre en el mundo, la imagen misma de la condición humana.

¿No se relacionaría lo antes mencionado con lo que Jean Paul Sartre afirmaba con respecto a la responsabilidad del hombre para con todos los hombres? : *"Cuando decimos que el hombre se elige, entendemos que cada uno de nosotros se elige, pero también queremos decir con esto que al elegirse elige a todos los hombres."* (2)

¿No es José García ese hombre que lucha diariamente por su elección, quien desea comunicarse con los demás para reconocerse en la semejanza. No es él precisamente quien se erige en un representante de la humanidad?

José García nos habla de la pasión, de la intensidad, de su deseo por lo absoluto (como el yo que se proyecta como voluntad de absoluto, tal como lo afirmara Nerval: *Moi projeté absolu*" (3)) manifestado en su sufrimiento, no sólo de niño o adolescente, sino de hombre (lo cual podemos constatar a través de los recuerdos que nos confiesa al tener que llevar a cabo una elección, lo cual también resulta alegórico, si tomamos en cuenta los trasfondos romántico y existencialista presentes en la obra) cuando debe tomar una elección: *"Recuerdo lo que sufría para elegir un solo dulce entre los muchos que, en aquel cajoncito adornado con papel de china, vendía doña Lola Urrutia para "ayudarse con los gastos" ...Me gustaban mucho; pero elegir uno, uno solo, disminuía, hacia desaparecer, casi, el placer de la compra, porque después siempre me asaltaba la idea de que los desechados eran más grandes y mejores...El tocado era, pues, el definitivo, el implacable, el sin remedio. Me quedaba con él, pero mi deseo permanecía en los otros. Empezaba a roerlo lentamente, con una especie de amargura por esa posesión sin alternativa. Pero era un dulce, sabía bien y poco a poco me iba reconciliando con él. Así me ha pasado siempre en la vida."* (4)

(2) J. P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 19

(3) A. Yáñez, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, p. 29

(4) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 117

Con relación a la construcción de un lenguaje dentro de otro lenguaje por parte del poeta o escritor, queda evidenciado que con esto ya se está hablando de un metalenguaje, que nos llevaría necesariamente a plantear el problema de la creación desde la creación misma, y de ello derivaría la elaboración de una propuesta teórico-poética o teórico-literaria.

El libro vacío, además de cuestionar la propia existencia, cuestiona el por qué y el para qué de la literatura, y al hacerlo nos entrega las que podrían considerarse como una teoría literaria y una teoría estética:

"...NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA". Eso arrastra inevitablemente al recuerdo de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del barrio, del vecino. Yo pretendo escribir algo que interese a todos. ¿Cómo diría? No usar la voz íntima, sino el gran rumor... Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro? (5)

(5) *Ibidem*, pp. 16, 29 y 30

II.II. EL TIEMPO, EL SUEÑO, EL RECUERDO Y LA MUERTE, EN EL *LIBRO VACÍO* Y EN LOS AÑOS FALSOS.

...“regresar, por el recuerdo, para poseer con mayor conciencia lo que comúnmente sólo usamos”...El verdadero castigo es su memoria, que revivirá en cualquier momento el suceso minuciosamente, con todos sus dolorosos detalles.

Pero igual que el castigo mayor, la memoria puede ser también el más tibio refugio y la más suntuosa riqueza del hombre... Sé que la aparición y la búsqueda de los recuerdos, y éstos mismos, tienen incontables formas y matices. Imposibles, por lo menos para mí, apresar y describir su variedad y su sutileza. Sólo puedo hablar de lo que a mí me ocurre. Cuando el recuerdo viene por sí solo, sin que yo lo provoqué, me llega compacto, apretado, compendiado. Una vez presente, lo retengo y amplío con los detalles que le pertenecen pero que él no trajo consigo en su inesperada aparición. Ahora no me limitaré a esperarlos ni a retenerlos, sino que los provocaré, iré en su busca y los recorreré acuciosamente con todos sus pormenores y relaciones. (1)

Como ya se mencionó anteriormente, en la obra de los románticos el tiempo tendrá una importancia definitiva. Por ello, el control de la memoria, la disciplina del recuerdo a través de la creación literaria, harán posible el viaje hacia atrás, la existencia anterior : “Primero soñé con ser marino. Ya lo he contado aquí. 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).

De ahí que para muchos autores románticos el triunfo del *Eterno Retorno* sobre el tiempo de ruptura se convirtiera en obsesión, porque sólo a través del pasado revivirán las imágenes. A eso se debe que se haya establecido que las vías privilegiadas para recuperar el tiempo perdido fueron y seguirán siendo: la literatura, el teatro, la pintura y el sueño.

(1) J. Vicens, *El libro vacío* pp. 19, 177 y 178

(2) *Ibidem*, p. 95

Aquí podríamos retomar a Proust, cuando comentaba de su obra, que ésta debería ser admirada “á contresens”, y que debería ser leída como “le revé d'un revé” . Entonces, siguiendo esta línea, el sueño de la vida se reconstruye a partir del sueño de la escritura, donde el sueño viene a ser, con respecto a la vigilia, no una evasión del mundo, sino una nueva manera de producción poética. ¿No afirmaba Calderón de la Barca que *La vida es sueño?*:

Los escribo para mí, para sentirlos cerca otra vez, para poseerlos. 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 al través de su involuntaria inocencia, como el hombre al través de su congénita ignorancia. La única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos, es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos, al darles un nombre.(3)

Sin embargo, la importancia del tiempo en *El libro vacío*, también se relaciona con el problema de la cotidianidad. Se dice problema, porque para José García es la cotidianidad (con todo lo que ésta implica), la que amenaza con devorarlo, con cosificarlo, a través de todos esos actos que se repiten hasta el cansancio, y peor aún, que prometen repetirse *ad infinitum*, sin que él pueda impedirlo. Es en esa cotidianidad en la que se pierde el tiempo, *su tiempo*, ése que ya nunca podrá recuperar, porque la cotidianidad representa justamente el tiempo perdido, el tiempo irrecuperable. Sin embargo, su condición dialéctica estaría representada, por un lado, por nuestro deseo ambivalente de negarla y recuperarla, al mismo tiempo ; y por el otro, en el hecho de que al negarla, negamos nuestro propio tiempo, y no podemos recuperar nuestro propio tiempo, sin recuperar nuestra propia cotidianidad :

No sabe uno, no siente cuál es el día exacto en que debe poner una marca o hacer un tajo hondo y cambiar el rumbo, pese a todos los vientos...

(3) J. Vicens, *El libro vacío*, p. 18

...¿Cómo iba yo a saber que la acumulación de esos "mañana" que ni siquiera distinguía, y que sin notarlo ya eran "hoy" y "ayer", harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío?

¿Quién va a vigilar el tiempo y a medirlo entre esa serie de sucesos cotidianos, de tiernos proyectos, de deberes inaplazables, de fechas tristes, de otras ansiosamente esperadas, de otras perdidas en otras y en otras más, iguales siempre, que forman la vida del hombre común?... 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 bohardilla en París, nuestro libro famoso, nuestro barco en plena tempestad, nuestra proeza en el campo de batalla..., nuestro nombre.(4)

Con relación a la muerte, José hace mención a ella pero sólo como parte de la vida misma: "¡Me voy de mí, me voy de mi temblor, me voy de mi muerte!" (5)

Ahora, retomando lo que pensaba Nerval con respecto a la poesía, de que todo poema se desarrolla a lo largo de un tiempo circular, cíclico y repetitivo, en donde todas las diferentes voces terminan por volverse sólo una: la de la poesía, podríamos decir-debido a la insistencia que la autora hace sobre el tiempo y a la importancia que deposita en éste- que *El libro vacío* también está aludiendo a la obra literaria como una obra cuyo tiempo debe ser circular, cíclico y repetitivo, y cuyas voces deben terminar siendo una única voz: (en este caso específico) : la de la literatura.

¿No podríamos decir que *El libro vacío* cumple con lo anterior? ¿No tenemos a un hombre que diaria y repetitivamente vive obsesionado por la rutina, por los pasos que debe dar para salir de su casa, para llegar a la oficina? ¿No se debate también repetitivamente entre su deseo de escribir y su imposibilidad de hacerlo?

(4) J. Vicens, *El libro vacío*, pp. 226 y 227

(5) *Ibidem*, p. 49

¿No termina el libro de la misma manera como empezó? : *"No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: "tienes que hacerlo...tienes que hacerlo". De oírlo de mi mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí como un extraño hervor."*
(6) *"..voy a acostarme y a seguir pensando. Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla."* (7)

Luego entonces, la única voz que escuchamos es la de la escritura. La novela inicia justamente con la búsqueda de la palabra, ésa que se presenta como imposible porque no quiere ser apresada por esa mano que: *"no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo. Me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra. En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la marco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo; pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade después"* (8)

La palabra, al ser y por ser la primera y la última, termina constituyéndose en la única.

LOS AÑOS FALSOS

Cuando *Los años falsos* inicia, Luis Alfonso tiene 19 años. La familia se encuentra en el cementerio, debido a que es el cuarto aniversario de la muerte del padre, por lo que el tiempo objetivo está circunscrito exclusivamente a los cuatro años transcurridos a partir de dicho deceso. En consecuencia, podríamos afirmar que la vida del personaje se ve truncada a sus 15 años.

(6) Vicens, *El libro vacío*, p.11

(7) *Ibid*, p. 230

(8) *Ibidem*, pp. 92 y 93

Los cuatro años lineales no son importantes, lo que transcurre a lo largo de ellos no es determinante para el protagonista porque no le pertenece, le pertenece al *Otro*, al padre muerto. Tal pareciera que *Él* se los prestó, y resulta macabro que se los haya prestado después de muerto, o justamente desde la muerte. No obstante, éste no es un préstamo en el sentido literal de la palabra, es un toma y daca en el que Luis Alfonso no tiene nada que ganar si mucho que perder: sus propios años. Así, para recuperarlos recurre al recuerdo, pero este recurso es inútil. ¿Cómo recordar algo que no ha vivido, algo que le ha sido robado? Recordar es, de algún modo, retomar lo vivido. Luis Alfonso no tiene nada que retomar del pasado, porque éste ya se fue sin *Él*. Cuatro años han transcurrido sin contenerlo en sus días, en sus horas, en sus instantes.

Es como si *Él* hubiera muerto, porque el tiempo, *su tiempo*, se detuvo en el instante mismo en que su padre murió. Y lo peor de todo, es que no parece haber posibilidad de retomarlos: "...Había cavado un hoyo bastante grande en el centro mismo de la tumba y lo suficientemente amplio como para que tú pudieras salir y yo entrar. Y los dos lo hicimos."(9)

Entonces Luis Alfonso regresa a los que eran *sus lugares*, visita a su amigo de la secundaria, para verlo y para verse. Se ve, no en el recuerdo, porque no tiene nada que recordar, sino en lo que hubiera podido ser, precisamente desde su *no Ser*, porque *Él* es un *Otro* y un *Él*, que terminan *no siendo*: ni *Otro*, ni *Él*.

Si hubiera que ilustrar lo anterior, Luis Alfonso aparecería girando en círculos concéntricos que no lo llevan a ningún lado. Su vida, o su no-vida consiste en la diaria persecución de sí mismo, como si intentara, por medio de ella, perderse definitivamente o reencontrarse; o visto de otra manera: perderse

(9) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 51

para reencontrarse. Luis Alfonso busca desesperadamente verse reflejado en *algo* o en *alguien* que lo *contenga*, lo cual nos lleva a pensar necesariamente, tanto en el Mito de Sísifo, como en aquel símbolo utilizado en el lenguaje de los templos, que consiste en un círculo o en una serpiente que se muerde la cola, que significa el Infinito, moviéndose a sí mismo.

Con respecto al sueño, no habría nada qué decir, porque si como ya se estableció, a través suyo y del recuerdo es que se recupera el tiempo perdido, Luis Alfonso no necesita ni soñar, ni recordar. Soñar implica la proyección de la propia identidad o si se quiere, la reafirmación de la propia identidad. Recordar representa volver a vivir lo vivido. Y Luis Alfonso no puede hacer ni una cosa ni la otra, porque su problema radica precisamente en su falta de identidad, en su no-identidad. No puede soñar porque el tiempo transcurrido durante su sueño no le pertenece, es de *Otro*. Y no puede recordar, porque los recuerdos pertenecen a un pasado que se vivió, y para hacerlo volver, es indispensable haberlo vivido. Y Luis Alfonso es un *difunto-vivo*: "*Cuando el dolor y el frío eran ya muy intensos, empezaba a mover imperceptiblemente, como si no tuviera derecho a hacerlo, los dedos de los pies y de las manos. Y era como resucitar un poco, a escondidas de mí mismo, para volver a esconderme, de inmediato en el sueño.*" (10)

En *Los años falsos*, también podríamos hacer referencia a Nerval en cuanto a la construcción de una obra de acuerdo con un tiempo circular. Luis Alfonso vive en círculos, por lo que el tiempo del relato es subjetivo, circular, cíclico y repetitivo, en donde todas las voces terminarán siendo una: la de la literatura.

Como ya se estableció, la novela inicia en el cementerio, y prácticamente termina igual, porque lo único que desea Luis Alfonso es morir. Podríamos concluir que el único y verdadero punto de partida es el cementerio, que casi

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

se instituye en su hábitat. Lo conoce, como quien conoce a perfección el espacio donde vive: los vecinos, los lugares colindantes, los ruidos y silencios que diariamente los acompañan: *"Estoy hablando también de mí, con mi pequeña cruz, mi lápida sobria, mi bugambilia y mi reja de alambón."*(11).

Así, vemos que Luis Alfonso va de una tumba a otra, aunque la primera sea la del padre (con quien vivirá-muriendo, compartiéndola) y la última pretenda que sea la suya. Pero, Luis Alfonso, como los suicidas, no desea en realidad que su vida termine. Lo que realmente desea es terminar con el dolor. Uno desea que termine la vida, cuando ésta se ha convertido toda en dolor, cuando no hay nada que pueda resguardarnos de él, y cuando el *hoy*, no parece contener un *mañana* en el que finalmente el dolor vaya a desaparecer. Entonces, si como dice Octavio Paz : *"...la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte."*(12), de qué puede hablar Luis Alfonso sino de tener una tumba propia, *la suya*, no ésa de la que entra y sale con su padre diariamente como si realizaran un tipo de permuta, sino otra que no tenga que compartir con nadie: *"Tengo derecho, ya que no lo tuve a la vida, a tener una muerte entera. ¿Me comprendes, papá? Enteramente mía."*(13)

No obstante, ese deseo por la muerte tal vez sea la salvación de Luis Alfonso, porque sólo quien asume su muerte, puede asumir su vida: *"Dime cómo mueres y te diré quién eres"* (14)

Ahora, con respecto a la muerte como tema elegido en *Los años falsos*, no podemos olvidar que éste fue uno de los temas más importante para los

(11) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 54

(12) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 52 y 53

(13) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 101

(14) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 69

románticos, dado que rompieron con el concepto heredado del cristianismo, y retomaron el de las antiguas religiones (ya se mencionó cuando se habló de la transmigración de las almas, etc.). Entonces, de acuerdo con el concepto romántico de muerte, cuando Luis Alfonso expresa su deseo de morir, en realidad está hablando de un deseo de renacer.

II.III. “YO SOY EL OTRO” EN *EL LIBRO VACÍO* Y EN *LOS AÑOS FALSOS*

El libro vacío

No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: “tienes que hacerlo...tienes que hacerlo”. De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor...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. (1)

Si retomamos del romanticismo uno de sus postulados: “*la condición necesaria de todo artista es la escisión*”, entonces no tendría nada de extraño el que esta característica esté presente en todo creador. Es más, lo extraño sería que no se presentara. Sin embargo, no se puede negar que la escisión o la disociación del ser es una alteración de la identidad, o si se quiere, de la personalidad.

Otto Rank, en su libro *The Double*, analiza la presencia del tema del doble en la literatura, partiendo de la teoría psicoanalítica freudiana, que en este caso preciso nos remitiría al narcisismo, que como rasgo de la personalidad (obviamente hay diferentes grados de él) se caracteriza por un amor patológico hacia sí mismo, el cual impide el desarrollo equilibrado y feliz de la personalidad.

Por lo tanto, cuando se habla de escisión se está aludiendo a un *Yo, que es Uno, que se vuelve Dos*. En consecuencia, estaríamos hablando de un

(1) Vicens, *El libro vacío*, p.13

Segundo Yo. Este *Segundo Yo*, como ha nacido del *Yo*, es, de algún modo, un *doble* que caminará a nuestro lado como una sombra, pero paradójicamente será, también, *Otro*.

El encuentro con el *Otro* es un modo de penetrar dentro de nosotros mismos y es, por lo tanto, un descenso a los infiernos, porque es angustiante descubrirse como un *Otro* simultáneo. Un *Otro* que ha rebasado las fronteras del *Yo*, y al hacerlo, se ha vuelto nuestro enemigo.

El tema del doble, del otro, del alter ego, fue una de las grandes obsesiones del romanticismo alemán, y para definirlo, Jean Paul Richter acuñó el término *Doppelgänger* en 1796, que significa, literalmente, *el doble que camina a un lado*.

El tema del doble representa, metafóricamente, los conflictos del alma en busca de sí misma. El *doble* es el símbolo de búsqueda interior de la identidad. Por ello, su representación en los diferentes autores románticos presentará variaciones. Los personajes sufrirán: fragmentaciones, despersonalizaciones, desdoblamientos, discontinuidad en el *Yo*, multiplicidad de la persona, etc. Sin embargo, habría dos maneras de interpretar el tema del *doble*. La primera es la que ya se mencionó, y la segunda se relacionaría con el Fausto de Goethe.

Es decir, para Goethe el doble representa la lucha interna que los humanos libramos entre lo bueno y lo malo. En *Fausto*, Mefistófeles resulta del propio desdoblamiento del primero, quien proyecta en *Otro* sus instintos negativos. Resulta menos amenazante poner en *Otro* todo lo que nos disgusta de nosotros mismos, que responsabilizarnos de ello.

Así, el bien y el mal conviven en una sola persona. El sujeto como mecanismo de defensa, creará mediante el desdoblamiento a *Otro*, y al hacerlo intentará negar que ese *Otro* es parte suya.

Pero ¿por qué esta insistencia en la escisión como condición necesaria del artista?

Porque para los románticos, sólo el hombre dividido es el que puede alcanzar la libertad humana, porque es justamente esta división interna la que le permite distanciarse de la vida cotidiana, y al hacerlo impide ser devorado por ella. De ahí que el arte se presente como la única salvación posible.

Pero este ser *doble* también tiene otra significación. El hombre es *doble* porque el mundo es *doble*. Obviamente al afirmar lo anterior nos referimos, tanto a la *Teoría de las Correspondencias*, como a la *Teoría de la Analogía*. De acuerdo con ellas, el hombre es un microcosmos del macrocosmos. Por lo tanto, todo lo existente se corresponde. Esta correspondencia nos lleva hasta Pitágoras. Al hablar del doble, estamos también hablando *del doble etéreo de la tierra: el antichtono iluminado por el fuego central, es decir, por la luz divina*: "*La doctrina esóterica abre perspectivas mucho más vastas, y sus afirmaciones están de acuerdo con las leyes de la evolución. He aquí lo que los iniciados, instruidos por la tradición y por las numerosas experiencias de la vida psíquica, han dicho al hombre: lo que se agita en ti, lo que tú llamas tu alma, es un doble etéreo del cuerpo que contiene en sí mismo un espíritu inmortal. El espíritu se construye y se teje, por su actividad propia, su cuerpo espiritual. Pitágoras le llama el sutil carro del alma, porque está destinado a arrebatarla de la tierra después de la muerte. Ese cuerpo espiritual es el órgano del espíritu, su envoltura sensitiva, su instrumento volitivo, y sirve para la animación del cuerpo, que sin ello sería inerte.*"(2)

Ya se ha dicho que sólo el artista tendrá la capacidad de comprender, pero hay que añadir que esa comprensión conllevará una responsabilidad: la de traducir, descifrar, develar lo velado.

(2) E. Schure, *Orfeo, Pitágoras y Platón*, pp. 161y 162

Esto es, de revelar la *verdad*. La *verdad* entendida como *el descubrimiento del Ser*, como *lo oculto por el velo de la apariencia*. *Lo velado* es lo que está más allá de las apariencias, más allá de las máscaras, más allá de lo establecido.

No es gratuito que el crítico Restif de la Bretonne (maestro de la novela erótica del siglo XVIII), en su libro: *Nerval, poète alchimique*, haya subrayado que los tres primeros versos del poema *El desdichado*, mantienen la secuencia de las cartas del Tarot (XV, XVI y XVII), que corresponderían, respectivamente: a la carta del Diablo, a la Torre y a la Estrella.

Este poema, junto con el de *Artémis* fueron enviados como anexos de una carta dirigida por Nerval a Dumas, el 14 de noviembre de 1853. En la carta enviada a Alejandro Dumas, Nerval había realizado varias anotaciones en las que se incluía, una referencia a la carta del Diablo : *I, la carte deu diable*, lo cual confirmaría la interpretación propuesta por le Breton, que además no parece descabellada si tomamos en cuenta que los románticos se interesaron profundamente en los temas esotéricos y en las doctrinas herméticas.

Cuando Martin Heidegger afirmaba: "*El pensador nombra el Ser, el poeta lo sagrado*" (3) estaba haciendo alusión a otro de los tópicos del romanticismo: lo infinito sólo se alcanza con el poder de la palabra. Entonces, la palabra poética se vuelve palabra divina, o si se quiere no hay diferencia entre una y otra, porque la palabra viene a representar, mágica y simbólicamente, el puente que une lo invisible con lo visible, lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia, el espíritu y la materia. Porque como diría Octavio Paz: "*La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono...La poesía revela este mundo, crea otro... copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos.*" (4) En síntesis, hablar de poesía en términos de Paz equivale "*a saltar a la otra orilla*".

(3) A. Yáñez, *Los románticos. nuestros contemporáneos*, p. 66

(4) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 13

Pero, ¿cómo se relaciona lo anterior con *El libro vacío* y con *Los años falsos*?

El Otro, en *El libro vacío* es ese *Yo dividido*: entre el deseo de escribir y la imposibilidad de hacerlo. Pero es también ese *Yo* que se proyectará a lo largo de la novela en todas las dualidades experimentadas por José García: los dos cuadernos: *uno* que viene siendo el lleno, puesto que es finalmente el libro que leemos; y *Otro* que es el cuaderno vacío (en el que supuestamente José no ha logrado escribir nada, incluso la novela termina tal como empezó, sin poder encontrar la palabra precisa, la única, la insustituible), las dos abuelas, una cerca y otra lejos; las dos mujeres: la esposa y la amante; los dos hijos: el sano y el enfermo; sus dos deseos: el de irse y el de quedarse.

José asume su cotidianidad, pero al mismo tiempo la trasciende mediante el acto de la escritura. Es decir; *un Yo* se somete y se pierde en esa rutina tan sabida de memoria. Y *un segundo Yo* se recupera y se reencuentra al no integrarse a la cotidianidad. No se integra desde el momento que puede hablar de ella, desde el momento en que no ha sido absorbido por ella, *devorado por ella*.

La dualidad de José García también se refiere a "esa cárcel natural e intransferible" constituida por dos partes irreconciliables, cuya condena consistirá en vivir buscando la reconciliación, que se sabe de antemano imposible.

LOS AÑOS FALSOS

¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (5)

En el caso de *Los años falsos*, *el Otro* viene a ser el padre muerto. Ése que poco a poco lo ha invadido, amordazando su verdadero *Yo*.

(5) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 55

Luis Alfonso termina despersonalizándose o desdoblándose a un grado patológico. Tal parece que su tarea consiste en recrear diariamente al padre muerto, a través de su cuerpo, de sus gestos, de su voz, de sus palabras. Se niega para afirmarlo, y se hace amante, de la amante del padre muerto, para afirmarse. *Él* y el *Otro* viven y mueren en ese desdoblamiento cotidiano, que parece funcionar como un juego de espejos, donde se funden y se confunden ambas identidades, al grado de no poder definir, delimitar, hasta dónde es uno, *Él* (el propio Luis Alfonso), y hasta dónde es el *Otro* (su padre muerto) :

"¿Qué diferencia existe entre tú y yo? ¿No lograste que no la hubiera?" (6)

(6)J. Vicens, *Los años falsos*, p. 43

II.IV LOS AÑOS FALSOS, LOS AÑOS ROBADOS

Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas. Porque no fui yo el que regresó en la madrugada, temeroso del justo regaño de mi madre. Ni era a mí a quien ella esperaba. Llegaste tú, y de ti, el jefe de la familia, ella nunca esperó explicaciones ni excusas...Las palabras se me quedaron muertas, como si ya no pertenecieran a mis actos, ni a mi tiempo, ni a mi vida...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. (1)

Con *Los años falsos*, Josefina Vicens nos introduce desde el inicio:

"Todos hemos venido a verme" (2) hacia lo que bien podría calificarse como un juego de contrasentidos, que queda anunciado con el título mismo de la obra. Éste nos va llevando desde la muerte-el cementerio en el que se está llevando a cabo el cuarto aniversario de la muerte del padre de Luis Alfonso- hacia una aparente vida-la de Luis Alfonso- quien hereda la del padre muerto. Desde el primer momento, desde esa primera frase sabemos que estamos presenciando una obra del absurdo, en la que la muerte juega un papel importante. No es un hecho gratuito que sea el cementerio el lugar descrito con mayor detenimiento, y en esto nuevamente encontramos reflejada a la autora misma como ya se ha visto con anterioridad.

Me encantan los panteones. Desde joven me gustaba caminar entre las tumbas, leer las inscripciones de las lápidas, imaginar historias a partir de esas frases. Inventaba un poco la vida de los muertos...Me gusta el ambiente silencioso. Por ejemplo, en el Panteón Francés de la Piedad, entra uno y se llena de silencio. La vida está representada por el ruido de los camiones que pasan por la calzada; el ruido, no la gente. Uno está entre personas desaparecidas, y el lugar se vuelve un recinto silencioso. A mí el silencio me gusta mucho.(3)

(1) Vicens, *Los años falsos*, p. 1

(2) *Ibidem*, p.11

(3) González Dueñas y Alejandro Toledo, *J. Vicens*, p. 37

Los años falsos hacen referencia a una costumbre muy antigua, una costumbre cuyo origen sería muy difícil precisar, ya que muy probablemente haya surgido a partir de la propiedad privada, puesto que fue entonces que se constituyeron los patrimonios. La constitución de los patrimonios originó obligaciones para los hijos. Éstos, desde pequeños, sabían que llegaría el momento de hacerse cargo de los bienes del padre, o de los negocios, en caso de que existieran.

En muchas ocasiones no tenía que morir el padre para que el hijo tomara su lugar, bastaba el hecho de que el progenitor estuviera muy cansado para que el hijo lo sustituyera. Esta tradición ha continuado por siglos y podríamos afirmar que aún está vigente, y aunque resulte comprensible el hecho de que un padre desee que su hijo continúe con la labor emprendida por él, ya que de no hacerlo se perdería todo lo ganado durante años de esfuerzo, no es admisible el que les impongan: la profesión, la pareja o el estilo de vida.

Sin embargo, en algunos lugares la tradición por imponerle profesión, mujer y hasta un estilo de vida determinado aún continúa. En el caso preciso de Luis Alfonso, lo que observamos es que desde el momento en que el padre muere, él se convierte en el hombre de la casa, sin importar que sólo tenga quince años, puesto que cuando se inicia el relato, se está llevando a cabo el cuarto aniversario de la muerte del padre y Luis Alfonso tiene diecinueve años:

-Ahora tú eres el señor de la casa-me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar.

Pero no me dijo que desde ese mismo día dejaba de ser mi madre. Eso no me lo dijo.(4)

Así vemos, que en lugar de que Luis Alfonso continúe con su vida de adolescente: la escuela, los amigos, etc, hereda toda la vida del padre, desde su ropa, objetos personales, gestos y actitudes hasta una madre-esposa,

(4) Vicens, *Los años falsos*, p. 46

unas hermanas-hijas, y una amante. Por lo tanto, un aspecto importante a subrayar en *Los años falsos* es el de las sucesiones. Así, Luis Alfonso ocupa el lugar del padre como las hermanas ocuparán el de la madre, y en el medio político que se describe también observamos que cada personaje está esperando ocupar el lugar que quede vacío. En las palabras de la autora tenemos lo siguiente:

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...a Luis Alfonso le quitan la vida a una edad muy temprana, y lo obligan a entrar a un ambiente totalmente desconocido: como es el del padre, el muchacho persiste. Es una forma de ayudarse a sí mismo, y también de reproche. El muchacho no tiene alternativa...Luis Alfonso se lanza a perseguir al padre, lo hace surgir al buscar a la amante de éste; parecen celos retrospectivos pero en realidad ante esa mujer el muchacho es él y es el otro.(5)

En *Los años falsos*, Luis Alfonso parece no decidirse: ni por la vida ni por la muerte; ni por el amor o el odio a su padre muerto, y a sí mismo vivo; ni por el amor o el odio a su madre y hermanas; ni por el amor u odio a su amante viva, amante del padre muerto.

Pero esta falta de decisión se relaciona con el hecho de que *En los años falsos*, la vida y la muerte, lejos de instituirse en una armonía de contrarios, se nos presenta como una entidad, indivisible y compacta al mismo tiempo, en la que ni siquiera le es posible a Luis Alfonso verse reflejado.

Debido a ello, él vive girando alrededor de un círculo, persiguiendo su propio reflejo, no ése que le devuelven los que se empeñan en mirar en él al padre muerto, sino el suyo, el verdadero. Pero, ¿cuál es su verdadero reflejo? Si él

(5) Ibid, pp. 40, 41y 42

mismo no sabe distinguir ¿hasta dónde es él, y hasta dónde es su padre? Y, ¿hasta qué grado desea averiguarlo? Si experimenta un deleite perverso cada vez que prolonga en su cuerpo, el cuerpo del padre, cada vez que lo repite a través de la imitación de sus gestos, actitudes y movimientos, cada vez que como él mismo nos dice- se viste de él-, y en cada ocasión que al recorrer el cuerpo de Elena y poseerlo, parece recorrer el cuerpo de su padre y poseerlo también. Porque la verdad, la terrible verdad de Luis Alfonso, ésa que no se atreve a confesar, es que no importan los infiernos que él tenga que recorrer, si la compensación que recibirá a cambio será la de gozar-por unos momentos- de la atención (ya contenida sólo en el recuerdo) del Dios-padre. De ese Dios-padre que lo premiará o castigará, pero no de acuerdo con las faltas y aciertos cometidos, sino de acuerdo con su propio antojo:

Me gustaba ver la transformación que se operaba en la casa desde el justo momento en que tú entrabas. Todo empezaba a funcionar; todo sonaba; todo se movía: en un sentido si llegabas contento, en otro, si enojado. Parecía que personas y objetos estuviéramos silenciosos, contenidos, inmóviles, esperando que aparecieras, porque, porque tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida. (6)

En el final de *Los años falsos* observamos que Luis Alfonso elige, ¡por fin! su propia muerte, y al hacerlo delimita los contornos de su cuerpo y, con ello, los de su espacio. Luis Alfonso se ha elegido finalmente, porque al hacer suya a la "muerte", ha hecho suya a la "vida", y por lo tanto, se ha diferenciado-él, ser vivo- del padre ya muerto.

Eso, papá, que ya no puede ser, o que en este justo momento, hoy que es tu cuarto aniversario, aquí, de pie ante la tumba, suceda lo que he deseado, intensamente, todos, todos los días: morirme, tener mi caja, mi lápida, mi reja de alambción, mi cruz, mi bugambilia, mi lagartija, y mis propios gusanos, mis propios gusanos, míos, míos. Tengo derecho, ya que no lo tuve a la vida, a tener una muerte entera. ¿Me comprendes, papá? Enteramente mía. (7)

(6) Vicens, *Los años falsos*, pp. 69 y 70.

(7) *Ibidem*, p. 101

III. CONCEPTO DE LA MUERTE

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

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

...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". 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

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

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, ya 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.

Así tenemos que por ejemplo, en la Edad Media, el miedo a la muerte era también miedo al Juicio Final y al infierno, por eso durante los siglos XV y XVI el tema más popular en la poesía, el teatro, la pintura, las artes gráficas, e incluso las miniaturas de los libros de hojas, fue el de la muerte, que

posteriormente pasaría a la literatura y a la escultura. Se puede afirmar que la publicación más divulgada del siglo XV fue el *Ars moriendi* cuya importancia fue mayor a la de la Danza Macabra.

Ars moriendi, Ars bene moriendi

Esta frase reeditada durante muchos decenios en francés, alemán, inglés e italiano, data del siglo XV, y se refiere a un ornado con grabados en madera de alta calidad-cuyo autor no se ha podido identificar-que ilustran la lucha entre el *Enemigo* y los ángeles benignos por el alma del moribundo.

Para el hombre del Medioevo era fundamental morir de "buena muerte", esto quiere decir, morir con la esperanza de "ganar el reino de los cielos" puesto que en el momento de la agonía, el diablo hacía-mediante mil mañas y astucias-el último y supremo esfuerzo por inducir al fiel a la apostasía:

El hombre medieval es como un enfermo sometido ya demasiado tiempo a un tratamiento con medicamentos demasiado fuertes...Los hombres aplastados por un destino rudo anhelan saber el porqué de tal destino y preguntan de quién es la culpa. Se acusan a sí mismos por las propias fallas, por las faltas que han cometido (3)

En la alta Edad Media, los hombres fueron incapaces de afrontar, espiritual y psíquicamente, la realidad de los fenómenos que sucedían a su alrededor, por lo que la única explicación para lo que los amenazaba y atormentaba era: el Diablo.

Entonces, el mundo se fue poblando de brujas y demonios, súcubos e incubos, y todo lo que ocurría parecía tener relación con el infierno. Debido a ello, no había otro libro sagrado que excitara tanto los ánimos como el

(3) P. Westheim, *La calavera*, p. 61

Apocalipsis.

Pero, ¿cuándo, cómo y por qué surge la Danza Macabra?

El origen espiritual de las representaciones de la Danza Macabra (que en Europa aparecerán en forma variada y con diferentes tendencias políticas y sociales) es un poema francés del siglo XIII, titulado *Dit des Vifs et des trois Morts*, que será la primera versión de *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos*.

Este poema trata de una conversación sostenida entre tres jóvenes de alto rango: un conde, un duque y el hijo de un rey, y los esqueletos de tres personas que en vida tuvieron alta categoría social: un papa, un cardenal y un notario apostólico. Estos últimos abordan a los jóvenes que habían ido de caza cerca de un cementerio, e intentan hacerles ver la vanidad de toda ambición humana, de todo poder terrestre, de todo esplendor mundano.

Cabe hacer hincapié que de este poema didáctico aparecieron en los cien años siguientes numerosas versiones en italiano y alemán, pero es el poema original el que se ha considerado como antecedente de La Danza Macabra.

¿Por qué una danza para representar a la muerte? Muchos han querido ver en la Danza Macabra una representación muy realista de los gestos convulsos de los muertos, así como de las convulsiones de los atacados por el mal de San Vito, que fue una de las plagas que azotó aquella época. Baste el ejemplo de los dominicos de Basilea, quienes hicieron pintar la célebre Danza de la Muerte sobre un muro frente a la iglesia de San Juan, como conmemoración de la peste que diezmó a los habitantes durante esos años.

Sin embargo, no podemos dejar a un lado que la representación de una danza en la que vivos y muertos se entremezclan, también era una forma de burlarse de la muerte, precisamente por el "estremecimiento de horror ante

ella, sobre todo, y en un primer lugar, a la muerte repentina, y también hay algo de ironía en ello, aunque sólo en un aspecto, en la burla que se llevaba a cabo de todos los que alardeaban de su posición, de su poder y de su elegancia.

La significación de la Danza Macabra es de un *Memento mori*. La Danza Macabra hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados sin pensar en su salvación, los hace pensar en la muerte repentina que puede sacarlos inesperadamente de su existencia esplendorosa, de su posición de poder, de sus actividades y placeres.

La más célebre de estas representaciones fue una serie de frescos realizados en el pórtico del cementerio del Convento de Frailes Menores de los Santos Inocentes, en París, pintados en el año de 1424, y destruidos en el siglo XVII cuando se llevó a cabo la demolición de los muros del camposanto.

En Alemania, La Danza Macabra más famosa era la de la Iglesia de Santa María en Lubeck, pintada en 1463 sobre planchas de madera y trasladada a lienzos en el siglo XVIII. En Suiza aparecieron dos frescos pintados en Basilea a mediados del siglo XV, en el Cementerio del Convento Dominicano, en los suburbios de Basilea y en el Convento de Klingenthal, también dominicano.

En Italia existe un fresco en la Iglesia Die Disciplini, en Clusione. En este fresco aparecen tres jinetes y a uno de ellos le dispara el ayudante de la muerte.

En España, las setenta y nueve estrofas que componen las *Coplas de Jorge Manrique* (1440-1478) son en lo esencial, una especie de danza macabra, que sólo puede entenderse, si pensamos que hace referencia a la actitud

psíquica de un mundo para el que la vida no sólo era vanidad sino horror,
espanto, y frenesí destructivo:

"I

*Recuerde el alma dormida,
Abive el seso y despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando;
Cuán presto se va el placer,...*

*...Cómo después de acordado
Da dolor,
Cómo, a nuestro parecer,
Cualquier tiempo pasado
Fue mejor.*

II

*Y pues vemos lo presente
Cómo en un punto es ido
Y acabado,
Si juzgamos sabiamente,
Daremos lo venido
Por pasado.
No se engañe nadie, no,
Pensando ha de durar
Lo que espera*

*Más que duró lo que vio,
Porque todo ha d pasar
Por tal manera.*

...III

Nuestras vidas son los ríos

Que van a dar en el mar

Que es el morir;

Allí van los señoríos

Derechos a se acabar

Y consumir;

Allí los ríos caudales,

Allí los otros medianos

Y más chicos,

Allegados son iguales,

Los que biven por sus manos

Y los ricos (...)"Jorge Manrique, De: Coplas que fizo Don Jorge Manrique a la muerte

Del Maestro de Santiago Don Rodrigo Manrique, su padre)(4)

Originalmente, la Danza Macabra consistía en la representación de un muerto individual, quien tomaba de la mano a los que escogía para bailar. Con el tiempo, este muerto individual fue convirtiéndose en la personificación de la Muerte, y hay que señalar que la extraordinaria popularidad de la representación de la Danza Macabra residió en su expresión de absoluta igualdad de todos ante la muerte, precisamente porque se vivía en un mundo regido política, social y económicamente por la desigualdad considerada divina.

Como ya se ha visto, la representación de la Danza Macabra ha estado sujeta a infinidad de variantes, que estarán determinadas por los momentos históricos a que hagan referencia, y es notoria su incidencia o coincidencia con fenómenos que representen altas cifras de mortandad, tales como pestes, guerras, etc.

Así que por mencionar algunas de las más importantes, ya que no se pueden

(4) P. Westheim, *La calavera*, p. 79

mencionar todas, tenemos que en 1920-un año después de la Primera Guerra Mundial, cuando el hambre hacía estragos en los pueblos vencidos, y sus primeras víctimas eran los niños-Kathe Kollwitz dibujó un cartel para la "Organización vienesa de socorro a los niños". En su diario se lee:

...se me ocurrió...un tema relacionado con la muerte: la muerte introduciendo su mano entre un grupo de niños. Ha cogido a dos de ellos. Uno, a quien ha arrastrado de los cabellos, yace muy quieto, boca arriba, mirándola plasmado(5)

Así nació su idea de realizar una serie de grabados en torno a la muerte que intituló *Madre, niño y muerte*.

Veintiún años después, Frans Masereel publicó, en 1941, un álbum de 25 dibujos a pluma en los que podemos ver a la muerte multiplicándose en forma horrenda, ya en los tanques que saltan sobre los campos de batalla, ya en los submarinos que torpedean a los barcos, ya en una figura de una bomba que cae del cielo, así sucesivamente. El último grabado representa el mostrador de una panadería donde sólo hay una balanza con los platillos vacíos, y sentada detrás del mostrador, riendo diabólicamente, una vez más, la Muerte. Y arriba, en el muro desnudo, un pobre letrero en forma de cruz escrito a mano diciendo: "Ya no hay pan"

Este álbum está considerado como *La Danza Macabra del siglo XX*, *La Danza de Muerte Totalitaria*, y su relevancia radica en el señalamiento que su autor efectúa con respecto a la mecanización de la muerte, es decir; el individuo que muere ya no es más que una cifra estadística, debido a que ha perdido el derecho a una muerte individual. Por lo tanto, en nuestro mundo, el de hoy, la muerte es simplemente el fin inevitable de un proceso natural, y dado que vivimos-gracias al desarrollo apabullante de la tecnología y los

(5) P. Westheim, *La calavera*, p. 79

medios de comunicación masiva- en un mundo de hechos, *la muerte* sólo viene a ser un hecho más. Sin embargo...

...es inútil excluir a la muerte de nuestras representaciones, de nuestras palabras, de nuestras ideas, porque ella acabará por suprimirnos a todos y en primer término a los que viven ignorándola o fingiendo que la ignoran (6)

(6) O. Paz, *El laberinto...*p.55

III.I. 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)

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. Se hablará más de José Guadalupe Posada debido a la trascendencia de su obra.

A continuación presentamos un testimonio de José Clemente Orozco, quien describió el procedimiento del trabajo de Posada:

Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día, a la entrada y salida de las clases, y algunas veces me atrevía a entrar al taller a hurtar un poco de las virutas de metal que resultaban al correr el buril del maestro sobre la plancha de metal de imprenta pintada con azarcón. Este fue el primer ...

(1)E. Matos. *Muerte a filo de obsidiana*, p. 15

...estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura. (2)

Como se puede ver, 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 de vírgenes y santos, de suicidas que se lanzaban desde una de las torres de la Catedral Metropolitana.

Pero la importancia de Posada es que supo plasmar en la vida del mexicano la vieja concepción de la futilidad de la vida y de la permanencia de la muerte. Baste recordar el poema que nos dejó el abuelo de Nezahualcóyotl:

*“Yo, Nezahualcóyotl lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
Aunque sea de oro se rompe,
Aunque sea plumaje de quetzal se desgarras,
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí. (3)
(Miguel León-Portilla. Trece poetas del mundo azteca, p. 49)*

No obstante, la herencia mayor de Posada son *las calaveras*, compendio final de nuestra existencia.

(2) Rafael Carrillo, *Posada y el grabado mexicano*, pp. 34, 36

(3) *Ibid.*, p. 58

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 Miccaihueltonli o fiesta de los muertecitos que consigna el Padre Durán en su célebre obra.

El antecedente de *las calaveras* de Posada y de Manilla nos lo describe García Cubas con las siguientes palabras:

Los serenos o guardianes nocturnos, los padres del agua fría o guarda diurnos, hoy gendarmes, los repartidores de periódicos, los aguadores y otros individuos por el estilo, desde muy temprano repartían versos impresos, más o menos chabacanos, por medio de los cuales pedían su tumba, su calavera o su ofrenda, de la misma manera que pedían sus gajes correspondientes a otras fiestas: su matraca y aguas frescas en la Semana Santa; su tarasca y huacalito en el Hábeas, y su aguinaldo en Navidad. Todos hacían mérito de los servicios prestados a los vecinos, por lo que se consideraban acreedores a la recompensa solicitada.

Frente al Portal de Mercaderes y a la orilla del andén exterior colocábanse los puestos en los que se vendían todos los objetos que se relacionaban a las ideas fúnebres del día.

En unos aparecían las tumbitas de tejamanil, pintadas de negro con orlas blancas, con sus candeleros de carrizo en los ángulos, así como las piras, remedo de los grandes catafalcos que para las exequias de los presidentes y arzobispos se levantaban en la Catedral, no faltando, por consiguiente, en aquéllas, el muñeco de barro que representaba al prelado mexicano o a un general muerto, como tampoco faltaba la estatuita de la Fe que coronaba el monumento.

En otros veíanse esqueletos de barro, que por tener sus cráneos, piernas y brazos sujetos con alambres, adquirían movimientos epilépticos al tomarles en la mano; muertecillos ...

...tendidos que representaban un fraile o una monja con mortaja, y que por medio de una pita se sentaban, y los entierros, colección de figuras que con sus cabezas de garbanzo y sus vestidos de papel, representaban monigotes, trinitarios y el indispensable muertecillo por cuatro de estos cargados, figuras simétricas coloreando por la grajea, y pendientes de unos barrotes horizontales de madera, sostenidos por dos pies derechos fijos en la misma mesa, cirios de variadas dimensiones, y por allí parecían sobre otra mesa, dulces cubiertos y confitados, sin faltar los condumios, los bocadillos, palanquetas y la calabaza en tacha, de tierra caliente y, sobre todo, los de pura azúcar, entre los que sobresalían los afamados alfeñiques de las monjas de San Lorenzo.

El pueblo, que en tal día dase a comer esos dulces de azúcar, que generalmente representan cráneos, esqueletos, tibias y otros huesos del ser humano, conviértase, aunque en apariencia, en ostófago. (Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*. Imprenta de Arturo Gacía Cubas., Hermanos Sucesores, Calle del Arco de San Agustín No. 3, México 1904, p. 390)" (4)

Como ya pudimos ver, *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 presentárenos 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.

(4) R. Carrillo, *Posada y el grabado mexicano*, p. 68

..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. (5)

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 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.

Pareciera 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

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

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 código 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:

¿Adónde iré?

¿Adónde iré? El camino del dios dual...

¿Por ventura está tu casa en el lugar de los descarnados?

¿Acaso es el interior del cielo?

*¿O solamente aquí en la tierra es el
lugar de los descarnados? (6)*

Es ya sabido, que uno de los pueblos indígenas más criticado fue el de los aztecas, conocidos como "el pueblo de la muerte", debido a los sacrificios humanos que realizaba. Estos sacrificios eran ofrendados a los dioses, y los sacrificados eran, generalmente, prisioneros de guerra. Y cabe hacer hincapié en que *la muerte en guerra* era algo deseado por todos, puesto que esta forma de morir, además de ser considerada como un honor, les permitía el ingreso a la casa del Sol, llamada por Sahagún "cielo".

Los lugares a los que se iba después de la muerte eran: a) El Tlalocan-lugar de los tlaloques, en donde jamás faltaban alimentos y frutos, además de ser un lugar de constante verano donde podían regocijarse y no pasar pena ninguna. Al Tlalocan se dirigían los que morían por rayo, ahogados, o por un tipo de enfermedad como leprosos, sarnosos, bubosos, gotosos e hidrópicos. b) Acompañantes del Sol-Casa del Sol. A la casa del Sol sólo tenían derecho las mujeres muertas en el parto, y los guerreros muertos en combate. c) Mictlán. Los que morían de enfermedad común iban al Mictlán, así fueran nobles o gente del pueblo. Allí residía Mictlantecuhtli y Mictlancihuatl, señores de los muertos, también conocidos como Tzontémoc y Aculnahuactl respectivamente.

(6) Matos, Op. cit., p. 57

Dentro de la poesía indígena encontramos expresiones diversas respecto a los sentimientos experimentados frente al acto de morir, que van: desde el miedo natural por no saber qué seguirá después, a la alegría porque la muerte pondrá fin a una situación de dolor en la vida, concebida como una sucesión de catástrofes (y como la religión prometía una felicidad: la de morir para servir a los dioses, la muerte era para ellos el principio de la existencia verdadera), hasta el tratar de saber a qué lugar les tocará partir. Y esto intentaron resolverlo a través de la poesía.

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. (7)*

Octavio Paz, hace referencia a los primeros versos de la Octava Elegía de Duino, en la que Rilke establece que la criatura-referida al ser en su inocencia animal:

contempla lo Abierto, al contrario de nosotros, que jamás vemos hacia delante, hacia lo absoluto, puesto que el miedo nos hace darle la espalda a la muerte. Lo Abierto es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden. Esta concepción tiende a devolver a la muerte su sentido original que nuestra época le ha arrebatado:...

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

...muerte y vida son contrarios que se complementan. Ambas son mitades de una esfera que nosotros, sujetos a tiempo y espacio, no podemos sino entrever.(8)

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,...*

(8) Paz, op. cit.p, 55

*...a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen.
Ha vuelto el dardo insomne
A la noche perfecta de su aljaba.. (9)*

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. (10)*

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.

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

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

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 de 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(11)

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

III.II. LA MUERTE EN LOS AÑOS FALSOS

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 alambrón. (3)

(1) Paz, *El laberinto de la soledad*, p.57

(2) Vicens, *Los años falsos*, p. 73

(3) *Íbidem*, pp. 53 y 54

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 sabemos distinguir la apariencia de la realidad:

Esa reja de alambón es mi pared, el lindero de mi casa, la que me separa de Esperancita Laríos 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

(4) Vicens, *Los años falsos*, pp. 52 y 53

(5) *Ibid.*, p. 71

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 alambón, sus gusanos, sus lagartijas, su silencio.

A lo largo de la novela *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 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, ya que no son los suyos, me refiero al ambiente político, a las cantinas, etc.

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

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

EROS Y TÁNATOS

Introducción

Eros y Tánatos, términos opuestos desde tiempos remotos, parecen constituirse en el anverso y reverso de la misma moneda, ya que su diferencia esencial lejos de excluirlos paradójicamente los incluye.

El erotismo para George Bataille es: *"la aprobación de la vida hasta en la muerte"* (1) No obstante, cabe aclarar que no se trata de una definición, porque si lo fuera, habría que partir de la actividad sexual de reproducción, de la cual el erotismo es común a los animales sexuados y a los hombres. Sin embargo, aunque parece que sólo estos últimos han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, lo que finalmente viene a distinguir a una de la otra, es una investigación o búsqueda psicológica al margen del fin natural dado en la reproducción y el deseo de tener hijos; y el objeto de esa búsqueda no es extraño a la muerte, por eso toda actuación erótica tiene como objetivo alcanzar al ser en lo más íntimo debido a ello, su campo será el de la violencia, el de la violación:

Sin una violación del ser constituido-que se constituyó en la discontinuidad-no podemos representarnos el paso de un estado a otro esencialmente distinto (2)

En el transcurso de la historia el erotismo ha sido asociado tanto con la imagen del religioso solitario o del místico, como con la del libertino. Por ello, podemos observar que entre las grandes religiones históricas se han producido ritos y liturgias, en los que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad.

(1) Bataille, George. *El erotismo*. p.23

(2) Ibidem, p. 30

Sin embargo, lo que tienen en común estas figuras es que ambas niegan a la reproducción y son, respectivamente, o tentativas de salvación o de liberación personal, de ahí que con frecuencia se haya llegado a establecer una comparación entre el placer sexual, el deleite extático del místico, y la beatitud de la unión con la divinidad. Un claro ejemplo de lo anterior tendríamos con los poemas "El Cantar de los cantares" de Salomón y el "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz.

Aunque el primero ha sido considerado como una de las obras eróticas más hermosas de toda la poesía, la tradición judía y la cristiana lo han interpretado como una alegoría de las relaciones entre Jehová e Israel, o entre Cristo y la Iglesia.

"El Cántico Espiritual" ha suscitado grandes desacuerdos entre quienes se empeñan en verlo sólo como un texto religioso, o como un texto erótico, pues en todo caso vendría a ser ambas cosas y mucho más. Pero finalmente, el punto de partido o fundamento de lo anterior residiría en el platonismo.

Para Platón, el erotismo es un impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien. Esta idea contemplaría, a su vez, la de la lenta purificación del alma-que a cada paso-se aleja más y más de la sexualidad, y ya en la cumbre de su ascensión se despoja totalmente de ella.

Lo anterior podría ser interpretado entonces, como un culto a la castidad, ya que se da la negación del cuerpo. Sin embargo, nuestra tradición no sólo se ha alimentado del platonismo. Así tenemos frente a él, por un lado al judaísmo, que en su primer mandamiento bíblico "creced y multiplicaos" exalta los poderes genésicos; y por el otro, al cristianismo- que por haberse

constituido en la religión de la encarnación de Dios en un cuerpo humano-
atenuó el dualismo platónico con el dogma de la resurrección de la carne y el
de los cuerpos gloriosos, sin ver por eso en el cuerpo humano un camino
hacia la divinidad.

Ahora, si tomamos al erotismo-siguiendo a Octavio Paz-como sed de
otredad- y entre un ser y otro siempre existirá un abismo que puede ser
entendido como discontinuidad, la muerte cobrará entonces el carácter de
continuidad.

III. TÁNATOS, PRINCIPIO DE MUERTE EN LOS AÑOS FALSOS

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

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

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 mi misma como 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)

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

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. 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.

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

Y estaremos de acuerdo en el hecho de que existe un sentimiento de *infidelidad trágica* hacia el muerto, que se podría comparar en otro tipo de experiencia de la muerte, en 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 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 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

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

(5) Íbidem, p.62

Buda, el sentimiento de quedar aprisionado en el círculo eterno de los 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 deben-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 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

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

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

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

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 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". Estos instintos 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.) ... "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". (8),

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" (10)

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 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

(8) S. Freud, pp. 117 y 118

(9) Norman Brown, Eros y Tánatos, p. 63

(10) *Ibidem*, p. 65

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 19 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"*(11). Para Bertrand Russell: *"Si no tuviéramos miedo a la muerte, no hubiera nacido en nosotros la idea de inmortalidad"* (12), *"Sed de absoluto, sed de inmortalidad, por consiguiente, miedo a morir"*(13), asevera, por su parte, Malraux.

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...."*

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

(12) *Ibid*, p. 74

(13) *Ibid*.

... 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.(14)

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."(15)

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". (16)

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

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

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

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 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."* (17)

En José García estos instintos están equilibrados, en tanto ha sido capaz de formar una familia, independientemente de su supuesta insatisfacción como escritor.

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

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he tratado de analizar las diferentes propuestas que *El libro vacío* y *Los años falsos* nos presentan, a través de sus personajes José García y Luis Alfonso, respectivamente. Aunque esta tesis es de *Los años falsos*, no pude dejar de hacer una amplia referencia a *El libro vacío*, porque como ya comenté, me parece que las dos obras se complementan al grado de instituirse en el anverso y reverso de una misma moneda, y porque *la pasión por la vida* expresada por José García, así como *la pasión por la muerte*, expresada por Luis Alfonso, son también las pasiones que la misma Josefina Vicens experimentó cuando vivía.

El libro vacío nos ofrece infinidad de lecturas, y en la medida que nos adentramos en ellas, tal parece que acabamos de entrar a un laberinto, porque a medida que avanzamos o que creemos que avanzamos, se abren nuevas puertas y ventanas, que terminan siendo, la una reflejo de la otra, y la otra, complemento de la otra.

Así, se podría decir que ya desde la entrada el libro nos invita a que lo descifremos, puesto que su título mismo implica un contrasentido. Pero este contrasentido, como la mayoría de los contrasentidos, justamente a lo que nos conduce es a la búsqueda *del sentido*. Y aquí residiría uno de los puntos de partida.

José García cuestionará la existencia, *su existencia*, a partir del *sinsentido* de la existencia misma. Entonces, otra vez, el *sinsentido* lo llevará a buscar *el sentido*. Éste lo encontrará en el arte, en la literatura, que a su vez nos conducirá a otro cuestionamiento: el por qué y el para qué de la literatura; y esta interrogante también será planteada desde la creación misma, desde esa obsesión por escribir, y esa imposibilidad para escribir.

Entonces, de nueva cuenta, esta interrogante nos llevará a las que bien pueden considerarse como una teoría estética y una teoría literaria.

Pero José García quiere decir mucho más, quiere reconocerse en la semejanza, quiere compartirla con nosotros, pero al mismo tiempo nos está pidiendo que asumamos, como él, nuestra propia condición humana.

Asumir nuestra condición humana, implica reconocernos en nuestras partes sublimes y en nuestras partes miserables, para después aprender a vivir con ellas. Por lo tanto, José García es aparentemente un hombre cualquiera, un hombre común, tan común como su apellido, mismo que no es gratuito, porque es justamente este ser común lo que lo hermana, lo que lo vuelve cercano, accesible, humano. No obstante, José no puede negar el paso de la Historia, de ésa que lo ubica dentro de un determinado marco temporal, un marco temporal que ya se inscribe en la universalidad, y por ello, José García desempeñará dos roles: *el de ser él mismo, y el de ser todos los hombres*.

Ahora, si pensamos en esa cotidianidad- descrita en una gran medida a la manera kafkiana en el sentido de que ésta provoca la enajenación del hombre, José García es también *el hombre moderno*. Pero el no adaptarse a su modernidad lo hace *romántico*. José García se rebela y somete a la cotidianidad. Se rebela al hacer algo con ella, al convertirla en obra de arte. Se somete, desde el momento en que se asume como finitud, y en consecuencia, como temporalidad.

En *Los años falsos* también encontramos el mismo esquema que en *El libro vacío*. Es decir, desde su título la autora nos invita a descifrarlo, invitación que será reforzada a partir de su primera frase: "*Todos hemos venido a verme*" (1)

(1) J. Vicens, *Los años falsos*, p. 11

que si bien puede tomarse como un desafío a la sintaxis (como diría Bradu), también será la que nos lleve de vuelta al laberinto. Un laberinto-que a diferencia de *El libro vacío*-no desembocará en la vida sino en la muerte.

La muerte se instituye así, en lo que podría considerarse-en un sentido romántico- *el doble* de la vida. Ese lado oscuro que yace en nosotros, a pesar de nosotros mismos. Ese doble será manifestado, como tal, en la simbiosis que el personaje experimenta con su padre. Lo que resulta interesante es que esta simbiosis es llevada de la vida a la muerte.

Luis Alfonso está simbiotizado a un ser que ha muerto. Por lo tanto, es lógico que esta simbiosis lo lleve: de la vida a la muerte. Tal pareciera que su padre no sólo lo llama desde la tumba, sino que estira su brazo para llevárselo con él. En cada acto en que Luis Alfonso recrea al padre muerto, está también contenido su suicidio.

Pero al margen de que el deseo de la muerte haya sido una de las pasiones de la autora, y que ésta se haya proyectado en su personaje ¿qué más nos quiere decir?

Cuando se le preguntó acerca de este libro, ella enfatizó que el libro trata de una vida robada, e hizo referencia a la costumbre (desgraciadamente aún vigente en algunos sectores del país y quizá del mundo) de exigirles a los hijos, casi ser la réplica de los padres, desde el momento que se les impone: profesión, pareja, forma de vida.

Para Vicens, el personaje de Luis Alfonso tiene posibilidades de sobrevivir (no obstante el final de la novela sólo nos hable de su deseo de morir), y éstas radican precisamente en su edad. El transcurso del tiempo lo sanará.

Luego entonces, puede decirse que el final de la novela queda abierto a todas las posibilidades.

Sin embargo, si nos remitimos al texto y partimos de otra lectura, podríamos afirmar que el personaje de Luis Alfonso es también *el doble* de José García. *El doble* en el sentido del *otro*.

José García representa el eros, mientras que Luis Alfonso representa el tánatos. José García es la parte luminosa de nosotros mismos. Luis Alfonso es la parte oscura, esa parte que no nos es posible negar, porque la sabemos hospedada en lo más recóndito de nosotros mismos, en aquellos sitios turbios y doloridos.

Por ello, como esa otra parte nuestra es tan oscura, la convertimos en una presencia ajena. Entonces, esta presencia caminará a nuestro lado como una sombra, como un hermano gemelo, como una conciencia que nos susurra al oído cuando menos lo esperamos, porque no siempre queremos escucharla:

*I imagine my ego as being
viewed through a lens: all
the forms which move around
me are egos; and whatever
they do, or leave undone,
vexes me.*

E. T. Hoffmann

BIBLIOGRAFÍA

ARNAUD. Fabian.- *Tesis sobre la obra de Josefina Vicens*, Marzo 1985.

BACHELARD, Gastón.- *La intuición del instante*. Trad. Federico Gorbea. Ed. Siglo Veinte, Argentina, 1973

BATAILLE, Georges., *El erotismo*, Trad. Antoni Vicens. Ed. Tusquets, 6ª, ed. Barcelona 1992, 378 p. (Col. Marginales no. 61)

BLANCK. Fanny et. Al.- *La vida, el tiempo y la muerte*. Ed. SEP/FCE Mex. 1988, 145 p. (Col. La ciencia desde México, no. 52)

BEAUVOIR, Simone.- *Obras completas. Tomo I*. Trad. Juan García Puente., Ed. Aguilar, España 1978, p.1219

BEAUVOIR, Simone.- *Para una moral de la ambigüedad*. Ed. Pléyade, Buenos Aires 1972, 169 p.

BEAUVOIR, Simone:- *El existencialismo y la sabiduría popular*. Trad. Juan José Sebrelli, Ed. Siglo XX, Buenos Aires 1979, 122 p.

BEGUIN, Albert.- *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1954, 500 p.

BRADU, Fabienne.- *Señas particulares escritora*. Ensayos sobre escritoras mexicanas del s XX, 1ª. Ed. FCE, México 1987, 135 p.

BAUDELAIRE, Charles.- *Las flores del mal*. Estudio preliminar, traducción del francés y notas de Enrique López Castellón. Ed. Edimat Libros, España 200, 536 p.

CAREAGA, Gabriel.- *El siglo desgarrado. Crisis de la razón y la modernidad*. Ed. Cal y Arena, 1ª. Ed., Mex. 1988

CARRILLO, Rafael.- *Posada y el grabado mexicano*. Ed. Panorama, 3ª. Ed. México 1983, 148 p.

COHEN, Esther.- *Ulises o la crítica de la vida cotidiana*. Ed. UNAM, México 1983., 124 p.

CRUCKSAHANK, John – *El novelista como filósofo*, Ed. Piados, Buenos Aires 1983, 122 p.

DIAZ, R. Oswaldo.- *Los existencialistas mexicanos*. Ed. Rafael Jiménez Siles, S. A. de C. V. 1ª. ed. México 1982, 324 p. (Col. Fundamentos)

ELIADE, Mircea.- *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil Ed. Labor, 1ª. Ed. Barcelona 1991, 211 p.

FAULKNER, William et al.-*El oficio del escritor*. Ed. Era, 4ª. ed., Mex.1982, 327 p.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA/SALVAT.-*El exilio español en México 1939-1982*, 1ª. Reimp. Mex. 1983, 909 p.

FREUD, Sigmund.- *Tótem y Tabú*. Trad. Luis López Ballesteros, Ed. Alianza Editorial, Madrid 1967, 225 p. (Col. El libro de bolsillo no. 41)

FREUD, Sigmund.- *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psiconalítica*. Trad. Luis López Ballesteros. Alianza Editorial, 1ª. Ed. España, 1974, 373 p. (Col. Biblioteca Freud no. BA 0631)

GUTHRIE, W. D. C.- *Orfeo y la religión griega*. Trad. Por Juan Valmard. Ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1966, p. 277

HAMBURGER, Jean.- *La miel y la cicuta*. Trad. Juan José Utrilla, Ed. F. C. E. 1ª. Ed. Mex. 1989, 149 p. (Col. Breviarios no. 498)

HAUSER, Arnold.- *Introducción a la historia del arte*. Trad. Felipe González. Ed. Guadarrama, 2ª. ed., Madrid 1961, 533 p. (Col. Univ. De Bolsillo Punto Omega no. 53)

KUNDERA, Milan.- *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y Ma. Victoria Villaverde, Ed. Vuelta, 1ª. ed. Mex. 1987, 153 p.

LANDSBERG, P. L.- *Piedras Blancas seguido de La experiencia de la muerte y La libertad y la gracia en San Agustín*. Ed. Séneca, México 1940, 190 p.

LUCACS, J.- *El fin de la Edad Moderna*. Ed. Novaro, Mex. 1975, 267 p.

MAETERLINCK, Mauricio.- *La muerte*. Versión de Efrén Rebolledo y Rafael Cabrera. Ed. Juan Pablos, México, 1957, 139 pags.

MARQUÉS DE SADE, D. A. F.- *Justine o las desventuras de la virtud*. Trad. María Antonieta Trueba, Ed. Juan Pablos, México 1984, 319 p.

MATOS, Eduardo.- *Muerte a filo de obsidiana*.- Ed. Sep, 1ª. Ed. 1986, 149 p. (Col. Segunda Serie de Lecturas Mexicanas no. 50)

MAYNADE, Josefina.-*Orfeo y la Cíclica expedición de los argonautas*. Ed. Costa-Amic, México 1967, 139 pags. (Colección Astrología Cíclica, volumen 5)

MELVILLE, Herman et al.-*Tres relatos norteamericanos*. Trad: Eduardo Masullo, J. L. Pellicer, Eduardo Warshaver. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1971, 152 pags.

MUCIÑO, Jose Antonio.- "*Literatura y pensamiento existencialistas*" en: La literatura I. Las humanidades en el s. XX, 1ª. Ed. UNAM, Mex. 1978, pp. 149-165

MUSCHG, Walter.-*Historia Trágica de la Literatura*. Trad. De Joaquín Gutiérrez. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1965, 700 p.

NIETZSCHE, Friedrich.- *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Traducción, prólogo y notas Luis Fernando Moreno Claros. Ed. Valdermar, 2ª. ed., España 2001, 215 p. (Col. El Club Diógenes no.113)

PAZ, Octavio.- *El arco y la lira*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 3ª. Ed., México 1972, 300 p.

PAZ, Octavio.- *La llama doble*. Ed. Seix Barral, Barcelona 1994, 221 p.

PAZ, Octavio.- *El laberinto de la soledad*. Ed. FCE, México 1989, 191 p. (Col. Popular. No. 107)

PECKHAM, Morse.- *Romanticism. The Culture of the Nineteenth Century*. Edited with Introductions by Morse Peckham, United States 1995, 351 p.

PEREIRA, Armando.-*La Generación de Medio Siglo*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Ed. UNAM, México 1997, 47 pags.

PRAZ, Mario.- *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson, Oxford University Press, Second Edition, London 1951, 457 p.

SARTRE, Jean Paul. & Simone de Beauvoir.-¿Para qué sirve la literatura?. Prol. Noe Jitrik. Ed. Proteo, Buenos Aires 1970, 110 p.

SARTRE, Jean Paul.- *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Prati de Fdez. Ed. Sur, 8ª. ed., Me.1980, 93 p.

SARTRE, Jean Paul.- *La náusea*. Trad. Aurora Bernardez, Ed. Losada, 16ª, ed., Buenos Aires 1975, 159 p.

TARTARINI, Gina María.- *Tesis sobre la obra de Josefina Vicens*, Univ. De Guadalajara, 1986

VICENS, Josefina.- "Un gran amor" (teatro) en: Cuadernos de Bellas Artes, año III, no. 2, feb. 1962

VICENS, Josefina.- "Petrita" en: Revista de la Universidad. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Public. Trim. Vol. 1. no. 4, Junio 1984

VICENS, Josefina.- *El libro vacío. Los años falsos* Ed. UNAM, Mex. 1987, 208 p.

WESTHEIM, Paul.- *La calavera*. Trad. Mariana Frenk. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1ª. ed. Mex. 1983, 87 p.

XIRAU, Ramón.-*Sentido de la presencia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1953, 131 p.

XIRAU, Ramón.-*Introducción a la historia de la filosofía*. Ed. UNAM, Mex. 1977, 487 p.

HEMEROGRAFÍA

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

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

Roberto Blanco Moheno reseña *El libro vacío* en: *Claridades*, 23 nov. 1958

María Elyira Bermúdez reseña "El libro vacío" en: *Diorama de la Cultura*

Eduardo Camacho Suárez.-"Murió Josefina Vicens, la Rulfo Femenina" en: *Excelsior Sec. Cultural*, p. 3, 23 nov. 1988

Marco Antonio Campos: "Las novelas de Josefina Vicens" en: *Rev. Lit. Tabasco*, Vol. 2, abril-junio 1987, p. 14,15,16

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

Jorge López Páez- "¿Y JOSEFINA VICENS" en: *México en la cultura*. No. 514, 18 de enero, 1959, pag. 2

Rosario Castellanos, "*La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial*" en: *Hispania* vol. XLVII, no. 2 mayo 1964, pags. 223,224,229

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

Sergio Fernández reseña en la solapa de *El libro vacío*, ed. cit.

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

Socorro García, "Josefina Vicens" en : *México en la cultura*, no. 496, 14 sep. 1958, pag. 1,11

Jaime García Terrés, "La feria de los días", reseña *El libro vacío* en Un. De M. Vol. XII no. 2, oct. 1958, pag. 3

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

Federico Patán realiza un análisis sobre los dos libros de Josefina Vicens en: *Uno Más Uno*, sab. Pag. 7, 1987

Octavio Paz, "Josefina Vicens" en: *México en la cultura* no. 496, 14 sep. 1958

Margarita Peña, reseña *Le cahier clandestin* en en: *El Rehilete* no. 10, feb. 1964, pags. 51-52

Armando Pereira realiza un análisis sobre el *Libro vacío* en: *Uno Más Uno*: "Josefina Vicens. *El abismo de la escritura*", sap. 1987, pag. 6

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

Salvador Reyes Nevares reseña *El libro vacío* en: *México en la cultura*, no. 495, 7 sep. 1958, pag. 4

Marcela del Río reseña El libro vacío en: Excélsior, 16 nov. 1958 "La mujer en la cultura. Charla con Josefina Vicens" en B. B. H. No. 203, 3 dic., 1960, pag. 2

Emma Susana Speratti reseña *El libro vacío* en: Rev. Mex. De Lit., enero marzo, 1959

DEL ARCHIVO PERSONAL DE JOSEFINA VICENS.

Cartas de agradecimiento.

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

POGGIOLLOTTI

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 de 1958

RODOLFO USIGLI

Carta Personal

20 de junio de 1958

EDMUNDO VALADEZ

Diario Novedades

7, 8 y 9 de marzo de 1958

RAMÓN XIRAU

Suplemento Novedades,

México en la Cultura,

2 de octubre de 1958

FRANCISCO ZENDEJAS

Diario Excélsior

25 de noviembre de 1958