

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
Unidad Iztapalapa

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**La masculinidad como producción discursiva y la  
feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los  
años falsos* de Josefina Vicens**

Tesis que presenta para obtener el grado de Maestra en  
Humanidades

**Isabel Lincoln Strange Reséndiz**

Directora de tesis:  
Dra. Ana Rosa Regina Domenella Amadio

México, marzo del 2007

A Edgar, mi infinito amor.  
Todo lo tejes, lo construyes, lo rehaces.

A Margarita y José Arturo, mis padres,  
por el consejo preciso.

A Carolina, José Arturo y Carlos David, mis hermanos,  
por hacerme sonreír en periodos de llanto.

A Adriana, Francisco, Silvia, Alois, Erika, Mauricio, Roberto y Jorge, mis amigos,  
que el tiempo afiance nuestro abrazo.

A Ana Rosa Domenella, por el aliento que me ha dado.

A Juan Antonio y Carlos Lincoln Strange M., mis mejores maestros.

A Federico Dávalos y Hugo Azpeitia, por apoyarme a pesar del tiempo y la distancia.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>CAPÍTULO I. Josefina Vicens, “su íntima geografía”</b>	9
1.1. Infancia y juventud	13
1.2. Vicens y el cine	20
1.3. Vicens y la literatura: “Petrita”	27
1.4. El encuentro con José García, protagonista de <i>El libro vacío</i>	31
1.5. De <i>Los años falsos</i> al final del recorrido	35
<b>CAPÍTULO II. La relación autor-personaje en <i>El libro vacío</i> y <i>Los años falsos</i></b>	41
2.1. La crítica literaria frente a las relaciones de Josefina Vicens y sus personajes	44
2.2. Encuentros creativos de Josefina Vicens con José García y Luis Alfonso. Personajes con un discurso propio	54
<b>CAPÍTULO III. El discurso de José García en <i>El libro vacío</i>. Construyendo identidades</b>	70
3.1. El discurso del protagonista	72
3.2. La escritura, el afecto de José García	77
3.3. Elementos de masculinidad en <i>El libro vacío</i>	85
3.4. Discurso y silencio. Erigiendo la feminidad	94
<b>CAPÍTULO IV. <i>Los años falsos</i>. El discurso de Luis Alfonso</b>	107
4.1. La enunciación de Luis Alfonso	109
4.2. Sobre la construcción de la identidad masculina en <i>Los años Falsos</i>	119
4.3. Discurso y silencio. Construyendo la feminidad	124
4.4. La muerte en <i>Los años falsos</i>	135
<b>Conclusiones</b>	139
<b>Bibliografía</b>	145

## INTRODUCCIÓN

EN *EL libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982) los protagonistas se construyen a sí mismos como sujetos masculinos a través de la escritura y del habla respectivamente, mientras las mujeres son objetos discursivos o referidos; la masculinidad se manifiesta y afirma por el discurso enunciado desde el yo; la praxis discursiva se subraya sobre el silencio de los personajes femeninos.

Decidí acercarme a las novelas de Josefina Vicens (1911-1988) y no al resto de su obra por varias razones. Primeramente, porque en *El libro vacío* y *Los años falsos* el tema de la masculinidad y la feminidad están presentes a lo largo del relato; en segundo lugar, porque el discurso y la enunciación de los personajes permea ambas novelas. Finalmente, porque creo que debe existir un interés personal y académico en el trabajo de investigación, en el corpus, en la elección del tema y de la teoría. Es por ello que los poemas, los guiones y el cuento “Petrita”, así como el trabajo periodístico de la autora, si bien los consideré en el primer capítulo, “Josefina Vicens, su íntima geografía”, para establecer una línea de vida, no representan un sustento sólido para realizar una tesis que se relacione con la producción discursiva y, a su vez, con la masculinidad y la feminidad. Los poemas de Vicens<sup>1</sup> están estrechamente relacionados con el tema de la

---

<sup>1</sup> En la reciente publicación del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” editado por Maricruz Castro Ricalde y Aline Pettersson, Tecnológico de Monterrey, CONACULTA, FONCA, 2006, pp. 153-156, aparecen algunos poemas de Josefina Vicens. Con relación a lo mencionado, considero oportuno señalar un breve ejemplo, a partir de un fragmento de su poema titulado *Reclamo*. El autor puede recurrir al texto mencionado.

*Reclamo*

Vida me quitas la vida  
Con tu pertinaz exceso,  
Vida larga es una herida  
Vida larga es grave peso.

Como vemos, el tema del poema se establece a partir de la relación entre vida y muerte.

muerte (importante para la autora), así como el cuento de “Petrita”; por otro lado, los guiones de cine retoman varios temas, en donde la muerte y la política ocupan un lugar sustancial, pero no conforman un soporte de análisis literario.

Consideré necesario conocer la vida de la autora porque, como veremos en el primer capítulo, se hace necesario saber quién es el realizador y cómo sus experiencias personales conformaron la obra. Además, se precisó deslindar el discurso de la novelista, ya que mi interés de estudio se sostiene en la enunciación de los protagonistas de ambas novelas, más allá de las cuestiones psicológicas o sociales que llevaron a Vicens a construirlos. Por tal motivo decidí recurrir a las teorías bajtinianas<sup>2</sup>, en la medida que me permitieron establecer en qué consistía el discurso de los personajes y cómo éste se desprende de su creadora.

También fue necesario asentar las características de lo masculino y lo femenino en ambas novelas. Varios estudios de género me sirvieron para esta cuestión, vasta con revisar la bibliografía contenida al final de la tesis. No obstante, los trabajos sobre el tema son varios, así que me limité a retomar sólo a aquellos que me brindaran una clara definición de dichos términos. Ambos conceptos pueden abordarse desde diversos ángulos, según lo menciona R.W. Connell en su texto *Masculinidades*: “En muchas situaciones prácticas los términos <masculino> y <femenino> no dejan ninguna duda y gran parte de nuestro discurso y de nuestras acciones se basan en el contraste entre

---

<sup>2</sup> De las muchas teorías desarrolladas por Mijaíl M. Bajtín (1895-1975), decidí retomar dos textos: *Estética de la creación verbal*, tr. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003, y *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003. De ambas obras, me valí sólo de algunos artículos. De la primera obra, tomé dos capítulos. El primero, titulado “Autor y personaje en la actividad estética”, ya que me permitió comprender a la novelista, a los personajes y a la obra, como parte de una totalidad estética, sin que fuese necesario recurrir a la vida de la autora para analizar las novelas. También, de este texto retomé el artículo titulado “El problema de los géneros discursivos”, donde Bajtín establece cómo los géneros discursivos secundarios están determinados por un proceso de formación histórica, en el que intervienen estilos de la lengua no literaria. Finalmente, del segundo libro del filósofo ruso, ocupé el último capítulo llamado “La palabra en Dostoievski”, debido a que me permitió acercarme al discurso del protagonista de *Los años falsos* desde una perspectiva que permitiera conocer su masculinidad a partir de la relación que establece con el padre.

ellos”<sup>3</sup>. El problema va más allá de simplemente definir lo masculino a partir de una perspectiva en la que los hombres son herederos de “la agresividad, la vida familiar, la necesidad de competir, el poder político, las jerarquías, la territorialidad, la promiscuidad o la formación de clubes masculinos”<sup>4</sup>. Tampoco podemos limitar lo femenino a una cuestión biológica, en la que la capacidad de ser madre le otorga a la mujer una serie de atributos: “entre ellos encontramos no solamente ser amorosa, altruista, dedicada y desprendida, sino también lograr su realización personal a través de los otros, quienes principalmente son hombres, ya sea el padre, el esposo, los hermanos y los hijos”<sup>5</sup>. Aunque ambas definiciones puedan aplicarse puntualmente a los personajes de las novelas de Josefina Vicens, fue necesario acercarse a diferentes explicaciones.

Las líneas de investigación existentes hasta el momento en torno a la obra de Vicens se relacionan principalmente con los estudios de género o con los llamados estudios culturales. Pero también existen trabajos que tienen otra mirada sobre las obras de la autora. Por ejemplo, los artículos sobre las novelas en diarios y revistas han sido varios, pero éstos sólo se acercan a la obra de forma superficial, sin comprometerse en observar los profundos conflictos que se desarrollan al interior de las mismas. El existencialismo también ha sido un tema recurrente. Diversos investigadores han analizado esta cuestión relacionándola con *El libro vacío*, estableciendo que el cuaderno de José García está vinculado a su existencia. Martha Robles fue una de las estudiosas que abordó este tema, mencionando que: “Salvo Josefina Vicens, ningún narrador mexicano creó un personaje cuya existencia y soledad fueran expresiones de un

---

<sup>3</sup> R. W. Connell, *Masculinidades*, traducción de Irene María Artigas, México, UNAM, 2003, p. 15

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>5</sup> Rafael Montesinos, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, México, Gedisa, Biblioteca Americana del pensamiento, 2002, p. 19

problema cultural. Es importante observar la coincidencia del influjo existencialista, a través de traducciones literarias”<sup>6</sup>.

Por otro lado, analizar el silencio no fue una tarea sencilla, implicó recurrir a diversos autores debido a la ambigüedad que contiene el término en sí. Como lo menciona Carlos Castillo del Pino: “El silencio posee todas las propiedades del signo, pero, en lo que concierne a la ambigüedad, las posee en sumo grado por varias razones: pertenece la sistema que denominamos lenguaje verbal, es decir, al sistema del habla, pero es precisamente no-habla”<sup>7</sup>. Por ello recurrí de nuevo a los estudios de género, en un afán por subrayar la falta de discursividad en el contexto de las relaciones femenino-masculino, como puede verse en los capítulos 3 y 4 de la tesis.

Josefina Vicens vivió en la ciudad de México en un contexto en el que ésta pasó por diversos cambios sociales. Su trabajo en el ambiente político le permitió conocer la consolidación del Partido Revolucionario Institucional en el poder<sup>8</sup>, un evento que determinó en gran medida su carrera política, profesional y artística. Además, le brindó la oportunidad de convivir y participar en un mundo que era completamente dominado por hombres. No importando esta situación, ella logró defender sus ideales sociales.

Como veremos en el capítulo I de la presente tesis, la escritora trabajó en la política mexicana durante varios años. En la década de los treinta se desempeñó como secretaria en el Departamento Agrario y participó en la Confederación Nacional Campesina, defendiendo el lugar de las mujeres en el campo. A su vez, tuvo la oportunidad de conocer a figuras políticas que ganaron su admiración y respeto, como el

---

<sup>6</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1986, p. 71

<sup>7</sup> Carlos Castillo del Pino, “Introducción”, en Carlos Castilla del Pino (comp), *El silencio*, Madrid, Alianza editorial, 1992, p. 11

<sup>8</sup> Josefina Vicens ingresa como empleada del gobierno durante la década de los treinta, cuando el PRI llevaba por nombre Partido Nacional Revolucionario, que fue conformado en el año de 1929. Durante 1939, al final del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, éste es nuevamente rebautizado como el Partido de la Revolución Mexicana. El PRI se consolidó hasta el año de 1946.

ex-presidente Lázaro Cárdenas. Durante los años cuarenta y cincuenta se solidarizó con otras mujeres de su época para buscar por el voto femenino, que nos fue otorgado en el año de 1953.

Este panorama debió representar para la escritora una serie de contradicciones, pues se percató de las inequidades que existían en la sociedad mexicana. Advertimos que hacia los años cincuenta las mujeres tuvieron la oportunidad de tomar parte en las decisiones políticas que se desarrollaban en el país a través del voto, pero, en otros aspectos, el atraso permeaba el curso de las relaciones sociales, por ejemplo, pocas incursionaban en el ambiente laboral y en la política. No obstante, la novelista rompió con las normas establecidas, siendo una de las primeras mujeres en participar en la política mexicana; una de aquellas que se atrevieron a romper con los estándares sociales en los años cincuenta; la primigenia en ganar el premio Xavier Villaurrutia. No sólo eso, era una “vividora”, como ella lo declaraba, porque no fue conocida únicamente como novelista, también como cronista de toros, guionista de cine y como luchadora sindical.

Estos hechos debieron conformar parte de su inspiración literaria y están reflejados en algunos aspectos de sus novelas *El libro vacío* y *Los años falsos*. En ellas vemos proyectada esa posición femenina socialmente establecida, que colocaba a las mujeres en plano inferior del mundo. También observamos esa condición masculina enunciada a través de sus dos protagonistas, Luis Alfonso y José García, que insisten en reforzar el rol hegemónico que les ha tocado representar. Josefina Vicens, en ocasiones, declaraba tener ciertas coincidencias con sus personajes: “esa página blanca es el infierno donde mis personajes, que los tengo tan pensados, empiezan a tomar vida, a

quitarme la mía, a obrar como ellos quieren”<sup>9</sup>; declaraba mientras se enfrentaba, como José García, a la página en blanco.

Josefina Vicens disfrutaba México con todos sus contrastes. Desde la infancia, la ciudad la cautivó con sus espacios; en sus últimos años de vida daba paseos por parques y lugares que le eran conocidos. La novelista decía con cierta añoranza: “Desde hace muchos años que ya no puedo hacer algo que me agradaba y me conmovía profundamente, a lo que yo llamaba mis recorridos de infancia. Ya no podemos ver las situaciones de niños en los sitios de niños. La infancia la perdimos”<sup>10</sup>. Ciertamente, conocía los espacios públicos y privados que representó en sus novelas. Tal vez el lector considere que en este capítulo me detengo demasiado a mencionar varios aspectos de la vida de la autora, sin embargo, creo que a veces no es posible resumir una vida en treinta hojas.

No solamente su vida laboral intervino en la conformación de su obra, también la personal encontró eco en sus novelas. Sus personajes contienen parte de sus más íntimas inquietudes. Pero, como veremos en el segundo capítulo de la presente tesis, “La relación autor-personaje en *El libro vacío* y *Los años falsos*”, si bien la obra y el autor forman parte de una totalidad estética, los personajes se desprenden del creador y llegan a construir un discurso propio. Para acercarme a esta cuestión, recurrí a lo que la crítica literaria ha pronunciado en torno a la relación que existe entre la vida de Vicens y su obra. También, en este segundo capítulo, el lector se aproximará al contenido de algunas teorías del filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín, como mencioné, sobre las relaciones que se establecen entre la obra literaria y entre el autor y sus personajes, esperando que

---

<sup>9</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros. Josefina Vicens, sus recorridos*, Unidad de televisión educativa y cultural, México, 1986.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

este apartado satisfaga la curiosidad de los lectores; en él explico cómo el discurso de José García y Luis Alfonso se independiza de Josefina Vicens.

En el tercer capítulo, “El discurso de José García en *El libro vacío*: construyendo identidades”, nos acercamos a la enunciación del protagonista de esta novela. El lector advertirá cómo se construye el discurso de José García a través de la escritura. Además, cómo el personaje establece una relación afectiva con ésta y el lugar que ocupa en la jerarquía de sus afectos. En este capítulo se organiza a partir de qué elementos la enunciación del protagonista construye las identidades masculinas y cómo el silencio va erigiendo la feminidad. Observar el problema de la falta de un nombre propio de los personajes femeninos nos acercará a comprender de manera clara el silencio en la novela. En este punto también recurrí a las teorías de género, sin ellas hubiera sido difícil comprender la construcción de las identidades en *El libro vacío*.

Por otro lado, el discurso del protagonista en *Los años falsos* presenta problemas de estudio que son más difíciles de resolver con relación a la primera novela, debido a que el monólogo de Luis Alfonso, también representa un diálogo con el padre. De esta forma, en el cuarto y último capítulo, “*Los años falsos*. El discurso de Luis Alfonso” veremos cómo se construye este elemento al interior de la novela. Nos acercaremos a la enunciación del joven y a la manera en que se rehace a sí mismo a través de la palabra; cómo los personajes femeninos que están a su alrededor son silenciados y discursivados, erigiéndose sólo a través de las acciones y del enunciado del protagonista.

De nuevo, las teorías bajtinianas permitieron la resolución de la hipótesis de estudio, reforzando la idea de que en una novela existen contenidos ideológicos expresados a través de sus personajes. También reparé en las relaciones que establece el adolescente con su madre, sus hermanas y su amante; la carencia del nombre propio (como en el caso de *El libro vacío*) acentúa el elemento del silencio de las mujeres y la

hegemonía masculina. En este capítulo el tema de la muerte es igualmente abordado, debido al peso que tiene en la vida de Luis Alfonso.

Finalmente, mencionaré de nuevo mi interés por demostrar cómo, en las novelas de Josefina Vicens, las marcas discursivas del sujeto de la enunciación y del objeto enunciado corresponden a marcas genéricas. También, me importa señalar cómo evolucionan las identidades de género de los personajes, de lo difuso a lo nítido, por el ejercicio discursivo y las acciones realizadas en la diégesis.

Espero que la presente tesis cumpla con las expectativas del lector que desee conocer cómo el discurso y el silencio construyen las características de lo masculino a partir de mi propuesta de lectura: La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens.

## CAPÍTULO I

### Josefina Vicens, “su íntima geografía”<sup>11</sup>

*Necesito explicarlo.  
No es que deseara contar mi vida cronológicamente,  
con su raíz y sus frutos, principiando el relato  
asido a la falda de mi madre y terminándolo  
con mis hijos prendidos de la mano.*<sup>12</sup>

JOSEFINA VICENS es una de las escritoras galardonadas de la literatura contemporánea mexicana. Al igual que Juan Rulfo, que sólo escribió dos novelas, Vicens cuenta con *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982). La escritora nacida en Tabasco colaboró en revistas especializadas en la fiesta taurina y en otras de análisis político. Además, escribió más de veinte guiones cinematográficos como el de *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna, 1959), *Los perros de dios* (Francisco del Villar, 1973) y *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1975), entre los más reconocidos e incluso, premiados. *El libro vacío* la llevó a ganar el premio Xavier Villaurrutia en el año de su publicación, otorgado por reconocidos escritores mexicanos de la época. Por *Los años falsos* recibió el Premio Juchimán de Plata en Tabasco en 1983 entregado por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Josefina Vicens forma parte de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX; pertenece a la generación de Juan Rulfo (1917-1986) y de Octavio Paz (1914-1998), escritores que nacieron durante la lucha armada en México y que publicaron sus obras durante la década de los cincuenta. Sin embargo, la obra de Vicens ha pasado casi desapercibida ante los investigadores de la literatura hispanoamericana contemporánea, que han puesto mayor énfasis en las obras de Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Octavio

---

<sup>11</sup> Según el facsímil del autógrafo publicado en la edición en inglés de *El libro vacío*, *The empty book*, translated by David Lauer, Texas, University of Texas Press, 1992.

<sup>12</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío. Los años falsos*, México, FCE, 2006, p.43. De aquí en adelante citaré las novelas sólo con el número de página correspondiente.

Paz o Carlos Fuentes, cuyas novelas y ensayos son reeditados y forman parte de los programas de estudio de nivel medio y medio superior de la Secretaría de Educación Pública.

El siguiente capítulo tiene como propósito guiar al lector a través de la vida y la obra de Josefina Vicens. Considero que, aunque las obras rebasan a los autores, es esencial saber quiénes son ellos y cuál es la relación artística con su trabajo. Sin lugar a dudas, mi intención no es realizar un estudio psicologista, contenidista o sociológico de la obra literaria; pero tampoco me inclino por el enfoque formalista<sup>13</sup>, que deslinda al autor de cualquier relación con la obra, ni por el de la Nueva Crítica “cuya finalidad sería determinar la estructura de la literatura como forma total”<sup>14</sup>. Desde esta perspectiva, el enfoque estructuralista<sup>15</sup> no satisface mis inquietudes, debido a que concibe el texto como una entidad cerrada. Recordemos, en este contexto estructuralista,

---

<sup>13</sup> En 1914, según lo señala Boris Eijenbaum en su artículo *La teoría del <método formal>* (1925), V. Shklovski publicó en el OPOIAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético) un artículo llamado *La resurrección de la palabra*, en donde explicaba la importancia de la forma como rasgo específico de la percepción artística, el concepto adquirió un nuevo significado, lo mismo para los primeros estudios de los formalistas que aceptaron la tesis de Shklovski. La forma pasó a ser una entidad completa, concreta y dinámica, que tiene un contenido en sí misma y fuera de su correlación. A partir de los artículos de Víctor Shklovski “El arte como artificio” y de Boris Eijenbaum “La teoría del <método formal>”, en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM, La Universidad de la Habana, 2003, pp. 25-97.

<sup>14</sup> Nara Araújo y Teresa Delgado establecen: “*Anatomy of criticism: Four Essays*, 1957/ Anatomía de la crítica, 1991, considerada como una de las obras más influyentes en el ámbito de la crítica angloamericana, contiene las principales ideas de Northrop Frye. A partir de la taxonomía de la crítica tiene el propósito de mostrar diversas técnicas y enfoques en correlación con diversos modos literarios. Entre todos estos métodos se destaca el que se designa como crítica arquetípica, cuya finalidad es determinar la estructura literaria como forma total”. En “Northrop Frye. Introducción a la polémica”, *Ibid.*, p. 149.

Por su parte, Terry Eagleton en su ensayo “Estructuralismo y semiótica” considera que “la Nueva Crítica reconoció que la literatura era, en un sentido significativo, cognoscitiva y que proporcionaba cierto conocimiento del mundo. Frye insiste en que la literatura es una <estructura verbal autónoma> totalmente ajena a cualquier referencia fuera de ella; un coto cerrado que mira al interior de sí mismo” Terry Eagleton, *Una introducción al estudio de la teoría literaria*, tr. de José Esteban Calderón, México, FCE, 2004, p. 116.

<sup>15</sup> “El estructuralismo, como el mismo término sugiere, se interesa en las estructuras, más concretamente, en el estudio de las leyes generales que regulan fenómenos individuales a meros ejemplos de esas leyes. El estructuralismo literario en los años sesenta consistía en un intento por aplicar a la literatura los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure [...] como lo dijo Frederic Jameson, es un intento <por repensar nuevamente todo en función de la lingüística> [...] El estructuralismo considera estructuralmente los textos literarios”. *Ibid.*, p. 117.

que Roland Barthes lanzó un provocador artículo titulado “La muerte del autor”<sup>16</sup> (1968), en el que propone que el creador no es determinante en el sentido de la obra e incluso, que el surgimiento del lector en el panorama literario, tiene por consecuencia la muerte del autor. No obstante, tampoco comparto el punto de vista de los estudios culturales, que sobrepasan la visión del lugar que ocupa el autor en la obra literaria, convirtiendo el análisis de la misma en un problema de características sociológicas e ideológicas. Para los estudios culturales, el contexto de la creación y el de la recepción de la obra son fundamentales para la comprensión de la misma. La autoría y los hechos que la rodean llegan a convertirse en el elemento principal del análisis literario.

Tomando en cuenta lo anterior, coincido en este sentido con lo establecido por el filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín, quien rechazó el enfoque basado en la confusión entre el autor y el personaje<sup>17</sup>, debido a que en él existía una incompreensión del principio

---

<sup>16</sup> En “La muerte del autor”, Roland Barthes mencionaba: “De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar donde se recoge toda esta multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal [...] es tan sólo alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...] Para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”. Nara Araujo y Teresa Delgado, *op.cit.*, p. 345.

<sup>17</sup> Adolfo Sánchez Vázquez menciona que después de la Revolución Socialista, alrededor de los años veinte, surgió una polémica con relación a los problemas que rodeaban al arte y la literatura, debido a que los estudios existentes hasta la época estaban determinados por las tesis de materialismo histórico de Marx y Engels. Esta teoría estética se reducía a una sociología del arte: “La existencia de la estética marxista se justifica como disciplina específica que aporta razones para comprender el hecho artístico en su esencialidad, cualesquiera que sean las condiciones estético-sociales en que surja, sus principios estéticos o medios de creación. Se trata de dar razón no sólo de un arte determinado o de una corriente artística, sino del hecho artístico en su universalidad”. Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, ERA, 1970.

Por otro lado, a la par del surgimiento de las vanguardias en Europa, nacían nuevos grupos artísticos apoyados por Lenin, que se ligaban al futurismo y al constructivismo, como Cultura Proletaria (Prolet-Kult), Frente de escritores de izquierda (LEF), Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP) y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOIAZ), que buscaban romper con el antiguo enfoque y acercarse a las nuevas formas de creación y de análisis artístico. A este último grupo pertenecían algunos de los formalistas rusos, como B. Eijenbaum y V. Shklovski. *Ibid.*, p. 26

Por su parte, M. Bajtín se opuso, tanto a la visión de la teoría estética marxista, como a la del formalismo ruso. Recordemos que el primer artículo de Víctor Shklovski es de 1917; el trabajo de Bajtín con relación a los problemas de estudio de la obra literaria surge en la década de los veinte. Tatiana Bubnova menciona: “Para la comprensión de la estética de M. Bajtín tiene gran importancia el trabajo de la primera mitad de los años veinte que se ocupa de la correlación entre autor y héroe de la actividad estética, en el acto de creación artística y en una obra de arte [...] La postura científica de M. Bajtín durante la década de los veinte se determinó por el rechazo polémico de aquellas corrientes en los

creativo y de la individualidad ética del escritor hacia su protagonista. Empero, no descartaba la influencia del autor en la obra. Bajtín planteaba que la respuesta a los problemas de estudios literarios se encuentra en la comprensión de que autor, personaje y obra pueden ser vistos como correlatos de una totalidad artística.

---

estudios del arte y a la poética a las que él había dado el nombre generalizado de estética material; de una manera más estrecha esta polémica se refería a la escuela formal, de la que M. Bajtín hace una crítica profunda en una serie de trabajos de los años veinte”. Tatiana Bubnova, “Prólogo del compilador”, en Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, p. 9.

## 1.1. Infancia y juventud

Josefina Vicens Maldonado nació en Villahermosa Tabasco, el 23 de noviembre de 1911. En ese lugar pasó sus primeros años de infancia; a la edad de seis años se mudó con su familia a la ciudad de México, donde inició sus estudios de primaria. Su madre, Sensitiva Maldonado, era una mujer muy católica, había sido maestra de primaria en Tabasco antes de casarse y se enorgullecía de haber tenido como alumno a Carlos Pellicer. Su padre, José Vicens Ferrer, era originario de las Islas Baleares en España, del puerto llamado Soller; llegó a México a los trece años de edad y dedicó su vida al comercio; comenzó a trabajar muy joven en la tienda de unos tíos; con el paso de los años se independizó y logró hacerse de una pequeña finca que perdió durante la época revolucionaria. Eran siete hijos en la familia Vicens-Maldonado, los dos hermanos mayores de Josefina fallecieron antes de que ella naciera. Lourdes era la mayor, seguida por Amelia, Josefina e Isabel; la menor, Gloria, fue la única de la familia nacida en el Distrito Federal.

Los recuerdos de infancia en la ciudad de México parecen ser agradables para la escritora, principalmente aquellos relacionados con sus estudios de primaria. “Yo era feliz en la escuela; me gustaba todo”<sup>18</sup>, dijo la escritora en una entrevista a Gabriela Cano y Verena Radkau<sup>19</sup>. Vicens recordaba con gusto haber sacado buenas calificaciones, haber jugado coleadas, matatena y escondidas; pero, principalmente, la enorgullecía haber ganado un concurso de balero: “Cuando gané el concurso de balero

---

<sup>18</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *Gananado espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*, México, UAM-I, 1989, p. 79.

<sup>19</sup> Revisé otras entrevistas a la autora, como la de Marco Antonio Campos, *De viva voz. Entrevistas con escritores*, México, Coyoacán, 2000; Rafael Luviano Delgado, “La literatura es un infierno Blanco”, en *La cultura al día*, Suplemento Cultural *Excelsior*, México, D.F., 19 de mayo, 1985. No obstante, considero que la de Cano y Radkau es una de las más completas y mejor realizadas, debido a que contiene información desde su infancia hasta poco antes de su fallecimiento en 1988. También he considerado la entrevista de la Unidad de televisión educativa y cultural, *Los nuestros, Josefina Vicens, sus recorridos*, que mencionaré más adelante.

de toda la cuadra, llegué a la casa pensando que me harían una fiesta o algo, y les digo: –¡Gané el concurso de balero! –Y mi papá me dice: –Tú acabarás en la cárcel”<sup>20</sup>. También tomó clases de piano, al igual que su hermana Isabel, como respuesta a las exigencias de su madre: “Era muy chistoso porque siempre las dos sacábamos los primeros premios; mi hermana por técnica y yo porque tocaba con mucho sentimiento”<sup>21</sup>.

Hubo dos personajes esenciales en los recuerdos de infancia de la novelista: su padre y su abuela. José Vicens era para la autora un hombre muy cariñoso, pero muy iracundo; se refería a él poéticamente como al español de Unamuno, decía: “la blasfemia del español es una oración al revés, porque todo lo relacionan con Dios. Esto y la hostia, esto en la virgen, esto en Dios, esto... en fin”<sup>22</sup>. Fue él quien le consiguió su primer empleo y con quien visitó España en 1947. Por otro lado, su abuela también fue fundamental en su vida, tal vez por eso el protagonista de *El libro vacío*, José García, recurre al recuerdo de su abuela como modelo afectivo para crear su novela: “Mi abuela me pidió perdón un día; un perdón tierno y altivo que no olvidaré nunca. Yo era su nieto preferido y merecía la distinción porque ella era mi abuela preferida” (39). Por su parte, Vicens declaraba tener apasionamiento por ella: “Hablo mucho de mi abuela en el libro. Mi abuelita me quería tanto y me distinguía tanto [...] Pero es que yo también la adoraba”<sup>23</sup>.

Josefina Vicens no pudo cursar sus estudios de secundaria, en un tono de burla y autodefensa decía: “están ante una analfabeta”. Cuando terminó la primaria inició una carrera de dos años de comercio. Empezó a trabajar desde los catorce años en Transportes México-Puebla como mecanógrafa. Un año después, ingresó en el

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 88

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 92

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 91

Departamento Agrario y fue ahí donde sus compañeros la bautizaron con el sobrenombre de “Peque”, por ser la más joven de las empleadas de dicha oficina y no por su estatura y su menuda complexión. Con el paso de los años, sus amigos y conocidos del ambiente cinematográfico y literario continuaron llamándola así, porque el sobrenombre era apropiado a su imagen. Trabajó como secretaria del jefe del Departamento Agrario, un hombre a quien decía, admiraba por su honestidad, el ingeniero Ángel Posadas.

Alrededor de 1938, Vicens tuvo la oportunidad de trabajar en la Confederación Nacional Campesina, declaraba: “esa entrada al Agrario me dio la oportunidad de que me eligieran como secretaria de la Acción Femenil [...] esta fue mi entrada al recorrido de mi vida política [...] ahí empezó mi rebeldía y mi lucha social”<sup>24</sup>. Conoció la problemática social del campo y pudo acercarse al mundo político de aquellos años; este aspecto lo ficcionaliza en *Los años falsos*, a través de la voz del protagonista Luis Alfonso Fernández: “Las parrandas de los políticos eran muy distintas a lo que me había imaginado. ¿Qué podría decir de esos hombres y de esas mujeres que dejaban de serlo a causa de su voracidad de poder y de dinero?”<sup>25</sup>.

Un amigo del Departamento Agrario, Guillermo Casas, fue quien presentó a Vicens con su futuro esposo, José Ferrel, quien a su vez la introdujo al mundo intelectual de la época: “Pepe me relacionó mucho con todos los Contemporáneos, con Villaurrutia, con Nandino, con Owen, en fin. Salíamos a comer y a cenar con ellos”<sup>26</sup>. Su matrimonio fue breve, duró poco más de un año, pero la relación de amistad entre ellos, junto con la del grupo de Contemporáneos, se mantuvo hasta la muerte de Ferrel.

---

<sup>24</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

<sup>25</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío. Los años falsos, op.cit.*, p. 286. La cita corresponde a la segunda novela. Las próximas referencias textuales las indicaré sólo con el número de página.

<sup>26</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau... *op. cit.*, p. 103

La escritora convivía con dos grupos de amistades, uno ligado a la política y otro al ambiente intelectual de su tiempo:

A mis compañeros de trabajo los veía mucho también fuera de las horas de trabajo [...] Eran muy íntimos amigos míos. Nos decían *Los mosqueteros*. Éramos Cesar Martino, León García, Ramón Bonfil y yo. También tuve amigos muy intelectuales, amistades de Pepe que conservé después de la separación. Nandino, Xavier –Xavier Villaurrutia–, cuya muerte me dio una pena tremenda, Luis Cardoza y Aragón que fue mi padrino de bodas [...] los frecuentaba en el Café París, allí eran nuestras reuniones. Oír a Novo y a Villaurrutia discutir era un deleite [...] Aurora Reyes, la pintora, era muy mi amiga. También Concha Michel.<sup>27</sup>

La inquietud por la política le surgió a la escritora en su empleo del Departamento Agrario<sup>28</sup>, que la llevó a buscar por el voto femenino (otorgado en 1953), al lado de Adelina Zendejas y Aurora Reyes. Al poco tiempo, ingresó al Partido Nacional Revolucionario en el Sector Agrario, donde era la única mujer. Este empleo le permitió trabajar en la Cámara de Diputados y Senadores como secretaria durante muchos años más. Pero, al mismo tiempo, la llevó a observar aspectos de la política de nuestro país que se ven reflejados en el guión de *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1975), filme en el que se denuncia el ambiente de corrupción que se vivía en México. Este elemento lo retoma nuevamente en *Los años falsos*, cuando el

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>28</sup> En conversación con Gabriela Cano el 14 de marzo del 2007, coautora del texto *Ganando espacios* que cité, mencionó que el trabajo de Josefina Vicens en la política no consistía primordialmente en el activismo o la lucha en la calles. Si bien la novelista estaba interesada en los aspectos sindicales y sociales relacionados con los empleos en los que se desenvolvía –como el del cine–, su lugar en la política estaba determinado por cuestiones vinculadas con el corporativismo de las oficinas del gobierno en las que laboraba como secretaria. Por corporativismo entendemos que: “puede ser definido como un sistema de representación de intereses en el cual las unidades constitutivas se organizan en un limitado número de categorías singulares, compulsorias, no recurrentes, ordenadas y jerárquicamente diferenciadas funcionalmente, reconocidas y autorizadas (si no es que creadas) por el Estado, y a las que se les concede un explícito monopolio de la representación dentro de sus respectivas categorías, a cambio de observar ciertos controles en la selección de sus líderes y en la articulación de sus demandas y apoyos”. Philippe Schmitter (et.al.), *Neocorporativismo II. Más allá del Estado y el mercado*, tr. realizada por Private interest government, México, Alianza, 1992. En este sentido, Josefina Vicens formaba parte de los líderes del corporativismo mexicano y, de esta manera, se convirtió en secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina. Empero, ello no niega el interés legítimo que existía en la novelista por defender causas sociales como el voto de las mujeres.

protagonista asiste a su primera fiesta de políticos y observa la actitud de los invitados ante las mujeres del festejo, comenta:

Sólo que los gallones tampoco se les acercaban porque estaban tomando alcohol y discutiendo de política, es decir, de esa política turbia y anhelante que consistía en otear como bestias para percibir, a varios meses de distancia, quiénes serían <los elegidos> (288).

El conocimiento del mundo político que tenía Vicens asombró a David Lauer –traductor de *El libro vacío* al inglés<sup>29</sup>–, quien escribió un artículo titulado “El sistema patriarcal en *Los años falsos*”; en él menciona: “La absoluta obediencia de los <mandamases> es parte del cuadro presentado en *Los años falsos* porque forma la base del código de servilismo: el único camino para ascender los escalones de la burocracia, un mundo muy conocido para Josefina Vicens”<sup>30</sup>.

A pesar de que el mundo político en la década de los treinta, cuarenta y cincuenta era fundamentalmente de hombres, Josefina Vicens supo colocarse en él y defender los intereses y principios que más llamaron su atención, como el voto femenino y el proyecto del reparto agrario. La escritora se sumergió durante muchos años en la política y, aún dentro de este ambiente de bandidaje, en el que gran parte de las veces, no compartía valores o principios políticos, hubo personajes que llamaron su atención e incluso, ganaron su admiración.

Cárdenas me impresionaba tremendamente y sigue siendo para mí un señorón, un hombre estupendo, un presidente inigualable. Allí sí sentía que estaba ante el presidente de la República, era sensacional. Sólo una persona hacía de él lo que quería, era el fotógrafo Casasola: <siéntese aquí mi general, párese allá mi general>, para sacarle fotos. Todos los demás, con un

---

<sup>29</sup> Josefina Vicens, *The empty book*, *op.cit.*

<sup>30</sup> David Lauer, “El sistema patriarcal en *Los años falsos*”, en *Plural*, septiembre-octubre 1989, Núm. 2, pp. 13-16

respeto que lo tratábamos, porque eso sí que nos imponía, era un señor presidente. Después tuve la oportunidad de trabajar con Ávila Camacho.<sup>31</sup>

Aunque la escritora hubiese defendido los derechos de las mujeres, razón por la que contó con muchas amistades femeninas como Adelina Zendejas, ella se sentía cómoda en compañía de amigos varones. Además, el mundo de la política le permitió contar con ciertas libertades que estaban restringidas al mundo femenino. Gabriela Cano menciona que “tuvo una serie de posibilidades abiertas a unas cuantas mujeres de su generación: viajó sin estar bajo la tutela familiar; participó en discusiones políticas [...] y estableció vínculos de camaradería con sus compañeros de trabajo”<sup>32</sup>. Es así que la esencia de sus novelas surge de la admiración que sentía por el carácter masculino y por el mundo que pertenecía sólo a los hombres. Al respecto Aline Pettersson menciona: “Si bien es cierto que tuvo muchas amistades femeninas, no es menos que ella se sentía muy cómoda entre hombres. Admiraba su arrojo viril para ponerse en la vida [...] De ahí, tal vez, la elección de narradores masculinos en su obra”<sup>33</sup>.

Como mencioné, en sus años de juventud, Josefina Vicens trató con gran número de intelectuales. Un lugar de reunión común para escritores y artistas de aquella época era el café París, al que la novelista también asistía. Aline Pettersson nos dice:

Los pocos sitios de reunión congregaban a un público heterogéneo y, por ejemplo, el café París, así como el cabaret Leda, eran frecuentados por pintores, escritores, dramaturgos, bailarines, políticos y gente común. Quizá por eso el rango de amistades era tan grande. Ése fue acaso su origen, pero su carácter jovial aunque también iracundo hizo el resto. “Peque” tuvo trato con todo nombre relevante de los años cuarenta y cincuenta. Menciono a Xavier Villaurrutia, Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz [...] <sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Gabriela Cano, “Josefina Vicens, una voluntad de autonomía”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op.cit.*, p. 31

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>33</sup> Aline Pettersson. “Las pasiones de Josefina Vicens”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.* p.

25

<sup>34</sup> *Ibidem.*

Juan Rulfo también fue gran amigo de la tabasqueña, tocaba a la puerta de su casa a altas horas de la madrugada para conversar:

Como cuando Juan Rulfo tocó a la puerta de su casa una madrugada para pedirle un tequila y olvidar el mal rato de haber asistido a una muy fallida película sobre uno de sus cuentos. Ambos se tuvieron mucho afecto y hasta el timbre sordo de sus respectivas voces era parecido, así como el hecho de tener, cada uno, sólo un par de libros. Pero la actitud solidaria de *Peque* no era sólo con el gran escritor, era con cualquier ser humano que se le aproximara<sup>35</sup>.

Siempre ejerció diversos empleos y ocupaciones. Tal vez, como lo dijo en la entrevista a Gabriela Cano y Verena Radkau, ella quiso ser vagabundo y correr el mundo por su cuenta, y quizá en ese afán, se vio involucrada en diversas actividades sociales, políticas, artísticas y culturales. Es así que se convirtió en cronista de toros y sus crónicas las firmaba con los nombres de Pepe Faroles<sup>36</sup> y Diógenes García. Trabajó para dos publicaciones, *Sol y sombra* y *Torerías*; en un artículo aparecido en esta última revista, Pepe Faroles mencionaba, a manera de juego, sobre la fiesta taurina: “Los toros –preciosos de los hermanos Guerrero, sólo sirvieron para demostrar el acierto de estos dos refranes: <No todo lo que reluce es t-oro> y <En casa del jabonero el que no cae, resbala>”<sup>37</sup>. Por su parte, Vicens nos dice en *Ganando Espacios*:

Luego empecé a ser cronista de toros, pero una vez no me admitieron la crónica porque hablaba yo mal de un torero que daba muchísima publicidad

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>36</sup> Algunos escritores consideran que el nombre de “Pepe” con el que Vicens firmaba sus artículos periodísticos es resultado de una variante de su seudónimo “peque”. No obstante, Adriana González Mateos considera: “El escritor al que voy a referirme recibió por error el nombre de Josefina, pero siempre que hubo oportunidad lo corrigió para sustituirlo por otro más adecuado, más a su gusto: Pepe. Así firmó sus crónicas taurinas y así llamó al personaje de su primera novela. Sus amigos más cercanos lo llamaban una variante del nombre elegido: *Peque*. Un hombre andrógino, un nombre que puede designar a una mujer, un hombre, o a quien se coloque en una zona intermedia. Un nombre que no suscita reacciones de escándalo, ni siquiera de sorpresa”. Adriana González Mateos, “Josefina Rebautizada”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 37.

<sup>37</sup> La referencia textual de la publicación se encuentra en el texto Graciela Martínez-Zalce, “Diez estampas para el rescate una aficionada: las crónicas taurinas de Pepe Faroles”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 91

al periódico. Entonces me llené de ira y me acuerdo que le pedí a mi papá cinco mil pesos para fundar un periódico. ¡Qué tiempos serían! Lo hice junto con un compañero dibujante extraordinario, se llamaba Alfredo Valdés. Nuestro periódico se llamaba *Torerías*, lo editábamos en *Excelsior*. Era bonito, lástima que no tengo ningún ejemplar<sup>38</sup>.

Como vemos, Josefina Vicens fue más que una escritora, fue una cronista taurina, una crítica política; en sus propias palabras fue: “una vividora, una apasionada de la vida en todas sus partes, en todo lo que constituye esta vida tan efímera que tenemos”<sup>39</sup>. Josefina Vicens era “una melancólica nostálgica”<sup>40</sup>, que con cierta tristeza expresaba: “Escribir es un masoquismo necesario”<sup>41</sup>.

## 1.2. Vicens y el cine

El trabajo de Josefina Vicens en el cine fue vasto, no pensemos sólo en los guiones que escribió, sino en las actividades que realizó como miembro del sindicato y a través de los puestos en los que se desempeñó. Es necesario reparar en algunos aspectos sobre esta actividad particular de la escritora, en la medida en que el guionismo representó durante muchos años su principal fuente de trabajo. Vicens no consideraba que el guión cinematográfico formara una obra literaria, mucho menos que el trabajo del guionista fuera en alguna medida similar al del escritor, por ello declaraba que su profesión no era la de guionista, sino la de escritora.

Si bien la vida de Vicens en el cine se inició en 1947, cuando consiguió empleo en la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la producción cinematográfica,

---

<sup>38</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 125.

<sup>39</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 131

su primer guión<sup>42</sup>, escrito en 1954, la llevó a colocarse en la mirada del gran público mexicano con el filme *La Rival*, donde trabajó al lado de Chano Urueta, un renombrado director del cine nacional que había realizado cintas como *Si Adelita se fuera con otro* (1948) y *Peregrina* (1950). Para 1957 escribió dos guiones más, algunos en colaboración con el director Fernando de Fuentes, como en las cintas *La sombra del otro* (1957), dirigida por Gilberto Martínez Solares, y *Las mil y una noches* (1957), bajo la dirección de Fernando Cortés. Finalmente, ese mismo año creó el argumento de *Amor se dice cantando* del realizador Miguel Morayta.

Al ingresar al ambiente cinematográfico perseguía causas de justicia sindical y social para los escritores; consideraba que los productores se enriquecían con las cintas y que los guionistas no recibían el debido reconocimiento: “Si una película que escribe fulano de tal tiene un éxito bárbaro, el productor gana millones [...] Pero al escritor le paga por escribir el guión nada más, cuando debería haber reparto de utilidades”<sup>43</sup>.

Quizá sea necesario reparar en lo que significó para Vicens su paso por el ambiente cinematográfico y cómo le fue posible realizar más de veinte guiones.<sup>44</sup> La escritora declaró: “Tengo, por ejemplo, un recorrido que es el del cine, que me ha traído grandes satisfacciones en el terreno sindical, porque siempre he sido dirigente, luchadora y he sido reconocida así por mis compañeros”<sup>45</sup>. El trabajo del escritor para Vicens sólo existía en lo que ella llamaba “la literatura”, declaraba: “cuando se escribe

---

<sup>42</sup> *La rival* fue estrenada el 26 de abril de 1955 en el teatro Metropolitan. El argumento y el guión fueron realizados por Vicens y Mauricio de la Serna Fernández, un realizador con el que colaboró años más tarde en otras cintas como *Las Señoritas Vivanco* (1958) y *El proceso de las señoritas Vivanco* (1959), ambas resultado de guiones de Vicens. Véase cuadro de la tesis pp. 25-27

<sup>43</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 130.

<sup>44</sup> Algunas personas cercanas a Josefina Vicens indican que el número de guiones fue mucho mayor. Aline Pettersson menciona: “Y si su obra literaria es excelente pero magra, durante muchos años ejerció la pluma escribiendo guiones de cine para ganarse el sustento. Algo así como ochenta guiones”. Aline Pettersson, “Las pasiones de Josefina Vicens”, *op.cit.*, p. 22. No obstante, según mi investigación a partir de los textos de Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano* (Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1999, tomos 7 al 18), existen tan sólo alrededor de veinte guiones escritos por la autora, por lo que pienso que aquellos a los que se refiere Pettersson son inéditos.

<sup>45</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

un libro se está solo ante algo que le sucede sólo a uno”<sup>46</sup>; y agregaba: “Yo no podría hacer un libro con otra persona, podría tener colaboradores para hacer un guión cinematográfico, los he tenido, pero para hacer un libro, creo que es la soledad absoluta”<sup>47</sup>.

*Las Señoritas Vivanco*, dirigida por Mauricio de la Serna en 1958, significó un triunfo más para la escritora, recibió el premio Onix en 1959 al mejor guión (un año antes se publicó *El libro vacío* y ganó el premio Villaurrutia). La fama de la cinta se mantiene aún con el paso de los años. Al respecto, Maricruz Castro Ricalde en su artículo “Josefina Vicens y el cine” menciona sobre *Las señoritas Vivanco*: “Disfrutó la historia original de Elena Garro y Juan de la Cabada, a partir de la cual realizó el libreto. La popularidad de la película aseguró un periodo de largos años de trabajo continuo para la escritora”<sup>48</sup>.

Las vivencias de la autora repercutieron en su trabajo cinematográfico. Su paso por el mundo de la política mexicana se reflejó en guiones como el de *Renuncia por motivos de salud*, que ganó el Ariel a mejor guión en 1977; en la cinta Ignacio López Tarso interpreta a Gustavo, un ingeniero que trabaja para una Secretaría de Estado y que se niega a entrar en el ambiente de corrupción que empapa la política en el país. En otros guiones, su amor por la muerte quedó claramente expuesto en la cinta *Los perros de Dios* (1973) del realizador Francisco del Villar, por el que recibió el Heraldo al mejor guión en 1973, el Ariel y la Diosa de Plata en el mismo rubro en 1974. Según Maricruz Castro, este guión era “el que más le gustaba, elogiaba la libertad, la dedicación con que lo estructuró. [...] El tema y las actuaciones la enorgullecieron al grado de admitir: <El

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Maricruz Castro Ricalde, “Josefina Vicens y el cine”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 64.

es guión que sí siento mío, mío>”<sup>49</sup>. Tal vez, Vicens lo sentía tan suyo, por su pasión por la muerte y por su afición por los panteones. El filme relata la vida de una niña que se encuentra obsesionada con este tema y que disfruta caminar por panteones, como la escritora: “En mi relación con la muerte soy mexicana a morir [...] Tengo una relación bastante cordial y sin nada de miedo con la muerte en absoluto. Tengo pavor de morir inconscientemente, porque quiero sentir ese tránsito”<sup>50</sup>.

Josefina Vicens no entró discusiones sobre si el guión cinematográfico podría ser comparado con una obra literaria. La novelista tenía una clara opinión al respecto y la daba a conocer sin problemas; el escribir, el hecho de ser escritor, sólo podía relacionarse con la creación literaria, no con su trabajo periodístico o con el cinematográfico. Producir historias que no serían leídas, sino vistas en una pantalla, representaba simplemente un empleo para la escritora. Al respecto mencionaba, con cierta tristeza sobre lo que sucedía con su trabajo en el cine:

El cine me ha traído decepciones tremendas. Porque no es lo mismo escribir un libro, que es tu libro y ya; malo o bueno, pero es tu libro. Como el cine es un trabajo de equipo, muchas veces, en la cantidad de guiones que he hecho, ya no me acuerdo de tantos, yo entrego mi trabajo, que es el mío, pero inmediatamente pasa a manos de otra persona, que es quien va a dirigir, quien va actuar y se forma un equipo. Entonces te quitan un trozo, un trozo de eso, te quedas con tu libreto que pensaste de un modo. A veces no estás de acuerdo con la dirección y con la actuación. Y tu trabajo resulta mezclado, ya no es propio, propio, propio como es un libro<sup>51</sup>.

Para Vicens, escribir para el cine también representaba vivir, pero en medio de terribles decepciones, en donde su creación artística se veía modificada por aquellos elementos que conforman la obra filmica. Empero, el guionismo ocupaba un lugar

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op. cit.*, p. 137.

<sup>51</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op. cit.*

preponderante en su vida, quizá por ello creó en 1974 el Taller de Escritores Cinematográficos, que funcionó hasta 1978.

Por otro lado, según lo refiere su amigo José Luis Cuevas, Josefina Vicens también participó como jurado de los filmes que serían premiados con el Ariel.

A Josefina la conocí cuando formábamos parte del jurado que decidía cuáles eran las películas que merecían ser premiadas con el Ariel. Era un grupo excepcional y recuerdo ahora a cada uno de ellos: Gabriel Figueroa, Dolores del Río, Alejandro Galindo y María Luisa Mendoza. Actuábamos con estricta responsabilidad y las películas seleccionadas eran de primer nivel.<sup>52</sup>

La carrera de la escritora en el cine fue larga. Su último guión llevado a la pantalla fue *El testamento* (Gonzalo Martínez Ortega, 1979). En los años que corrieron de 1970 a 1976, durante el sexenio de Luis Echeverría, se desempeñó como presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Sin embargo, algunos de sus guiones no fueron llevados a la pantalla, como *Debería haber obispas*, *La estudiante* y *La llave*<sup>53</sup>; por fortuna están al alcance del lector en los archivos de la Cineteca Nacional.

Otros escritores contemporáneos a Vicens como Juan Rulfo realizaron guiones cinematográficos; también otros posteriores a ella, como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o José Revueltas; quizá sería productivo estudiar la posición de estos sobre el guión y su relación con la literatura. No es necesario entrar en discusiones sobre

---

<sup>52</sup>José Luis Cuevas, “Cuevario”, en *El Universal.com.mx*, México, D.F., 03 de julio del 2006, sin numeración, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/58943.html>. Consulta realizada el 12 de diciembre del año 2006.

<sup>53</sup> Según el registro de la Cineteca Nacional, los guiones están disponibles para su consulta, pero no fueron llevados a la pantalla. *Debería haber obispas* es guión y argumento de Josefina Vicens. Pero, sobre *La estudiante*, dicho registro menciona que el guión fue realizado sobre un argumento de Edmundo Báez, además cuenta con producción de Rodolfo Rosas y dirección de Alfredo B. Crevenna y Rosas Films S. A.; no obstante, el filme no se encuentra registrado en el texto de García Riera o en la página de búsqueda de la Filmoteca de la UNAM, por lo que tal vez no haya sido llevado al cine. Finalmente, *La llave* también es un argumento original de la escritora. Ninguno cuenta con el año de realización.

las características de lo literario y de la literariedad<sup>54</sup> que pueden contener los guiones de Josefina Vicens. En este sentido, compartimos el punto de vista de la autora sobre el lugar del guión y sus vínculos con la obra literaria.

El siguiente cuadro<sup>55</sup> contiene los filmes en los que colaboró la autora como guionista y argumentista o en algún otro aspecto de la construcción del guión.

<b>Filmes en los que colaboró Josefina Vicens</b>			
Filme	Director	Año	Guión o argumento o adaptación
<i>La rival</i>	Chano Urueta	1954	Argumento y guión de Josefina Vicens y Mauricio de la Serna.
<i>Pensión de artistas</i>	Adolfo Fernández Bustamante	1956	Guión de Edmundo Báez, Pedro de Urdinamalas y Jesús Camacho Villaseñor, sobre argumento de Edmundo Báez y Josefina Vicens.
<i>La sombra del otro</i>	Gilberto Martínez Solares	1957	El guión de este filme corrió a cargo del director Fernando de Fuentes, está basado en una radionovela del mismo nombre de Javier Camargo. No obstante, los diálogos adicionales fueron realizados por Josefina Vicens y por María Luisa Algarra.

<sup>54</sup> Recordemos que entendemos por literariedad el estatus literario que puede contener un texto. Según Helena Beristáin, “la literariedad se presenta en las obras literarias de todas las épocas; es decir, es intemporal, y depende de una serie de <regularidades tanto internas como externas, que hacen que un texto funcione como hecho literario> [...] En otras palabras depende de que los rasgos característicos que ofrece una obra coincida con aquellas condiciones y normas impuestas por la institución de la literatura en esa sociedad y en ese momento”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p. 304.

<sup>55</sup> El cuadro fue construido a partir de la búsqueda en las siguientes fuentes: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1999, (tomos 7 al 18). La página de consulta vía internet de la Filmoteca UNAM, sección de *Filmografía Mexicana* en la dirección web <http://www.unam.mx/filmoteca/filna/acceso/formal.html>; la consulta fue realizada durante los meses de octubre y diciembre del año 2006. Además, se recurrió al disco de *Cien años de cine mexicano*, México, CONACULTA, Universidad de Colima, 1996.

<i>Las mil y una noches</i>	Fernando Cortés	1957	Guión de Fernando de Fuentes sobre la obra homónima; los diálogos adicionales fueron de Josefina Vicens y María Luisa Algarra
<i>Amor se dice cantando</i>	Miguel Morayta	1957	Guión de María Luisa Algarra, Emilio Villalba Welsh, sobre argumento de María Luisa Algarra y Josefina Vicens.
<i>Un chico valiente</i>	Mauricio de la Serna	1958	Guión de Mauricio de la Serna sobre un argumento de Josefina Vicens.
<i>Las señoritas Vivanco</i>	Mauricio de la Serna	1958	Guión de Josefina Vicens y Mauricio de la Serna, sobre el argumento de Elena Garro y Juan de la Cabada. Ganó el premio Onix al mejor guión en 1959.
<i>El proceso de las Señoritas Vivanco</i>	Mauricio de la Serna	1959	Guión de Josefina Vicens.
<i>Rumbo a Brasilia</i>	Mauricio de la Serna	1960	Guión de Josefina Vicens sobre argumento de Mauricio de la Serna.
<i>Atrás de las nubes</i>	Gilberto Gazcón	1961	Guión de Josefina Vicens y Gilberto Gazcón, sobre un argumento de Jesús María Bello y Valentín Gazcón.
<i>Pecado de juventud</i>	Mauricio de la Serna	1961	Guión de Josefina Vicens sobre la pieza <i>Atentado al pudor</i> de Carlos Prieto.
<i>Una mujer sin precio</i>	Alfredo B. Crevenna	1965	Guión de Josefina Vicens, basada en la novela <i>La bien pagada</i> de José María Carretero.
<i>Los novios de mis hijas</i>	Alfredo B. Crevenna	1964	Guión de Josefina Vicens sobre el argumento de Mario García Camberos.
<i>Seguiré tus pasos</i>	Alfredo B. Crevenna	1966	Guión de Josefina Vicens sobre argumento de Pascual García Peña.
<i>Vuelo 701</i>	Raúl de Anda	1968	Guión de Josefina Vicens sobre argumento de Fernando Galeana y Julio Porter.
<i>El día de las madres</i>	Alfredo B. Crevenna	1968	Guión de Josefina Vicens sobre argumento de Benito Alazraki.

<i>Los problemas de mamá</i>	Alfredo B. Crevenna	1968	Guión de Josefina Vicens.
<i>El juicio de los hijos</i>	Alfredo B. Crevenna	1970	Guión de Josefina Vicens sobre argumento de Marissa Garrido.
<i>Los perros de dios</i>	Francisco del Villar	1973	Guión de Josefina Vicens. Ganó el Ariel al mejor guión en 1973. Además recibió el Heraldo y La Diosa de plata en la misma categoría en 1974.
<i>Renuncia por motivos de salud</i>	Rafael Baledón	1975	Guión de Josefina Vicens. Recibió el premio Ariel por mejor guión en 1977.
<i>El testamento</i>	Gonzalo Martínez Ortega	1979	Guión de Josefina Vicens.

### 1.3. Vicens y la literatura: “Petrita”

El cuento “Petrita” ha permanecido por largo tiempo fuera de la mirada de los estudiosos de la obra de Vicens. Como bien lo menciona Laura Cázares Hernández en su texto “Las dos Petritas”<sup>56</sup>, solo una investigadora se había acercado a él anteriormente, Ana Rosa Domenella en un artículo titulado “La niña y la muerte en *Petrita* de Josefina Vicens”<sup>57</sup>. Este último estudio nos señala que efectivamente, existía una estrecha relación entre la muerte y la autora. Pero esta cuestión no sólo la apunta Domenella, Cázares nos recuerda esta situación y explica: “Si la muerte implica ausencia, tal parece que este rasgo se encuentra muy ligado con el cuento”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Laura Cázares, “Las dos Petritas”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.* pp. 137-143.

<sup>57</sup> Ana Rosa Domenella, “La niña y la muerte en *Petrita* de Josefina Vicens”, en *Signos, Anuario de Humanidades*, tomo 1, año 5, México, UAM-I, 1991, pp. 248-255

<sup>58</sup> Laura Cázares, *op.cit.*, p. 137.

El cuento representa una nueva forma de acercarnos a la actividad literaria de Josefina Vicens. Abre las perspectivas para el estudio de su obra y nos remite de nuevo, por su contenido, a lo que la autora pensaba sobre la literatura y el trabajo del escritor.

Mis libros dan una impresión infinita de soledad. Es que en la literatura, de vuelta a la literatura, sí estoy muy sola, porque en eso no tengo ninguna, ninguna compañía, más que la de mis personajes que son atormentadores para mí. Pero en eso sí es una absoluta soledad, que además creo que la padecen todos los escritores, no solamente yo.<sup>59</sup>

La escritora tabasqueña agregaba: “Tal vez, lo más importante para mí, porque es lo que más me ha estimulado, sea la literatura. Pero se me hace muy pretencioso decir <la literatura> cuando sólo tengo dos libros y algunos poemas”<sup>60</sup>. En su producción literaria también se encuentra “Petrita”, que apareció por primera vez en una revista regional del estado de Tabasco y que salió a la luz por segunda vez hasta 1988 en la revista *Plural*<sup>61</sup>. La voz narrativa recuerda:

Era una niña muerta. La cara, las manos, los pies, tenían color verde de carne descompuesta. Vestía un traje sencillo, plegado en la cintura que bajaba hasta sus tobillos [...] Estaba tendida en una mesa, sobre una sábana absurdamente colocada. Su pelo negro, negrísimo caía en desorden. A su alrededor había flores amarillas y blancas y tenía puestas algunas entre su pelo, detenidas quien sabe por qué milagro de equilibrio.<sup>62</sup>

“Petrita” refleja, en cierta medida, el encuentro de dos miradas artísticas, la de Vicens y la del pintor Juan Soriano que había regalado a la novelista un cuadro que llevaba por nombre “La niña muerta”<sup>63</sup> y que fue sustento de inspiración para la

---

<sup>59</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> Josefina Vicens, “Petrita”, en *Plural*, septiembre-octubre 1989, Núm. 2, pp. 9-12

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>63</sup> Según menciona Ana Rosa Domenella, en el campo extratextual, Juan Soriano regaló dicha pintura a Vicens. Menciona: “el dato me fue proporcionado por Aline Pettersson que oyó referirse al cuadro, en

construcción del cuento. El título surge para la escritora, sobre lo pétreo que va erigiendo la historia<sup>64</sup>, quizá en comparación con las tumbas construidas en los panteones y con las que Vicens iba estableciendo una estrecha relación: “¡La niña muerta! ¡Cuánta vida tenía! [...] Nuestra amistad fue naciendo poco a poco. Le compré un marco sencillo de madera de magnolia y la puse en el mejor sitio de mi cuarto, allí donde la luz la favorecía más”<sup>65</sup>.

La muerte era significativa para Vicens, decía: “Tan me han gustado panteones, que contra lo natural de hacer ejercicio en un parque, en un gimnasio o algo así, yo siempre hacía mi ejercicio, desde muy jovencita, en los panteones”<sup>66</sup>. Mencioné que el tema repercutió en su trabajo cinematográfico, como vemos, también en el literario. En *Los años falsos* se convierte en el *leitmotiv* y estructura a la novela, pero esto lo veremos con detenimiento más adelante. La autora declaraba: “Desde joven he sido necrófila. Si la necrofilia viniera con la vejez, no sería legítima [...] me encantaban los muertos y me gustaban los velorios”<sup>67</sup>. Para Laura Cázares, la narración en el cuento surge de una suerte de efrasis en la que se recurre a la descripción verbal del cuadro, en donde se encuentra la libertad creadora de la autora, que combina o cambia los colores que el pintor había elegido para “La niña muerta”<sup>68</sup>.

Ana Rosa Domenella, quien tuvo la suerte de conocer a la escritora junto con otras investigadoras cuando la visitaron para invitarla al taller de Narrativa Femenina Mexicana de El Colegio de México, menciona con respecto a la pasión de la tabasqueña por el tema de la muerte:

---

varias ocasiones, pero no llegó a verlo. Soriano se lo pidió a Vicens para una exposición y luego decidió venderlo a un museo de los Estados Unidos”. Ana Rosa Domenella, “La niña y la muerte... *op.cit.*, p. 255.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>65</sup> Josefina Vicens, “Petrita”... *op.cit.*, p. 11.

<sup>66</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros...* *op.cit.*

<sup>67</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 137.

<sup>68</sup> Laura Cázares, *op.cit.*, p. 139.

En “Petrita” la muerte está presente como génesis del relato y como reflexión y anticipo de la propia muerte y su insoluble misterio. El tono festivo desaparece y el duelo tiñe al texto de cierta melancolía. Duelo no sólo por la niña que sirviera de modelo, sino también por otras faltas y por otras ausencias.<sup>69</sup>

Lo que merece mención con relación a “Petrita”, es que el relato se construye sobre una muerte infantil, una cuestión que llamaba enormemente la atención de la autora. Un fragmento de sus entrevistas se realizó en un panteón y, mientras la escritora abrazaba la tumba de un niño, mencionaba:

Un niño. Esto me recuerda el epitafio más bello y conmovedor que he leído en mi vida. Fue en un pueblo, no recuerdo en qué estado de de la República, no recuerdo en qué parte. Y decía el epitafio: <Tronchóte la parca niño juvenil antes de cumplir tu primer abril, tu papá y tu mamá lleno de abrojos te lloran con sus propios ojos>. Yo no me podía despegar de esa tumba, verdaderamente. No sabía si era el poeta del pueblo quién lo había hecho... Pero me parecía sensacional.<sup>70</sup>

Sin lugar a dudas, los gustos y las vivencias de la escritora tabasqueña también tenían incidencia en su trabajo literario. El cuento “Petrita” está hoy al alcance de nuevos lectores gracias a que fue reeditado a través del taller *Diana Morán* en el texto *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, junto con algunos poemas inéditos de la autora.

---

<sup>69</sup> Ana Rosa Domenella, “La niña y la muerte... *op.cit.*”, p. 252

<sup>70</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

#### 1.4. El encuentro con José García, protagonista de *El libro vacío*

La escritura es la motivación de Josefina Vicens al construir *El libro vacío*. Publicado por vez primera en 1958 fue ganador del premio Xavier Villaurrutia<sup>71</sup>. La novela le llevó a la autora varios años en su realización, según la entrevista que concedió a Gabriela Cano y Verena Radkau, en la que comenta: “Hasta que la obsesión me llevó a escribir *El libro vacío* en cinco años”<sup>72</sup>. Por otro lado, según la entrevista que otorgó a Marco Antonio Campos en 1985, revela que la novela le tomó más tiempo; nos dice: “Ocho años. Como estaba tan insegura escribía un capítulo, unas hojas, las guardaba en un cajón, las volvía a ver a los tres meses, las leía y me decía: <Pero que cosa tan horrible>. Y rompía las hojas y empezaba de nuevo”<sup>73</sup>.

*El libro vacío* refleja esa “soledad” y ese “infierno blanco” que la escritora describió en sus entrevistas. Su protagonista José García comparte el punto de vista de la autora sobre la imposibilidad de la escritura. La novela se construyó a partir de esa imaginación creadora solitaria de la que la novelista se quejaba. Pero tal vez el sustento de la misma se encontraba en un recorrido cotidiano. Vicens mencionaba:

Muchos años viajé en camión y acababa yo rendida. No del recorrido, sino de la mente, porque a cada pasajero le quería inventar su historia. Por ejemplo, veía yo a una señora y pensaba: <¿cómo se llamará? Domitila, Engracia, Conchita. No sé, como trae una canasta debe venir del mercado donde habrá regateado genialmente para conseguir las cosas más baratas>. <Esa joven, ¿qué hará?, estudiará, trabajará, tendrá aspiraciones de llegar a más, tendrá novio y su único deseo será entrar a formar fila de las abnegadas mujeres mexicanas, o salir de ello y entrar a un mundo a un mundo nuevo que a ella le pertenezca, a ella>.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Maricruz Castro menciona que el premio estaba “dotado con la cantidad de cinco mil pesos en ese tiempo, era auspiciado por la sociedad de escritores mexicanos, cuyos miembros aportaban dicha suma al que consideraban el mejor libro del año”. Maricruz Castro Ricalde, “Introducción”, en Maricruz Castro Ricalde y Aline Pettersson, *op.cit.* p. 11

<sup>72</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 131

<sup>73</sup> Marco Antonio Campos, *op.cit.*, p. 25.

<sup>74</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

La primera edición de la novela de Vicens fue realizada por la Compañía General de Ediciones. Gracias a los paratextos podemos descubrir que la escritora modificó en varias ocasiones el texto original. Por ejemplo, en la edición en inglés de la novela, publicada por The University Texas Press<sup>75</sup>, se encuentra un texto autógrafo de dicha novela. En ocasiones los paratextos se convierten en fuentes importantes debido a que amplían la visión de su trabajo narrativo, como se lee en las cuartas de forro de Ediciones Transición:

Quando mi amigo Emmanuel Carballo me pidió que en tres cuartillas contestara a las preguntas ¿por qué escribo?, ¿para qué escribo? y ¿cómo escribo?, me doy cuenta de que hay una parte de mí por la que el tiempo no ha trascendido; una parte inmóvil, petrificada. O mejor: una parte convencida y creyente.  
¿Cómo escribo? Pues como trata de explicarlo mi José García: <Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolongan hasta el punto de mi pluma [...]><sup>76</sup>

Josefina Vicens le envió la novela a Octavio Paz, quien a su vez, mandó una respuesta. Dicha carta se publicó por primera vez en la versión francesa de *El libro vacío*, editorial Julliard, 1963. En general, las distintas publicaciones de *El libro vacío*

---

<sup>75</sup> La edición de *The University Texas Press* contiene un facsímil de un autógrafo de Josefina Vicens. En él encontramos una primera etapa prerredaccional que nos permite conocer el trabajo de creativo de la autora. El doble tachado indica las correcciones que realizó la novelista. El contenido del facsímil es el siguiente:

“Empiezo este cuaderno el 2 de marzo.- Ofrezco a quien yo sé, que el 15 de junio de 1954 estará lleno de material para “El libro vacío”.

*José García*

No quiero ver a mis hijos hundidos a una debilidad ~~víctimas de ella~~. Yo ~~podría~~ por <sup>ser</sup> víctima de la mía. Yo podría ... que el hombre debe tener ~~más~~ líneas divisorias ~~y que debe amar con agresión~~; sí, que debe estudiar su íntima geografía y saber qué imagen de si mismo debe habitar y cuál abandonar y en qué momento. ~~Yo~~ me empeño en vivir ~~vivir muchos años, tomar una inquietud entera de mí, impetuosa~~, en mi ser más frágil; en la más sublimable. ~~Todo me tenía y yo no todo tenía~~. Es ya solo en ella la conciencia ya no podía se helaba al tratar de penetrarla; ~~sin embargo para mí yo la siento ahí, afuera, golpeando para entrar~~. Mía, o como mía, sin años, sin ~~antes~~ señales, tan tersa, tan lisa, que ~~no podía saber si~~ acababa

~~Y sabía que si ella entraba era para cambiar radicalmente mi~~

La oigo, me exasperaba y no pude admitirlo. Pero tampoco podía negarlo por completo. Cerraba los ojos. Entonces abría los ojos.”

<sup>76</sup> Cuarta de forros de *El libro vacío*, México, Ediciones Transición, 1978.

cuentan con la “Carta Prefacio de Octavio Paz”, exceptuando la de la Compañía General de Ediciones (puesto que fue la primera) y la reciente publicación del Fondo de Cultura Económica que contiene un prólogo de Aline Pettersson. En la carta Paz le comenta: “Recibí tu libro. Muchas gracias por el envío. Lo acabo de leer. Es magnífico: una verdadera novela. Simple y concentrada, a un tiempo llena de secreta piedad e inflexible y rigurosa”<sup>77</sup>.

Para la autora fue “un trancazo cuando *El libro vacío* se sacó el premio Xavier Villaurrutia y nadie sabía quien era Josefina Vicens [...] me lo saqué yo, que me di un susto horrible y dije <¿y ahora?>”<sup>78</sup>. Fue una sorpresa para la autora, que mientras viajaba por Europa, no podía creer que quisieran traducirlo al francés<sup>79</sup>: “Estaba en casa de Alfonso Caso y se me acercaron Alaide Foppa y Dominique Eluard, para preguntarme que si les permitía traducirlo al francés. Y yo de bruta, que no sabía nada de eso, y les dije: —Pero no tengo dinero [...] Entonces lo tradujeron”<sup>80</sup>. Incluso la llevó a decirse: “Híjole, y ahora qué hago; tengo que seguir escribiendo”<sup>81</sup>. Sin embargo, pasaron más de veinte años antes de que se publicara su segunda novela, *Los años falsos* (1982).

*El libro vacío* narra la historia de José García, un oficinista que se encuentra con un problema fundamental: la necesidad personal de escribir y el no saber hacerlo. Este personaje se encuentra rodeado por una serie de problemas rutinarios que lo llevan constantemente a concretar su oficio de escritor y, a la vez, a cuestionarse por no abandonar la empresa. El conflicto central de la obra radica en el proceso de escritura

---

<sup>77</sup> Octavio Paz. “Carta prefacio”, en Josefina Vicens. *El libro vacío*, México, Secretaría de Educación Pública, Lecturas mexicanas núm. 42, 1986, p. 7. Existen otras ediciones que contienen esta carta prefacio de Paz, como la Ediciones Transición de 1978; *The University Texas Press*, Estados Unidos, 1992; Textos de humanidades, UNAM, 1987.

<sup>78</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 132

<sup>79</sup> El texto se publicó en 1963: Josefina Vicens, *Le cahier clandestin*, traducido del español por Alaide Foppa y Dominique Eluard, París, Francia, Julliard, Les lettres nouvelles 37, 1963.

<sup>80</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 132

<sup>81</sup> *Ibidem*.

desarrollado a través de este protagonista, con todos aquellos problemas cotidianos que aquejan al hombre común: la falta de dinero, las discusiones maritales, la educación de los hijos.

Resulta difícil imaginarse que para Josefina Vicens la escritura representaba un problema fundamental, significaba entrar a “un infierno blanco” en el que el texto toma vida y sigue su propio camino. La novelista comentaba, con cierta desesperación, como si la escritura se le fuera de las manos:

Si alguien me preguntara: <¿para ti que es escribir?>, yo contestaría de inmediato, porque lo tengo sentido, <para mí escribir es entrar al infierno blanco>; esa página blanca es el infierno, es el infierno donde mis personajes, que los tengo tan pensados, que sé lo que van a decir, que sé lo que van a hacer --según yo--, empiezan a tomar vida, a quitarme la mía, a obrar como ellos quieren y yo tengo que obligarme a obedecerlos o a cortar. Pero, es un infierno en el que me debato con una serie de cosas que yo he inventado, pero que ellos a su vez inventan para mí<sup>82</sup>.

Para José García, escribir también representa un profundo conflicto personal y anímico que cree, en ocasiones, no alcanzará a resolver jamás de manera afortunada.

¿Cómo harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden. Cuando ya las veo escritas, cuando con una vergüenza golosa las releo, me dan pena. Siento que van desprendiéndose de mí y cayendo en mi cuaderno. Cayendo solamente, sin forma, sin premeditada colocación (69).

*El libro vacío* ha rebasado fronteras. Su traducción al francés por Alaïde Foppa y Dominique Eluard fue publicada en París por la editorial Julliard en 1963. También fue traducido al inglés por David Lauer y publicado en Texas por The University of Texas Press en 1992 con el nombre de *The empty book*. La novela también ha rebasado las fronteras temporales, como lo menciona Pettersson: “en la época en la que se hizo la

---

<sup>82</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

novela estaba en auge el pensamiento existencialista que hablaba de la futilidad de la vida”<sup>83</sup>. No obstante, el contenido de *El libro vacío* sigue siendo atrayente para nuevos lectores: “Muchos años han pasado desde entonces, pero la vida contemporánea nos inclina a pensamientos similares”<sup>84</sup>. Comparto este punto de vista, coincido en que “*El libro vacío* nunca ha perdido su vigencia, me parece hoy menos que nunca, y así se irradia con perenne actualidad”<sup>85</sup>. Tal vez con la reedición de la novela, nuevos lectores y nuevos investigadores se acerquen a ella desde perspectivas innovadoras y contemporáneas.

### **1.5. De *Los años falsos* al final del recorrido**

Pasaron veinticuatro años a partir de la primera edición de *El libro vacío* para que Josefina Vicens publicara su segunda novela. *Los años falsos* (1982) recibió el Premio Juchimán de Plata otorgado por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco en 1983. La novela relata la historia de Luis Alfonso, un joven huérfano que se ha quedado al cuidado de su familia, compuesta por la madre y dos hermanas. Siendo el protagonista un adolescente de 15 años cuando el padre muere y teniendo 19 al final de la novela, Luis Alfonso confiesa secretamente a su padre sus alegrías, sus temores y sus tristezas.

La primera edición de la novela corrió a cargo por Martín Casillas Editores en 1982. La segunda apareció en 1985 por la misma editorial y la última versión, conocida hasta hace poco tiempo, apareció en 1987 en la edición de Textos de Humanidades, coordinado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pero, afortunadamente,

---

<sup>83</sup> Aline Pettersson, “Prólogo”, Josefina Vicens, *El libro vacío*, *op.cit.*, p., 13.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ibidem.*

la novela fue reeditada en el 2006 por el Fondo de Cultura Económica junto con *El libro vacío*.

Como en el caso de *El libro vacío*, la novelista realizó modificaciones a esta segunda novela. Con certeza, sabemos que le llevó a la autora varios años de realización, gracias a la información contenida en la cuarta de forros de Ediciones Transición, donde Vicens responde a las preguntas de Emmanuel Carballo: “No me hagas esas preguntas mi querido Emmanuel, no a mí que he escrito un solo libro y que casi no creo que me alcance la vida para terminar el otro. He sufrido mucho al contestarte”<sup>86</sup>.

*Los años falsos* tiene una estrecha relación con la autora, tan cercana como la que ella sostenía con la muerte. En la novela reflejó ese gusto particular que tenía por los panteones y por las tumbas. En algunas entrevistas la autora mencionaba: “Puede parecer macabro, para mí no lo es, no es en lo absoluto. El panteón es un sitio de vida y muerte, de vida subterránea y aparentemente muerte exterior [...] Pero es un sitio tan familiar como lo puede ser la casa de un amigo donde estoy a gusto”<sup>87</sup>. Por su parte, para Luis Alfonso tampoco parece existir una diferencia entre la vida y la muerte. Aunque el personaje se expresa en tono melancólico y con cierta tristeza ante el suceso:

Un día cualquiera, por algo que sucede o porque alguien lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando. Es igual. Otros miden el cuerpo, lo colocan en una caja negra con forros de raso blanco, lo meten en una fosa honda y lo cubren de tierra. O miden el cuerpo, lo visten con un traje de luto, lo llevan a un sitio extraño y ahí lo dejan, a la intemperie. Allá abajo el cuerpo espera quieto y a su tiempo empieza a vivir su transformación. Acá se queda quieto también, sorprendido, atemorizado, invadido, pero no se transforma ni se aniquila: permanece igual y ya no es igual (241).

---

<sup>86</sup> Cuarta de forros de *El libro vacío*, editorial Transición, *op.cit.*

<sup>87</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

La muerte como *leitmotiv* de *Los años falsos* forma parte sustancial del discurso que construye a Luis Alfonso Fernández, pero veremos esta cuestión más adelante. Aline Pettersson, que conoció de cerca de la autora, menciona que ese regocijo de Vicens por la muerte la llevó a tener una calavera que llevaba por nombre Lorenzo, como el hijo de José García<sup>88</sup>. Quizá, en esos recorridos por las tumbas, Vicens imaginó la vida de Luis Alfonso; mencionaba que mientras caminaba y leía las tumbas, imaginaba una historia para las personas que ahí yacían, como lo hacía con la gente que encontraba en los autobuses.

Pero, no sólo la muerte mueve el relato de la novela, Vicens también reflejó otras de sus vivencias en la misma, como la política: “reflejó un mal endémico nacional: la corrupción y las componendas de poder. [...] lleva a pensar que con los cambios que el paso del tiempo imprime en la apariencia y matices de los políticos en la novela, las cosas quedaron atrás. Pero esta lacra subsiste [...]”<sup>89</sup>.

En las ediciones de *Los años falsos* existen diferencias que modifican sensible y profundamente el panorama del lector con relación al desarrollo de la historia. Las variaciones fueron introducidas por la propia Vicens. En la primera publicación de Martín Casilla Editores de 1982, en el capítulo veinticuatro, Luis Alfonso acude a la casa de Elena, amante de su padre, a conversar con ella, poco después de que se ha enterado por sus amigos de la existencia de la joven. En la segunda edición (1985) surge un giro en la trama, porque el adolescente tiene relaciones sexuales con ella. Si bien, en ambas novelas Elena es una amante compartida, el relato del encuentro sexual es contemplado hasta la segunda edición.

Hay otros aspectos de Josefina Vicens que no conocemos. Sus poemas, por ejemplo, parecen haber permanecido fuera de la mirada de investigadores y estudiosos,

---

<sup>88</sup> Aline Pettersson, “Las pasiones de... *op.cit.* p. 24.

<sup>89</sup> Aline Pettersson, “Prólogo”, *op.cit.* p. 15.

tal vez como resultado de que no hay una edición específica que los contenga.<sup>90</sup> También existen otras cuestiones que pueden parecernos un tanto curiosas, debido que la convierten en una artista casi en todas sus formas. Por ejemplo, la tabasqueña gustaba de tocar la guitarra y cantar. Ya se había mencionado en páginas anteriores que había tomado clases de piano. Pero, Aline Pettersson nos acerca a este singular gusto de la escritora, menciona:

Por otra parte, su amor a la música popular también era grande. Tocaba la guitarra y cantaba muy bien con voz grave y templada: <Tengo un buen falsete>, decía entonando frases de <La Malagueña>. Así, de joven en que hizo un viaje con una amiga de tres meses a Europa, tan feliz estaba que decidió prolongarlo. Y permaneció por un año pagándose su estancia con su canto. Siempre disfrutó de la música flamenca y de los corridos rancheros que despliegan o una aguda melancolía o un tono osado y bronco.<sup>91</sup>

Josefina Vicens era una “vividora” y una apasionada, tuvo en alta estima el amor y las amistades; aunque tal vez nunca declaró realmente quién fue su gran amor, sí se atrevía a decir, “hay otro recorrido –refiriéndose a los recorridos que le apasionaron en la vida– que hasta pena me da decirlo, porque es ese misterio que nadie entenderá: el amor. Además del amor amistoso, del amor personal a la vida, además de todo, el amor el amor, el amor de uno a otro, que es la pasión”<sup>92</sup>. Vicens declaraba haber estado enamorada hasta el final de su vida, pero no dijo de quién. Pero, en ese amor a la vida, sí declaró que uno de sus grandes afectos era la ciudad de México, por ello trató de conocer todos sus sitios: “Me parece que vivir en un sitio, amar ese sitio y no tratar de

---

<sup>90</sup> No contemplé el estudio de los poemas de la autora porque no existen publicaciones que los contengan en su totalidad y la información que rodea los mismos es poco confiable. Pero, como señalé en la introducción que la reciente publicación del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán contiene algunos poemas de Vicens.

<sup>91</sup> Aline Pettersson, “Las pasiones de... *op.cit.* p. 25.

<sup>92</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.* Los guiones son míos.

conocerlo en sus rincones y en sus diferentes aspectos, me parece un desdén a tu ámbito”<sup>93</sup>.

Al final de su vida sufrió una tragedia, perdió la vista. Aline Pettersson nos dice: “Era difícil ser su lazarillo, o tal vez no lo era tanto, pero las actividades que le dieron razón de ser a su vida quedaron clausuradas con la ceguera”<sup>94</sup>. La propia Vicens decía: “tuve una desgracia que, para mí, es realmente trágica, que es perder la vista, no puedo leer, no puedo guiarme sola”<sup>95</sup>. Pero, en este panorama de oscuridad, la escritora descubrió nuevos mundos. Decía:

Entonces todo, toda mi vida cambió radicalmente. Porque mis valores estaban en leer [...] Podía escribir y podía ir, moverme independientemente y ahora, que no puedo hacer absolutamente nada de eso, he descubierto otras cosas. Siempre se descubre, yo puedo estar ciega, pero así como estoy he descubierto, por ejemplo, en las noches que pongo mi radio, he descubierto un mundo que yo no conocía y que es interesantísimo, que es otro recorrido, el mundo de los solitarios. Y ese mundo me hace imaginar y vivir un mundo, un recorrido que yo, porque tenía mis ojos y mi vista, no había pensado en él. Quiero decir hay mundos, submundos, una serie de mundos.<sup>96</sup>

Finalmente, la novelista emprendió el “recorrido” con el que más soñaba, falleció el 22 de noviembre de 1988, un día antes de su cumpleaños; este suceso nos lleva a recordar su pasión por la muerte: “Si me preguntaran: <¿te querrías morir en este momento?>, diría: <sí>, siempre contestaría yo, <sí>”<sup>97</sup>. Nos dejó, además de su obra, una lección de vida: “Soy una apasionada de la vida, en todos sus actos, en los menores, en los mínimos, en los íntimos, en las sorpresas que se reciben cada día [...] en todo lo que constituye la vida tan efímera que tenemos”<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Aline Pettersson, “Las pasiones de... *op.cit.* p. 25.

<sup>95</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

Josefina Vicens estuvo presente en diversos escenarios de la cultura en México: en el mundo cinematográfico, en el político, en el literario, en el periodístico. Logró llamar la atención de grandes escritores de la literatura mexicana contemporánea como Octavio Paz. Rosario Castellanos pensaba que en *El libro vacío* “el problema del escritor se convierte en un asunto estrictamente privado”<sup>99</sup>. Por su parte, Juan Rulfo consideró necesario preguntarle a la propia Vicens: “Oye, Peque, ¿por qué no escribes otro libro?”, a lo que la novelista contestó: “Oye, Juan, ¿por qué no escribes otro libro?”<sup>100</sup>. Una mujer siempre activa, una “vividora”, porque le preocupaba la vida; trabajó hasta los últimos años de su vida. De 1987 a 1988 fue vicepresidenta de la Sociedad de General de Escritores de México. También, durante la década de los ochenta, se desempeñó como presidenta de la Comisión de Fiscalización y vigilancia de la Sección de autores del sindicato de Producción cinematográfica. De igual forma, durante esa década fue fundadora del Banco de Guiones cinematográficos. Cerraré este capítulo con la siguiente frase dicha por la escritora al recordar sus pasiones: “Cómo no va uno a tener interés por la vida”<sup>101</sup>. Y después de lo leído, cómo no tener el deseo por acercarnos a sus novelas.

---

<sup>99</sup> Cuarta de forros de *El libro vacío*, Lecturas mexicanas 42, *op.cit.*

<sup>100</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 133

<sup>101</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

## Capítulo II

### La relación autor-personaje en *El libro vacío* y *Los años falsos*

*Vengo a verme. Me recibo en silencio y me agradezco las flores que traje: hortensias, mis predilectas. Esas hortensias tumultuosas, apretadas, jóvenes, cuyo color está casi por despuntar, pero que aún no se sabe si serán azules o lilas o rosadas.*<sup>102</sup>

LAS NOVELAS de Josefina Vicens, *El libro vacío* y *Los años falsos*, encierran un conflicto que ha llamado la atención: sus protagonistas son masculinos. Algunos investigadores se han ocupado de esta veta de estudio al acercarse a las posibilidades de una escritura femenina y a la probabilidad de que un discurso femenino pueda ser rastreado a través de la enunciación de sus personajes.

En las novelas existen, efectivamente, discursos pronunciadamente femeninos, pero también encontramos aquellos profundamente masculinos. Discursos que, a través de la construcción de Vicens, se vuelven independientes y conforman un enunciado propio, el de sus protagonistas que superan el discurso originario. La autora declaraba que al escribir, los personajes tomaban vida, “una vida mental atormentadora”, al mismo tiempo, explicaba no saber, en ocasiones, qué sería de ellos.

En ambas novelas descubrimos una totalidad creadora. En *El libro vacío*, sin lugar a dudas, podemos encontrar coincidencias entre José García y Josefina Vicens, como su necesidad e impotencia al escribir. No obstante, no se debe igualar al personaje y al autor, significaría sobreinterpretar la obra literaria. Por el contrario, es necesario buscar los mecanismos y la teoría que nos permitan exponer cómo el primero se desprende de su creador y conforma, por sí mismo, una totalidad independiente a través de su enunciación.

---

<sup>102</sup> Fragmento de *Los años falsos*, p. 227

En el caso de *Los años falsos*, es esencial comprender la visión que Josefina Vicens tenía del otro y que le permitió construir a Luis Alfonso, que si bien cuenta con rasgos propios de la personalidad de la autora –su fascinación por la muerte, por ejemplo–, también se desprende de ella y se convierte en un sujeto autónomo con un discurso social propio.

Pero, antes de analizar a estos personajes con un enunciado individual, como lo veremos en el último apartado del presente capítulo, considero necesario que acercarnos a las acotaciones realizadas por otras investigadoras, referentes al encuentro de Josefina Vicens con sus protagonistas, vistos desde la perspectiva de la escritura femenina y del discurso femenino.

Juzgo necesario que para comprender claramente el problema de la relación autor, héroe y obra, retomar las teorías del filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín, principalmente a su texto *Estética de la creación verbal*, quien en su primer capítulo analiza las generalidades de la actitud del autor con relación al acto de creación estética, como lo veremos en las páginas siguientes.

Considero oportuno apuntar brevemente el artículo de Javier García Méndez, “Por una escucha bajtiniana en la novela latinoamericana”, debido a que el investigador establece la pertinencia de las teorías del filósofo en los estudios literarios latinoamericanos; explica: “La escucha bajtiniana no se detiene en los textos sino que llega al espacio social en el que la novela latinoamericana ha emergido, se ha transformado y sigue transformándose, e identifica a los enunciantes de este discurso antes inaudito”<sup>103</sup>. Esta congruencia de las teorías bajtinianas se sostiene en la noción de que los protagonistas de las novelas de Josefina Vicens toman la palabra y expresan un discurso socialmente determinado: “Esa escucha puede descubrir entonces un nuevo

---

<sup>103</sup> Javier García Méndez, “Por una escucha bajtiniana en la novela latinoamericana”, *Revista de las Américas*, No. 160, vol. 27, La Habana, 1987, pp. 10-30

modo de presencia de la palabra popular en el seno de lo social y mostrar que la conquista de la novela por esa palabra es el correlato literario de las conquistas populares en el plano histórico”<sup>104</sup>. A partir de los estudios bajtinianos podemos acercarnos a los personajes y a su discurso<sup>105</sup>; ello nos permitirá conocerlos y aprenderlos desde su configuración social.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>105</sup> El autor también establece la posibilidad de considerar las teorías bajtinianas en el estudio de la novela moderna; expone lo siguiente: “Ignorar esta teoría equivale a privarse de un instrumento indispensable para toda la investigación que pretenda ensanchar y ahondar la inteligencia del fenómeno novelístico”, *Ibid.*, p. 20

## 2.1. La crítica literaria frente a las relaciones de Josefina Vicens y sus personajes

Son varias las investigadoras que han hablado de una escritura femenina<sup>106</sup> en las novelas de Josefina Vicens y de un discurso femenino o feminista oculto en ellas. Considero que, si bien ésta es una propuesta que puede rastrearse en la obra, debemos recurrir primero a la palabra de los personajes.

Existen varios trabajos que han llamado mi atención sobre la dualidad sexual de Vicens que, según diversas investigadoras, se ha transmitido a su obra. He decidido iniciar el estudio con el artículo realizado por Adriana González Mateos titulado “Josefina rebautizada”. El título elegido nos lleva a pensar en dos posibilidades: en la primera de ellas, que nosotros como lectores renombremos a la autora, a partir de su elección de firmar como Pepe Faroles sus crónicas taurinas; en la segunda, que ella hubiese decidido rebautizarse para tomar un apelativo masculino a partir de su nombre, o sea, de Josefina a José y, así, a Pepe. González Mateos considera que la propia Vicens optó por cambiar su nombre; inicia su artículo diciéndonos: “al autor al que voy a referirme recibió por error el nombre de Josefina, pero siempre que tuvo oportunidad lo sustituyó para corregirlo por otro más adecuado, más a su gusto”<sup>107</sup>. Como lectores de la obra de Vicens, podemos compartir este punto de vista, pero, también, podríamos tener

---

<sup>106</sup> Considero importante señalar qué es la escritura femenina en teoría literaria. En su artículo *Definiendo lo femenino: la ginocrítica y el texto femenino*, Elaine Showalter explica: “El concepto de *écriture féminine*, inscripción del cuerpo femenino y diferencia femenina en el lenguaje y el texto, es una formulación teórica significativa de la crítica feminista francesa, a pesar de que Hélène Cixous, una de las principales defensoras de la *écriture féminine* ha admitido que sólo con algunas excepciones <no hay aún una escritura que inscriba la feminidad>, y Nancy Miller explica que la *écriture féminine* <privilegia una textualidad *avant-grade*, una producción literaria a fines del siglo XX [...] El concepto de *écriture féminine* brinda una forma de hablar sobre lo escrito por mujeres, que reafirma el *valor* de lo femenino e identifica al proyecto teórico de la crítica feminista como el análisis de la diferencia”. Nara Araújo y Teresa Delgado, *op.cit.*, p. 607.

Pero Showalter expone que no existe un término en inglés para un discurso crítico especializado sobre la escritura femenina, por tanto, la investigadora opta por adoptar el término de “ginocrítica”, que según explica, ofrece muchas posibilidades teóricas al considerar los diversos objetos de la escritura femenina. *Ibid.*, p. 605.

<sup>107</sup> Adriana González Mateos, “Josefina rebautizada”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 37

muchas objeciones al respecto. Sabemos que la producción literaria de la autora consta tan solo de dos novelas, un cuento y algunos poemas; recordemos que, como mencioné, lo más importante para ella era la literatura y, en su escala de valores, decidió firmar sus novelas con su primer nombre, con el propio, con el elegido por sus padres: Josefina.

Si bien firmó sus crónicas taurinas con el nombre de Pepe y de Diógenes, desde el punto del punto de vista de la investigadora, “cultivó una masculinidad como la de Juan charrasqueado”<sup>108</sup>, al beber tequila, entrar a las cantinas, fumar pipa o vestir con pantalones y blusa “abotonada hasta el cuello”<sup>109</sup>, sin embargo, ello no significa que Vicens hubiese aceptado comportarse como Pepe. Sin lugar a dudas, la feminidad y la masculinidad, así como la identidad, no se definen por la vestimenta o por los sitios que frecuentan ambos sexos, si así fuera, esta idea sería reduccionista porque como veremos en los siguientes capítulos, son diversos los elementos que conforman los términos masculino-femenino, en donde aspectos que se relacionan con lo público y lo privado intervienen, pero no determinan. Josefina Vicens buscó romper con las normas sociales establecidas a través de sus actos. Recordemos que la autora se decía una luchadora, una “vividora”; después de que la eligieran secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina mencionaba: “al darme cuenta de las injusticias sociales, ahí empezó mi rebeldía y mi lucha social [...] porque siempre he sido dirigente, luchadora y he sido reconocida así por mis compañeros”<sup>110</sup>. También así defendió la posición social femenina.

El estudio de González Mateos pasa del plano cotidiano y personal, a la construcción de las novelas. La investigadora considera que la masculinidad es calificada como superior, como lo anota el protagonista de *El libro vacío*, en donde la escritura se convierte en una prueba de masculinidad, en la medida en que, desde el

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>110</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

punto de vista de la crítica, ésta sólo tiene valor al ser reconocida por otros hombres<sup>111</sup>.

Al respecto, Josefina Vicens no consideraba que las mujeres en su novela tuviesen un lugar menor en el desarrollo del relato, por el contrario, pensaba que la esposa de José García era una mujer sabia:

También me han preguntado, incluso me han reclamado, por qué los personajes femeninos de mis dos novelas ni siquiera tienen nombre. Yo pregunto que si después de leer cómo la mujer de José García resuelve los problemas, ella necesita llamarse Lupita.<sup>112</sup>

La novelista tenía una posición definida sobre si la escritura representa o no una prueba de masculinidad, o si ésta puede observarse según el género, determinando así, la existencia de una escritura femenina.

Voy a decir una cosa y la diré siempre que me pregunten por qué si soy mujer mis personajes son masculinos: Pues porque estoy haciendo literatura, y hay literatura buena o mala; no hay literatura femenina o masculina. Hay tantísimos libros, verdaderas genialidades escritas por mujeres. Dicen que Virginia Wolf escribió como mujer. Pero las *Memorias de Adriano*, ¿se puede distinguir a la Yourcenar escribiendo como hombre o como mujer? También están los casos de hombres que escriben obras con personajes femeninos; Tolstoi describe maravillosamente Ana Karenina.<sup>113</sup>

A partir de lo anterior, observamos que, en ocasiones, el afán de profundizar en la vida y la obra de una escritora tan polémica como Josefina Vicens nos puede llevar a una sobreinterpretación de sus novelas. Con respecto al artículo de González Mateos es importante hacer una aclaración, su estudio se concentra primordialmente en establecer una relación con las fotografías que existen de la novelista, remitiendo a los lectores de la idea a la imagen.

---

<sup>111</sup> Adriana González Mateos, “Josefina rebautizada”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 37-39

<sup>112</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 45

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 46

Por otro lado, Eve Gil en “El discurso femenino encubierto en las novelas de Josefina Vicens”, basa su tesis en la idea de que si la novelista se hubiese limitado a trabajar con un modelo tradicional de escritura, refiriéndose al modelo masculino, tal vez no hubiera existido como aquéllas que se ajustaron al canon. Desde el punto de vista de la investigadora, en sus novelas Vicens cuestiona una forma de ver el mundo y busca establecer una trasgresión con conciencia feminista<sup>114</sup>.

Eve Gil, al contrario de Adriana González, defiende la creatividad femenina de Josefina Vicens a través de una postura feminista en la que la autora opta por un travestismo literario<sup>115</sup> en el discurso manifiesto presentado en las palabras de José García. No obstante, la autora señala que Vicens no se sentía identificada con el movimiento feminista de manera abierta<sup>116</sup>, pero que compartía una lucha feminista íntima y autónoma a través de la política. En este sentido, el punto de vista de la investigadora coincide con la posición pública de la autora que se autodefinía como una luchadora social.

Para Eve Gil, los protagonistas de las dos novelas de Vicens viven cuestionándose lo que significa ser hombre. Como lo veremos en capítulos posteriores, los personajes, efectivamente, se construyen como sujetos masculinos a través del

---

<sup>114</sup> Eve Gil, “El discurso femenino encubierto en las novelas de Josefina Vicens”, en Maricruz Castro y Aline Petterson, *op. cit.*, p. 101

<sup>115</sup> Suenan un tanto contradictorio decir que Gil defiende la creatividad femenina a través de esta postura travestista. Me refiero exclusivamente a la diferencia que se establece con el artículo de González Mateos. El travestismo se relaciona con la opción de vestirse como el otro, pero no significa cambiar de sexo. Karina Wigozki en su artículo “El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* de Pedro Lemebel”, establece lo siguiente: “En líneas generales, la figura travesti ha sido definida por la crítica como la sexualidad que resquebraja la construcción del sistema binario genérico de lo masculino y lo femenino, ya que su condición y configuración fundamental se basa en la desestabilización de las jerarquías genéricas. Dicha situación ha llevado incluso a hablar del travesti como una sexualidad de expresiones múltiples, la cual en la cultura occidental se ha considerado como un fenómeno intrínsecamente relacionado con la homosexualidad. En este sentido, se ha relacionado el travestismo con el cambio de vestimenta, el fetichismo, el transexual, el imitador femenino y el travesti *drag*, siendo éstas últimas dos expresiones descritas básicamente como entretenedores de espectáculos”. En *Class, the College of Liberal Arts and Social Science*, University of Houston, 2007, consultado en <http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>, el 12 de marzo del 2007.

<sup>116</sup> Eve Gil, “El discurso femenino encubierto... *op.cit.*”, p. 102

discurso. Gil señala que ambos personajes son verosímiles como seres masculinos; ambos refuerzan su menosprecio a las mujeres y a la condición femenina. Mencionaré nuevamente que Josefina Vicens no compartía este punto de vista: “Una mujer es mucho más sabia para llevar hijos que un hombre porque ella tiene un instinto. [...] Por ejemplo, un hombre se queda viudo y es un pobre diablo indefenso que no da una, una mujer se queda viuda y sigue su vida”<sup>117</sup>. Sin embargo, no debemos sólo atenernos a la opinión de la autora; pensemos que, quizá, se trataba de estrategias de las que se valía una mujer en los años cincuenta para acceder al mundo masculino.

Además de ocuparse brevemente del silencio que determina a los personajes femeninos de *El libro vacío* y *Los años falsos*, Gil se aproxima a las características de la escritura femenina contenida en las novelas, a partir de la idea de Cixous del lugar que ocupa el cuerpo en la construcción de un texto femenino. La investigadora señala: “Para José García la experiencia de la escritura es física antes que espiritual o intelectual [...] Pudiera decirse, desde esta perspectiva, que José García escribe, como se supone que escriben las mujeres”<sup>118</sup>. Recordemos que en *El libro vacío* la diégesis se desarrolla a partir de la escritura y de la construcción literaria. Pero, como veremos más adelante, lo enunciado por el personaje no es ineludiblemente el punto de vista del autor.

Por su parte, la investigadora Ute Seydel respalda la idea del travestismo literario en la obra de Vicens. En su estudio titulado, “El travestismo textual en *Los años falsos*”, establece que el hecho de que la autora firmara sus artículos periodísticos como Diógenes García o Pepe Faroles hizo posible que fuera leída como el Otro<sup>119</sup>; este mismo recurso lo utilizó para apoderarse de la voz patriarcal en sus dos novelas. Con relación a esta cuestión surge un problema esencial: considerar que la firma del autor,

---

<sup>117</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 134

<sup>118</sup> Eve Gil, *op.cit.*, p. 111

<sup>119</sup> Ute Seydel, “El travestismo sexual en *Los años falsos*”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op.cit.*, p. 123

ya sea masculina o femenina, representaba para Vicens la posibilidad de trascender en el ambiente literario, cuando sus novelas fueron firmadas con el nombre propio. Efectivamente, la autora señaló que tanto Tolstoi como Flaubert habían creado protagonistas femeninos en sus novelas y, en su momento, la crítica no hizo mayor escándalo. Pero debemos ir más allá del punto de vista de la novelista. Seydel afirma:

La crítica literaria reconoce la importancia de que las escritoras escojan protagonistas masculinos para poder adentrarse de un modo más efectivo en el mundo masculino y cuestionar la construcción social de la masculinidad hegemónica. Así logran evidenciar no sólo los procesos culturales y los rituales de iniciación realizados por los hombres para construir la identidad hegemónica y heterosexual masculina, sino también la colaboración de las mujeres en su construcción.<sup>120</sup>

Efectivamente, tanto hombres como mujeres estamos inmersos en procesos culturales y rituales de iniciación establecidos por esa identidad hegemónica masculina. Pero, en este sentido, creo que Vicens estableció que ni José García ni Luis Alfonso son infaliblemente dueños de su entorno; el primero se encuentra sometido a esa obsesión que lo determina; el segundo vive una vida que no le corresponde. Ambos se enfrentan a la cotidianidad como si estuvieran mutilados, siempre hay algo que les falta, pero esta cuestión también la veremos con detenimiento en capítulos tres y cuatro. Así que, anímicamente, ninguno de los protagonistas cuenta con una identidad hegemónica, se encuentran supeditados a su entorno.

Seydel señala que en Luis Alfonso existe una necesidad de ser reconocido por su padre y se refleja en sus actos cotidianos, antes y después de la muerte del mismo, “el hijo se compromete con la masculinidad hegemónica, esto es, en el momento en que éste asume el proyecto de la masculinidad hegemónica como propio”<sup>121</sup>. Esta idea tiene un lugar sustancial en nuestra investigación porque la masculinidad de Luis Alfonso es

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 125

constituida e incluso, heredada de padre a hijo; el ser varón en una sociedad machista es una idea reforzada por el entorno, como veremos más adelante. Pero Seydel también señala el surgimiento de esa masculinidad hegemónica a partir de la muerte del padre; coincido en que el adolescente debe convertirse en el padre y en el jefe de la casa; en un ambiente donde el silencio femenino refuerza la hegemonía masculina.

Por su parte, Ana Rosa Domenella en su trabajo “Muerte y patriarcado en *Los años falsos* de Josefina Vicens” señala que en el caso de *El libro vacío*, los dos cuadernos comprados por José García, para realizar su novela, son reflejo de una serie de dualidades que responden a la “bisexualidad implícita entre la autora Josefina Vicens y el mundo masculino que recrea”<sup>122</sup>. Existe una cuestión fundamental relacionada con la bisexualidad de Vicens que, como hemos visto, algunas investigadoras han defendido. La autora nunca declaró sobre sus preferencias sexuales, pero sí expresó estar enamorada hacia el final de su vida; mencionaba: “si digo que a mis años todavía estoy enamorada, resulta un poco, no sé, deshonesto, la gente va a creer que miento o que presumo”<sup>123</sup>. Sobre las dualidades establecidas por Domenella, considero que, efectivamente, en José García existe tanto un carácter profundamente masculino como uno sensiblemente femenino, lo veremos detenidamente en el capítulo tres. Para la investigadora, esta suerte de bipartición en la estructura de la novela es un reflejo de la bisexualidad de la novelista.

En otro trabajo realizado por Domenella, “Josefina Vicens y *El libro vacío*: Sexo biográfico femenino y género masculino”, se analizan los papeles asignados a los personajes masculinos y femeninos; la investigadora se basa en los estudios de género

---

<sup>122</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado en *Los años falsos* de Josefina Vicens”, en Luisa Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, México, UAM-I, 1998, p. 196

<sup>123</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

con el propósito de observar la relación existente entre el plano biográfico y el textual, como ejemplo de los “vasos comunicantes” entre autor y personaje<sup>124</sup>.

El hecho de que Josefina Vicens fue mujer no asegura el carácter <femenino> de su obra; porque tampoco son solamente masculinos los personajes hombres que ella crea. Tener en cuenta estas distinciones y distinguir los matices es más productivo que afirmar –como lo han hecho muchos críticos y escritoras– que la literatura no tiene sexo.<sup>125</sup>

Ciertamente, los personajes creados por Josefina Vicens no sólo son masculinos, encierran, en sus muchos conflictos, una serie de características femeninas; por ejemplo, José García es sensibilizado por la escritura; por su parte, Luis Alfonso refuerza constantemente su masculinidad a través del discurso. En ambos existe una contradicción que es reflejo de una contrariedad en la vida de autora, quizá ligada a esa bisexualidad psíquica o a sus preferencias sexuales, de la que han hablado las investigadoras anteriores.

Por otra parte, Joan Saltz comparte el punto de vista de Domenella en su artículo “*El libro vacío: un relato lleno de escritura*”<sup>126</sup>, en él menciona: “La escritora se experimenta como una contradicción, de modo que confronta un trayecto doble: o escribe como hombre o no es nada más que una escritora, femenina e <inferior>”<sup>127</sup>. En este sentido, sostengo que esta cuestión no representa un conflicto para el personaje José García, en la medida en que éste no se cuestiona sobre el trayecto que debe llevar su escritura, no se pregunta si debe ser masculina, da por hecho que es así. A través del acto de escritura se construye como un sujeto masculino independiente. Saltz, como las otras investigadoras, nos recuerda que Vicens recurrió a protagonistas masculinos en un

---

<sup>124</sup> Ana Rosa Domenella, “Josefina Vicens y *El libro vacío: Sexo biográfico femenino y género masculino*”, en Aralia López González (et.al.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México, Colegio de la Frontera Norte, 1990, p. 76

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>126</sup> Joan Saltz, “*El libro vacío: un relato lleno de escritura*”, en Aralia López González (et.al.), *Mujer y literatura... op. cit.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 81

afán de evitar el problema de la creatividad femenina. Menciona: “la estrategia de presentar un protagonista escritor en el nivel de la superficie del texto, aparentemente evita el problema de la creatividad femenina como tema dentro de la novela”<sup>128</sup>. Pero en *El libro vacío*, José García no vive el problema de una creatividad de género; no se dice asimismo ‘soy hombre y debo escribir como tal’.

Las diversas opiniones a las que nos hemos acercado sobre el problema de la creatividad femenina en las novelas de Josefina Vicens, según hemos visto, pienso que son solucionadas de manera breve, pero atinada, por Rosario Castellanos, con una frase simple y acertada, al observar que en *El libro vacío* “el problema del escritor se convierte en un asunto estrictamente privado”<sup>129</sup>; y al hablar del escritor se refería al personaje José García.

El proceso creador inmerso en las novelas de Josefina Vicens es un tema recurrente de estudio. Existen investigadores que han considerado que entre autor y personaje, en el caso de *El libro vacío*, existe una sola identidad creativa, como si ambos conformasen una unidad. Por ejemplo, Martha Robles apunta que “Josefina emplea las palabras como espejo del aburrimiento, como si en ellas estuviese la prueba de la incapacidad de José García y estrechara en la forma, el fondo”<sup>130</sup>. Esa única identidad, quizá podría rastrearse también en *Los años falsos*, donde la muerte ocupa un lugar sustancial en la novela; para Luis Alfonso todo se inicia y sucede con relación a este tema; recordemos que también para Vicens la muerte ocupa un lugar íntimo. De nuevo, Ana Rosa Domenella nos dice: “la obsesión por la escritura se sustituye por la obsesión de la muerte y el recurso de la primera persona se complejiza con el desdoblamiento de un tú presente e implícito a la vez en el discurso del protagonista”

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Cuarta de forros de *El libro vacío*, Lecturas Mexicanas, *op.cit.*

<sup>130</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva.. op.cit.*, p. 71

<sup>131</sup>. Empero, debemos recordar que se trata de dos personajes independientes y de dos novelas sin una relación diegética una con la otra. Como lo apunta la investigadora, en la *Los años falsos* “la figura del padre, además, se torna omnipresente” <sup>132</sup> y éste es uno de los principales conflictos de Luis Alfonso. Sin embargo, aunque José García es la figura patriarcal, su lugar hegemónico no estructura la totalidad de la novela, la escritura es el conflicto central. Lo que conecta ambas obras es que sus protagonistas son masculinos y existe una autoría femenina. Recordemos, en la segunda novela, el entorno familiar representa un problema central.

El padre se vuelve más poderoso en la muerte que en la vida [...] El padre simbólico muerto es mucho más decisivo que cualquier padre viviente real que meramente transmite su nombre. Si al padre real se lo puede matar -y la literatura presenta ilustres ejemplos de parricidios—, al padre simbólico no, porque desde siempre está muerto.<sup>133</sup>

La figura patriarcal ocupa un lugar sustancial en los diversos ámbitos de la vida de Luis Alfonso: en la familiar al tomar el lugar del padre; en la laboral con relación a las imágenes simbólicas que surgen a su alrededor; en la personal, donde recuerda una imagen paterna que ha adoptado como propia. Pero la muerte es la experiencia límite por la que genera esta situación.

La muerte, *leitmotiv* de *Los años falsos* y obsesión confesada de la autora, materializada sus contornos difusos en esta presencia femenina que atrae irresistiblemente al adolescente, al igual que la tumba de su padre. Luis Alfonso se recuerda como alucinado, deseando entrar en esa cama (¿sepulcro?) de esa habitación <moribunda> y pertenecerse <por entero> y <para siempre>; como lo exige la muerte [...]<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*, p. 194

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 195

<sup>133</sup> *Ibidem.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 201-202

Sin lugar a dudas, debemos estudiar la relación entre la autora y sus protagonistas, entendiendo el principio creador que impulsó a Vicens a construir sus novelas con determinadas particularidades. Éstos se desprenden del autor y viceversa. El personaje puede conformar un sujeto autónomo en el espacio valorativo del mundo en que se desarrolla, en este caso, la novela.

## **2.2. Encuentros creativos de Vicens con José García y Luis Alfonso.**

### **Personajes con un discurso propio**

El subcapítulo anterior nos llevó a conocer cómo han sido interpretados los personajes en las obras de Josefina Vicens. El lector estará de acuerdo en que los trabajos mencionados, al formar parte de los estudios culturales, se ocupan del análisis de las novelas a partir de una perspectiva biográfica, psicológica o social, y postergan el aspecto estético. En una primera lectura de las novelas pensé que, efectivamente, en ellas existía una escritura femenina; que en ellas la voz de los protagonistas era la de su creadora. No obstante, la relectura me llevó a comprender que tanto José García como Luis Alfonso son portadores de un discurso propio y, para lograrlo, Vicens juntó una serie de elementos que conformaron su totalidad estética. Esta cuestión es esencial para la presente tesis, debido a que los personajes se construyen a sí mismos a través del discurso propio, que si bien está cargado de las ideas del autor, se instituye de manera independiente.

Para explicar y defender este punto de vista, como mencioné, nos acercaremos al texto *Estética de la creación verbal*<sup>135</sup> del filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín; principalmente al estudio contenido en el primer capítulo, “Autor y personaje en la actividad estética”, por la relación que existe entre el autor y el personaje, según el teórico, y cómo ambos conforman la totalidad estética de la obra.

Bajtín explica que cada momento de la obra se nos presenta como una reacción del autor, éste crea cada uno de los detalles que conforman al personaje<sup>136</sup>. En la vida cotidiana, en la real, no podemos conocer la totalidad de una persona. No obstante, en una obra artística, el autor se acerca a ciertas manifestaciones aisladas o separadas de su personaje, que aunadas, conforman una totalidad. Esta visión concreta y total del personaje no se encuentra establecida desde el inicio de la obra, Bajtín nos dice “la visión del autor no se torna básica y productiva enseguida, muchas muecas, facetas casuales, gestos falsos, [...] éste tendrá que avanzar a través del caos hacia su verdadera postura valorativa, hasta que su visión del personaje llegue a construir una totalidad estable y necesaria”<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Al principio del capítulo M. Bajtín hace una aclaración sobre la necesidad de la estética de la creación verbal en la construcción de la obra literaria que considero debemos tomar en cuenta porque refuerza mi hipótesis en esta cuestión: “Para poder aprovechar una obra como fuente para sacar conclusiones de todo tipo acerca de los momentos que no le pertenecen, hay que comprender su estructura creativa; y para utilizar una obra literaria como fuente biográfica resultan ser del todo insuficientes los procedimientos que se aplican a las fuentes empleadas por paciencia de la historia [...] Por lo demás, hay que anotar que el error metodológico señalado afecta mucho menos a la historia literaria que a la estética de la creación verbal; para la última; las especulaciones histórico genéticas son sobre todo funestas.

El mismo asunto se presenta de un modo diferente en la estética filosófica general, donde el problema de la interrelación existente entre el autor y el personaje se plantea de una manera fundamental, de principio, aunque no en su forma pura. [...]

En términos generales, hay que decir que la estética de la creación verbal ganaría mucho si se orientara hacia la filosofía estética general, en vez de dedicarse a las generalizaciones cuasicientíficas acerca de la historia literaria; desgraciadamente, hay que reconocer que los fenómenos importantes en el área de la estética general no influyeron en lo más mínimo en la estética de la creación verbal; es más, existe una especie de temor ingenuo frente a una profundización filosófica, con lo cual se explica el nivel extremadamente bajo de la problemática de nuestro campo cognoscitivo.

Ahora vamos a dar una definición muy general del autor y del personaje como correlatos de una totalidad artística de una obra, y luego vamos a ofrecer una fórmula general de su interrelación misma, que debe ser sometida a una diferenciación [...]”. Mijaíl. M. Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, pp.18-19

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 14

En ambas novelas encontramos el punto de vista de Vicens sobre determinadas situaciones de su vida y, como observamos, podemos rastrear esa conciencia creadora o abarcadora de la escritora. Recordemos que debemos evitar confusiones entre el autor y personaje. Bajtín hace una aclaración importante sobre estas cuestiones, debido a que considera que la actitud del personaje no debe confundirse con la del creador. Afirma:

Tales confesiones y opiniones deben tomarse con mucha precaución por las siguientes razones: la reacción, que crea el objeto como un todo, se realiza de una manera activa pero no se vive como algo determinado, su determinación se encuentra precisamente en el mismo producto, es decir, en el objeto formado por ella; el autor transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él; esta actitud es realizada por él, es objetual, pero en sí misma no llega a ser objeto de análisis y de vivencia reflexiva; pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando.<sup>138</sup>

En ocasiones, este problema es recurrente en el estudio de la obra de Josefina Vicens en la medida en que algunas investigadoras ven en las novelas más que un objeto de análisis y de vivencia reflexiva, ven a la autora reflejada en sus protagonistas. Bajtín aclara esta cuestión diciendo: “[...] uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye no se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida”<sup>139</sup>. Efectivamente, la confusión entre autor y personaje lleva a un conflicto central de estudio donde los métodos de aproximación son biográficos y sociológicos, éstos “no se apoyan en una comprensión estético-formal del principio de correlación entre el personaje y el autor”<sup>140</sup>, sino que la sustituyen por factores psicológicos y sociales, en donde ambos elementos no son vistos como resultados de una totalidad artística, sino simplemente como una unidad de esos factores. El filósofo señala que “es una práctica muy común la de discutir con personaje en vez de hacerlo con el autor,

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 16

como si fuera posible disentir o estar de acuerdo con la categoría del *ser*; se desconoce la *refutación estética*”<sup>141</sup>.

Para M. M. Bajtín también existen ocasiones en las que el personaje puede ser un portavoz de las ideas del autor, según su importancia ética o teórica. Pero, en caso de que exista esta situación, “en vez de la fundamentación y propaganda de una idea, tiene lugar la encarnación del sentido del ser”<sup>142</sup>. Esto significa, en el análisis de la obra, el personaje conforma una totalidad que va más allá del autor. La idea y su contenido deben ser estudiadas como resultado del punto de vista del personaje y no del autor, en la medida en que se respete la categoría del ser. Pero esta situación tampoco descarta la posibilidad de “una confrontación científica productiva de las biografías del personaje y del autor, así como la comparación entre sus visiones del mundo, procedimiento útil para la historia de la literatura como para un análisis estético”<sup>143</sup>. Como sucede con los estudios expuestos en el subcapítulo anterior.

Bajtín, al inicio de su estudio, apunta cuestiones sustanciales. Para el filósofo, el personaje vive cognoscitiva y éticamente por la conciencia abarcadora del autor. Josefina Vicens como autora conoce a sus personajes, pero al mismo tiempo declara que cobran una “vida atormentadora”. Es a partir de su visión del mundo que los crea de manera cognoscitiva, ética y volitiva. En el momento de la escritura, en el acto de creación estética –como lo llama Bajtín–, la conciencia abarcadora de Vicens determina las características totales de sus personajes. De esta forma, la objetividad estética se mueve de forma distinta con relación a la objetividad ética, debido a que en la primera se subordinan los valores éticos y cognoscitivos.

Efectivamente, como lo menciona Bajtín en su texto, no existen fórmulas generales de la actitud estética del autor hacia el personaje. Pero, considera que ésta se

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>143</sup> *Ibidem.*

establece a través de “una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando”<sup>144</sup>, que permite armar la totalidad del personaje, ensamblarlo mediante aquellos momentos accesibles al autor, como la apariencia y la actitud; de esta manera puede justificarlo y concluirlo. En ambas novelas de Vicens no conocemos a los personajes físicamente; no sabemos si José García es gordo o calvo<sup>145</sup>; para Bajtín “El darle una apariencia externa al protagonista o de una ilusión acerca de la vida, viene a ser el primer problema del artista (escritor)”<sup>146</sup>. Esta cuestión que resulta irrelevante en este relato. Lo que importa es el conflicto interno y constante desarrollado a lo largo de la novela en este personaje con una profunda obsesión, es así que José García se erige a partir de cavilar constantemente sobre el acto de escritura.

El pensamiento logra con mucha facilidad colocarme a mí mismo en un mismo plano con la demás gente, porque dentro del pensamiento yo ante todo me abstraigo de aquél único lugar que yo como único hombre ocupo dentro del ser y, por lo tanto, me abstraigo de la unidad concreta y obvia del mundo; por eso, el pensamiento no conoce dificultades éticas y estéticas de la objetivación.<sup>147</sup>

Josefina Vicens marca una distancia con el relato, en la medida en que su personaje no es femenino, sino masculino; en la forma en que observa una serie de relaciones familiares que, de alguna manera, le son ajenas. Por ejemplo, la autora nunca tuvo hijos como su personaje. En este sentido, se aplica el punto de vista bajtiniano, en

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>145</sup> Sobre esta cuestión Bajtín señala: “La apariencia no debe tomarse aisladamente con respecto a la creación artística verbal; cierta falta de plenitud de un relato pictórico se completa en una obra verbal mediante toda una serie de momentos contiguos a la apariencia que son poco accesibles o totalmente inaccesibles al arte figurativo: modales, manera de andar, timbre de voz, la expresión cambiante de la cara y de todo el aspecto externo en ciertos momentos históricos de la vida humana, la expresión de los momentos irreversibles del acontecer de la vida en la serie histórica de su transcurrir [...] todos estos son los momentos que pueden ser expresados como historia del hombre exterior”. *Ibid.*, p.39

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 35-36

el que surge una extraposición del autor con respecto a su personaje, como señalamos al inicio de la tesis: “una amorosa autoeliminación con respecto al mismo”<sup>148</sup>.

Pero, por otro lado, Bajtín señala que el conocimiento estético es una vivencia compartida del estado interior del escritor, expresaba con mayor claridad en la novela. Esto sucede en ambas obras de Vicens. La vivencia de José García con relación a la escritura es la de la propia autora. El personaje expresa:

¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene de no sé dónde. Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para no decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío (54).

Por su parte, la autora declaraba: “¿Cómo escribo? Pues como trata de explicarlo mi José García: Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolongan hasta el punto de mi pluma [...]”<sup>149</sup>. Pero, en la novela, el autor deja de ser vivenciado en la medida en que el personaje se vivencia a sí mismo, a partir de la colación desde fuera. José García no vive la vida de Josefina Vicens. Aunque, en este sentido, Bajtín observa puede existir una extraposición, una lucha en donde el personaje puede llegar a ser autobiográfico y en el que puede resultar difícil ubicar el punto de vista<sup>150</sup> del autor, fuera del personaje. La vida de éste, sí es una vivencia para el autor en el momento de la creación estética, lo que no significa que la novela relate la vida del realizador. El creador debe convertirse en otro con respecto a sí mismo, ver a su héroe

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>149</sup> Cuarta de forros de *El libro vacío*, editorial Transición, *op.cit.*

<sup>150</sup> El término de *visión* o de *punto de vista* se refiere a la “visión entre el narrador y el universo representado. Se trata, pues, de una categoría vinculada con las tres representativas (ficción, pintura figurativa, cinematógrafo; en un menor grado, teatro, escultura, arquitectura). Y es, además, una categoría que concierne al acto mismo de representar en sus modalidades: en el caso particular del discurso representativo, el acto de enunciación en sus relaciones con el enunciado”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. del francés de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1996, p. 369

con ojos de otro. Sólo a través de la mirada del otro hacia uno mismo es como valoramos y comprendemos el punto de vista de los otros.

En *Los años falsos* también existen puntos de encuentro entre personaje y autor. El principal es aquél relacionado con la muerte, debido a que ésta es el *leitmotiv* de la novela. Recordemos una breve escena del significado que tiene la muerte, en el inicio, cuando Luis Alfonso narra:

Ellas [...] son las que hacen lo habitual en estos casos: remueven la tierra; cortan las hojas secas; cambian el agua de los floreros; lavan la pequeña lápida y la cruz; podan la bugambilia que trasplantaron y que se dio bien, y pintan nuevamente la rejita de alambión que bordea la tumba (227).

En este fragmento encontramos un reflejo de la importancia emotiva que tenían los panteones para Vicens. Recordemos que la autora declaraba: “El panteón es un sitio de vida y muerte, de vida subterránea y aparentemente muerte exterior [...] un sitio tan familiar como lo puede ser la casa de un amigo”<sup>151</sup>. Lo mismo representa este espacio para Luis Alfonso, es un lugar familiar; la visita al panteón se convierte en una especie de festejo, al que acuden, año con año, para celebrar el aniversario luctuoso del padre que se prolonga en la vida, año tras año, en el adolescente.

Observando lo anterior, surge un aspecto por mencionar con relación al acto estético: el lugar que ocupa la palabra en la construcción de la obra. Para Bajtín, la palabra en sí se aleja de la realidad a la que pertenece, que se traduciría en este caso, el gusto de Vicens por los panteones; se convierte en palabra ajena a través del acto de creación estética, se transforma en la enunciación de Luis Alfonso. La palabra del personaje se independiza de la autora. En este sentido, la enunciación puede crear una forma espacial y temporal delimitante de la obra a partir de la colocación que el personaje tiene en la misma. Pero las palabras tienen un sentido más complejo desde el

---

<sup>151</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

punto de vista bajtiniano, en una representación visual, pueden contener un significado estético mayor al de la representación. El objeto estético representado por la palabra no consiste únicamente en palabras, a pesar de contener muchas cosas puramente verbales y este objeto de una visión estética tiene una forma espacial interna con un significado artístico, representada también mediante palabras de la obra<sup>152</sup>. Así, la forma espacial en la que se desarrolla la vida del personaje puede verse como forma artística y estética. Esto representa para Bajtín la construcción de la totalidad espacial del héroe y su mundo en la creación artística verbal.

Como vemos, en el acto de creación estética, el autor debe separarse del personaje autobiográfico de manera contundente, determinarse a sí mismo dentro de los valores del otro, ver en sí mismo al otro. El autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de él mismo para la construcción de la unidad que representa el personaje; acercarse a éste de la misma forma en la que se relaciona con otras personas: “Cuando un autor-persona vive el proceso de auto objetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el <yo>: la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro”<sup>153</sup>.

Bajtín observa la posibilidad de desviaciones por parte del autor al construir al personaje. Me interesa mencionar aquella en la que se pierde el sentido valorativo del acto ético en la creación estética; es cuando el autor se posesiona de su personaje. Su actitud llega a ser la del personaje hacia sí mismo y su reflejo está en el discurso de su héroe: “Cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético [...] Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden”<sup>154</sup>. Afortunadamente esto no sucede en el caso de las novelas de Josefina Vicens porque,

---

<sup>152</sup> Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, p. 87

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 28

aunque existan coincidencias de carácter emotivo, hay diferencias en el sentido volitivo y físico. Para Bajtín, los personajes surgidos de esta pérdida del sentido valorativo del acto ético en la creación estética pueden desarrollarse de dos formas. Por un lado, sin ser autobiográficos, son reflejo del autor que se percibe en ellos. Por otro, el protagonista puede ser autobiográfico al asumir el reflejo del autor que adopta un momento vivencial propio, que puede llegar a superar. En una posibilidad final contemplada por Bajtín, el personaje tiende a ser reflejo del autor y comprender su propia vida en una perspectiva estética. El filósofo observa que cuando existe un participante único y total, un autor-personaje, no hay espacio para el acontecer estético, ya que presupone la presencia de dos conciencias que coinciden.

La perspectiva espacial del personaje surge, según Bajtín, a partir del lugar que el otro ocupa en nuestra visión del mundo, de la diferencia de horizontes. El excedente de una visión individual del mundo existe con relación a otra persona: “Igualmente, una vivencia interna y una totalidad interna pueden vivirse concretamente o dentro de la categoría *yo-para-mí*, o bien dentro de la categoría *otro-para-mí*, es decir, ora como mi vivencia, ora como la vivencia de este otro determinado y único”<sup>155</sup>. La visión de Josefina Vicens sobre sus personajes es la del otro, los ve desde una perspectiva femenina (está determinada por su contexto, por el sexo) y es a partir de ésta como los construye. José García es el jefe de su familia y lo enuncia de manera constante, nos dice: “La verdad es que no puedo aspirar más que a la natural consideración que se le tiene a cualquier marido. Podría sin duda haber mejorado mi situación, haberme preocupado por aumentar un poco mis ingresos”(56). Luis Alfonso se reconstruye como el hombre de la casa, reforzando su posición social y familiar, en una búsqueda permanente de la aprobación paterna: “Era natural que simularas esas continuas giras,

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 29

ese agobiante trabajo, esa imposibilidad de comunicarte con nosotros [...] Miento con igual maestría que tú. Me imagino que estarás orgulloso” (264).

Así pues, la forma espacial no es, en un sentido exacto, la forma de la obra en tanto objeto, sino la forma del héroe y su mundo en tanto que sujeto; en esto la estética expresiva tiene mucha razón [...] pero muy a pesar de la estética reflexiva, la forma no es la expresión pura del héroe y de su vida, sino que es algo que, al expresarlo, expresa también la actitud creativa del autor, y esta actitud es precisamente el momento estético de la forma. [...] la forma se fundamenta desde el interior del *otro*: el autor como su reacción creativa frente al héroe y su vida<sup>156</sup>.

Con relación a lo establecido por Bajtín, la autora vivencia las situaciones desde un *yo-para-mí* y desde lo que es el *otro-para-mí*. Así, la actividad ética y estética comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos y al lugar que ocupamos con relación al otro; la visión femenina del mundo sobre aquello que se relaciona específicamente con lo masculino. El filósofo explica: “mi apariencia no forma parte del horizonte de mi visión”<sup>157</sup>, sino que surge en fragmentos dispares traducidos por el lenguaje interno. Es el pensamiento del cuerpo propio en el mundo exterior; “para la autoconciencia esta imagen íntegra aparece difusa en la vida; entra en el campo de la visión del mundo exterior tan solo en forma de fragmentos casuales [...] porque vive su vida dentro de la categoría de su propio *yo*”<sup>158</sup>.

El escritor no se ve a sí mismo, sino que ve una imagen interna e imaginaria; lo mismo sucede con su protagonista, que no se expresa externamente, sino que se sitúa en comparación con otros personajes: se vive de forma interna, como sucede con los protagonistas de *El libro vacío* y *Los años falsos*. Éste es uno de los problemas de la percepción artística, que según Bajtín, es sustituida por una ilusión. Se establece la objetivación ética y estética del creador en un punto de apoyo fuera de sí mismo: “el

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 39

hombre ante otros hombres, es el personaje ante otros personajes”<sup>159</sup>; son José García y Luis Alfonso ante los sujetos de su entorno.

Por otro lado, desde la perspectiva bajtiniana, existe un caso especial de la visión exterior de lo que es el *otro-para-mí*: el espejo. Es resultado de nuestra actitud hacia la valoración del otro; expresión de lo que deseáramos ver, no para nosotros, sino para el otro. Por ejemplo, en *Los años falsos*, la imagen exterior de Luis Alfonso es vivenciada como algo que abarca al otro (su padre) y a sí mismo. Es la única forma en la que puede vivenciar en otro, vinculado con el mundo exterior que él conoce, el del padre, pero al mismo tiempo se relaciona con la actividad interior del adolescente. El ser de Luis Alfonso nace en el plano del ser de otros personajes: su padre (el principal), sus hermanas, sus compañeros de trabajo, su amante.

En este sentido, lo visible en *Los años falsos* tiene importancia para la realización de la acción, debido a que el protagonista, si bien no es descrito físicamente, tiene que verse como su padre, pues ocupa su lugar: usa su ropa, tiene su empleo, su amante y sus amigos. No sucede lo mismo con *El libro vacío*, esta no es una cuestión relevante. Como mencioné, no importa cómo se vea José García, lo relevante es que se trata de un personaje inmiscuido en los problemas de su género. Como lo explica Bajtín: “lo visible tan sólo se completa desde el interior lo vivido y tiene importancia secundaria en la realización de la acción”<sup>160</sup>.

Lo visible nos lleva a pensar en lo corporal. El problema del cuerpo, como valor, surge de la relación entre lo psíquico y lo corporal. En este sentido podemos pensar en el valor que tiene este elemento en ambas novelas: “El valor de mi personalidad exterior en su totalidad [...] tiene carácter de préstamo, es construido por mí pero no es vivido

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 46

por mi directamente”<sup>161</sup>. Por ejemplo, José García menciona en las primeras páginas: “¡Ahí está otra vez! Es lo que pasa siempre. Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo”(27). La imagen del cuerpo está presente, sin que signifique su realidad total; es resultado de la exposición emotiva del personaje ante la página en blanco.

Por otro lado, el *yo-para-mi* de los personajes de Vicens, los llevan a contar lo que sucede día tras día, en un afán de reivindicarse a sí mismos, reforzando una imagen establecida. Existe en estos personajes una conciencia del *otro-para-mí* en el acto estético del autor. Los protagonistas de las novelas de Vicens exponen sus sentimientos más íntimos a través de su enunciación. Como si se tratara de un diario, José García expone los sucesos cotidianos. Por su parte, Luis Alfonso confiesa al padre sus secretos<sup>162</sup>, sus tristezas y sus alegrías, incluso, lo hace partícipe de la relación que establece con Elena, diciéndole: “nos gozamos los dos, los tres, intensamente” (329). Al respecto, Bajtín expone:

El arrepentimiento creativamente moral surge en la confesión: una actitud pura del yo con respecto a uno mismo es el principio organizador del enunciado [...] Desde el enfoque estético y la justificación del otro, relacionado con una actitud valorativa hacia mi persona representa pedir el favor de los hombres.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>162</sup> Esta cuestión es estudiada detenidamente por Bajtín en su texto *Problemas de la poética de Dostoievski*, en el capítulo “La palabra en Dostoievski”. Aquí, al estudiar las obras del novelista ruso, explica que la confesión no debe entenderse en un sentido personal. La intención del autor puede exponerse a través de la narración en primera persona del personaje; aclara que no se trata de un documento personal, sino de una obra literaria: “Se trata de una disposición de personajes y de una composición de los discursos de estos. En sus diálogos se topan voces desdobladas [...] El diálogo confesional tiene una enorme importancia en las novelas de Dostoievski. El papel del otro hombre en tanto que el otro, sea quien fuese, destaca de una manera especial [...]”.Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética... op.cit.*, pp.364-370

<sup>163</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, p. 125

Es la enunciación del *yo-para-mí* a través del *otro-para-mí*, que lleva a los personajes, ambos masculinos, a defender su imagen ante el exterior, no importando las consecuencias. Bajtín establece la existencia de una actitud emocional y volitiva interna del personaje con respecto a un problema sustancial en la obra: la muerte. Este tema ocupa un lugar preponderante. Enfrentar muerte se convierte en el único camino por el cuál Luis Alfonso puede existir en su espacio a través de su masculinidad.

Como bien lo menciona Bajtín, los asuntos de vida-muerte son importantes para la literatura universal. Explica: “Igual que las fronteras espaciales, los límites temporales de mi vida no tienen para mí un significado organizador como lo tienen para la vida del otro”<sup>164</sup>. Pero, para Vicens la muerte era importante en la vida y por ello fue reflejada en la literatura; Aline Pettersson indica: “Y tal era su placer mórbido que éste se vuelve elemento fundamental en *Los años falsos*. La muerte que es la fórmula de la vida, su reverso, su compañía ineluctable, la última posibilidad de saber”<sup>165</sup>. Eso es precisamente lo que sucede en *Los años falsos*.

Los aspectos analizados nos llevan a observar la arquitectónica de la visión artística, que ordena, no sólo espacial y temporalmente la obra, sino también su contenido semántico. Según lo señala Bajtín, la orientación semántica del héroe en su existencia adquiere importancia estética. Así, las totalidades, espacial, temporal y semántica existen sólo en la medida en que se encuentran en la totalidad artística: forman parte de la totalidad estética de la obra. El campo de horizonte, de visión y el contexto son fundamentales para la totalidad ética, estética y semántica de la novela.

La totalidad espacial y temporal del héroe y de su mundo es resultado de la creación artística verbal. Un poeta crea una forma espacial del héroe y de su entorno mediante el material verbal con el que dispone. La obra literaria se crea a partir del

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>165</sup> Aline Pettersson, “Las pasiones de Josefina... *op.cit.*, p. 24

exterior de cada uno de los personajes. El horizonte del héroe puede ser visto desde su interior y desde su exterior.

El escritor debe acudir a un acto ético en la creación del acto estético. Las relaciones autor-personaje se concentran en la obra como un acontecimiento artístico que es resultado de una totalidad ético-estética-cognoscitiva. El héroe y el autor son el acontecer de la obra, al mismo tiempo se unen en un acto estético que origina un ser (personaje) en un nuevo plano valorativo del mundo. El autor debe permanecer en la frontera del mundo por él creado y el propio, aquí radica el acto ético del creador. Finalmente, para Bajtín el personaje puede concretarse como una totalidad de sentido, en la que confluyen varios elementos temporales, espaciales y de significado, de la “arquitectónica de la visión artística”<sup>166</sup> del escritor.

Josefina Vicens como creadora tuvo la oportunidad de ver su obra fuera de sí misma, lo que, quizá, le brindó una nueva perspectiva de sus novelas; “cuando un artista empieza a hablar de su trabajo como obra creada y como anexo a ella, suele sustituir su actitud creadora real [...] por una actitud nueva, más receptiva hacia la obra ya creada”<sup>167</sup>. En las entrevistas que señalé anteriormente, la novelista expuso su punto de vista sobre *El libro vacío* y *Los años falsos*; Vicens declaró años después de su publicación: “Cuando se escribe un libro se está solo ante algo que le sucede sólo a uno, la compañía son los personajes que salen de ti, que después toman vida sí, pero no una vida física, sino una vida mental atormentadora”<sup>168</sup>.

Cuando –el autor– empieza a hablar de sus personajes en una confesión creativa –en una entrevista por ejemplo– [...] manifiesta hacia ellos, ya creados y definidos, una actitud presente, transmite la impresión que producen en él como imágenes artísticas, y asimismo expresa su actitud hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc.; sus

---

<sup>166</sup> Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, p. 123

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>168</sup> Josefina Vicens, Entrevista, *Los nuestros... op.cit.*

personajes ya se han independizado de él, y él mismo, en tanto que su creador, se ha vuelto independiente de sí mismo como hombre, crítico, psicólogo o moralista.<sup>169</sup>

Como vemos, esta idea bajtiniana se torna sustancial, debido a que el personaje, como hemos mencionado desde el inicio de este capítulo, se desprende del autor, se independiza y se convierte en un ser autónomo.

Si tomamos en consideración todos los factores eventuales que determinan las opiniones del autor como persona acerca de sus personajes: la crítica, su visión actual del mundo, que pudo haber cambiado esencialmente, sus deseos y pretensiones [...] sus consideraciones prácticas, etc., se vuelve absolutamente obvio el hecho de que las opiniones del autor acerca del proceso de la creación de sus personajes son un material con muy poco fundamento. Este material tiene enorme valor biográfico, también puede adquirir valor estético, pero únicamente después e que sea ilegible el sentido artístico de su obra.<sup>170</sup>

Sin lugar a dudas, las entrevistas a la autora expuestas hasta el momento reflejan su opinión sobre su obra y sobre los personajes encarnados en la misma. Vicens tenía un punto de vista particular sobre José García y Luis Alfonso, aun cuando en ellos se encuentre una serie de coincidencias, resultado de su propia visión del mundo. Considero que la autora había dejado reposar su obra, para retomarla al paso de los años y mirarla con nuevos ojos. Aline Pettersson comentaba que “era discreta en público al comentar la actitud –que detestaba– de sumisa abnegación de las mujeres de su tiempo. De ahí, tal vez, la elección de narradores masculinos en su obra”<sup>171</sup>. Por su parte, la propia Vicens declaraba sobre la esposa de José García:

Era una mujer común y corriente, con la sabiduría de una mujer común y corriente. Pero la misión de ella como personaje, no es la misión de la mujer, no se confunda; yo estoy hablando de mi protagonista. Yo no creo que la misión de la mujer sea estar <a ver, mi hijito, quítate la camisa porque tienes

---

<sup>169</sup> Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación...* *op.cit.*, p. 15-16. Los guiones son míos.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 15-16

<sup>171</sup> Aline Pettersson, “Las pasiones de Josefina Vicens”, *op.cit.*, p. 25

el cuello medio sucio>; no, no lo creo ni por un momento. Creo en la pareja comprensiva, respetuoso uno del otro que puedan discutir los asuntos, ése es el ideal de la pareja, pero se da poco, y últimamente, menos.<sup>172</sup>

La escritora otorgaba independencia a sus personajes. Como artista construyó a sus protagonistas a partir de sus propios gustos, opiniones y vivencias, como su amor por la muerte y su conflicto con la escritura; tal vez con sus ideas políticas y sociales. Pero sostengo, como indica el filósofo, debemos tomar en cuenta la categoría del ser al analizar las novelas, lo que resulta esencial en esta tesis, debido a que no sería posible estudiar objetivamente la construcción de la masculinidad como producción discursiva en *El libro vacío* y *Los años falsos*, si buscáramos constantemente el discurso de la autora a través de los protagonistas.

---

<sup>172</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 135

### CAPÍTULO III

#### El discurso de José García en *El libro vacío*: construyendo identidades

*No sé si es esta mitad de mí,  
ésta con la que creo contar todavía,  
ésta con la que hablo, la que, agotada,  
se ha sometido a la otra para que todo se acabe de una vez,  
o si es la otra, ésa que rechazo y hostigo,  
ésa contra la he lechado durante mucho tiempo,  
la que por fin se yergue victoriosa.<sup>173</sup>*

JOSÉ GARCÍA es el protagonista de *El libro vacío*; es un esposo, un padre de familia, un oficinista; es un hombre común con un conflicto extraordinario: la obsesión por la escritura. La obra se construye sobre este problema, en donde los quehaceres cotidianos van erigiendo el relato; su vida va elaborando una novela en la que el discurso y la palabra son los elementos principales.

En los capítulos anteriores mencioné que no importan las características físicas de José García, su apariencia resulta irrelevante, lo que importa es que se construye y subsiste a partir de la escritura. Por ello, me interesa explicar en qué consiste la enunciación del narrador. Con frecuencia, como investigadores nos preguntamos cuál es el discurso de este personaje y cómo podemos aproximarnos a él para conocerlo en todas sus partes. Para ello, recurriré de nuevo a algunos estudios realizados por Mijaíl Bajtín, pero también me apoyé en las categorías establecidas por otros investigadores de la literatura como Tzvetan Todorov. Éstas me permitieron establecer las características específicas del discurso del protagonista.

Conocer cómo se van erigiendo los personajes que están alrededor de este protagonista, a través de sus palabras, es una parte sustancial de la presente investigación. Profundizar en lo que representa la escritura afectivamente para José García, cómo ésta determina sus estados de ánimo y sus relaciones familiares, desde una

---

<sup>173</sup> Fragmento de *El libro vacío... op.cit.*, p. 26

perspectiva en que las teorías sobre la escritura femenina no signifiquen un primordial tema de estudio, nos dará una nueva visión de la novela, debido a que nos acercaremos a esta cuestión desde las palabras del narrador y no desde el punto de vista de Josefina Vicens, como ha sucedido en análisis previos de la novela.

Igualmente, acercarnos a la construcción de las identidades masculinas y femeninas en *El libro vacío* es una tarea necesaria. Recordemos que en ambas novelas, los personajes femeninos son discursivados o referidos; además, son pocos los que reciben un nombre propio; finalmente, el discurso hegemónico es el masculino. A José García todo le es permitido, como tener una amante y faltar a su casa, mientras su esposa guarda silencio, en un contexto en el que callar se traduce en una serie de virtudes: prudencia, sensatez o sabiduría.

### 3.1. El discurso del protagonista

Para comenzar, considero necesario señalar que la palabra<sup>174</sup> es esencial para José García; desde los primeros párrafos de la novela su enunciación<sup>175</sup> guía al lector: “Lo digo sinceramente. Créanme. [...] Es la única forma de hacerlo perdonar [...] uso la palabra perdonar en la mismo sentido que la usaría un fruto cuando inevitablemente, a pesar de sí mismo, se pudriera” (25), nos dice en un afán por resaltar la idea de que el discurso le es inherente a través de la escritura y forma parte esencial de su vida.

---

<sup>174</sup> Helena Beristáin da una larga definición al término, en el que interviene la opinión de diversos investigadores de la lengua y la literatura. Me interesa, de nuevo, el punto de vista de M. Bajtín, en la medida en que es el que mejor se adecua al lugar que ocupa el término en el libro de José García; explica que: “hay tres grados de aproximación al discurso a su objeto: 1) *palabra directa*: se dirige en forma inmediata hacia su objeto y es la expresión de la última instancia semántica del que habla; 2) *palabra objetual*: la representada por el *autor*; los discursos de los personajes caracterizados por el autor –en la tipificación caracterológica individual–; 3) *palabra ajena*, orientada hacia el discurso del OTRO con las mismas intenciones que el personaje. Se trata de una *estilización* o imitación convergente (no paródica) del discurso de una corriente literaria o de un grupo social o de un individuo” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica... op.cit.*, pp. 377-378

<sup>175</sup> Para hablar de enunciación es necesario aclarar primeramente, de manera general, qué es lo que entendemos por enunciado. “Según la corriente del pensamiento y del autor, se ha manejado, desde luego, una gran variedad de enfoques en la definición del enunciado. De ellas se infiere, en general, que enunciado no necesariamente corresponde a una oración. [...] Considerando el enunciado desde el punto de vista del análisis narrativo y según el criterio de Greimas, hay enunciados *elementales* (es decir, en su forma autosuficiente más simple) de dos tipos: <enunciados de estado>, que se construyen con verbos del tipo *ser/estar, tener, y* <enunciados del *hacer*> o *transformaciones*, que se construyen con verbos del tipo *hacer*, pues los estados dependen del *ser/estar* y las transformaciones dependen del *hacer*. Tales enunciados no abarcan exactamente las frases (proposiciones) del texto, sino que son enunciados contruidos, que recuperan la estructura del discurso más allá de las palabras o de las oraciones. (Se aproximan a los nudos narrativos y descriptivos del análisis de funciones de BARTHES)”. *Ibid.*, pp. 183-184.

Por otro lado, el término enunciación se refiere al proceso de lo hechos discursivos que dan cuenta de lo enunciado: “Siguiendo principalmente a BENVENISTE y JAKOBSON es posible establecer que el proceso discursivo –la enunciación– se desarrolla poniendo en juego una serie de recursos verbales que son los <términos enunciadore>, es decir, aquéllas <formas lingüísticas indiciales> que son marcas que nos <procuran información acerca del proceso mismo de la enunciación> hablada o escrita. La producción del discurso es un desarrollo mediante el cual éste se va insertando dentro del marco de una tipología de discursos. El tipo de discurso depende de la selección que realiza el emisor, entre las formas susceptibles de ser enunciadas, de aquéllas que convierten a un dado tipo de discurso, y también dependen de su combinación (que igualmente está limitada por las posibilidades gramaticales)”. *Ibid.*, p. 178

Anotado lo anterior, es necesario explicar lo que se entiende por relato: “La esencia del relato consiste en que se da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas. El cuento, la novela, la epopeya, la fábula, el mito, la leyenda, son relatos narrados. El drama (tragedia, farsa, comedia, paso, etc.), son relatos representados. [...] El relato, al igual que la argumentación y la descripción, son estructuras discursivas que pueden aparecer en diferentes tipos de discurso [...] donde se articulan otras estructuras discursivas”. *Ibid.*, p. 424

Entendemos de manera general que el discurso es la realización de la lengua, ya sea de manera oral o escrita. Acercándonos a una definición general del término, según Elena Beristáin, es la realización de la lengua; es el habla de Saussure en un sentido más amplio, que abarca lo hablado y lo escrito<sup>176</sup>.

Discurso lingüístico es pues, el lenguaje puesto en acción, el proceso significante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el eje sintagmático de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma formación discursiva. Ésta, a su vez, se funda en la posibilidad de elección temática a que dan lugar las regularidades y las dispersiones dadas entre los objetos del discurso [...]<sup>177</sup>

Todorov en su texto “Las categorías del discurso literario”<sup>178</sup> señala que la obra puede estudiarse a partir del discurso contenido en ella, por medio de dos nociones preliminares: la de sentido, como la posibilidad de que la obra entre en correlación con otros elementos de la misma y con su totalidad; y la de interpretación, que se aproxima al lugar que ocupa la misma para su entendimiento en distintos momentos históricos.

La obra literaria, según Todorov, contiene en sí dos aspectos sustanciales: la historia y el discurso, ambos son igualmente literarios. El primero de ellos se relaciona con ciertos elementos de la realidad, donde el narrador se enfrenta a un lector. Es así que los acontecimientos referidos no resultan fundamentales, lo importante es la forma en que el narrador los da a conocer. La historia es una convención que expone los hechos de una forma clara para el lector; “es una abstracción pues siempre es percibida

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>177</sup> *Ibidem.*

<sup>178</sup> Revisé otros trabajos de Tzvetan Todorov, como *Los géneros del discurso*, tr. de Jorge Romero León, Caracas, Monte Ávila, 1996. Sin embargo, considero que el artículo que mencionado es un principal aporte para lo que me interesa estudiar, ya que en él se explican las características generales del discurso literario.

y contada por alguien, no existe en sí”<sup>179</sup>. Además, “en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes, o bien a los detalles de la descripción”<sup>180</sup>. La repetición en *El libro vacío* es la imposibilidad de la escritura que el protagonista enuncia constantemente.

Hemos escuchado en la presente tesis que la masculinidad es un elemento que se encuentra en las novelas de Josefina Vicens. Ésta se erige a través del discurso de los protagonistas. Bajtín señala que en un género discursivo secundario<sup>181</sup>, como la novela, existe por naturaleza un contenido ideológico debido a que comprende en sí el punto de vista del *otro*, que va más allá de una simple colectividad lingüística. La palabra de José García es resultado de la mirada masculina ante su entorno.

La colectividad lingüística, la pluralidad de los hablantes no puede, por supuesto, ser ignorada [...] la colectividad lingüística se completa como una especie de personalidad colectiva <espíritu del pueblo>, etc. y se le atribuye una enorme importancia [...] la pluralidad de los hablantes que son otros en relación con cada hablante determinado.<sup>182</sup>

En una novela encontramos enunciados que pueden contener uno o varios discursos sociales, debido a que “cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos o ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda una suerte de relaciones”<sup>183</sup>. Como mencionamos, el lugar que ocupa el otro en nuestra visión del mundo le otorga un sitio como participante en la comunicación discursiva:

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 165

<sup>181</sup> M. Bajtín establece necesario distinguir “entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos) [...] los secundarios [...] novelas, dramas [...] Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad [...] participan en la realidad de la novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela”. Mijáil M. Bajtín, *Estética de la creación*, *op.cit.*, p. 250

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>183</sup> Mijáil M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op.cit.*, p.258

“El discurso siempre está vertido en la forma de enunciado, pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma”<sup>184</sup>.

Tanto en *El libro vacío* como en *Los años falsos* existe una cuestión que nos lleva a conocer más claramente cuál es la actitud de los personajes ante su masculinidad: la relación entre el ser y el parecer, de la que discute Todorov al explicar el discurso en su texto. José García oculta sus sentimientos a su esposa y a sus hijos, manteniendo una imagen de jefe de familia y de sujeto masculino seguro de sí mismo. Todorov indica que cada acción, en ocasiones, puede aparecer en la novela con una intención oculta, como sucede en ocasiones con los sentimientos: el amor, por ejemplo, puede revelarse con una reacción distinta, como el odio. “Podemos postular la existencia de dos niveles de relaciones: el del ser y el del parecer”<sup>185</sup>. Los protagonistas de las novelas de Vicens se revisten, muestran una imagen distinta y actitudes que difieren de sus sentimientos reales. José García oculta su sensibilidad frente los miembros de su familia, esconde su miedo a la hoja en blanco, disimula las perturbaciones que le ha ocasionado el empleo, así como su necesidad de relacionarse con su familia y con las personas que conoce fuera de su casa, como el hombre con el que se cruza en el parque; incluso encubre la relación con su amante, Lupe Robles. Esto nos dice que la imagen que muestra a sus parientes de hombre de familia, comprometido, proveedor, monógamo, es sólo el resultado de un parecer, debido a que el propio José García está conciente de la totalidad anímica de su ser.

Los sentimientos de los personajes pueden sufrir transformaciones. El amor también puede ser visto como deseo de posesión y, al mismo tiempo, como una sumisión al objeto amado<sup>186</sup>. En ambas novelas, los sentimientos de los personajes parecen mantenerse estables; José García no siente un deseo apasionado por su esposa,

---

<sup>184</sup> Tzevetan Todorov, “Las categorías del discurso literario”, *op.cit.*, p. 260

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 175

tampoco por su amante. Sin embargo, la principal transformación de sus emociones surge a partir de su relación con la escritura, en ella pasa del gozo a la tristeza y del amor a odio, como veremos más adelante.

Todorov nos invita a considerar el relato únicamente como discurso, como palabra real dirigida por el narrador al lector<sup>187</sup>. Para ello, divide los procedimientos del discurso en tres grupos: el tiempo del relato, los aspectos del relato y los modos del relato. Atenderemos el primero de ellos, que establece la diferencia entre el tiempo de la historia, donde muchos acontecimientos pueden realizarse (pluridimensional) y el tiempo del discurso, que nos obliga a poner los acontecimientos uno tras otro (lineal). Además, existe el tiempo de la escritura (enunciación) y el tiempo de la lectura (percepción).<sup>188</sup> Para Todorov, el primero se torna en un elemento literario al introducirse a la par de la historia: “el narrador nos habla de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo. Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa tal”<sup>189</sup>. No obstante, existen casos límite en donde el tiempo de la enunciación es el presente: “sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración”<sup>190</sup>. En *El libro vacío* el tiempo existente es el de la enunciación. Nos acercamos a la historia de José García en el día con día, en el momento y en el acto de escritura.

El segundo grupo de los procedimientos del discurso es el de los aspectos del relato. Todorov sostiene necesario observar la relación que se establece entre un *él* (de

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 179

<sup>188</sup> Con respecto al tiempo de la existencia y la escritura encontramos lo siguiente: “Se encuentran desdoblamientos (espaciales o temporales) en el ámbito de la visión narrativa, lo cual se explica porque las categorías del tiempo y de la persona están estrechamente vinculadas. La existencia de una visión (de un narrador) significa al mismo tiempo la existencia de una temporalidad de la escritura; ahora bien, el narrador puede estar totalmente ausente. A la inversa, es mediante la organización impuesta al tiempo de la historia como suele surgir el narrador”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico... op.cit.*, p. 362

<sup>189</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del discurso...*op. cit.*”, p. 182

<sup>190</sup> *Ibidem.*

la historia) y un yo (del discurso), entre el personaje y el narrador<sup>191</sup>. En este sentido, en ambas novelas los protagonistas son narradores autodiegéticos, protagonistas y relatores de su propia historia. Para Todorov, existen ciertas condiciones en la categoría del narrador y del lector que resultan esenciales para la comprensión del discurso, la imagen general de la novela se construye a partir del lugar que ocupa el lector: “el narrador no es una imagen solitaria en cuanto aparece, [...] está acompañada por lo que podemos llamar <la imagen del lector> [...] que tiene tan poco que ver con el lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor”<sup>192</sup>. Ese es el lector a quien se dirige José García.

### 3.2. *La escritura: el afecto de José García.*

He decidido acercarme a lo que significa la escritura para José García afectivamente, debido a que su discurso sobre el tema representa un contrapunto constante a lo largo de la novela. La escritura es para el protagonista de *El libro vacío* uno de sus principales afectos. Pero, al mismo tiempo se convierte en su obsesión más terrible. Desde las primeras páginas el protagonista nos dice:

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 (25).

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 191

José García enuncia esta necesidad de manera constante mientras narra su historia. El escribir para el personaje forma parte de un instinto, de un afecto<sup>193</sup>. Es en este sentido que “la afectividad abarca todos aquellos estados de ánimo y todas aquellas reacciones que tienen su origen en el impulso instintual”<sup>194</sup>. El afecto del protagonista por la escritura determina los aspectos de su vida. Su obsesión determina, en gran medida, su estado de ánimo, así como sus relaciones personales y laborales; menciona:

Hoy descanso. Hoy digo la verdad. No podré escribir jamás. ¿Por qué esta necesidad imperiosa? Si yo lo sé bien: no soy más que un hombre mediano, con limitada capacidad, con una razonable ambición en todos los demás aspectos de la vida (31).

De esta forma, la escritura es una necesidad imperiosa; es una pasión<sup>195</sup>. Entendamos que no es una de sus pasiones, sino la principal, la importante, la única. No existe algo más para este personaje en la jerarquía de sus relaciones afectivas; ni su mujer ni su empleo ni sus hijos lo llevan a expresar mayormente sus sentimientos. Pero

---

<sup>193</sup> Según el *Diccionario de psicoanálisis*, el afecto es la “expresión emocional, eventualmente reprimida o desplazada, de los conflictos constitutivos del sujeto [...] La noción de afecto es contemporánea al nacimiento mismo del psicoanálisis, puesto que S. Freud construye su primera clasificación de la neurosis según el modo en que un sujeto se comporta con relación a sus afectos [...] <Tengo ahora una visión de conjunto y una concepción general de la neurosis. Conozco tres mecanismos: la conversión de los afectos (histeria de conversión) el desplazamiento del afecto (obsesiones); la transformación del afecto (neurosis de angustia, melancolía)> [...] Todos estos conceptos son retomados por Freud en 1915 [...] en su artículo sobre *El inconsciente* define el afecto de esta manera: <Los afectos y los sentimientos corresponden a procesos de descarga cuyas manifestaciones finales son percibidas como sensaciones>. Además, hace responsable a la represión de <inhibir la transformación de una moción pulsional en afecto>, dejando así al sujeto prisionero de estos elementos patológicos inconscientes”. Roland Chemama y Bernard Vandermersch (directores), *Diccionario de psicoanálisis*, tr. de Teodoro Pablo Lecman, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, pp. 14-15

<sup>194</sup> José Jesús González Núñez (et.al.) *Los afectos. Su expresión masculina*, México, Instituto de Investigaciones en Psicología Clínica y Social, 1988, p. 21

<sup>195</sup> Según el *Diccionario de psicoanálisis*, pasión es “una modalidad particular de la relación con el objeto que, aunque presentándose de manera plural –de las pasiones amorosas y místicas a la pasión por el juego o a la del coleccionista, e incluso a los delirios pasionales–, a la vez puede ser, según los filósofos, tanto una debilidad como el signo de un alma elevada. Esta diversidad se debe al hecho de que el acento puede recaer, bien sea sobre la ceguera por decaimiento de la razón o de la voluntad, bien sea sobre la intensidad, indicando aquí un sentimiento de fuerza muy viva y el único capaz de hacer posible el cumplimiento de algo muy grande [...] Es en *Introducción del narcisismo* donde Freud va a intentar una articulación teórica del concepto de pasión. Tras haber distinguido, a propósito de la vida amorosa de los seres humanos, dos modos de elección del objeto –la elección del objeto por apuntalamiento sobre las personas que procuran al niño cuidados y protección, y la elección del objeto narcisista, en la cual el objeto se elige no según el modelo de la madre sino sobre el de la propia persona–”. Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *op.cit.*, pp. 508-509

entendamos la pasión como “un estado de ánimo que a su vez posee varias conceptualizaciones: se le visualiza con perturbación o afecto desordenado; o bien como inclinación fuerte de una persona hacia otra; también como deseo vehemente, y finalmente como objeto del deseo”<sup>196</sup>. Sin lugar a dudas, la pasión de nuestro protagonista ocupa el lugar de la perturbación y del afecto desordenado.

José García no es un escritor metódico en la medida en que el trabajo de escritura, si bien es una necesidad, no siempre representa un placer. Es, como bien se menciona, un deseo vehemente e impetuoso: “¡Ah, quisiera que alguien me contestara! ¿Por qué entonces esta obsesión? ¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? ¿Por qué habita esta urgencia en tan modesto, oscuro sitio?” (21). La escritura es también el objeto del deseo<sup>197</sup>, no hay cosa que José García desee más y resista más que la escritura. En este sentido su pasión también es “un estado de ánimo intenso con afluencia del intelecto de gran insistencia y que en ocasiones puede tornarse permanente”<sup>198</sup>.

La pasión no sólo tiene efectos anímicos, también fisiológicos: “todos los afectos poseen una especie de perturbación orgánica que se despierta en todo el organismo [...] existen emociones finas sin modificación corporal evidente, pero que sí producen reacciones”<sup>199</sup>. La escritura también produce reacciones físicas en José García. “Estoy aquí, tembloroso, preparado, en espera de la idea que no llega. Es un momento difícil [...] Escucho con avidez los ruidos de la casa; dirijo la mirada a todas

---

<sup>196</sup> José Jesús González Núñez (et.al.), *Los afectos... op.cit.*, p. 22

<sup>197</sup> El objeto es aquello a lo que el sujeto apunta en la pulsión, en el amor, en el deseo”. Desde esta idea general, me interesan dos principales perspectivas: la del amor y la del deseo: “Esta relación entre amor y deseo reproduce la diferencia freudiana entre pulsiones de autoconservación (necesidades) y pulsiones sexuales (verdaderas pulsiones) [...] Todo objeto que aporta placer, en tanto extraño, amenaza también la perfecta tranquilidad del yo, desencadena una parte de odio”. Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *op.cit.*, pp. 476-478

<sup>198</sup> José Jesús González Núñez (et.al.), *Los afectos... op.cit.*, p. 22

<sup>199</sup> *Ibidem*.

partes. De alguna tendrá que venir alguna sugestión, un recuerdo, una voz"(34). La actividad provoca en el cuerpo del protagonista un temblor.

La escritura es un tema recurrente en los estudios sobre la novela: "en *El libro vacío* la escritura se plantea como contrapunto de la impotencia creativa: José García no puede escribir"<sup>200</sup>. Esta cuestión es una constante en las investigaciones porque representa la estructura central del relato.

Escribir un libro, crear historias con sentido, es el móvil en que autora y personaje entrelazan temores vagos frente a la inminencia del reiterado acabamiento. [...] Josefina emplea las palabras como espejo del aburrimiento, como si en ellas estuviese la prueba de la incapacidad de José García y estrechara en la forma, el fondo.<sup>201</sup>

Además, el protagonista insiste en que la escritura representa una debilidad, nos dice: "No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años" (25). Si bien ofrece resistencia a esta obsesión constante, también exhibe cierta rebeldía ante la posibilidad de ceder a su principal afecto; ésta lo impulsa a enunciar sus inquietudes más íntimas. José García se reafirma a través de este acto; enuncia su lugar social, familiar y personal. La escritura nos lleva a conocer sus principales preocupaciones. Desde el primer fragmento de su historia, el protagonista denuncia esta debilidad contra la que lucha, mientras expresa que en esta inquietud existe un deseo oculto, el de trascender.

Se que no podré escribir, sé que el libro, si lo termino, será uno más entre los millones de libros que nadie comenta y nadie recuerda. A veces repito mi nombre, José García. Lo veo escrito en cada una de las páginas. Oigo a las gentes decir <el libro de José García>. Sí, lo confieso. Hago esto con frecuencia y me gusta hacerlo. Pero de pronto, violentamente, se rompe todo (30).

---

<sup>200</sup> Adriana Menasse, *La ley y la fisura. Ensayos de literatura y ética*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1999, p. 69

<sup>201</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva...*, *op.cit.*, pp. 71-72

De esta manera, la escritura sensibiliza a José García al punto de llevarlo a confrontarse con su familia a partir del temor que le provoca ser descubierto en su debilidad y su impotencia ante la hoja en blanco. Al hombre inmerso en su cultura no se le permite expresar sus sentimientos, ser comprensivo, bondadoso, etcétera.

El hombre no es sentimental eso es cosa de mujeres, el sobreentendido es que el hombre no debe mostrar sus cualidades de ternura, de afecto, de nobleza; por eso es que las mujeres siempre son más confiadas y los hombres somos más desconfiados. Porque tenemos miedo a que nuestros objetos nos sorprendan al mostrar nobleza, ternura, sinceridad, lealtad, al mostrar características que al final de cuentas en este mundo actual son vistas como debilidad.<sup>202</sup>

*El libro vacío* de José García está en construcción constante; su trabajo como escritor se combina con los deberes rutinarios, con lo íntimo y lo externo. El libro se va erigiendo por una certeza rutinaria, en la que nada, fuera de lo común, sucederá. Narra su necesidad de dominar su vida, estrechamente relacionada a su escritura, en la que imprime esa cotidianidad que, en ocasiones, lo agobia.

Y como único desahogo este cuaderno subterráneo, vergonzante, que alguna vez pensé que podría transformarse en un libro y en el que escribo algunas noches, cuando estoy rendido por esas tareas y esas preocupaciones en las que se me fue mi tiempo, para siempre. Ya debe ser muy tarde, porque mi mujer ha encendido la luz (227).

La escritura ocupa un espacio íntimo y privado para el protagonista. Pero pensemos en lo que significa esta situación en el plano de la masculinidad. Generalmente, el desarrollo de actividades del hombre se relaciona con los espacios públicos; la mujer con los íntimos o privados<sup>203</sup>:

---

<sup>202</sup> José Jesús González Núñez, “Una concepción masculina de la relación de objeto amoroso”, en José Jesús González Núñez (director), *Psicología de lo masculino*, México, Instituto de Investigación en Psicología y Clínica Social, 1987, p. 33

<sup>203</sup> Los investigadores Verónica Rodríguez Cabrera y [Roberto Diego Quintana](#) en su trabajo, *Paradojas Conceptuales del Género en Procesos de Cambio de Mujeres Indígenas y Campesinas en el México*

Los roles aplicados a los géneros plantean relaciones de índole aparentemente distintas, como es el caso del poder y la división sexual del trabajo. Ello explica, por una parte, la posición subordinada de las mujeres respecto a los hombres, y por otra, la asignación de la mujer al espacio privado de actividades productivas que no son tan valoradas como las actividades asignadas a los roles masculinos.<sup>204</sup>

Lo anterior nos lleva a reparar en lo que significan para José García su esposa y sus hijos en una cadena afectiva. El protagonista es un hombre que ama a sus hijos, pero teme admitirlo, se avergüenza de ello: “Trabajo y la amo. Y amo a mis hijos. Es todo lo que hago en la vida [...] me da vergüenza” (64). Lo demuestra al sentir remordimiento cuando despidió violentamente a su hijo José y cuando éste lo cuestiona sobre su libro, porque teme quedar como un padre injusto y menciona:

Lo he despedido violentamente. Abrió sus grandes ojos, asombrado. Confío en que no le habré hecho daño. Confío –¡qué vergüenza escribirlo!– en que deducirá con su joven imaginación generosa: <¡Los escritores son tan raros, tan distintos a los demás!> Y yo quedaré ante él, no como un padre injusto, sino original, a quien hay que tolerar porque es un escritor.(54)

---

*Rural*, establecen lo siguiente con respecto a los conceptos de público y privado: “Para estudiar los espacios públicos y privados en las comunidades es necesario partir del reconocimiento de las superposiciones de escenarios y planos existentes en las unidades domésticas indígenas campesinas; sobre todo, cuando se acostumbra vincular las actividades que se desarrollan en el ámbito doméstico con el espacio privado; mientras que el espacio público queda sujeto a todo aquello que se realiza fuera del hogar, lo no doméstico. <Dentro de esta división social practicada en toda cultura, lo público se ha definido también como parte de los quehaceres e intereses masculinos, como extensión de las ocupaciones no domésticas que a los varones competen, en tanto el claustro del hogar y el mundo pequeño que en su interior transcurre, han quedado como parte de lo privado, lo invisible, lo femenino>. Si añadimos la división por género que se suele asociar a los espacios veremos que esta reducción de lo doméstico afecta de manera directa la vida de las mujeres, pues como se mencionó anteriormente, lo doméstico es considerado el espacio natural de las mujeres. Debido a ello, los espacios reconocidos como públicos a los que puede asistir una mujer fuera de sus labores domésticas resultan muy pocos, prácticamente la iglesia, los panteones, las plazas en día de fiesta y el río, además de ser restringidos según edad y ocasión. Espacios que se han mantenido y transmitido ancestralmente a los que llegan a unirse otros como la casa del partido político o las casas de organizaciones de mujeres”. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2002. Consulta realizada en línea a través de la página de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile en el mes de enero del 2006: <http://www.moebio.uchile.cl/13/rodriguez.htm>. La página se consultó el 23 de febrero del año 2007.

<sup>204</sup> Rafael Montesinos, *Masculinidades emergentes*, México, UAM-I, 2005, p. 69

Culturalmente, socialmente, al hombre no se le permite expresar sus sentimientos, ya sean de ternura, amor, remordimiento. Sin lugar a dudas, estos tienen su repercusión en el ambiente familiar, debido a que determinan quién tiene el poder y quién carece de él. José García no sólo despide violentamente a su hijo, también a su esposa.

Lo real [...] es que ella ha trabajado y yo no. Que ella viene a preguntarme si estoy cansado y yo no sé qué contestarle [...] me irrita su ternura [...] y contesto con violencia:  
-¿Cansado de qué? Ya lo has visto, no he hecho nada. ¡Tú, en cambio, debes de estar rendida! [...]  
¡Ya está! ¡Ahora la vergüenza de haber sido injusto! (36-37).

Las relaciones familiares de José García son resultado de lo establecido social y culturalmente: “la cultura como un elemento de cohesión social constituye un referente que modela las conductas de los individuos a partir de la represión de los impulsos”<sup>205</sup>. Sin lugar a dudas, el protagonista reprime sus sentimientos. En este sentido debemos reparar en si la represión de sus impulsos es, efectivamente, resultado de un rol social o responde al afecto que siente por la escritura. Por ejemplo, declara abiertamente una profunda admiración y un gran respeto por su esposa.

La severidad, la razón, la eficacia están siempre con ella. Todo lo limpio y claro le pertenece [...]  
Y después de buscar la reconciliación, dar la excusa... Lo mejor es recurrir a explicaciones comunes: fatiga, nervios. Aunque la realidad sea bien distinta. Me gustaría decirle:  
-Te trato mal porque me molesta tu equilibrio, porque no puedo tolerar tu sencillez. Te trato mal porque detesto a las gentes que no son enemigas de sí mismas (37).

La esposa de José García también ocupa un lugar en sus afectos; siente por ella admiración y amor. No obstante, como mencioné, su pasión sigue siendo la escritura. Al

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp.13-14

encontrarse sorprendido por ella, al descubrirse su imposibilidad de escribir, al interrumpirse su acto pasional, José García reacciona; “las pasiones poseen gran impregnación sentimental, lo cual condiciona intensamente la vida del individuo”<sup>206</sup>. Aunque el maltrato a ella no sea resultado de una cuestión cultural, el problema radica en los roles sociales que deben cumplir tanto hombres como mujeres al interior de la novela, como veremos en las siguientes páginas.

El protagonista de *El libro vacío* dedica gran parte de su discurso al lugar que ocupa el *otro* en su vida. José García nos dice que se divide en la escritura y en ocasiones encuentra una violenta lucha entre las dos partes que lo conforman, un yo y otro, que conforma su lado femenino al mencionar: “Yo quisiera [...] darle la razón al que opina que no debo escribir. Y se la daría si lo dijera con lo único que eso puede decirse: con el silencio” (51). Pero, esta cuestión la veremos con detenimiento en las siguientes páginas.

La escritura siempre significará para José García un fracaso, una batalla perdida desde el principio, porque sabe que será derrotado; como lo menciona: “Pero esta noche estoy tranquilo, sereno, resignado mansamente al fracaso” (29). Empero, él sólo existe a través del discurso, pero aclara que en ello se halla la exaltación del espíritu:

Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee [...] ¿Quién es José García? ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperanzado ante cuaderno en blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas en que todo eso falta?”(30-31) Los grandes escritores no tienen problemas con la literatura, José García se considera a sí mismo “Un hombre común, un hombre igual a millones de hombres (31).

---

<sup>206</sup> José Jesús González Núñez, “Una concepción masculina de la relación de objeto amoroso”, *op.cit.*, p. 22

Ciertamente, existe en él un deseo oculto de trascender como los grandes novelistas: “Oigo a las gentes decir: <el libro de José García>. Sí, lo confieso. Hago esto con frecuencia y me gusta hacerlo” (30). Pero no cree que su libro tenga algo extraordinario. Quizás en trabajos posteriores sea oportuno preguntarnos si en ello existe un problema de género; si el deseo de trascender es inherente a los hombres y a las mujeres por igual, o sólo a uno de los dos grupos.

### 3.3. Elementos de masculinidad en *El libro vacío*

Sin lugar a dudas, en la novela existe un discurso masculino. Para comprenderlo, debemos primero acercarnos a una definición de la masculinidad, de esta manera conoceremos a los diversos personajes y su entorno.

La masculinidad como tema de reflexión colectiva adquiere, con la transformación de las relaciones sociales, diferentes significaciones a la vez que la difusión de sus contenidos y paradojas se amplía y diversifica. Lo masculino ha sido evidenciado como ámbito de la dominación o la diferencia identificadas como privilegios del hombre en las relaciones de género. La masculinidad ha devenido en la noción por la cual se estudia el efecto de esas relaciones tanto en el plano cognoscitivo como en el de las interacciones hombre-mujer.<sup>207</sup>

Los elementos de masculinidad contenidos en *El libro vacío* son distintos a los contenidos en *Los años falsos*; las circunstancias a las que se enfrentan los protagonistas son disímiles; ya mencioné que se trata de dos historias que no se conectan entre sí ni en tiempo ni en espacio ni en diégesis. En ambas novelas se establecen ciertas prácticas sociales que están presentes en las relaciones de las diversas formas de masculinidad,

---

<sup>207</sup> Ma. De Lourdes Ambriz Bustos y Oscar Rodríguez Cerda, “Representaciones sociales y masculinidad”, en Rafael Montesinos, *Masculinidades emergentes*, op.cit., p. 147

como relaciones de alianza, de dominio o de subordinación. Estas prácticas incluyen o excluyen a través de una jerarquía de género instituida por la masculinidad<sup>208</sup>.

Proponer un lado unívoco de la masculinidad como punto de partida y punto de llegada obliga, tarde o temprano, a su transformación en noción ideológica. Es decir, resulta en una noción crítica en extremo pero sin la fuerza suficiente para engendrar otras ideas y mucho menos para producir nuevo conocimiento. La noción de masculinidad, al contrario tiene connotaciones diversas, atribuibles sobre todo a diferentes realidades, aquí radica su riqueza como noción no ideológica.<sup>209</sup>

Si bien José García se construye a sí mismo como sujeto masculino a través de la enunciación, no necesita decirse a sí mismo constantemente que es el jefe de la familia. Por su parte, Luis Alfonso refuerza esta cualidad permanentemente en la novela, aunque en ocasiones tenga ciertas debilidades que lo llevan a sensibilizarse<sup>210</sup>. R. W. Connell en su texto *Masculinidades* sostiene que las características de género se hacen o se conforman en las actividades realizadas en la vida diaria, de esta manera la masculinidad consiste en una forma de conocimiento determinada por los intereses dominantes de un grupo<sup>211</sup>. Tanto la feminidad como la masculinidad se entienden a partir de los roles “internalizados” que son producto del aprendizaje social o de la

---

<sup>208</sup> R. W. Connell, *Masculinidades*, *op.cit.*, p. 61

<sup>209</sup> Ma. De Lourdes Ambriz Bustos y Oscar Rodríguez Cerda, “Representaciones sociales y masculinidad”, *op.cit.*, p. 148

<sup>210</sup> R. W. Connell establece la existencia de varias definiciones para el término de masculinidad. Éstas se dividen en esencialistas y positivistas. Las primeras, “normalmente seleccionan una característica que define la esencia de lo masculino y fundamentan su explicación de las vidas de los hombres en ellas. Freud jugueteó con una definición esencialista cuando igualó la masculinidad con la actividad mientras que a la feminidad le asignó la pasividad –aunque sí consideró que sus acciones simplificaban demasiado el asunto–. Los intentos posteriores por capturar la esencia de la masculinidad son realmente variados: capacidad de arriesgarse, responsabilidad, irresponsabilidad, agresividad [...] La debilidad del enfoque esencialista es obvia: la selección de la esencia es demasiado arbitraria. [...] Las afirmaciones que suponen que existe una base esencial universal de masculinidad nos dice más sobre el carácter distintivo de quien las afirma que sobre otra cosa”. R. W. Connell, *Masculinidades*, *op.cit.*, p. 105

En este sentido, para Connell la conciencia positivistas proporciona una definición más sencilla del término, que se relaciona con “lo que los hombres son en realidad”. Esta definición “es el fundamento lógico de las escalas masculinidad/feminidad de la psicología, cuyos elementos adquieren validez mostrando que son capaces de distinguir estadísticamente entre grupos de mujeres y hombres. La definición es también la base de las discusiones etnográficas de masculinidad que describen el patrón de las vidas de los hombres en una culturas dada y eso lo llaman el patrón de la masculinidad, sin importar en qué cultura se trate”. *Ibidem*.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 21-22

socialización<sup>212</sup>. Podemos afirmar que el rol de José García es resultado de la socialización, ya que no pone en duda su condición ni la de los personajes que lo rodean. Sin embargo, siente temor de sensibilizarse porque rebasa el papel que debe desempeñar.

La construcción de personajes narradores masculinos no clausura el valor de los femenino, pues si éste se encuentra en la experiencia de las mujeres, pensar que la labor de las escritoras es circunscribir su mundo a las narradoras y personajes femeninos, nos llevaría a creer que la experiencia de un sexo, [...] y a aceptar como natural la diferencia sexual elaborada por la cultura.<sup>213</sup>

Nos acercamos a la masculinidad a partir de los elementos contenidos en *El libro vacío*, ya que ésta es resultado de ciertas características sociales. Los personajes de la novela aceptan las actitudes del protagonista como algo normal; la construcción de la masculinidad en la vida cotidiana se relaciona estrechamente con las estructuras económicas e institucionales<sup>214</sup>. En la novela, hombres y mujeres deben, simplemente, cumplir con el rol que les ha tocado vivir; la familia es una institución que respalda las jerarquías de poder. Sin embargo, José García entra en conflicto de identidad –que no es marcadamente sexual– cuando se acerca a la escritura, debido a que se sensibiliza y rebasa las características de lo masculino. El primer fragmento de la novela inicia de la siguiente manera:

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 con un extraño hervor.(25)

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>213</sup> Claudia Piña Pérez, “El problema de la masculinidad desde un perspectiva femenina. La mirada de Josefina Vicens”, en Dávila Gutiérrez, Joel (coord.), *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, INBA, CONACULTA, 2005, p. 164

<sup>214</sup> R. W. Connell, *Masculinidades*, *op.cit.*, p. 58

Estas frases que inician el relato y que también dan principio al discurso de José García, dejan entrever un conflicto de identidad<sup>215</sup>, en la medida en que el personaje nos hace saber que se construye a través de dos dimensiones: una que padece la escritura y otra que se agita en él como un ente extraño. Sin lugar a dudas, aquella identidad del autor que padece la escritura es la masculina, la otra es la femenina, como veremos más adelante. En *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras contemporáneas* encontramos lo siguiente:

El concepto de identidad se encuentra muy cercano a los movimientos sociales contemporáneos que frente a la concepción de un supuesto sujeto universal buscan distinguirse frente al *otro* y proponer una interpretación más aproximada de los mecanismos sociales a través de los cuales se recrea el orden cultural y las contradicciones que surgen de este proceso. Esta interpretación lleva consigo la defensa de los derechos de la identidad y el respeto a la diferencia, una política de identidad que representa un trastocamiento de la sociedad y una modificación de la manera en que la realidad social es concebida por la ciencia y ordenada por los científicos legitimando con ella un cierto ordenamiento social y político.<sup>216</sup>

José García nos dice que padece la escritura desde el inicio de la novela. Pero, es necesario que nos preguntemos por qué la misma representa esta dualidad, indicamos que es su principal afecto. El relato del protagonista se construye a manera de diario, nos cuenta su vida cada noche que entra a su habitación para escribir y recurre al otro para hacernos saber el conflicto interno.

---

<sup>215</sup> El concepto de identidad se relaciona con diversos campos de estudio. En ese sentido, la masculinidad como identidad se estudia desde perspectivas físicas y sociales. Acudiendo al diccionario de psicoanálisis: "Identidad sexual (o de género).- El concepto de <identidad sexual>, introducido por R. Stoller en 1968, busca establecer una distinción entre datos biológicos, que hacen objetivamente de un individuo un macho o una hembra, y los psicológicos y sociales, que lo instalan en la convención de ser un hombre o una mujer". Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *op.cit.* pp. 335-336. Además, "la identidad como concepto socioantropológico se refiere al proceso de construcción histórica, social y cultural de los individuos en cuanto miembros de un grupo social concreto". Martha Patricia Castañeda Salgado, "Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas", en *Bosquejos: identidades femeninas*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.

<sup>216</sup> Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, México, Universidad de Aguascalientes, Universidad de Colima, 2000, p. 63

Un <yo> se ha secado por él mismo, no por sí mismo, y el otro que lo sabe [...] el <yo> que hace lo que no quiero hacer es al que en realidad amo, porque me desata ese *yo* terco y hermético al que estoy sujeto [...] uno escribe para explicar [...] y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo (50-51).

Entre el yo y el otro del protagonista existe una conflicto frente a lo femenino y sensible que representan su trabajo literario. Connell afirma que en ocasiones pueden existir relaciones entre la masculinidad y la feminidad: “Debido a que el género es una forma de estructurar la práctica social en general, y no un tipo especial de dicha práctica, se relaciona inevitablemente con otras estructuras”<sup>217</sup>. Este primer capítulo esta idea es fundamental en cuanto a la construcción de la masculinidad. Referimos que, si bien los personajes en ambas novelas eran marcadamente masculinos debido a que ambos son hombres, jefes de familia, dadores del sustento, trabajadores, etc., también mencionamos que son femeninos porque encierran en sí una serie de conflictos que los sensibilizan profundamente. El inicio de *El libro vacío* se sustenta, en gran medida, sobre esta cuestión, lo vemos en la frase anteriormente citada. Más adelante refuerza nuevamente este asunto; el protagonista explica:

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 (26).

Parece que en esta dualidad, el narrador se fortalece o se sensibiliza; como bien lo menciona, quién persigue a quién, qué elementos representan lo masculino y cuáles lo femenino, en cuál de ellos se colocaría la escritura. Sostengo que la parte que crea el conflicto en el protagonista es, sin dudarlo, la femenina.

---

<sup>217</sup> R. W. Connell, *Masculinidades*, op.cit., p. 114

No sé si es esta mitad de mí, ésta con la que creo contar todavía, ésta con la que hablo, la que, agotada, se ha sometido a la otra para que todo acabe de una vez, o si es la otra, ésta que rechazo y hostigo, ésta contra la que he luchado durante tanto tiempo, la que por fin se yergue victoriosa (26).

La parte agotada del narrador es la masculina, recordemos que cada vez que José García recurre a sus cuadernos se siente sometido por una afección que, si bien lo satisface, también lo agobia, le es necesaria y no puede dejarla; nos dice: “hoy he tenido una pequeña victoria”. Empero, su mitad masculina está sometida a la femenina que se aferra a continuar con la escritura, ésta última es la que se levanta victoriosa. En el texto “El problema de la masculinidad desde una perspectiva femenina. La mirada de Josefina Vicens” se establece: “José García trasgrede la barrera de lo femenino y lo masculino sólo en la escritura íntima del primer cuaderno y bajo la promesa de no mostrarlo a nadie”<sup>218</sup>. El protagonista enuncia: “Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido”(26), refiriéndose a ese yo masculino que, en caso de vencer, se alejaría de la escritura. No obstante, explica:

Bueno, no yo, no yo totalmente; pero sí esa mitad de mí que siento en mi espalda, ahora mismo, vigilándome, en espera que yo ponga la última palabra; viendo cómo voy alargando la explicación de la forma en que podría vencer, cuando sé perfectamente que el explicar esa forma es lo que me derrota (26-27).

En realidad, el narrador no gana la batalla, José García no llega a ser vencedor en su combate con su otro dedicado a la escritura. Sucederá lo contrario en páginas posteriores, pero el protagonista se adelanta diciéndonos: “¿Para qué voy a emprender una batalla que quiero ganar, si de antemano sé que no emprendiéndola es como la

---

<sup>218</sup> Claudia Piña Pérez, “El problema de la masculinidad desde una perspectiva femenina. La mirada de Josefina Vicens”, *op.cit.*, p. 171

gano?”(28) Sin embargo, en estas primeras páginas la batalla ya ha sido emprendida y su resultado fue una derrota.

Por otro lado, el cuerpo es mencionado varias veces por el protagonista y guarda una estrecha relación con el acto de escritura: “No me gusta mi cuerpo: es débil, blando, insignificante. No me gusta [...] El resultado es que se me impone siempre, en fracciones, en pequeñas o grandes molestias” (58). Consuelo Meza Márquez establece lo siguiente con relación al tema del cuerpo y lo estético:

El cuerpo comienza a verse como construcción ideológica y por ello, despierta la reflexión sobre identidades, que en el caso de las mujeres, también se relaciona con la redimensión de su papel social. El cuerpo se convierte en un primer recurso para investigar sobre las categorías de sexualidad que ocultan diferencias de poder porque se privilegian sujetos con sus respectivos discursos y deseos sobre otros.<sup>219</sup>

José García tiene el cuerpo presente en el acto de escritura<sup>220</sup>, como si las sensaciones físicas se intensificaran; nos dice: “Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo” (27). En este sentido, algunos investigadores sostienen que existen diferencias en la relación que establecen hombre y mujeres con el cuerpo: “La mujer vive el mundo desde su cuerpo. El hombre también, pero para el hombre su vida no es el cuerpo y para la mujer la vida se despliega en torno al un ciclo de vida profundamente corporal”<sup>221</sup>. Desde esta perspectiva, el protagonista tiene una relación femenina con el cuerpo: “El cuerpo, que me acompañaba con toda cordialidad, empieza a independizarse; los dedos de los pies

---

<sup>219</sup> Consuelo Meza Márquez, *op.cit.*, 56

<sup>220</sup> Enid Álvarez explica que las dos marcas que José García exhibe en el cuerpo son la letra E tatuada en la muñeca, recordemos que se la grabó después de terminar con Elsa, y “la cicatriz que se hace en el brazo, son una cifra de su vida erótica, son las huellas de su educación sentimental [...] Estas marcas unen el cuerpo a la letra, los tatuajes son parte de una escritura privada e íntima. Más adelante, José explora otros modos de unir el cuerpo a las palabras a través de la escritura. Comienza entonces a fantasear con la posibilidad de ver su nombre escrito en el lomo de un libro, lo que supondría el paso de lo privado a lo público. Se escribe el cuerpo para particularizarse”, Enid Álvarez, “¿Cuántos no caben en un libro vacío?”, Maricruz Castro y Aline Pettersson... *op.cit.*, p. 114. Los guiones son míos.

<sup>221</sup> Consuelo Meza Márquez, *op.cit.*, 59

se encogen nerviosamente; me recorre la espalda, a lo largo de toda la columna vertebral, una línea fría” (97).

El segundo capítulo de este trabajo, anoté la relación que se establece entre el autor y el personaje, de cómo el autor, a través de su conciencia totalizadora, construye la obra literaria y a sus personajes. José García también cumple con estas características de la construcción del discurso literario; él considera necesario recurrir al recuerdo de una experiencia íntima para crear su novela, y escribe: “Y empezó la lucha por atrapar el concepto, la idea amplia [...] me gusta esto: <regresar, por el recuerdo, para poseer con mayor conciencia lo que comúnmente, sólo usamos>. Pero la frase se me queda así, seca, muerta” (33). Incluso busca recurrir al ambiente que se genera a su alrededor, como los sonidos de su casa, por ejemplo, buscando encontrar en ellos material que sea literario. Pero, a veces, aquello que lo rodea le parece rutinario hasta “el cansancio” (34).

José García sabe que no es un hombre ordinario gracias a la escritura, sabe que tiene una misión que es más que común, que va más que estar al cuidado y al servicio de una familia: Se dice: “Yo mismo, que lo sé todo, me he sorprendido solapándome actitudes violentas [...] propias del que se considera que tiene una más alta misión que la común y corriente”(55). Se trata de un sujeto que ha encontrado en el discurso un escape a su realidad social y temporal, en la que se siente atrapado ocasionalmente. Menciona: “ No puedo aspirar más que a la natural consideración que se le tiene a cualquier marido” (56); él es el marido que vive cumpliendo siempre con su rol social. Desde su punto de vista, los hombres comunes envueltos en empleos ordinarios se encuentran agobiados por la cotidianidad : “Ninguno de nosotros se acuerda ya de cómo muere un día. Ni de cómo nace [...] Y a las ocho de la noche, mansos ya, sin protestas,

suavizados por el cansancio y la idea de que pronto vamos a salir, todos tenemos la misma expresión de condena cumplida”(71-72).

En otro capítulo de la novela, José García se topa con un hombre en un parque e inicia con él una conversación que al hombre le parece un “sermón”. El narrador busca sensibilizarse a través de este acontecimiento, debido a que la conversación no versa sobre temas que podríamos llamar masculinos, por el contrario, es sobre el amor entre los hombres. El protagonista nos dice:

Sentí ganas de abrazarlo y decirle que no sufriera, que no estaba solo, que yo era su amigo [...] que ahora estábamos los dos en el mismo parque, en la misma banca; que los seres humanos deben hablarse, sentirse, quererse; que todo hombre que pasa junto a nosotros representa una ocasión de compañía y de calor (81).

Parece que los hombres de esta novela se sienten reconfortados por su masculinidad y, en esa medida, necesitan anunciarla. En el capítulo dieciséis menciona: “Algunas veces le digo a mi mujer que el hombre debe vivir solo y libre para no debilitarse” (106). Pero José García también es machista, tiene una amante con la que se va de parranda, en la que gasta enormes sumas de dinero y, mientras esto sucede, odia secreta y profundamente a su mujer y a sus hijos.

Y nos hubiéramos metido a una cantina y frente a nosotros se hubieran ido acumulando vasos y botellas vacías y él habría asegurado que <no hay mujer en el mundo que valga las lágrimas de un hombre> y que <hay que ser macho>, y me habría obligado a apuntar una dirección. Yo le habría dicho que estaba en lo justo, para que sintiera que sus consejos y su compañía me ayudaban y me levantaban el ánimo (92-93).

Aunque pareciera que José García no puede ser un hombre machista, debido a que se ve a sí mismo a través de los ojos del otro y, en la medida en que se acerca a este otro empieza a conocerse a sí mismo, necesita fugarse del ambiente familiar e imagina

este encuentro en una cantina con su conocido Rosendo Arellano. Pero, al mismo tiempo, expresa: “sentía que era yo mismo, pero al mismo tiempo otro; otro que me reconciliaba conmigo y me libertaba” (82).

### 3.4. Discurso y silencio. Erigiendo la feminidad

Existen personajes femeninos que emergen en la novela a través de las palabras de José García y que reciben una breve mención, pero éstos reflejan la mirada del narrador frente a su entorno. En el segundo capítulo, el narrador recuerda a su madre mientras describe su ruina ante la escritura:

Pero esta noche estoy tranquilo [...] resignado mansamente al fracaso. También me sorprende poder escribir la palabra <mansamente>, aplicándola a mí mismo, porque la tenía reservada para mi madre. Pensaba: cuando yo la describa en alguna parte de mi libro usaré varias veces el término <mansamente> (29-30).

Como vemos, si bien la madre se convierte en un personaje referido y no entra en la diégesis de manera determinante, sí interviene en el punto de vista del narrador y en su actitud hacia sí mismo; menciona: “Para mí había preparado otras –refiriéndose al término reservado a su progenitora– Hoy no me importa usar aquella. Esta noche soy verídico”(30).<sup>222</sup> Es así que se coloca en ese lugar sensible al que nos remite la palabra “mansamente”.

---

<sup>222</sup> Los guiones son míos.

De hecho, el primer capítulo del libro de José García está destinado a este personaje, se titula “MI MADRE”<sup>223</sup>, pero de nuevo teme sensibilizarse y quedar ante la mirada del lector<sup>224</sup> como un escritor que no tiene nada importante que decir e inicia su historia “por el balbuceo. Pensarían que para no caer me aferro a la falda de mi madre, como cuando era un niño” (32). El protagonista se sensibiliza también de manera infantil. Nos dice: “El niño todo lo hace a través de su involuntaria inocencia” (32), así desea acercarse a la hoja en blanco, como si no supiese de sí y de lo que significa ese momento. Prosigue: “¿Qué sabía de mi madre cuando tenía yo nueve años? Que existía, solamente. Éramos entonces demasiado reales, demasiado reales para darnos cuenta de lo que éramos y de cómo éramos” (32). Se trata de cómo el narrador recuerda su infancia y la necesaria madurez vital para establecer distancia con su pasado.

Pero, es la esposa de José García quien ocupa un lugar principal en el relato desde las primeras páginas de la novela. Anteriormente se expuso el papel hegemónico masculino del protagonista de *El libro vacío*. Efectivamente, las mujeres se erigen a través del silencio y ninguna de ellas expone su punto de vista, reforzando la idea predominante sobre la identidad femenina. La opinión de la esposa de José García y de otras mujeres que ocupan un lugar en la diégesis, es discursivada<sup>225</sup> por el propio

---

<sup>223</sup> De nuevo recurriré al artículo de Enid Álvarez para señalar la relación que José García establece con el otro: “Sabe que este apartado podría aclarar muchas cosas, pero después que lo anuncia, nos deja esperándolo. Este capítulo aparece para todos los efectos prácticos como tachado. Y es justamente en tanto tachada que su presencia se hace más fuerte al punto que el cuaderno deviene <autobiografía: la escritura del otro en mí, de la marca del otro que me funda, que me sella>, ese otro que está en su mismidad es la madre”. En Maricruz Castro y Aline Pettersson... *op.cit.*, p.119

<sup>224</sup> Hacemos referencia al lector como convención porque, en la trama de la novela, el protagonista nunca publica su obra: “La imagen del narrador no es una imagen solitaria, en cuanto aparece está acompañada por lo que podemos llamar <la imagen del lector>. Esta imagen tiene tan poco que ver con el lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión”. Tzevetan Todorov, “Las categorías del discurso... *op.cit.*, p. 191

<sup>225</sup> La actitud del personaje, con respecto al discurso referido, puede descubrirse a través de rasgos distintivos semánticos en los que, en un estilo valorativo, el énfasis recae en la referencia. El ejemplo del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* es: “una hermosa mujer”. Esta cuestión nos lleva a reparar, como lo anoté anteriormente, que en ambas novelas la feminidad se construye en el silencio. Los

protagonista. Por ello, es necesario reparar en lo que significa el silencio como un elemento poseedor de sentido.

El silencio como signo, equivale a considerarlo como algo dotado de sentido y, por tanto, portador de una estructura de significante y significado [...] Para que algo sea signo de lenguaje se necesitan dos inteligencias: una que expresamente haga aparecer la cosa significativa con intención de dar a conocer una cosa entre ella y la cosa significada, y otra inteligencia perceptora de esa relación.<sup>226</sup>

Según José L. Ramírez González, el silencio como hecho estrictamente lingüístico se relaciona con el acto de que alguien no diga nada. Pero, también puede ser estudiado como un suceso social o como lo tácito de no decir nada. Los silencios son hechos y acciones. Empero, para el investigador, el silencio como ausencia tiene la característica del *no ser*<sup>227</sup>. Las mujeres en *El libro vacío* se someten a esta característica al quedarse calladas.

Por otro lado, para Alfredo Fierro Bardají: “el silencio es significativo en las mismas direcciones, aunque en modos distintos, a como lo es la palabra. Es portador y generador de sentido de manera diferente a la palabra, y en relación con ella; lo es en iguales múltiples dimensiones que en la palabra llega a ser significativa”<sup>228</sup>. Desde esta perspectiva, el silencio tiene incidencia en el discurso en la medida en que lo acota y determina, ya que se relaciona estrechamente con la palabra: “el significado de los silencios intrínsecos en el discurso no es, por lo demás, separable del discurso

---

personajes femeninos surgen y se caracterizan a partir del discurso referido. “Un procedimiento de caracterización particular es el uso del emblema: un objeto que pertenece a un personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive, se evocan cada vez que se menciona el personaje, asumiendo así la función de señal distintiva [...] Cada uno de esos detalles adquiere un valor simbólico”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario... op.cit.*, p. 347

<sup>226</sup> José L. Ramírez, “El significado del silencio y el silencio como significado”, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Madrid, Alianza editorial, 1992, pp. 15-16

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 20-22

<sup>228</sup> Alfredo Fierro Bardají, “La conducta del silencio”, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio... op.cit.*, p. 49

mismo”<sup>229</sup>. Además, el silencio llega a manifestarse como resultado de un comportamiento social preciso y significativo; puede estar delimitado por el contexto y las condiciones que rodean al mismo. En *El libro vacío* el silencio es resultado de la interacción de la masculinidad y la feminidad, que fija los límites de las relaciones entre ambos.

El contexto o conjunto de condiciones, creencias, normas y valores que la mujer no elige y sin embargo tiene que tomar en consideración para construir su propia identidad y subjetividad se refiere a esa ideología genérica patriarcal que establece estereotipos sobre los comportamientos hombre-mujer y la subordina bajo un deber ser femenino a las necesidades materiales, emocionales y sexuales del varón; que completa la maternidad como acto biológico; y que, además, fija los límites de la experiencia femenina y de su relación con el conocimiento.<sup>230</sup>

La esposa del protagonista expresa su opinión a través de la voz del narrador sobre las actividades que realiza en el hogar, después de que éste le hace llegar un breve reclamo: “–Importantes no, pero hay que hacerlas... Y sí, estoy cansada” (36). Ella también contempla que el trabajo que efectúa en el hogar es menor. Sin embargo, las otras actividades que realiza tienen mérito en el hogar, como el ser madre y esposa.

Un atributo más de la maternidad ha sido su identificación como el trabajo propio de la mujer en tanto que la crianza, socialización y cuidado de la descendencia forman parte del trabajo doméstico, que en un buen número de sociedades es realizado por las mujeres.<sup>231</sup>

A pesar de lo mencionado, parece que su esposa es uno de sus principales sustentos literarios. Aquello cotidiano y común resulta ser lo poético en su libro: “Hay

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 52-53

<sup>230</sup> Consuelo Meza Márquez, *op.cit.*, p. 77

<sup>231</sup> Martha Patricia Castañeda Salgado, “Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas”, *op.cit.*, p. 20

uno, el murmullo tierno de una mujer que va y viene haciendo cosas mínimas”(34). Pareciera que el lugar social de la mujer, desde el punto de vista del narrador, determina el giro de su estado anímico.

En la cocina, el discreto ruido personal se acompaña con otro, peculiar y molesto. Parece que el simple hecho de que alguien entre en la cocina pone en movimiento los platos, los cubiertos, la llave del agua. Hay un tintineo y un gotear enervantes. Además, fatalmente algo cae. Menos mal si se rompe, porque entonces el ruido termina pronto y tiene una especie de justificación dramática (35).

Otro elemento que subraya el silencio es la carencia del nombre propio<sup>232</sup> de la esposa; la refiere simplemente como “ella” o “mi mujer”, explica: “Es inevitable, cuando ella entra a la cocina tengo que permanecer quieto, prevenido para que no me sorprenda el estrépito” (35). Creo necesario recordar lo que Josefina Vicens decía sobre *El libro vacío* y sus personajes años después de su publicación, que si después de leer cómo la esposa del protagonista resolvía los problemas cotidianos, qué importaba si su nombre era Lupita<sup>233</sup>. No obstante, considero que existen dos cuestiones sustanciales por analizar con respecto al nombre propio de esta mujer. Recordemos, una novela puede tener un contenido ideológico, debido a que engloba en sí misma el punto de vista una colectividad social. Desde esta perspectiva, el nombre propio de la mujer de José García no resulta necesario, debido a que la novela es reflejo de las diferencias sociales que la autora aportó sobre el lugar que las mujeres hemos ocupado

---

<sup>232</sup> El nombre propio es uno de los primeros acercamientos que tenemos al mundo del conocimiento, de la palabra y de la escritura, elementos que resultan esenciales en *El libro vacío*. Al respecto, Rebeca Barriga Villanueva, en su texto *El poder del nombre*, establece lo siguiente: “La complejidad del proceso de adquisición de la escritura y de la lectura ha suscitado, a lo largo del tiempo, una búsqueda continua del método que conduzca al niño a la construcción exitosa y creativa del conocimiento. Irena Majchrzak propone el suyo a partir del nombre propio; aprovecha la magia que representa para el niño debutante descubrir que, tras su nombre, hay palabras que lo conforman y significados escondidos que pueden nombrar la realidad. [...]”. “Nombrando al mundo. *El encuentro con la lengua escrita a partir del nombre propio* de Irena Majchrzak”, México, Revista Mexicana de Investigación Educativa (RMIE), Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México, octubre-diciembre, año 10, vol. 10, número 027, 2005, p. 1291. Consulta en red: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/140/14002723.pdf>, página consultada el 25 de febrero del 2007.

<sup>233</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 134

históricamente en nuestro país. Sin embargo, el nombre propio nos da identidad una social<sup>234</sup>; a través de él nos presentamos, nos identificamos y somos reconocidos por los otros.

La falta del nombre propio de la esposa de José García<sup>235</sup>, nos obliga a reconocerla a través de sus acciones cotidianas, de su “sabiduría”, como lo señala el protagonista. Las acciones de esta mujer, descritas y enaltecidas por su esposo, nos llevan a observar el valor de lo femenino al interior de la novela por medio de los diferentes enunciados del protagonista. No sólo se trata del silencio de las mujeres que, en ocasiones, parecen sólo ser perceptible gracias a su trabajo en el hogar; como lo dice el protagonista: “No sé cómo empecé a hablar de esos ruidos domésticos que de tan oídos nadie escucha ya” (35).

A través de la discriminación lingüística se manifiesta de nueva cuenta el temor ante la palabra femenina, por un lado, y el uso que de ella hacen sus portadoras como parte de las estrategias adaptativas que deben desarrollar ante situaciones cambiantes, por otro.<sup>236</sup>

José García teme que ella pueda descubrir que es un hombre débil, mientras ella realiza una serie de cosas rudas. El tono en el que se refiere a estas actividades femeninas, muestra que en ocasiones no las califica sólo como menores. En repetidas ocasiones su mujer lo sorprende escribiendo su novela y expone su debilidad. Menciona:

---

<sup>234</sup> Martha Patricia Castañeda establece que el concepto de identidad ha sido entendido desde una perspectiva social de la siguiente manera: “La identidad genérica viene a ser aquella dimensión del proceso de identificación donde el reconocimiento de pertenencia a un género específico orienta y articula la experiencia vital del individuo”. Martha Patricia Castañeda Salgado, “Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas”, *op.cit.*, p. 12

<sup>235</sup> Existe la posibilidad de que aquellas mujeres que tienen un nombre propio en las novelas sean las que rebacen los límites femeninos en el contexto de de la diégesis; mujeres que sobrepasen la norma social: “Las características negativas que se atribuyen al lenguaje femenino son la indiscreción, la irreflexión, la ocurrencia carente de ética, la peligrosidad, la traición, la seducción, la verborrea”. *Ibid.*, p. 24

<sup>236</sup> *Ibidem.*

Salió tal vez por el miedo que tengo a lo que ocurre después: ella se acerca y entra en mi habitación secándose las manos. Luego todavía húmedas, las pone sobre mi cabeza y me pregunta, como todas las noches: -¿Estás cansado? Antes de oír mi respuesta lanza una mirada al cuaderno casi vacío. ¿Para qué ve el cuaderno? [...] ¿Cómo voy a contestarle que [...] estoy exhausto de no haber escrito una sola línea? ¿Cómo lo va entender si ella, mientras tanto, ha hecho una serie de cosas rudas; ha caminado por toda la casa, llevando, trayendo, lavando, limpiando...? (35-36).

El trabajo femenino en el hogar ha sido considerado menor durante muchos años, pero el narrador observa que ella es la que ha trabajado y él no. Efectivamente, José García concede a su mujer una sabiduría que no tiene ningún otro de los seres que lo rodean. Pedirle perdón por la actitud de maltrato que tiene hacia ella, significa reconocer que sus ideas y sus palabras son justas y, al mismo tiempo, insiste en que no lo son sin poder explicar el porqué.

Este perdón lleva a José García a recordar a su abuela, un personaje que ya habíamos mencionado con anterioridad. Para el protagonista su abuela mexicana merecía mayor distinción que la española, “porque ella era mi abuela preferida” (39). De nuevo, sus vivencias se conjugan para construir una novela y su abuela se convierte en una imagen femenina central en su libro.

Mi abuela me decía unas cosas que cuando estábamos solos me gustaban, porque me avergonzaban en presencia de mis hermanas o de los muchachos vecinos. Siempre me comparaba con flores. Parecía que no había belleza en el mundo más que en las flores. Pero eso daba a su ternura un tono excesivamente femenino, que yo no podía tolerar más que en la intimidad: [...] (40).

El narrador observa que existe un tono femenino del que no deben percatarse los otros a su alrededor, significaría que se ha sensibilizado y, como su abuela, se ha feminizado; se ha convertido en la flor: “-¡Mi rosita de Castilla, mi rosita de Jericó, mi botón de rosa! [...] donde se dan las rosas más bonitas” (40). No se trata sólo de una flor, se trata de una de las más bellas. Además, “se reía de esos brotes de hombría” (40),

que emergía en un símil como las rosas. Nos dice: “me abrazaba y volvía a llamarme su rosita de Castilla” (40).

Este personaje es esencial en la vida de José García, debido a que es una de sus fuentes de inspiración. En el capítulo siguiente nos dice: “esas frases cuyo recuerdo todavía me estremece [...] se quedan desnudas, dulzonas, porque no tienen ya [...] eso que las hacía respetables y conmovedoras: el temblor de los labios de mi abuela, su grave tono de voz” (41). No obstante, cree imposible escribir sobre una persona tan importante en su vida; cree que será difícil hablar con la verdad, aunque en la mención se erige el suceso. El protagonista se empeña en no usar la voz femenina, a pesar de que sus recuerdos de infancia lo obligan a sensibilizarse constantemente. Incluso, insiste en “NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA” (42) y en “no usar la voz íntima”(42), que es por consecuencia femenina; insiste en expresarse a través de “el gran rumor”(42), que resulta ser masculino: “José García puede aceptar para sí mismo la ternura, los valores culturalmente asociados con lo femenino, sólo en el terreno de la intimidad, de lo privado, pero jamás en el orden público”<sup>237</sup>. Y ese territorio donde acepta esta condición, es el espacio íntimo de su cuaderno.

Continuemos nuestro análisis con las mujeres que reciben un nombre propio en el discurso de José García. Una de ellas es uno de sus personajes y la menciona brevemente cuando expone su imposibilidad de crear: “Elena emprendiera el viaje” (44). Este dato es significativo porque en *Los años falsos*, éste es el nombre de la amante de Luis Alfonso, el único nombre propio femenino mencionado en la segunda novela de Josefina Vicens.

Por otro lado, Margarita es una mesera y la novia de hijo primogénito José. Esta joven llega a ocupar un lugar sustancial en la diégesis, porque cuando la madre del

---

<sup>237</sup> Claudia Piña Pérez, “El problema de la masculinidad desde una perspectiva femenina. La mirada de Josefina Vicens”, *op.cit*, p. 15

adolescente se entera de la relación, lo enfrenta diciéndole: “¡Que yo me entere de que sigues en líos con esa fulana y ya puedes prepararte!”(138). Esta actitud le parece “feroz” al narrador. Pero, cuando surge el rompimiento entre los jóvenes, el hijo se acerca a la madre como en sus años de infancia y concreta una relación con ella, en la que José García no tiene lugar. La situación mencionada nos lleva a pensar en el lugar que ocupa la madre en las relaciones familiares en una sociedad machista: “Si se es madre se debe cumplir cabalmente con todas las obligaciones sociales [...] gracias a ello la mujer se construye como tal; si no se es madre entonces hay que cargar con esa culpa social durante toda la vida, pues se es una mujer carente, incompleta”<sup>238</sup>. Ese es el rol de la esposa de José García.

Otros personajes reciben su nominativo. Elsa y Gerda son las vecinas del protagonista; ambas le gustaban y por casualidad, más que por decisión, se convirtió en el novio de la primera, que lo obligó a escribirle una carta de declaración (123-124). Un nombre más entra en la diégesis: Josefina Zubieta, su maestra del último grado de primaria que gustaba de organizar una serie de competencias de ortografía o aritmética entre los alumnos y que terminaban “en los callejones y a pedradas”(132). Existe aquí una observación del narrador cuando explica que esta mujer, más que ser noble y justa, ocasionaba conflictos entre los alumnos con sus técnicas de enseñanza.

Finalmente, Lupe Robles es una mujer que conoce en casa de su amigo Pepe Varela y que se convierte en su amante. Desde el principio su compañero lo incita a iniciar la relación con ella porque pareciera que es lo que se espera de los hombres en su contexto: “Yo que tú, iba. Total, una aventura a nadie le cae mal”(144). Éste es el consejo de su amigo Varela. No obstante, José García demuestra que la relación con la amante no resulta lo que esperaba y se queda sumergido en problemas económicos que

---

<sup>238</sup> Martha Patricia Castañeda Salgado, “Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas”, *op.cit.*, p. 12

le serán difíciles de resolver en los años venideros. Lo curioso con respecto a su relación con Lupe Robles, es que el protagonista expresa que, en un primer momento, al encontrarse con ella buscaba encontrarse consigo mismo, pero pareciera que trata de descubrir su lado femenino. Enuncia: “Iba, pero no precisamente a encontrarme con ella, sino conmigo mismo. No me interesaba como mujer, en un aspecto natural, erótico, sino como el personaje que me había buscado, que me había elegido” (145).

La esposa de José García se da cuenta de que éste tiene una amante y surge de nuevo el silencio. Ella no le reclama la relación extramarital, por el contrario, todo lo tolera sin decir una palabra. José García dice: “No sé si la silenciosa actitud de mi mujer es la correcta. [...] Para mí, para mi desesperación e impotencia, era despiadada. Yo así lo sentía”(150). El silencio es intolerable para el narrador:

Una mujer que nos quiere y con su silencio trata de retenerlos a su lado, porque sabe que ése es nuestro sitio. [...] Hubiera dado cualquier cosa por oír un día su queja, o su llanto, o su injuria [...] Hay en eso de esa mujeres resignadas, en eso que llaman la actitud digna para conservar el hogar, una inconsciente y refinadísima crueldad. Tal vez para algunos hombres esa actitud resulte cómoda. Para mí era insoportable y me provocaba un dolor distinto a todos los que había sentido. [...] (150).

El protagonista espera que su mujer diga algo, hay ocasiones en que el silencio de vuelve insoportable. Sobre el tema, Eve Gil propone lo siguiente:

El silencio es un estado asociado a la condición femenina, si no como condición *sine qua non*, sí como parte de una simbología que determina <lo femenino>. [...] La educación tradicional de las mujeres pone énfasis en la prudencia, que es una forma de silencio. Tratándose de mujeres, el silencio es igual a represión, igual que con José García [...] El silencio, circunstancia a la que los hombres no han estado social ni culturalmente sujetos, contribuye a su feminización.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Eve Gil, “El discurso femenino encubierto en las novelas de Josefina Vicens”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson, *op. cit.*, p. 110

Recordemos que José García guarda silencio con respecto a lo que le provoca anímicamente la escritura. Por otro lado, admira la prudencia y la discreción de su esposa; afirma: “Sentía el impulso de [...] correr a mi casa, a mi cuarto, donde ella, mi mujer, ésa sí mía, estaría sola, silenciosa, esperando mi regreso” (151).

Regresando con los personajes femeninos, recordemos que a los catorce años José García se relacionó sexualmente con una mujer de cuarenta, de la que no menciona su nombre, simplemente nos dice: “fue mi primer amor. Hubiera dado la vida por ella, por su voz grave que en la noche, en la oscuridad, me decía queda, tiernamente, las mayores obscenidades”(101). Pareciera que aquellas mujeres a las que realmente ha amado no tienen nombre, como si la identidad no se sustentara en el nombre propio. Pensemos en que ni su madre ni su esposa ni sus hermanas ni su abuela tienen un nominativo; tampoco esta mujer de la que se enamoró “perdidamente”.

Existe una cuestión más que merece nuestra atención: José García reconoce la sabiduría de su esposa, que resuelve inteligentemente una serie de conflictos cotidianos y menores<sup>240</sup>. Esta mujer es intuitiva, discreta y previsor; guarda las “cosas más inverosímiles” para después venderlas y superar una serie de problemas económicos. Incluso, él piensa que no sirve para nada comparado con ella. El protagonista reconoce este hecho en diversos fragmentos de la novela. Su esposa, además de resolver los problemas comunes del hogar, cuenta con una “aterradora intuición” (56), que

---

<sup>240</sup> Martha Castañeda en su artículo establece recurre a Mabel Burín para establecer en qué consiste la sabiduría y el conocimiento de las mujeres: “[...] las mujeres han incidido en la producción cultural del saber de dos maneras específicas: *una*, que consiste en configurar un saber mediante la producción de una dialéctica espiralada de conocimientos [...] una producción dentro de la cual las mujeres circulan incesantemente entre el saber ‘oficial’ y la experiencia personal, íntima, que otorgue sentido al conocimiento adquirido y que suministre nuevas representaciones del mismo, o sea, que genere nuevos deseos de saber. *La otra*, consiste en la confección de un modo de producción característico de las mujeres, el *patchwork*. Se trata de una particular estructura constituida con los restos de lo que no queda incorporado al saber oficial, junto con aquello que ha sido sometido a ese proceso de dialéctica espiralada que descubrimos anteriormente. Estos dos procesos combinados configuran una trama singular, hecha de diversos recortes ligados por el hilo de la vivencia experiencial, trama que ha sido reivindicada por los movimientos feministas como un saber de mujeres”. Martha Patricia Castañeda Salgado, “Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas”, *op.cit.*, p. 25

generalmente calla, como consecuencia del papel en que la sociedad la ha otorgado: “La verdad es que ella resuelve siempre todo lo práctico. Yo no sirvo para nada”(63). Existe en ella una “generosa audacia” que reconoce su marido.

Es necesario que nos acerquemos a lo que significa ser hombre para José García porque este tema crea en él una contradicción. Recordemos cuando su hijo José quiere hablar con él “de hombre a hombre”(66), la situación lo lleva a meditar sobre lo que significa en realidad ser hombre y se cuestiona si “el hombre lo es en el preciso momento en que tiene ya una mujer”. Esta idea no lo satisface, así que busca la respuesta en otros sitios: “el hombre eres tú, José adolescente y amoroso”, concluyendo que la respuesta está en su esposa, “el hombre es tu madre [...] que se ha ido diluyendo a base de años tristes e iguales [...] Tu madre, que a pesar de todo eso, hoy tiene en los ojos un tenue brillo y una mínima sorpresa” (67).

Lo referido en el párrafo anterior nos lleva a pensar que José García está muy lejos de ser un hombre machista. En ocasiones, si bien se ha colocado en el lugar que le ha otorgado la sociedad como sujeto masculino, percibe en los sujetos femeninos que se encuentran a su alrededor un conocimiento superior: “Mi mujer es fuerte, decidida, siempre ha resuelto todos los problemas” (202). A pesar de ello, sabe que tiene poder sobre su familia, se sabe el jefe de la casa, por ello enuncia: “Pensaba: <Si no lo dejan a uno ser bueno, pues a ser malo. ¿Eso es lo que quieren? Pues a serlo, hay que ser egoísta>”(83). Sabe que los padres inculcan a los hijos ciertos aspectos relacionados con la masculinidad; él busca que sus hijos sientan orgullo y admiración por él, pero no por ser precisamente el sujeto masculino que domina su entorno, sino por su capacidad como escritor: “tal vez lo cuente a sus con un leve tono de orgullo” (54). Pero los hombres para el narrador están sometidos al lugar que les ha tocado vivir, al espacio y al tiempo con el que se han enfrentado. Al protagonista le gustaría imaginar que es libre,

pero al mismo tiempo, siente que perdería algo de sí. Ese algo que lo completa son su mujer y sus hijos.

Finalmente, creo oportuno reparar en el tema de la muerte en *El libro vacío* porque, si bien no se convierte en leitmotiv como en *Los años falsos*, también conforma un motivo esencial, en la medida en que afecta directamente al protagonista. Este tema es en el que José García medita en diversos fragmentos de la novela; es un tema que lo angustia. Pero, no se trata tan solo de una muerte corporal, sino de una muerte literaria, porque teme que no trascenderá como el autor de una gran novela. Nos dice: “Pienso si esa angustia no será la gran angustia del miedo a la muerte, sólo que atenuada por el hábito de sentirla [...] Otra angustia, esta de no poder dejar de escribir [...] ¡Aquella angustia persistente, inexplicable, adherida como el hombre a su muerte!” (58).

Pero, si bien la muerte crea angustia en el protagonista, no se trata de una zozobra física, explica: “No tengo miedo de morir, porque la muerte tiene el mismo sentido natural, incorporado, que tiene todo lo demás” (60). Encuentra que a través de sus hijos podrá sobrevivir: “Mi hijo me creía poderoso y provocaba que otros niños esperaran de mí algo excepcional” (192). Como vemos, y como bien lo explica Mijaíl Bajtín, autor, personaje y obra coinciden en una totalidad artística. José García, como Josefina Vicens, sueña con la muerte: “Ayer tantos de tantos, falleció el señor José García. Su inconsolable esposa, hijos y hermanas lo participan con profundo dolor” (94).

## CAPÍTULO IV

### *Los años falsos. El discurso de Luis Alfonso*

*Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo,  
contigo, en tu aparente muerte,  
y de lo que es estar aquí arriba,  
contigo, en mi aparente vida.<sup>241</sup>*

CUANDO LEEMOS *Los años falsos* de Josefina Vicens, no podemos evitar identificar dos conflictos centrales en la vida del protagonista adolescente: la pérdida del padre y la pérdida de la infancia. Estos motivos que están presentes a lo largo de toda la novela y cuentan con un leitmotiv que los obliga a converger: la muerte. Estos conflictos a los que se enfrenta el protagonista son expuestos a través de su enunciación, debido a que Luis Alfonso relata a su padre muerto lo que significa su vida sin él; cómo se ha ocupado de tomar el lugar que éste dejó en la vida; cómo se ha convertido en el padre de sus hermanas y en el marido de su madre; cómo ha sido aceptado en su empleo por sus amigos; cómo ha dejado de ser un adolescente para convertirse en el portador de un discurso masculino que aprendió y que lo obliga a ser el jefe de familia y el hombre de la casa.

En la enunciación del joven existe un doble discurso: en el primero se sensibiliza y, en ocasiones, le permite regresar a la infancia y mostrarnos sus sentimientos. En el segundo, refirma su posición como jefe de familia y refuerza su condición hegemónica social. Ambos están dirigidos al padre, pero en sus relaciones personales sólo está presente el segundo, debido a que el primer discurso es íntimo y privado. Así, para explicar lo expuesto, decidí recurrir de nuevo a M. M. Bajtín a sus estudios relacionados con el carácter dialógico del discurso, a partir de su artículo “La palabra en

---

<sup>241</sup> Fragmento de *Los años falsos*, p. 241

Dosotievski”, que conforma el último capítulo de su libro *Problemas de la poética de Dosotievski*.

Luis Alfonso hace hablar a su padre a través de sí mismo. Esta cuestión corresponde a una suerte de idolopeya en donde el padre forma parte del discurso; conforma parte de un diálogo imaginario y, al mismo tiempo, compone el monólogo del adolescente. Así, el protagonista dirige a su interlocutor imaginario una súplica que implica obtener para sí una vida (o una muerte) propia; un lapso de sosiego anímico y emotivo. Al mismo tiempo, el joven crea una similitud entre su padre y él; ambos se han construido por medio de la muerte. Su discurso se realiza frente a la sepultura donde una alegoría de la muerte encierra un profundo significado, como lo veremos en las siguientes páginas.

#### 4.1. La enunciación de Luis Alfonso

Generalmente, el discurso de Luis Alfonso Fernández en *Los años falsos* ha sido estudiado desde el monólogo interior<sup>242</sup>; se ha expuesto que sólo existe mientras es capaz de crearlo porque, gracias a él, se escapa del sistema político y familiar.<sup>243</sup> No obstante, su discurso va más allá y se convierte en un diálogo con el padre, que si bien no está presente físicamente, sí influye y determina el punto de vista y las acciones del protagonista.

Existe una cuestión en el análisis bajtiniano que resulta primordial, por la nueva perspectiva que añade al estudio de *Los años falsos*. El filósofo ruso menciona: “el elemento del relato oral, o sea, de la orientación hacia el habla, caracteriza todo relato”<sup>244</sup>. Ciertamente, esto es lo que sucede en las novelas de Vicens; la enunciación oral de Luis Alfonso ordena el desarrollo de la novela, pero Bajtín apunta que “tanto el relato literario, como el relato oral puro pueden perder su carácter convencional y

---

<sup>242</sup> Considero necesario observar las características del monólogo en oposición al diálogo. Al respecto, Ducrot y Todorov establecen los siguientes rasgos: “El monólogo puede describirse por los siguientes rasgos: énfasis puesto sobre el locutor; escasas referencias a la situación elocutiva; marco de referencia único; ausencia de los elementos metalingüísticos; frecuencia de exclamaciones. Por oposición, el diálogo se descubrirá como un discurso que: pone énfasis en el alocutario; se refiere abundantemente a la situación elocutiva; se remite simultáneamente a varios marcos de referencia; se caracteriza por la presencia de elementos metalingüísticos y por la frecuencia de las formas interrogativas. La oposición, como vemos, dista de ser simple”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario... op.cit.*, p. 348

<sup>243</sup> Los personajes de *El libro vacío* y *Los años falsos* se construyen a través de la palabra, del discurso. En este sentido, la primera investigadora en señalar esta cuestión fue la Sandra Lorenzano en su trabajo “Padre e hijo en *Los años falsos*”, que inicia con una idea principal: “Los personajes centrales en ambas obras existen en tanto oponen a esa seducción la posibilidad de la palabra [...] a pesar de la angustia con la que se refieren al lenguaje, recurren a él para <construirse> a sí mismos. Sandra Lorenzano, “Padre e hijo en *Los años falsos*”, en Aralia López González (et.al.), *Mujer y literatura mexicana y chicana*, op.cit., p. 179

A través del acto de enunciar es que Luis Alfonso encuentra su propia voz. La novela se estructura a partir del lenguaje y su relación con lo público y lo privado; el texto se crea “a través de una cuidadosa austeridad, como una manera de escribir callando, de <dejar que el silencio se escriba en palabras>”. *Ibid.*, p. 181. La voz del protagonista se construye con relación y en oposición a la voz del padre; el monólogo es un intento de recuperarse a sí mismo por medio de la palabra. Lorenzano indica que la posibilidad de enunciación de Luis Alfonso a través de su monólogo lo hace diferente al padre: “el monólogo fortalece la subjetividad de Luis Alfonso”. Por tanto, si existe dicha subjetividad, no puede construirse una identidad concreta. Lorenzano se sustenta precisamente en la construcción de personajes centrales a través del lenguaje, del discurso. No obstante, la investigadora no profundiza en esta cuestión. Pero, abre nuevas posibilidades de estudio al concluir con la frase: “Como José García –el personaje de *El libro vacío*– también Luis Alfonso logra sobrevivir por las palabras”. *Ibid.*, p. 196

<sup>244</sup> Miajíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p. 266

convertirse en la palabra directa del autor”<sup>245</sup>. Esto tendría como consecuencia, un discurso univocal y por resultado, monológico. Afortunadamente, esta dificultad no existe en *Los años falsos*, porque este relato oral introduce una voz ajena y socialmente determinada, es dialógico e inserta diversos puntos de vista.

Un término ocupa el análisis de Bajtín con relación al relato oral: *Icherzählung*. Su traducción como “narración en primera persona” es la forma análoga al relato del narrador y me interesa su orientación hacia la palabra ajena. El filósofo anota que los discursos de tipo oral y de la narración en primera persona tienen una variante específica, en la que el personaje ocupa la palabra ajena en el mismo sentido de sus propias aspiraciones. Recordemos, en *Los años falsos* el protagonista es un narrador en primera persona que relata problemas cotidianos en una discusión con el enunciado del otro.

Desde la perspectiva bajtiniana, la palabra polemizada está difundida en el habla cotidiana y, a su vez, en el discurso literario. Diariamente estamos rodeados de un discurso lleno de ataques indirectos del otro: “un discurso semejante parece subestimarse en presencia o en presentimiento de la palabra ajena, de la respuesta, de la objeción”<sup>246</sup>. De esta forma puede existir en la obra literaria una polémica oculta, que encuentra su réplica en cualquier diálogo profundo; el discurso reacciona a la palabra ajena anticipándose a ella y contestándola. En su respuesta existe una anticipación dialógica e intensa a la réplica ajena, la transforma. Considerar la palabra opuesta produce una transformación en la estructura de la palabra del diálogo, lo que crea una perspectiva de acontecimiento al objeto del discurso, descubriendo aspectos a los que no es posible acceder en el relato monológico.

---

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 293

El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella determina el discurso del primer interlocutor. A pesar de que habla sólo una persona sentimos que se trata de una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma hacia la palabra ajena no pronunciada.<sup>247</sup>

En este sentido, una palabra ajena parodiada puede completarse con tonos de la polémica oculta y sonar de otra manera. “En la polémica oculta y en el diálogo, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor haciéndola cambiar bajo la sujeción”<sup>248</sup>. Incluso, la palabra parodiada puede ser más activa cuando existe una dialogización interna. Bajtín afirma: “Los mismos fenómenos se dan cuando la polémica oculta se funde con la narración, lo mismo sucede en general con todas las manifestaciones del tercer tipo de discurso”<sup>249</sup>. Como si se tratase de una fórmula, agrega:

En los discursos de orientación diferenciada la disminución de la objetivación, y el correspondiente aumento de la actividad de los propósitos de la palabra ajena, lleva inevitablemente a una dialogización interna de la palabra [...] Este discurso no es solamente bivocal sino también bivalente, es difícil anotarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella.<sup>250</sup>

Creo pertinente preguntarnos frente a quiénes y ante cuáles personajes existe esta polémica oculta en *Los años falsos*; qué elementos deben conjugarse para que la discusión establecida por Luis Alfonso con su padre sea silenciosa, acallada y secreta. Como hemos visto a lo largo del presente capítulo y como lo veremos más adelante, el protagonista esconde sus sentimientos a la mirada ajena, ante la opinión de su madre y

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 275

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 276

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 277

sus hermanas, de sus compañeros de trabajo y de otros personajes que aparecen en la diéresis.

Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: eras <el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador>. De no haber ocurrido ese accidente estúpido, pronto habrías <pisado fuerte y llegado muy alto>. Ahora yo tengo que hacerlo. ¿Por qué papá? (260).

No obstante lo anterior, Bajtín señala que los fenómenos del discurso dialógico pueden orientarse a una fusión de voces, debido a que una palabra concreta puede pertenecer, simultáneamente, a diversas variantes y tipos de discurso; la palabra tiene un carácter dinámico. Recapitulemos, en *Los años falsos*, Luis Alfonso Fernández, protagonista de la novela, narrador en primera persona, relata a su padre muerto, a partir de un diálogo interior sin aparente respuesta, lo que es y ha sido su vida a partir de la muerte de éste. Le cuenta lo sucedido en su vida prestada: sus angustias, sus fantasías, sus tristezas.

*Los años falsos* encierra una polémica oculta y un diálogo desde su inicio; el protagonista expresa: “Todos hemos venido a verme”. Desde las líneas encontramos un discurso de dos conciencias y nos acercamos al conflicto central de la narración: un protagonista que lleva el discurso de dos voces, la suya y la del padre. La frase anteriormente citada es pronunciada de manera interior por Luis Alfonso cuando se encuentra visitando la tumba del padre con su madre y hermanas.

El <todos> de la visita ritual a la tumba paterna incluye a la madre, las gemelas y las personas —imaginariamente intercambiables— del narrador y su padre muerto. <el nosotros> no sería un yo multiplicado o cuantificado, sino, como afirma Benveniste, <un yo dilatado más allá de la persona estricta, a la vez acrecentado y de contornos vagos>. Estos <contornos vagos> permiten en la novela que Luis Alfonso se refiera al padre como si

fuera él mismo o dialogue con él con un tú, que es la <sola persona imaginable> según Benveniste.<sup>251</sup>

Así se inicia su historia, un relato estrechamente relacionado con al muerte. Desde el primer capítulo el entorno conforma el diálogo, con el panteón, la tierra removida, los vestidos negros vueltos grises, la cruz y el nombre del padre sobre la tumba (también el suyo). Con estos componentes Luis Alfonso inicia su enunciación.

El discurso del protagonista, regido por su conciencia, está claramente dirigido al otro, en este caso, su padre. Su relato, emotivo en todo momento, es constantemente interrumpido por una réplica ajena, por la palabra del otro que no está presente físicamente. Al final del capítulo cinco, el protagonista imagina que su padre protesta por esa cruz de señorita que le puso encima, a lo que el adolescente responde: “¿Pero es que no entiendes todavía? ¿Te la puse a ti? ¿La cargas tú?”(241), le reclama en un afán de explicar el hecho de tomar su lugar en la vida y la muerte. No existe un interlocutor presente materialmente y aún, Luis Alfonso plantea dos puntos de vista distintos

La polémica, la discusión y el encuentro existen en el discurso del adolescente que busca explicarse a sí mismo por qué no ha podido quitarse la imagen del padre ante los otros. En ocasiones, se considera a sí mismo débil ante esta situación y enuncia: “Admito mi debilidad, admito que no supe defenderme, admito que soy el culpable de la extraña relación que tengo con ellas, admito haberlas perdido para siempre. Lo admito todo, menos que piense que te has ido” (261). El discurso del progenitor penetra en la conciencia del joven, el padre emite una opinión –imaginaria, por supuesto— sobre la vida del adolescente. Sobre esta relación entre la conciencia y la opinión ajena, Bajtín apunta:

---

<sup>251</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado en... *op.cit.*, p. 196

En la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen, los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático de la autoconciencia, sus rupturas, sus evasivas y protestas [...] el discurso del personaje con sus rupturas enfáticas y sintácticas, repeticiones, reservas y redundancias.<sup>252</sup>

En el enunciado de Luis Alfonso existe esta palabra ajena; se trata de una palabra llena de repeticiones del otro, en la que el joven se dice constantemente, ‘me siento muerto, el muerto soy yo’. Nos lleva a experimentar ese sentimiento de tristeza que le provoca la muerte acompañándolo en su cotidianidad. Él también está con el difunto.

Un día cualquiera, por algo que sucede o porque alguien lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando. Es igual. Otros miden el cuerpo, lo colocan en una caja negra con forros de raso blanco, lo meten en una fosa honda y lo cubren de tierra. O miden el cuerpo, lo visten con un traje de luto, lo llevan a un sitio extraño y ahí lo dejan, a la intemperie. Allá abajo el cuerpo espera quieto y a su tiempo empieza a vivir su transformación. Acá se queda quieto también, sorprendido, atemorizado, invadido, pero no se transforma ni se aniquila: permanece igual y ya no es igual (241).

El lugar que le ha tocado vivir no es tan diferente al sitio en el que se ha colocado su padre. A través de esa repetición simple pronunciada por él, nos damos cuenta del conflicto interno que mueve el relato del joven: el cuerpo está quieto como el del muerto, pero sorprendido, atemorizado, invadido por todo aquello que formaba parte del otro y que ahora es parte de sí mismo. Existe también una confrontación en su discurso que se forma por su posición ante la vida y la muerte, piezas que componen su visión del mundo. No existe una diferencia desde la perspectiva del protagonista entre estos temas ni entre su padre y él; esta cuestión lo mantiene en un diálogo constante. Aunque nos diga: “es igual”, Luis Alfonso exige una diferencia, por eso expresa: “yo

---

<sup>252</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética... op.cit.*, p. 293

quisiera no ser el marido y el hijo de mi mamá” (330). Es a través de esta brevedad enunciativa que manifiesta su conflicto emotivo e interno.

Para Luis Alfonso la vida es tan aparente como la muerte del padre, que se prolonga siendo, a través del hijo, esposo, padre y amante. Sigue presente en la vida ilusoria del joven. En este sentido se dan las protestas, las rupturas y las repeticiones de su discurso.

Mi traje de luto fue aquél negro que usaras para las fiestas de <alta categoría> como tú decías. Me quedó muy bien, ya ves que éramos de la misma estatura [...] No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti [...] ¿Te acuerdas que siempre me decías que no caminará jorobado? Tu traje negro me obligó a caminar erguido, arrogante, como tú (242).

La palabra de Luis Alfonso busca desesperadamente su independencia, busca desprenderse de la palabra ajena. Como bien lo menciona Bajtín: “junto con la simulación de indiferencia se traza otra actitud con respecto a la palabra ajena: el deseo de ocultarse de ella, de no prestar atención”<sup>253</sup>. Mencioné que, según Bajtín, la apariencia interna no forma parte del horizonte de visión, sino que surge en fragmentos dispares traducidos por el lenguaje interno; es el pensamiento del cuerpo en el mundo exterior. A lo largo de la novela, Luis Alfonso confiesa al padre lo que ha sido su vida prestada y lo necesario que resulta encontrar la visión del otro —la del padre— fuera de sí mismo.

¿Por qué yo no te encontraba en mí? ¿Por qué aseguraba la gente, incluso mi madre, que éramos exactos? Yo sólo veía en el espejo una cara grotesca, sin vida, haciendo muecas absurdas. ¿Será porque lo preparo y me vigilo? Entonces me retiraba del espejo, pensaba en otra cosa [...] De pronto, cuando calculaba que ya había quedado rota la premeditación, corría al espejo para sorprenderme.  
¡Pero sólo veía la cara ansiosa de un joven que te buscaba, papá, que te buscaba! (243)

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 297

Vemos que el protagonista se construye a sí mismo a través del discurso, por medio de la palabra. La enunciación lo lleva a confirmar que no cuenta con una identidad individual, sino que las circunstancias lo han llevado a saberse en el padre. En este sentido la muerte es fundamental, es un motivo recurrente que se mantiene a lo largo del discurso; un discurso que se convierte en una confesión<sup>254</sup>, no en el sentido personal como lo explica Bajtín, no encontramos un confesión del autor, sino “una representación de un acontecer que se lleva a cabo dentro de una autoconciencia”<sup>255</sup>, en este caso, el acontecer de Luis Alfonso Fernández. Nos acercamos a un personaje que lucha constantemente por escapar a la palabra ajena, a un narrador en primera persona, a través de un diálogo en el que se habla a sí mismo como al otro, de tal forma que el relato jamás llega a ser monológico.

El protagonista de *Los años falsos* se enfrenta a una cuestión similar a la de José García en cuanto a la relación del ser y del parecer que mencionamos en el capítulo anterior. Luis Alfonso es un joven que añora constantemente regresar a la infancia; desea secretamente ser de nuevo hijo, hermano, estudiante y novio. No obstante, proyecta ante su madre y sus hermanas, ante sus compañeros de trabajo y ante su amante Elena, la imagen hegemónica de jefe de familia que esperan quiénes están a su alrededor. Así, se confirma el punto de vista bajtiniano, en el que el personaje es juzgado por otros personajes.

Esta duplicidad en el carácter del protagonista de la novela en ocasiones también puede observarse en otros personajes. La actitud de la madre hacia Luis Alfonso se modifica a partir de la muerte del padre, existe en ella una suerte de hipocresía

---

<sup>254</sup> Las novelas no conforman una confesión como género literario. Creo pertinente acercarnos a la opinión de María Zambrano, que explica: “Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real. No nos lleva como una novela a un tiempo imaginario, a un tiempo creado por la imaginación [...] Y cuando la novela ha llegado a ser tiempo de la vida –Proust, Joyce– es que se trata en realidad de una confesión. La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal”. María Zambrano, *La confesión: género literario*, España, Mondadori, 1988, p. 15

<sup>255</sup> Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética... op.cit.*, p. 301

relacionada con el nuevo lugar social jerárquico que el joven ha ocupado en la familia. Todorov señala que existe un aspecto singular en esta relación entre el ser real y el parecer del personaje: “el de *tomar conciencia*, el de *darse cuenta*. Designará la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener”<sup>256</sup>. Es así que la madre del adolescente supone que su relación con su hijo es tal, la de madre amorosa, protectora y educadora; sin embargo, en realidad se comporta como esposa, sus exigencias hacia el joven son en este tenor, también sus regaños y sus anuencias.

Igualmente, los sentimientos de Luis Alfonso sufren transformaciones. Recordemos, desde el punto de vista de Todorov, existe en el discurso de la novela el tiempo de la escritura (enunciación) y el tiempo de la lectura (percepción). En *Los años falsos*, la historia es narrada en un solo día en unas cuantas horas; pero el discurso lineal nos obliga a asistir a los sentimientos de Luis Alfonso a partir de una serie de acontecimientos anteriores que determinarán su estado de ánimo en ese momento. Luis Alfonso de 19 años en un panteón nos habla de lo que ha sucedido a partir de la muerte de su padre cuando tenía tan sólo 15 años de edad.

Las palabras pronunciadas por Luis Alfonso ante los personajes que lo rodean pueden contener ciertas características emotivas: “El significado de la palabra en sí (sin su relación con la realidad), como ya hemos señalado, carece de emotividad. [...] Adquieren un matiz expresivo únicamente en el enunciado”<sup>257</sup>. Es así que aquello le expresa el adolescente en el último capítulo de la novela adquiere un significado esencial, debido a que expone el estado anímico, ése del que trata de defenderse en diversos instantes.

---

<sup>256</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del discurso literario”, *op.cit.*, p. 175

<sup>257</sup> Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética...* *op.cit.*, p. 277

Lo que yo quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser tu hijo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cómplice; ni yo-tú, ni tú-yo; ni el amante a medias de Elena. Lo que yo quisiera, papá, es tener otra vez seis años y [...] que suceda lo que deseado intensamente, todos, todos los días: morirme, tener mi caja, mi lápida, [...] (330).

En las últimas líneas del capítulo veinticinco el joven es interrumpido, en su íntima meditación y charla con el padre, por su madre: “Tengo derecho, ya que no lo tuve en vida, a tener una muerte entera. ¿Me comprendes, papá? Enteramente mía. / Entonces... / –Ay, Luis Alfonso, por los menos di amén! / –Amén” (331). Así, al final de la novela podemos encontrar claramente la experiencia discursiva individual de Luis Alfonso, que no puede escapar a la interacción con los enunciados de los otros que lo conforman. Ese “Amén” de la madre, repetido por el joven, cierra su discurso; la situación no cambiará, será misma, pero existe la esperanza en el narrador de que la transformación suceda; el amén puede representar una sentencia: “así sea”.<sup>258</sup>

La aceptación del padre, aunque no esté presente, es esencial: “A veces te reclamo; a veces lloro, pero al ratito me seco las lágrimas, digo la peor de las leperadas que conozco, doy una patada a la reja de alambón y me voy corriendo” (315). Como veremos en las siguientes páginas, Luis Alfonso refuerza su machismo en un afán de satisfacer al padre: “le digo un piropo obsceno a la primer muchacha que pasa junto a mí; si hay una cantina cerca me meto y golpeo la barra para que me atiendan, pido una cuba libre y luego grito que es una porquería, aviento un billete y dejo la bebida intacta” (315). El discurso determinará sus acciones cotidianas.

---

<sup>258</sup> Domenella explica lo siguiente con relación a la palabra *amén*: “La palabra que cierra finalmente el relato, con el que culmina y muere —acaba— la historia narrada, es el <amén> pedido por la madre y que repite el hijo; palabra que etimológicamente significa <así sea> y que manifiesta una aquiescencia o deseo de que tenga efecto lo que se dice. Puede pensarse que, aunque con reticencias, el huérfano aceptará finalmente la desaparición del padre y podrá concluir su duelo melancólico y virulento con esa imagen tan amada y tan odiada al mismo tiempo”. Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado en... *op.cit.*, p. 203

#### 4.2. Sobre la construcción de la identidad masculina en *Los años falsos*

La construcción de la identidad masculina y de la masculinidad es un problema reciente en los estudios literarios e interdisciplinarios. En *El libro vacío* y *Los años falsos*, la masculinidad es reelaborada conforme avanza la historia; José García y Luis Alfonso se rehacen constantemente reafirmando esta cualidad, recordando continuamente sus privilegios y obligaciones. En el texto *Masculinidades emergentes* encontramos lo siguiente:

Lo masculino ha sido evidenciado como el ámbito de la dominación o la diferencia, identificadas con los privilegios del hombre en las relaciones de género. La masculinidad ha devenido en la noción por la cual se estudia el efecto de esas relaciones tanto en el plano cognoscitivo como en el de las interacciones hombre-mujer.<sup>259</sup>

Pero, reparemos en cómo se desarrollan y construyen de las identidades masculinas y femeninas en la novela. Al respecto, Consuelo Meza Márquez nos dice: “Las identidades son siempre relacionales e incompletas, se encuentran en un proceso de construcción [...] las diferencias se construyen siempre en comparación a otro, la afirmación de un grupo identitario implica siempre la negación del otro: se es lo que el otro no es”<sup>260</sup>. Esto es precisamente lo que sucede en las novelas de Josefina Vicens. Los personajes y sus identidades se construyen en comparación con el otro, a través del discurso y del silencio. Podemos recurrir al punto de vista de Vicens sobre esta cuestión.

También me han preguntado, incluso me han reclamado, por qué los personajes femeninos de mis dos novelas ni siquiera tienen nombre. [...]

---

<sup>259</sup> Ma. De Lourdes Ambriz Bustos y Oscar Rodríguez Cerda, “Representaciones sociales y masculinidad”, *op.cit.*, p. 147

<sup>260</sup> Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista... op.cit.*, p. 63.

Una mujer es mucho más sabia para llevar hijos que un hombre porque ella tiene un instinto. [...] Por ejemplo, un hombre se queda viudo y es un pobre diablo indefenso que no da una, una mujer se queda viuda y sigue su vida.<sup>261</sup>

Vicens establece esta diferencia de identidades, a partir de una comparación en la que la afirmación de un grupo, en este caso el femenino, implica la negación del otro, el masculino. Aunque en las novelas la situación parezca distinta debido al silencio que guardan las mujeres, por ejemplo, la esposa de José García acata las decisiones de éste, aunque ella resuelva algunos problemas cotidianos; la madre y las hermanas de Luis Alfonso aceptan una situación en la que éste toma el poder del padre.<sup>262</sup>

Ambas novelas relatan un drama íntimo, personal. Ya hemos mencionado que en *El libro vacío*, José García escribe su historia en un cuaderno que algún día se convertirá en una novela. Luis Alfonso, en *Los años falsos*, cuenta a su padre muerto lo que le sucede en su vida prestada.

Desde su infancia, a este personaje su padre le ha dicho cómo comportarse y relacionarse con los demás, incluyendo a su familia. En una situación de aprendizaje constante, al niño se le inculca lo que significa ser hombre en la sociedad y el rol que debe desempeñar.

El niño varón no se hace hombre por el mero hecho de haber nacido varón; pero, para llegar a esto, es necesario además la presencia de la figura del padre al cual el niño quiere imitar deseando ser como él, lo que significa haberse identificado con la masculinidad.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, *op.cit.*, p. 134

<sup>262</sup> Entendemos por contexto o situación del discurso: “el conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precisado el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación)”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario... op.cit.*, p. 375

<sup>263</sup> Pedro L. Álvarez Colín, “El papel del hombre en el desarrollo afectivo del niño”, en José Jesús González Núñez (et.al.) *Los afectos... op.cit.*, p. 56

La personalidad de Luis Alfonso y su identidad se construyen a partir de las nuevas relaciones que establece con su familia, su trabajo, sus nuevos compañeros laborales. El joven se encuentra presionado por el rol social que le ha tocado jugar, así: “el machismo parece más bien una forma de opresión, puesto que del hombre se esperan muchas cosas y no se le permite la expresión de la ternura o el llanto, sentimientos que parecen ser sinónimos de debilidad”<sup>264</sup>. Ana Rosa Domenella también analiza el lugar que el protagonista ocupa al quedarse huérfano de padre y tomar la vida del mismo.

El padre se vuelve más poderoso en la muerte que en la vida [...] El padre simbólico muerto es mucho más decisivo que cualquier padre viviente real que meramente transmite su nombre". Si al padre real se lo puede matar -y la literatura presenta ilustres ejemplos de parricidios—, al padre simbólico no, porque desde siempre está muerto.<sup>265</sup>

La figura patriarcal es esencial en la novela, le confiere al joven obligaciones y beneficios: “los hombres obtienen una ganancia del patriarcado en lo que se refiere al honor, prestigio y derecho de ordenar”<sup>266</sup>. La figura patriarcal permanece en los diversos aspectos de su vida cotidiana: en la familiar al tomar el lugar del padre; en la laboral con relación a las imágenes simbólicas que surgen a su alrededor; en la personal, donde la imagen paterna ha sido adoptada como propia.

Además, existen condiciones afectivas impuestas por la “autoridad paterna autoritaria” en la masculinidad, “donde el deber ser se proyecta como un modelo obligatorio a seguir por los integrantes de la familia, sin importar el género”<sup>267</sup>. En el segundo capítulo de la novela, desde que Luis Alfonso inicia su historia, la madre refuerza esta posición social jerárquica, censurando a las hermanas por pedirle al joven que no sea grosero: “Ninguna de las tres puede <hablarme así> porque ahora yo soy el

---

<sup>264</sup> Araceli Gómez Alva, “El ocaso del machismo”, *op.cit.*, p. 91

<sup>265</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*, p. 195

<sup>266</sup> R. W. Connell, *Masculinidades*, *op.cit.*, p. 124

<sup>267</sup> Rafael Montesinos, *Las rutas de la... op.cit.*, p.171

hombre que sostiene la casa. Eso soy nada más. Pero eso ha acabado con todo” (232). Los estereotipos son transmitidos y reforzados por lo padres a los hijos. En este sentido, en el artículo “El ocaso del machismo” se expone la existencia de tres ideas que son inculcadas desde la infancia; en primer lugar: “es una suerte ser hombre, es mejor que ser mujer”; en segundo: “todo hombre debe trabajar para ganarse la vida, al contrario de las mujeres, no tiene otra elección existencial”; finalmente: “un hombre no puede vivir sin mujer, la necesita para ser feliz y tener hijos”<sup>268</sup>. El último punto mencionado es importante, en la medida en que, Luis Alfonso al buscar a Elena, antigua amante del padre, demuestra que debe tener una mujer. Si ha tomado la vida de éste en todas sus formas, las hermanas se han convertido en sus hijas y su madre lo trata como a su marido, pero no puede tener relaciones sexuales con ella, entonces la antigua amante del padre, sí puede cumplir este rol.

La actitud de un personaje con respecto a su discurso referido, puede descubrirse a través de rasgos distintivos semánticos en los que, en un estilo valorativo el énfasis recae en la referencia. El ejemplo de Todorov es: “una hermosa mujer”. Esta cuestión nos lleva a reparar, como lo anoté anteriormente, que en ambas novelas la feminidad se construye en el silencio<sup>269</sup>. Los personajes femeninos surgen y se caracterizan a partir del discurso referido.

Un procedimiento de caracterización particular es el uso del emblema: un objeto que pertenece a un personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive, se evocan cada vez que se menciona el personaje, asumiendo así la función de señal distintiva [...] Cada uno de esos detalles adquiere un valor simbólico.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Araceli Gómez Alva, “El ocaso del machismo... *op.cit.*, p. 91

<sup>269</sup> En el capítulo anterior expliqué lo que significa el silencio a partir de diversas acepciones. El lector puede acudir al apartado 3.4. Discurso y silencio. Erigiendo la feminidad, pp. 94-106

<sup>270</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario... op.cit.*, p. 264

Podemos pensar que el emblema de José García es su cuaderno, es lo que lo caracteriza y en donde puede expresar los elementos que lo construyen: su trabajo, su casa y su familia. Los personajes femeninos en *El libro vacío* y *Los años falsos* cuentan con una caracterización particular que las define, gracias a lo dicho o lo enunciado por José García y Luis Alfonso.

En el proceso de construcción de las identidades de género no es posible ignorar la importancia real y simbólica que tienen en cada sociedad las diferencias sexuales y las prácticas sociales, sin embargo, el problema radica en que la pertenencia a un género determinado no se considera un elemento más en la construcción de una identidad.<sup>271</sup>

Sin lugar a dudas, existen prototipos ideológicos de masculinidad y feminidad; como lo menciona Domenella: “Las mujeres <legítimas> de Poncho Fernández: su mujer e hijas, se ocupan, a lo largo de toda la <historia>, de limpiar y arreglar la tumba paterna, al igual que lo hacen con el espacio doméstico al que están confinadas”<sup>272</sup>. La identidad de Luis Alfonso se construye a través de un proceso social por medio de la enunciación: los personajes femeninos se subjetivan en el lugar que les otorga el discurso de los protagonistas. A través del silencio se crean las mujeres de ambas novelas.

La identidad no es una esencia fija e inmutable sino que hace referencia a un proceso social que permite el surgimiento de una conciencia, de un *nosotros* por contraste con el *otro*. Se refiere a un movimiento que va de lo subjetivo a lo objetivo y que tiene como fundamento las prácticas sociales comunes que permite a un grupo de individuos identificarse como pares y distinguirse de los otros.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista... op.cit.*, p. 64.

<sup>272</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*”, p. 200

<sup>273</sup> Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista... op.cit.*, p. 64.

### 4.3. Discurso y silencio. Construyendo la feminidad

Luis Alfonso expone en los primeros párrafos de la novela que su madre y sus dos hermanas gemelas hacen lo “habitual en esos casos”, lo común que hacen las mujeres en una visita al panteón, se dedican a limpiar la tumba y a colocar los floreros. Luis Alfonso establece una comparación sobre esa actitud femenina: “Una tumba no es una cocina, pero ellas la arreglan y la frotan y la limpian como si lo fuera. Tres eficaces y activas amas de casa arrancándome las hojas secas” (228).

En el protagonista existe una parte sensiblemente femenina que busca ocultar a toda costa porque, al revelarla, quedaría indefenso ante la mirada de quienes lo rodean. Por ejemplo, prefiere que las flores envuelvan la tumba, como si él ocupara el lugar del padre en la fosa: “No digo que la cruz no sea bonita. Yo mismo la diseñé, muy ligera para que no pesara demasiado. Pero ahora prefiero que la bugambilia la abrace y la esconda, porque desde allí me gustan más las flores que las piedras” (228). Pero, en la medida en que declara estos pequeños gustos, se aleja del padre y de su imagen masculina, menciona: “A lo mejor a él le gusta que se luzca su cruz y que no se tape su nombre. No lo dudo”(228). Es así, que el nombre propio de Luis Alfonso Fernández deja de ser el del adolescente para ser sólo el del padre.<sup>274</sup> Comienza a referirse a éste

---

<sup>274</sup> Según el *Diccionario de psicoanálisis*, el nombre del padre: “Producto de la metáfora paterna que, designando en primer lugar lo que la religión nos ha enseñado a invocar, atribuye la función paterna al efecto simbólico de un puro significante, y que, en un segundo tiempo, designa aquello que rige toda la dinámica subjetiva inscribiendo el deseo en el registro de la deuda simbólica. El padre es una verdad sagrada de la cual por lo tanto nada en la realidad vivida indica su función y su dominancia, pues sigue siendo ante todo una verdad inconsciente. [...] el Nombre-del-padre consiste principalmente en la puesta en regla del sujeto con su deseo, respecto del juego de los significantes que lo animan y constituyen su ley. [...] Se establece así entre el Nombre-del-padre y objeto causa del deseo una correlación que se traduce en la obligación, para un sujeto, de inscribir su deseo de acuerdo con el orden de su sexo, reuniéndose bajo este Nombre, el Nombre-del-Padre, al mismo tiempo la instancia del deseo y la Ley que lo ordena bajo el modo de un deber por cumplir. Este dispositivo se distingue radicalmente de la simple nominación, porque el Nombre-del-Padre significa aquí que el sujeto asume su deseo como consintiendo en la ley del padre (la castración simbólica) y en las leyes del lenguaje (bajo el efecto de la represión originaria). La eventual deficiencia de esta última operación se traduce [...] en una imposibilidad de

como a “él” y no al “nosotros” con el que inicia la novela; establece una distancia, debido a que éste no se permitiría tales sensiblerías. Así es como Luis Alfonso establece una de las pocas diferencias que existen entre su padre y él:

Aunque las fechas no correspondan a mí y el nombre no le pertenezca a él porque le fue disminuido y denigrado desde que nació: el niño <Ponchito>, el joven <Poncho> y después para todos y para siempre <Poncho Fernández>. Nadie le decía Luis Alfonso, ni Luis, ni Alfonso, ni Fernández, a secas. [...] No fui nunca el hijo de don Luis Alfonso o del señor Fernández. Lo fui de <Poncho Fernández> siempre, desde aquél tiempo en que serlo era una especie de éxtasis, de trémula y secreta dicha, hasta este tiempo clausurado, que no me pertenece y que no transcurre.(230)

El hijo guarda silencio como su madre y sus hermanas, como si formara parte de un grupo inferior, con relación al hegemónico y masculino. En varios capítulos de la novela dice: “Y guardamos silencio” o “Permanezco en silencio”.

De manera similar que en *El libro vacío*, el silencio nos lleva a pensar en la importancia que tiene el nombre propio y la construcción de la identidad de los sujetos en la novela. Rebeca Barriga expone lo siguiente: “El nombre propio marca, primero, la entrada del niño al mundo familiar y, después al mundo social [...]”<sup>275</sup>. Es a través de éste que se identifica el adolescente haciéndose llamar Luis Alfonso Fernández, y no como su padre, en apodo “Poncho” Fernández. Pero, tomemos en cuenta que el apellido materno no es mencionado, lo que también subraya el carácter patriarcal de la relación familiar, ya que pareciera que el adolescente carece de la madre. Sin un nombre propio,

---

satisfacer el deseo en sus consecuencias afectivas, intelectuales, profesionales o sociales”. Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *op.cit.*, p. 459

Por su parte Ana Rosa Domenella anota lo siguiente: El padre al que se dirige la voz narrativa está relacionado con el Nombre del Padre o sea el padre simbólico al que nos hemos referido y que separa al niño de la madre, relativizando el poder de ésta en el deseo del niño; pero también es el padre imaginario, o sea la Imagen del Padre forjada desde la perspectiva infantil: un padre de alta estatura, fuerte y digno de ser admirado y que recubre al padre real. Lo real —o <el real>— desde la perspectiva lacaniana no sería el padre de la realidad empírica ni el progenitor, como afirma Philippe Julien en su ensayo sobre la paternidad, sino <quien introduce lo imposible>. Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*, p. 197

<sup>275</sup> Rebeca Barriga Villanueva. “*Nombrando al mundo...* *op.cit.*, p. 1291

las hermanas se vuelven “desesperadamente iguales” (227), pues no hay forma de diferenciarlas en la novela.

A diferencia de los personajes masculinos, no reciben nombre propio, quizá porque para la sociedad la mujer es género, especie, más que singularidad o persona. Son propiedad del padre y se las hereda al hijo; Luis Alfonso llega a imaginarlas también muertas: <las tres adentro, enterradas, una sobre otra, de cualquier modo. Y yo solo en el mundo, inacabablemente solo, sin ellas, sin ti, sin mí>. El verdadero heredero se refiere a ellas de modo despectivo: <Esas desconocidas, esas tramposas, esas dóciles>.<sup>276</sup>

El narrador establece a lo largo de la novela una serie de comparaciones entre su padre y su madre, exponiendo que ambos establecen la hegemonía masculina; la masculinidad le es enseñada al protagonista desde la infancia. Recuerda que siendo niño se acercaba a su madre y encontraba en sus abrazos “un calor espeso y cerrado” que lo “asfixiaba, y que ella agravaba con frases mimosas y tontas”, le dice al padre “Tú me hablabas. Mi mamá hablaba solamente” (236). Explica, mientras recuerda que su padre le decía que “las mujeres eran unas miedosas”, una situación que el joven va reforzando a lo largo de la novela y un aprendizaje que repitió con el paso del tiempo. El padre le inculca al hijo: “Déjala que hable, hijo, a las mujeres les gusta hacer ruido” (236), consejo que toma en cuenta al ver en sus hermanas a dos mujeres que “no protestan ni se defienden” (237).

Pero, el adolescente no tiene permitido regresar a la infancia, si bien los personajes a su alrededor no se lo permiten, debido a que le recuerdan de forma constante su lugar hegemónico, él también se reprime en repetidas ocasiones. Recordemos que en una visita al panteón una lagartija lo hace reír: “Sólo una vez pasó algo y **tuve** que reírme.”<sup>277</sup> [...] Y empecé a sentir una leve vibración, primero, y después

---

<sup>276</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*, p. 200

<sup>277</sup> Las negritas son mías. La intención es señalar que Luis Alfonso no se ríe por una situación determinada, sino que se sintió obligado por una situación que lo sensibilizó.

cosquillas francas, intolerables, me hicieron reír a carcajadas” (234). Esta cuestión significa un regreso a la infancia, cuando su padre aún estaba con vida, como lo refuerza posteriormente: “Como reíamos antes, cuando solamente éramos tú y yo, rodeados de todos los demás” (235).

Las hijas nunca fueron importantes para el padre por la condición de su sexo. Luis Alfonso refiere que lo único que lo hizo feliz cuando nacieron es que eran dos y, en el acto de enunciar esta cuestión, el padre reforzaba su masculinidad: “Hablabas de eso con tus amigos, ameritando tu virilidad y justificando que en seis años anteriores no hubieras tenido hijos”(238). Además, el narrador recuerda que en su infancia le gustaba imitar a su madre en sus señales de afecto a sus hermanas y, en ese acto existía a un impulso femenino: “las besaba y les decía las mismas palabras tiernas que mi madre les dedicaba. Ahora comprendo que obedecía a un instinto oscuro, turbio, femenino, para provocar tus celos” (238).

Las hijas no ocupan un lugar sustancial en la vida del adolescente, explica que a medida que crecían, padre e hijo se distanciaban más y más de ellas. Incluso, a la muerte de éste, Luis Alfonso piensa que podría acercarse a sus hermanas, pero se da cuenta de que es demasiado tarde: “Después, cuando las necesité tanto, cuando lo comprendí todo y quise compensarlas de esa infancia desleída y arrinconada a que las sometimos, ya no fue posible”(240). En este último fragmento existen dos calificativos que llaman nuestra atención, desleída y arrinconada, debido a que son reflejo de la reprensión ejercida por el padre sobre las niñas que se relaciona con el silencio: “El poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho a hablar, a dejar hablar y a hacer callar. El uso del poder garantiza el dominio de la palabra”<sup>278</sup>. Las hermanas de

---

<sup>278</sup> José L. Ramírez González, “El significado del silencio y el silencio del significado”, en Carlos Castillo del Pino, *op.cit.*, p. 53

Luis Alfonso son sometidas. Sobre la subordinación femenina R. W. Connell establece lo siguiente:

La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.<sup>279</sup>

Como vemos, el sitio que ocupan las mujeres en el entorno familiar es menor y esta situación es reforzada desde la infancia, a través del significado de las acciones: “toda violencia, como dice Blanchot, tiende a convertirse en violencia simbólica, canalizada por la palabra [...] el silencio utilizado como instrumento de poder es el significante del miedo, de la inseguridad y la desconfianza”<sup>280</sup>. El padre le exige al hermano mayor que se aleje de sus hijas a través de frases despectivas: “¡Deja en paz a esos monigotes!” o “¡Qué somos viejas o sus nanas, o qué!” (239), muestran la educación machista que el padre inculca al hijo y al mismo tiempo, establecen las reglas y las jerarquías al interior de la familia. Para Luis Alfonso, la casa no funciona sin el padre, él es la pieza que pone en orden el ambiente; cuando el padre llega se crea una “transformación” y “todo empieza a funcionar”; pero antes de la llegada del padre, nos dice que “pareciera que personas y objetos estuviéramos silenciosos, contenidos, inmóviles, esperando a que aparecieras tú, porque tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida” (239).

Lo expuesto en los párrafos anteriores, nos lleva a pensar en el lugar que ocupa la madre en el entorno familiar. Sin lugar a dudas, este personaje femenino no se compara en ningún sentido a la madre de *El libro vacío*; la esposa de José García es una mujer amorosa, inteligente, cuidadosa y audaz, entre otros calificativos que añade el

---

<sup>279</sup> R. W. Connell, *Masculinidades... op.cit.*, p. 117

<sup>280</sup> José L. Ramírez González, “El significado del silencio y el silencio del significado”, *op.cit.*, p. 30

narrador. En *Los años falsos*, la madre de Luis Alfonso es una mujer egoísta y cobarde, que está más preocupada de que su hijo tenga empleo y la siga manteniendo, que por su seguridad y bienestar: “Si se es madre se debe cumplir cabalmente con todas las obligaciones sociales”<sup>281</sup>; este enunciado no se aplica a la madre de Luis Alfonso.

A diferencia de *El libro vacío*, en el que no se señala a una institución culpable de la reproducción del sistema de oposición binaria entre los sexos, en *Los años falsos* se presenta como principal responsable a la familia encargada de <la formación de la personalidad humana a través de los estereotipos sexuales: ‘femenino’ (inferior) y ‘masculino’ (jerárquicamente superior)>. Y en segundo lugar, a la sociedad en su conjunto, representada en la novela por los amigos del padre y el diputado.<sup>282</sup>

La madre también guarda silencio, pero éste no conforma una cualidad femenina (recordemos que en *El libro vacío* es un sinónimo de prudencia), sino que se erige como un defecto que convierte a la madre en esposa del adolescente. Es así, que cuando Luis Alfonso llega tarde a su casa después de una noche de parranda, se da cuenta de que se ha dejado de existir a partir de la actitud de su madre hacia él y menciona:

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 familia, ella nunca esperó ni explicaciones ni excusas (292).

Así, cuando el hijo piensa pedir disculpas a su madre por haber llegado tarde, ésta se comporta con él como su esposa. El lazo y la relación madre e hijo se ha roto por la actitud de esta mujer sumisa y convenciera. Esta situación produce en el joven un sentimiento de rechazo hacia ella: “Y de pronto sentí un violento rechazo por aquella mujer desconocida, por aquella esposa que parecía estar atendiendo a un marido

---

<sup>281</sup> Martha Patricia Castañeda Salgado, “Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas”, en *Bosquejos... op.cit.*, p. 15

<sup>282</sup> Claudia Piña Pérez, “El problema de la masculinidad desde un perspectiva femenina. La mirada de Josefina Vicens”, *op.cit.*, p. 167

trasnochador y autoritario, no a un hijo asustado que esperaba su reprimenda y quería pedirle perdón”(293).

Esta mujer también es responsable de la educación machista que se ha inculcado en el entorno familiar; refuerza las actitudes autoritarias del padre. Recordemos que le perdonaba sus ausencias y sus retrasos nocturnos, incluso le ponía una habitación a parte para no molestarlo en su llegada: “Durante los últimos dos años, tú no ibas a dormir a la casa o llegabas en la madrugada [...] Ella misma, acatando como siempre tus órdenes, te arregló el cuarto del fondo [...] La costumbre quedó establecida y ella hubiera sido incapaz de modificarla” (262). Además, se enfrenta a estas situaciones de manera abnegada y silenciosa.

Además, dice algunas frases que molestan profundamente a su hijo, porque siente que ha prolongado la imagen de su padre en él; explica: “ninguno de los dos aceptaba tu muerte; yo me había transformado en ti para que siguieras viviendo; mi madre los sabía, lo disfrutaba, y fomentaba esa transformación que le permitía contemplarte, servirte, cuidarte, obedecerte”(306). Esta mujer prefiere perder a su hijo y quedarse con un marido, situación que Luis Alfonso refuerza comportándose igual que el padre y sin defenderse. Las palabras de la madre, sus cuidados y su cariño, molestan al adolescente: “Cada vez que la oigo tengo que hacer un gran esfuerzo para no encarármele y explicarle todo” (261). La hace responsable por su nueva situación: “Fue ella la que me abandonó y la que convirtió a mis hermanas en esas dos señoritas cobardes y blandas que me respetan, me sirven y me mienten”(294). Así, la madre acata ahora las órdenes del joven, por ejemplo, le pide permiso para que sus hermanas vayan a una fiesta “a casa de Carmelita”. Desde la muerte del padre, Luis Alfonso es quien toma las decisiones y la madre se limita a responderle como lo hacía con el marido:

“Como tú lo ordenes... Como tú lo dispongas”, dice ella, mientras el protagonista percata que con el paso de los años se ha ido transformando en el progenitor:

Había en la casa otro hombre, la familia tenía otro jefe, pero nadie notaba, por imperceptible esa hendidura que señalaba el cambio. ¿Cómo iba a notarlo ella si yo mismo la soslayaba, la ocultaba, la recubría y pulía los bordes para facilitar el paso de ti a mí? [...]  
No era posible tolerar como si yo fuera tú, y que te llorara como si tú no fueras yo. [...]  
Y ella, ellas, mi madre y mis hermanas, también había dejado de existir (299).

Como en *El libro vacío*, los personajes femeninos de *Los años falsos* no tienen nombre. Sólo uno de ellos lo recibe: Elena, amante del padre y del hijo. Este personaje, si bien ocupa un lugar breve en la diégesis, se coloca en un sitio fundamental a lo largo de la trama. Desde que Luis Alfonso la conoce, se da cuenta de que ella es la causa del que el padre no llegara a dormir y de aquella imposibilidad de comunicarse con su familia y explica: “Ahora sé que no es fácil separarse de Elena” (263).

Pareciera que el hecho de convertir a Elena en su amante es la única decisión que el adolescente ha tomado por sí mismo. Cuando se encuentra con ella en su casa y mantienen por primera vez relaciones sexuales, Luis Alfonso le dice al padre:

Y la verdad es que yo, sin que Elena pudiera percatarse ni explicárselo, la hice caer en tu fosa y en tu cama [...] nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente inseparables... hasta que yo quiera matarte, papá, porque si vives aún es porque yo así lo dispongo, así te lo ordeno. Eso quiero que lo entiendas muy bien. No soy tu esclavo, soy tu dueño, y puedo quitarte o darte vida (329).

Esta mujer se convierte para los amigos del padre en una especie de arpía que sólo quiere aprovecharse del hijo, hacerlo caer en su trampa como “un corderito entre sus garras sabias y malignas” (328). Como vemos, se trata de una amante muy diferente a la que se retrata en *El libro vacío* y por la que José García se queda endeudado por

varios años. En cita anterior, Luis Alfonso busca rebelarse ante su padre a través de este discurso y de su relación con Elena; es una manera de reclamarle el hecho de extenderse en la vida por medio de su hijo. Sin embargo, el protagonista se siente muerto; recordemos la frase que menciona al final de la novela: “Tengo derecho, ya que no lo tuve en vida, a tener una muerte entera. ¿Me comprendes, papá? Enteramente mía” (331).

Nuevamente, en silencio e íntimamente, Luis Alfonso reclama a su padre la libertad que le ha sido robada, exige poder tomar sus propias decisiones, aún cuando éstas los sensibilicen de manera femenina; menciona:

¿Te acuerdas de aquella vez que fuimos al llano a volar el papalote? Se balanceaba en el aire, negligentemente, como simulando una libertad de la que no deseaba hacer uso excesivo.  
Si me hubiera sido posible, o si tú hubieras querido soltar el amarre, ahora yo sería el que podara, amorosamente, tu bugambilia. [...]  
Y lo haría en silencio, pensando que cada hoja tenía algo de ti [...] Ellas te arrancan despreocupadamente, hablando de botánica casera [...] (260).

Pero, el padre mantuvo al protagonista sujeto en todas las formas que le fue posible. Incluso, sus fantasías infantiles se guiaban por la opinión del padre; aquello que Luis Alfonso deseaba, tenía que contar con la aprobación de éste. Es así que durante su niñez piensa en ser bombero o cartero, en un afán de satisfacer sus gustos: “Así, durante toda mi infancia fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos [...]” (255). Finalmente, explica que existe una fantasía sobre su futuro, originada sin la influencia del padre; el niño quería ser buzo y explica: “sentí que el fondo del mar era mi sitio [...] Sentí que había yo llegado al centro mismo del silencio y que era ahí donde debía permanecer”(256). Esta fantasía la confiesa a su padre, quien le responde con “un gesto un poco cínico” y, en tono de burla le contesta

que es una buena idea, siempre y cuando le traiga “una sirena gordita”. Después de la mofa, Luis Alfonso nunca volvió a hablar de ello.

Por otro lado, el mundo de la política en la novela es completamente masculino. Luis Alfonso entra a trabajar con un grupo de “gallones” que llevan una pistola en el cinturón, asisten de “pulmones” a reuniones políticas, acuden a fiestas en donde un grupo de mujeres de prostíbulo se les entregan y, acuden a cantinas donde pueden exponer libremente los privilegios de su machismo.

Quería ser un estudiante, como cualquiera de ellos, pero me impresionaba ser lo que era: un joven extraño que alternaba con políticos, que iba a las cantinas con hombres que le doblaban o triplicaban la edad, que usaba pistola y que se paraba frente a la escuela, en un rato que le quedaba libre, para esperar a un muchacho que no sabía nada de la vida. [...]  
¿Por qué me ponía a llorar desesperadamente después de dejar a mi amigo en la puerta de la vecindad donde vivía [...]?  
No sé, pero apenas me encontraba solo nuevamente, sentía que algo se desprendía de mí, algo que no debía desprenderse porque sin ello, que no sabía lo que era, me sentía indefenso. (277)

Luis Alfonso detesta este ambiente que crea en él un sentimiento de rechazo y un fuerte deseo de volver a ser un estudiante, un adolescente, un hijo y un hermano.

Queda un hecho más de la novela al que debemos acercarnos. Recordemos que en el capítulo quince, los amigos de oficina de Luis Alfonso someten al joven a un interrogatorio sobre su vida sexual. “Apuesto que nunca te has acostado con una mujer” (281), dice uno de ellos; “Era cierto. Pero lo negué rotunda, agresivamente, pensando que a ti te disgustaría que ellos lo supieran” (281), explica el joven y agrega: “En ese terreno no tenía más experiencias que las solitarias, las imaginadas y las mágicas. Esta clasificación la hago ahora; entonces para mí todas eran pecado mortal” (282). Así, Luis Alfonso describe la visita a casa de su amigo Manuel, cómo es invitado por la sirvienta a pasar a la recámara de la madre de éste, encontrándose “fascinado, sin poder decir una sola palabra”. Esta mujer mágica determinará las fantasías sexuales del adolescente, que

comienzan esa misma noche, cuando besa a su amigo Manuel mientras éste se encuentra dormido: “Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido, le besé levemente la boca”(285).

De su archivo memorioso rescata una de las clasificadas por él como <mágicas>, la extraña visita al dormitorio de la madre de su amigo y la descripción de la habitación que parecía un desván con un trasfondo <indolente, desmayado, narcotizado>. Un escenario expresionista con la <excesiva> cama desde donde surge una mujer que es casi la imagen de la Muerte: <clavículas salientes>, <delgada>, <pálida>, <angulosa>, <ojos hundidos>, rodeada por el humo del cigarrillo, vestida con un camisón transparente, y de un <olor dulzón>, que allí <agonizaba encerrado, sin salvación posible>.<sup>283</sup>

Luis Alfonso explica el inicio de sus experiencias sexuales con relación a la fantasía que le ha provocado la madre de su amigo: “De las mágicas recordaré siempre una, que me afectó gravemente durante mucho tiempo”(282). En sus recuerdos infantiles interviene una figura que lo invita a incurrir en lo sexual, haciendo surgir el deseo.

De pronto, de entre un montón de cojines y cobijas que llenaban la enorme cama colocada en un ángulo del cuarto, surgió una mujer. Vestía un camisón ligero que transparentaba las muy salientes clavículas. Era impresionantemente delgada, pálida, angulosa, y tenía unos grandes ojos hundidos y rodeados de sombras. Se apoyó en el respaldo y encendió un cigarro [...] Yo la contemplaba fascinado sin poder decir una sola palabra, y ella veía sonriendo mi fascinación, también en silencio. Jamás he sentido encantamiento con mayor conciencia de lo que era [...] (283-284).

Aunque esta mujer no se acerque físicamente a Luis Alfonso, para él representa su primera seducción, a partir de su encuentro con ella fantasea e imagina; sin que lo

---

<sup>283</sup> Ana Rosa Domenella, “Muerte y patriarcado... *op.cit.*, p. 202

toque, él se siente sujeto en una suerte de embeleso: “jamás he sentido el encantamiento... me había hecho su presa, y de que todo lo demás había desaparecido”(284). Pareciera que el joven se acercara a la muerte.

Lo único que yo deseaba, con una súbita y delirante urgencia, era meterme en aquella cama excesiva y decirle a aquella mujer que desde ese instante y para siempre, le pertenecía yo por entero [...] A causa de esa habitación moribunda y de esa mujer aparecida, fue para mí una presencia desquiciante, deseada y esquivada [...] De este estancamiento del tiempo provenía sin duda alguna aquél olor dulzón, que se había ido elaborando a sí mismo y enriqueciendo con la mezcla de todo lo que allí agonizaba encerrado, sin salvación posible (284).

En este capítulo Luis Alfonso se rebela ante sus compañeros de trabajo que lo indagan sobre su vida sexual y, al hacerlo, este recuerdo de la infancia, fortalece la imagen de la muerte, que existe en todas sus actividades cotidianas.

#### **4.4. La muerte en *Los años falsos***

Existe un suceso terrible en la novela: el padre de Luis Alfonso muere en su casa ante la mirada de su familia. Una noche que se encontraba con sus amigos bebiendo, se disparó con una pistola que sacó para alardear; fallece en un juego absurdo de machos y, mientras agoniza, hace que sus amigos de parranda le prometan que ayudarán a su hijo: “Han cumplido. Me ayudaron. Pueden tener la conciencia tranquila”(245). Este hecho representa el inicio de la nueva vida del protagonista y la prolongación de la figura del padre en el entorno familiar.

¿Cómo se ordenó todo, súbitamente, con tu último aliento, y cada uno supo lo que le habías pedido que hiciera y lo que te había prometido hacer? No lo entiendo, tal vez el estar meriendo sea un rumor que no puede oírse, pero el morir es un silencio que tiene que ser escuchado (246).

Luis Alfonso describe el cadáver de su padre, cómo quería verle la cara como si estuviera durmiendo, con la boca entreabierta, en un deseo de que la situación no sea tal y su padre se encuentre con vida: “Ya estábamos en el panteón, ante la fosa abierta; ya iban a empezar a bajar la caja y yo todavía pedí que la abrieran una última vez, la última, esperando ver un levísimo, imperceptible movimiento de una sola de tus pestañas.”(249) A pesar de lo trágico del momento, se trata de un hecho íntimo, que sólo le pertenece a Luis Alfonso.

Después, explica que en “el velorio fue distinto”; el Diputado le insiste en que tiene que ser como su padre: “Tu padre fue todo un hombre y tú tienes que ser como él. Ya los muchachos me informaron cuál es su último deseo. Ve a verme la semana entrante”(250). Así, los encargados de vigilar el buen cumplimiento de las enseñanzas paternas son los amigos del trabajo, facultados en aleccionarle sobre lo que significa ser <todo un hombre>.

*Pulsión de muerte* autodestructiva, que tiende a resolver esas tensiones con el regreso al estado inorgánico, la tumba donde, imaginariamente, frecuenta el adolescente o el <montón de cenizas> en que cree convertirse. Pero, también. *Pulsión de vida*, aunque más débil, la pulsión que lo lleva al amor, a la autorreflexión, a la búsqueda de las palabras necesarias que le devolverán la vida [...] No sólo el análisis cura con las palabras, también la comunicación solidaria y la creación artística; por eso el protagonista imagina al conjunto de palabras, a la frase, como <una joya>. Palabras que ya no son las que sólo producen <ruido>, como según el padre era el hablar de las mujeres de la casa; no son las de la letanía que, sin embargo, desencadenan los recuerdos.

284

Igualmente, Luis Alfonso fantasea con la muerte de su familia, debido a que siente que ha perdido a cada uno de los miembros que la conforman: “Se murió toda mi

---

<sup>284</sup> *Ibidem.*

familia” (297). Si bien su padre está en la tumba, él siente que su madre ha dejado de comportarse como tal: “sentí que todos me habían dejado para estar juntos allá abajo” (297). Además, sus hermanas, como lo explica, se han transformado en unas extrañas, menciona: “Esas desconocidas, esas tramposas, esas dóciles que esperaban mis órdenes” (298). Además, en sus momentos de soledad, en una especie de juego macabro, se coloca en la posición en la que el padre debe estar en la tumba:

Coloqué las manos en la misma posición en que tú las tenías [...] 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 de una fruta, la materia que cubría mis huesos. Casi veía mi esqueleto, íntegro, ordenado, tendido en los despojos de la caja (295).

La muerte no separa a Luis Alfonso de su padre, por el contrario, los acerca cada día más. Es gracias a este hecho puede conocerlo más y más; este suceso lo lleva a enterarse de la relación que llevaba con sus amigos del trabajo, en qué consistía su empleo y su vida en la política: “Esa muerte acontecida para quienes podían dar cada día el paso que los iba alejando de ti” (302). Aquellos que conocieron al padre se alejan de él a partir de su muerte.

Es así que Luis Alfonso experimenta la muerte interna y externamente; se acerca a ella en la vida, al sentir que en él no queda más de lo que fue: el adolescente, el estudiante y el hijo, han muerto para que el padre viva. Por otro lado, siente que, indudablemente, se encuentra con el padre en la sepultura y que el nombre en la cruz es el propio, la inscripción no dice “Poncho Fernández”, como le decían al padre, sino Luis Alfonso Fernández, como le dicen a él ahora. Existe una actitud emocional del personaje ante la muerte, a través de la mirada del yo y del otro.

Puedo imaginarme el mundo después de mi muerte, pero yo no puedo vivenciarlo a partir del hecho emocionalmente [...] de mi-no-ser desde el interior de mi persona, porque para hacerlo, yo debería vivenciar al otro o a otros para los cuales mi muerte, mi ausencia, llegarían a ser un acontecimiento de su vida.<sup>285</sup>

Esto es precisamente lo que sucede Luis Alfonso, experimenta su muerte a partir de del otro y del significado de esta vivencia para su madre y sus hermanas, que lo ven como a un marido y un padre. Lo mismo sucede con sus compañeros de trabajo, insistiendo en que deje de ser el mismo para parecerse al padre lo más posible. Incluso Elena se inserta en este juego macabro teniendo relaciones sexuales con el hijo, que es tan parecido al padre. “Al realizar el intento emocional de percibir el suceso de mi muerte en el mundo, llego a ser poseído por el alma de otro posible”<sup>286</sup>. Ese otro es el padre; el otro que también es el protagonista de *Los años falsos*.

---

<sup>285</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación... op.cit.*, p. 96

<sup>286</sup> *Ibidem*.

## CONCLUSIONES

LA VIDA del autor en el análisis de la obra es un tema que ha sido recurrente en los estudios literarios. Efectivamente, las vivencias del escritor son importantes, pero no conforman la totalidad de los personajes ni de la obra. Por ello decidí acercarme a la vida de Josefina Vicens a través de sus muchas facetas artísticas y profesionales. Quizá, para aquellos lectores que conozcan las novelas de la escritora tabasqueña, pero que ignoren sus vivencias, los aspectos aquí expuestos brinden una nueva visión de su imagen. Anoté los hechos biográficos que consideré primordiales, desde su niñez hasta su vejez; nos acercamos a las diferentes actividades que realizó, desde secretaria, cronista de toros, líder política y guionista de cine.

Existen diversas formas o calas para abordar los textos literarios. A partir de los estudios bajtinianos pude comprender cómo los elementos que sirvieron de inspiración para Josefina Vicens, también conforman la totalidad de sus novelas. Por lo que estudié que existe un problema con relación a cómo diversos críticos de la literatura mexicana se han aproximado a las obras. Principalmente, tomé en cuenta los trabajos enfocados a analizarla a partir de perspectivas de género. Éstos, en ocasiones, buscan las vivencias de la autora en su obra; se trata de estudios culturales que se sustentan primordialmente en el contexto social y cultural que rodea la construcción de las novelas. Sin embargo, encuentro que, actualmente, como investigadores de la literatura, debemos acudir a los hechos que estén asequibles para confrontar nuestras ideas y puntos de vista, ello nos permitirá establecer la mejor forma de solucionar el problema de investigación.

Para ello, la lectura de Mijaíl M. Bajtín me permitió abordar y resolver los problemas teóricos expuestos en la hipótesis de estudio; el filósofo ruso analiza la relación que se establece entre el autor y el personaje. Para resolver el problema del discurso, era necesario deslindar la enunciación de Josefina Vicens como escritora y novelista, de sus personajes como sujetos masculinos independientes. La resolución de esta situación me permitió comprender la totalidad artística de las novelas. Bajtín advierte cómo el creador debe realizar su obra a partir de un acto ético y ver a sus personajes desde de la mirada del *otro*. Las categorías del *yo-para-otro* y del *otro-para-mí* resolvieron en gran medida el conflicto al que me enfrentaba al precisar el discurso. En las novelas de Josefina Vicens convergen su visión del mundo y su ideología, así como la visión del *otro*; empero, la enunciación de sus protagonistas es independiente.

Los lectores de las novelas de Vicens podrán percatarse que en ellas existe parte de la conciencia creadora de la novelista. Sin lugar a dudas, permanece algo de la escritora en José García y en Luis Alfonso. En el protagonista de la primera novela, encontramos esa imposibilidad de la escritura que ella declaró tener en varias ocasiones. En el narrador de la segunda, observamos claramente esa relación que la autora mantenía con la política y principalmente con la muerte. Esta cualidad no podemos negarla; tampoco podemos pensar, objetivamente, que José García y Luis Alfonso son proyecciones de la autora real, este sería un grave error en el estudio de la obra literaria, porque confunde el plano de la ficción con el plano de la realidad extratextual.

A partir del análisis sustentado en los estudios bajtinianos, nos percatamos que los personajes en las novelas de Josefina Vicens portan un discurso propio que se desprende del de la autora. José García enuncia a través de su cuaderno y de la escritura. El personaje se construye por medio del discurso, se repite que éste le permite existir y

será éste el que le deje trascender, ser recordado, renombrado y conocido. Tiene el sueño de convertirse en un gran escritor y perpetuarse a través de este acto.

Por otro lado, el discurso de Luis Alfonso contiene una serie de elementos que son susceptibles de estudio. Primeramente, llamó mi atención la característica dialógica del mismo, porque, aún cuando se trate de un monólogo, existe una palabra ajena que interviene constantemente, la del padre. El protagonista no puede abstenerse de esta característica particular, su enunciación está determinada por la mirada del otro, conformada por su familia, sus compañeros de trabajo, su amante y su padre. Él se construye como un sujeto masculino sólo a través de esta perspectiva y, conforme avanza su relato, va afianzando esta situación.

Tanto en *El libro vacío* como en *Los años falsos* los personajes femeninos son discursivos o referidos. Sus acciones cotidianas son vistas sólo a través de la mirada de los narradores y descritas a partir de las palabras de éstos. Pero, como lo han apuntado otras investigadoras, ciertamente en la primera novela las relaciones femenino-masculino son aceptadas como resultado del curso natural de la vida; hombres y mujeres están concientes del rol que representan y lo aceptan sin mayor conflicto. Pero, en *Los años falsos*, Luis Alfonso es el vigilante de que las mujeres ocupen el sitio inferior que les corresponde en la sociedad y es el encargado de reforzar el lugar hegemónico que el padre le ha heredado, aunque en ocasiones desee rebelarse.

La definición de masculinidad en las novelas de Josefina Vicens tiene una característica social y psicológica. Mencioné que en *El libro vacío* los personajes aceptan su rol social. La masculinidad ocupa el sitio más alto en la jerarquía familiar y en las relaciones de poder. Esta situación es normal, cotidiana y común.

En *Los años falsos*, la masculinidad, además de tener las particularidades mencionadas, está estrechamente relacionada con un conflicto psicológico y anímico, debido a que Luis Alfonso ha sido obligado a colocarse en el lugar del padre de familia y jefe de la casa, por lo que la masculinidad va construyendo al joven y, al mismo tiempo lo va sensibilizando.

La masculinidad está estrechamente relacionada a la producción discursiva en ambas novelas. Tanto José García como Luis Alfonso, son sujetos masculinos sólo a través de la palabra y gracias a ella. Si no tuviesen la posibilidad de la enunciación, se colocarían en una nueva categoría social o en un estrato similar al de las mujeres. La palabra es poder; los portadores del discurso ocupan un lugar superior en la jerarquía de las relaciones sociales y familiares. Observamos que en un género discursivo secundario se localizan enunciados sociales que pueden contener un sentido ideológico determinado.

El trabajo de R.W. Connell permite vislumbrar la masculinidad a partir de diversos significados. El término no tiene una única definición, sino que se construye por medio de una serie de elementos, donde lo biológico, lo psicológico, lo social y lo cultural tienen incidencia. No definimos lo masculino solo características físicas, como tampoco limitamos lo femenino a la capacidad reproductora de las mujeres. En las novelas, ambos términos encierran una serie de contradicciones. La masculinidad está determinada por el contexto y las vivencias individuales de José García y Luis Alfonso y, a partir de ellas, se establecen las relaciones entre hombres y mujeres.

En los personajes femeninos de las novelas existen diferencias determinadas por el contexto. La madre de *El libro vacío* no se parece a la de *Los años falsos*; la primera es una mujer al pendiente de su hogar y sus hijos, ama de casa “modelo” y madre protectora; en la segunda novela, la madre de Luis Alfonso, también ama de casa, está

más al pendiente de los beneficios que su hijo puede proporcionarle, que de su bienestar anímico y psicológico.

En ambas novelas la masculinidad y la feminidad son resultado de una posición social establecida dentro de un contexto definido. En este sentido el silencio también forma parte de este discurso porque cuenta con características del signo ya que se encuentra dotado de sentido. Recordemos que Eve Gil menciona que el silencio está asociado con la condición femenina y con la simbología que determina lo femenino. También forma parte del discurso. El silencio de las mujeres en las dos novelas nos dice algo relacionado con el lugar social que les ha tocado vivir. En *El libro vacío*, la esposa de José García manifiesta ciertas cualidades a través del silencio, la prudencia es, según el protagonista, una de ellas. Asimismo representa esa falta de discurso al que las mujeres han sido sometidas. El silencio violenta estas relaciones sociales cuando es resultado del abuso de poder por parte de un grupo, como sucede en *Los años falsos*.

Los personajes femeninos son discursivos y carecen de enunciación. Aceptan su rol social y familiar, un rol de amas de casa, madres de familia, protectoras de los intereses económicos del hogar. Estos personajes también carecen de nombre propio. Si bien en las novelas no encontramos mujeres emancipadas, sí existen algunas que se han liberado sexualmente como Lupe Robles o Elena; curiosamente, ellas sí cuentan con un nombre propio.

Existen una gama de personajes femeninos mencionados en *El libro vacío*. Por sus páginas desfilan la madre, la abuela, las hermanas, las novias y la amante de José García. Ellas conforman al protagonista y nos permiten llegar a conocerlo en sus más íntimas facetas. En este sentido, los estudios de género fueron un gran aporte a nuestra investigación, resolviendo problemas relacionados con la conformación de las identidades. En contraste, las mujeres descritas en *Los años falsos* parecen no tener

merito alguno, son resultado de la educación y del contexto al que se han enfrentado. La madre de Luis Alfonso participa en un juego macabro que la lleva a buscar la representación de su marido en el adolescente, reforzando el lugar hegemónico masculino. Es una mujer silenciosa que se limita a obedecer las decisiones de su marido y su hijo. Ella se ha encargado de afianzar la educación masculina en el hogar, inculcándoles a sus hijas el silencio.

En ocasiones el estudio de una obra literaria parece ser inagotable. En este caso, creo que existe una cuestión que me hubiese gustado estudiar detenidamente con relación al discurso del protagonista de *Los años falsos*: la polémica oculta bajtiniana. Mijaíl Bajtín en el último capítulo de su texto *Problemas de la poética de Dostoievski* analiza esta cuestión. Mencionaré brevemente que, según el filósofo, en una obra puede existir un diálogo de dos, donde las réplicas del segundo interlocutor son omitidas (pero permanecen presentes), de tal manera que el sentido del discurso no se altera. A pesar de que sólo se presenta un interlocutor en la diégesis, existe una conversación y un diálogo oculto. En *Los años falsos*, Luis Alfonso tiene una conversación con su padre que trata de esconder a la mirada de los otros. Sin embargo, este aspecto quedará pendiente para futuras investigaciones.

La presente tesis resuelve cómo, en *El libro vacío* y en *Los años falsos*, los protagonistas se construyen a sí mismos a través de la palabra, mientras que los personajes femeninos son discursivados o referidos y se erigen por medio del silencio. Falta mucho por analizar en la obra de Josefina Vicens y no me refiero únicamente a sus novelas; sus poemas, sus guiones cinematográficos y sus crónicas taurinas son importantes fuentes de estudio para investigadores en ciencias sociales y humanidades.

## I. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA DE JOSEFINA VICENS

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

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

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

\_\_\_\_\_, *El libro vacío*, México, CGE, 1958.

\_\_\_\_\_, *El libro vacío*, México, Lecturas Mexicanas, SEP, Dirección General de Publicaciones y medios, Segunda serie, 1986.

\_\_\_\_\_, *El libro vacío*, México, Ediciones Transición, 1978.

\_\_\_\_\_, *El libro vacío, Los años falsos*, México, Textos de Humanidades, 1987.

\_\_\_\_\_, *El libro vacío, Los años falsos*, México, FCE, 2006.

\_\_\_\_\_, *Le cahier clandestin*, traducido del español por Alaide Foppa y Dominique Eluard, París, Francia, Julliard, Les lettres nouvelles 37, 1963.

\_\_\_\_\_, *Los años falsos*, México, Martín Casillas Editores, 1982.

\_\_\_\_\_, *Los años falsos*, México, Martín Casillas Editores, 1985.

\_\_\_\_\_, "Petrita", en *Plural*, México, septiembre-octubre 1989, Núm. 2, pp. 9-12

\_\_\_\_\_, *The empty book*, translated by David Lauer, Texas, University of Texas Press, 1992.

## II. BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LAS NOVELAS

Domenella, Ana Rosa, "La niña y la muerte en *Petrita* de Josefina Vicens, en *Signos, Anuario de Humanidades*, tomo 1, año 5, México, UAM-I, 1991, pp. 248-255

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

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

Cuevas, José Luis, "Cuevario" en *El Universal.com.mx*, México, D.F., 03 de julio del 2006, sin numeración, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/58943.html>, consulta realizada el 12 de diciembre del año 2006.

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

Filmoteca UNAM, sección de *Filmografía Mexicana* en la dirección web <http://www.unam.mx/filmoteca/filna/acceso/formal.html>, la consulta fue realizada durante los meses de octubre y diciembre del año 2006.

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

Lauer, David, “El sistema patriarcal en *Los años falsos*”, en *Plural*, México, septiembre-octubre 1989, Núm. 2, pp. 13-16.

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

\_\_\_\_\_ (et.al.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México, Colegio de la Frontera Norte, 1990.

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

### III. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA DE TEORÍA LITERARIA

Araújo, Nara y Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios post-coloniales)*, México, Universidad de la Habana, UAM-I, 2003.

Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, tr. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003.

\_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003.

Barriga Villanueva, Rebeca. “Nombrando al mundo. El encuentro con la lengua escrita a partir del nombre propio de Irena Majchrzak”, México, Revista Mexicana de Investigación Educativa (RMIE), Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México, octubre-diciembre, año 10, vol. 10, número 027, 2005, p. 1291, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/140/14002723.pdf>, consulta realizada el 25 de febrero del 2007.

Barthes, Roland (et.al), *Análisis estructural del relato*, tr. de Beatriz Dorriots, México, Coyoacán, 2004.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003.

Castilla del Pino, Carlos (comp), *El silencio*, Madrid, Alianza editorial, 1992.

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

Connell, R. W. *Masculinidades*, tr. de Irene María Artigas, México, UNAM, 2003.

Chemama, Roland y Bernard Vandermersch (directores), *Diccionario de psicoanálisis*, tr. de Teodoro Pablo Lecman, Buenos Aires Argentina, Amorrortu, 2da edición, 2004.

Eagelton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, tr. de José Esteban Calderón, México, FCE, 2004.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1996.

García Méndez, Javier, “Por una escucha bajtiniana en la novela latinoamericana”, *Revista de las Américas*, No. 160, vol. 27, La Habana, 1987, pp. 10-30

Gil, Eve, *La imposibilidad de la novela como potencial género literario*, revista *Casa del Tiempo*, México, marzo, 2005.

González Núñez, José Jesús (et.al.), *Los afectos. Su expresión masculina*, México, Instituto de Investigaciones en Psicología Clínica y Social, 1988.

\_\_\_\_\_(director), *Psicología de lo masculino*, México, Instituto de Investigación en Psicología y Clínica Social, 1987

Meza Márquez, Consuelo, *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, México, Universidad de Aguascalientes, Universidad de Colima, 2000.

Montesinos, Rafael, *Masculinidades emergentes*, México, UAM-Iztapalapa, 2005.

\_\_\_\_\_, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, México, Gedisa, Biblioteca Americana del pensamiento, 2002

Moore, Robert y Douglas Gillete, *La nueva masculinidad*, España, Paidós, 1993.

*Diccionario sobre género y temas conexos*, Gestipolis.com, <http://www.gestipolis.com/recursos6/Docs/Eco/direrencias-de-genero-y-su-evolucion.htm>, consulta realizada el 12 de marzo del 2007.

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

Robles, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1986.

Rof Carballo, Juan, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

Rodríguez Cabrera, Verónica y [Roberto Diego Quintana](#), *Paradojas Conceptuales del Género en Procesos de Cambio de Mujeres Indígenas y Campesinas en el México Rural*, México, UAM-Xochimilco, 2002, consulta en línea a través de la página de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, <http://www.moebio.uchile.cl/13/rodriguez.htm>, consulta realizada el 23 de febrero del año 2007.

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

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, México, Era, 1970.

Schmitter, Philippe (et.al.), *Neocorporativismo II. Más allá del Estado y el mercado*, tr. de Private interest goverment, México, Alianza, 1992.

Wigozki, Karina, “El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* de Pedro Lemebel”, en *Class, the College of Liberal Arts and Social Science*, University of Houston, 2007, <http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>, consulta realizada el 12 de marzo del 2007.

Zambrano, María, *La confesión: género literario*, España, Mondadori, 1988.

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
Unidad Iztapalapa

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**La masculinidad como producción discursiva y la  
feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los  
años falsos* de Josefina Vicens**

Tesis que presenta para obtener el grado de Maestra en  
Humanidades

**Isabel Lincoln Strange Reséndiz**

Directora de tesis:

Dra. Ana Rosa Regina Domenella Amadio

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be the signature of the thesis director, Ana Rosa Regina Domenella Amadio. The signature is written over the printed name and extends across the width of the page.

México, marzo del 2007

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
Unidad Iztapalapa

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**La masculinidad como producción discursiva y la  
feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los  
años falsos* de Josefina Vicens**

Tesis que presenta para obtener el grado de Maestra en  
Humanidades

**Isabel Lincoln Strange Reséndiz**

Directora de tesis:

Dra. Ana Rosa Regina Domenella Amadio

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be the signature of the thesis director, Ana Rosa Regina Domenella Amadio. The signature is written over the printed name and extends across the width of the page.

México, marzo del 2007