

Cuerpo textual e identidad simulada en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens

MARISOL LUNA CHÁVEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA BENITO JUÁREZ DE OAXACA
circe_lamaga@yahoo.com.mx

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
vmda@azc.uam.mx

Introducción

1. A Josefina Vicens (1911-1968) le bastaron dos novelas para ingresar al canon de la literatura mexicana de medio siglo; éstas representaron un aporte en la estructura y el tema de la narrativa contemporánea: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982). En *El libro vacío*, Josefina Vicens plantea por primera vez, desde una lente femenina, los vericuetos de la literatura autorreflexiva, metatextual, que en su afán de describirse a sí misma, se niega sistemáticamente. Así, y de manera sutil, va virtualmente regresando una y otra vez a la práctica de una escritura primigenia, que sigue la línea vital del narrador-autor. En esta novela, la autora aborda el tema de la imposibilidad de la creación literaria como si el cuerpo de la novela diera forma a la vida del protagonista y narrador, quien, precariamente a través de su frágil condición humana se plantea una misión muy por encima de sus posibilidades. De igual forma, *Los años falsos* también explora un tipo peculiar de simulación, cuando se retoma por necesidad y obligación, la personalidad, el discurso, e incluso, el cuerpo del padre que fallece y cuya identidad desplaza al hijo vivo. La experiencia de la vida para este protagonista es precaria porque todo lo realiza a través del padre fallecido, así le queda muy poco espacio vital para la autorrealización, profesional, social y erótica.
2. La irrupción de Josefina Vicens en el panorama literatura mexicana se ubica dentro de un grupo de mujeres (todas casi una generación menor) que también exploraban, en diversos registros y géneros literarios, un

conjunto de temas similares, aunque con enfoques muy distintos: Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, etc. En este contexto, la obra de Josefina Vicens explora también el tema de la sexualidad, de lo corpóreo como una forma de apreciación y conocimiento del mundo, de las limitaciones del discurso y la escritura y, sobre todo, de la presión y exigencia social que domina a los personajes de esta generación, siempre sometidos a la obediencia de obtener estándares imposibles de cumplir.

3. Aunque son diversos los aportes que pueden señalarse de la obra de Vicens, el más señalado por la crítica es el carácter metatextual de *El libro vacío*, una reflexión sobre la imposibilidad de la escritura que volvería a ocupar un lugar central en la narrativa de otro autor de la generación, Salvador Elizondo, quien, en la novela *Farabeuf* (1965), analizó las complejas relaciones entre las estrategias de narrar la memoria y el olvido. Otra novela con la que ha sido vinculada la novela de Vicens es *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, porque fueron publicados el mismo año y porque abordan temas similares, como señala Gloria Prado Garduño en el artículo «Metaficción, puesta en abismo y escritura autoconsciente en *El libro vacío* de Josefina Vicens»:

ambas obras se sitúan en la emergencia de la urbe moderna, de una nueva modalidad de pensar y de sentir y de nuevos actores sociales; entre ellos las mujeres empiezan a ocupar un lugar visible en el espacio literario: Vicens es una de ellas, y quizás esta situación se refleja también en la condición incierta de su protagonista como escritor. En los dos textos se aprecia el cuestionamiento de las referencias tradicionales y las subjetividades conflictivas e intercomunicadas (Domenella, 2017; 133).

4. Dichas subjetividades conflictivas están profundamente vinculadas con la representación del individuo frente a una sociedad que cuestiona los roles de género de manera permanente, por lo cual el ejercicio de la escritura se convierte en un tema de difícil asimilación, por lo que el protagonista de *El libro vacío* tiene que atravesar un largo y doloroso proceso, para llegar, paradójicamente, de la periferia al centro de su escritura; al todo, y finalmente, a la nada.

El cuerpo y la escritura

5. José García, el protagonista y narrador de *El libro vacío*, intenta desesperadamente escribir una novela en la cual pretende apegarse a los estrictos y típicos códigos de la prosa realista. Paradójicamente, la escritura se convierte en una actividad vital, a pesar de que él se sienta muchas veces avergonzado por dedicarse a ella¹: es el centro de su vida, a través de la que organiza su cotidianeidad; al mismo tiempo, es la escritura la que lo mantiene anclado a un estado vegetativo deliberado y consciente. José García no es un escritor conocido, ni siquiera es autor de una sola página, porque mantiene su actividad literaria oculta de sus amigos, sus compañeros de trabajo y, parcialmente, de su familia.
 6. José García lleva una vida normal, trabaja como contador en una oficina, percibe un salario que le alcanza para vivir modestamente, tiene una esposa abnegada a la que presta poca atención, y dos hijos, José, el mayor, quien sostiene un romance con una mesera llamada Margarita, y Lorenzo, un niño enfermizo, su hijo preferido. Su relación con la escritura de su libro oscila entre el profundo rechazo que experimenta hacia ésta y un empecinado deseo de dar forma a sus vivencias. De tal forma que la historia se va tramando a través de los recuerdos del protagonista, de manera que podemos percibir dos tiempos narrativos muy claros: el primero es un presente congelado donde el narrador desahoga los conflictos de la escritura, su incapacidad de escribir, sus intentos de abandonar el libro y sus crisis existenciales; el segundo, es el pasado reconstruido a través de la evocación del protagonista. Así se introducen en el discurso novelístico los núcleos anecdóticos y narrativos que tejen la trama: la infancia de José García, su aventura otoñal con una mujer de estridente personalidad, su relación con su esposa, sus primeros encuentros sexuales con una mujer mayor. En resumen, su drama vital: la certeza de haber cruzado la plenitud de su vida sin haber vivido las grandes hazañas íntimamente formuladas en su infancia. El drama de José García es simple y universal, es el síntoma de los quijotes y las Emmas Bovary: la ensoñación de otras vidas no experimentadas, de aventuras no conquistadas ni sufridas, sepultadas por el aniquilamiento de
- 1 Por ejemplo, entre la página 44 y 47, el narrador confiesa que su primer intento de novelar consistía en la articulación de las historias de personajes diversos, con una interacción casi genealógica: madres, padres, abuelos (suponemos, tomando de modelo *La comedia humana* de Balzac). Asimismo, al principio tuvo una gran necesidad de crear escenarios, «de amueblarlos», señala, de acuerdo con su posición social y a su contexto histórico, para generar un efecto de veracidad, a la manera de los escritores realistas.

la vida cotidiana, condenadas a vivir en el cerco de la una vida gris, contenida, inmutable.

7. Al mismo tiempo, esa vida aparentemente común, la vida familiar y doméstica, la que produce momentos casi milagrosos, como cuando el pequeño Lorenzo cree que su padre es un mago y éste es capaz de actuar para él y sus amigos como tal. Es decir, es capaz de volverse por un momento el héroe del mundo infantil de su hijo. Lorenzo, quien transita de los achaques casi ininterrumpidos a la más pura ingenuidad, representa un aspecto de su padre que también ha permanecido incorruptible. La imaginación es lo que une al padre y al hijo, los únicos capaces de imaginar –y hasta construir– los mundos imposibles donde se puede vivir justo de una manera diferente que la exigida por la cotidianeidad. El hijo mayor, José, aunque lleva el nombre del protagonista, tiene una personalidad opuesta a la del padre. Más parecido a la madre, es fuerte y realista, y representa el inicio de la plenitud viril que José está comenzado a abandonar. Sin ser necesariamente viejo, José considera que su vida sexual y sentimental está concluida. El último esfuerzo por convencerse a sí mismo de su masculinidad es manteniendo una aventura de la que resulta más perjudicado que repuesto. Su enamoramiento otoñal lo deja devastado en todos los sentidos, pues el doble juego de su relación ilícita resulta desgastante. Su personalidad y las circunstancias morales apuntan pronto el desenlace de la historia: José abandona a su amante y queda para siempre asido de su recuerdo, evocándola, extrañándola y reviviendo su historia imposible.
8. La enseñanza moral quizás represente la sensibilidad de la época y la perspectiva de la autora de la novela. Parecería que la historia terminara revelando al personaje que no tiene sentido que busque la felicidad porque ya no existe para él, porque ésta se ha ido con su juventud. El personaje contrapunto de la novela es la esposa, casi siempre a la sombra de su familia y víctima de los devaneos literarios de su marido. Secretamente, el protagonista envidia su entereza, su fuerza vital. Armada sólo de paciencia y de una inteligencia sospechosamente escondida, soporta la pobreza, la incertidumbre de las enfermedades del hijo mayor, los amoríos inconvenientes y el precario futuro del mayor, el mal humor de su marido y su aventura tardía con una amante que tiene gran presencia en el hogar, aunque nunca es nombrada. La fuerza moral de este personaje es rica en ambigüedades porque, hábilmente, el narrador hace parecer sometimiento y/o anulación

el gusto por la vida simple, la abnegación por una inteligencia de género, casi atávica, de una moralidad casi inhumana.

9. La escritura no es la única relación compleja que José García tiene con su entorno, pues de hecho, la interacción más difícil comienza consigo mismo y con el cuerpo que lo contiene y lo limita, por lo cual, la escritura se convertirá en una forma de subsanar esas carencias y de vivir más allá de su cuerpo, el cual rechaza categóricamente: «es débil, blando, insignificante; no me gusta. Tal vez por eso nunca me ha importado y lo descuido. El resultado es que se me impone siempre, en fracciones, en pequeñas o grandes molestias: dolor de muelas, gripe, arritmia, una serie de achaques» (Vicens, 57). De esta experiencia surge que siempre se sienta incómodo frente a otros, compañeros de oficina, familiares e incluso posibles conquistas amorosas. A esta poca aceptación de su cuerpo, José García atribuye una característica anímica que lo conducirá a la escritura: «sobre todo, un temblor permanente, por dentro, un quebranto».
10. Los límites de lo corpóreo no son sólo vistos como un elemento interno, pues José García ve reflejada su insatisfacción en el cuerpo de su hijo mejor, Lorenzo, quien es un niño enfermizo a diferencia de su hijo José, el mayor. «Me parece que soy culpable de un mal reparto. Acabamos de inyectarlo y darle un baño para que le baje la fiebre. ¡Qué raquíto, qué indefenso! Se le señalan todos los huesos» (Vicens, 57). El precario estado físico de Lorenzo preocupa a José García por una situación simple: la necesidad de representar una fuerza viril destructora, contundente y amenazante, incluso para sobrevivir en este entorno social y para ser exitoso en él. Para los hombres, en la narrativa de Vicens, la masculinidad está siempre puesta a prueba, y el territorio donde se libran las batallas más difíciles, es el erótico. De manera que la confirmación de la masculinidad, más que ser un proceso interno, se mide en la apreciación y valoración femenina, como le ocurre a José García en su adolescencia, cuando tiene por primera vez una relación con una mujer en una relación de desigualdad, pues mientras ella posee toda la experiencia, él se encuentra vacilante e indefenso frente a ella:

Yo percibía todo eso, allá, lejos, en el fondo de mí, y ella, adivinándolo, trataba de hacérmelo olvidar dándole a mi pequeño cuerpo inexperto una categoría de amante elegido, admirado, capaz de proporcionar los hondos placeres. Y de esto, que me otorgaba cada noche, me despojaba cada mañana, cuando estaba yo convencido ya de mis cualidades extraordinarias y de la eternidad de nuestro

amor; eternidad que de pronto rompía un tocoso reloj cromado. A las cinco de la mañana, a las cinco y cuarto, a lo más (Vicens, 102).

11. El conflicto con el cuerpo se desplaza, por lo tanto, hacia la escritura. Y el cuerpo del texto se convierte también en un territorio problemático. El cuerpo textual representa a este José García tímido, viviendo a tientas, explorando con terror un discurso que se escribe y se niega permanentemente, y al negarse, se escribe con sus carencias y sus límites, igual que la experiencia vital del protagonista. La pasión por la escritura es un elemento que no puede negársele a José García; el problema es la ejecución. En este sentido, Josefina Vicens declaró una relación similar con sus procesos creativos. El principio de la escritura está plagado de sensualidad. La autora disfruta intensamente este inicio, para, finalmente, sucumbir a la desesperanza, la certeza, quizás, de la incapacidad de llevar todo lo imaginado, hasta las palabras.

Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo: no hay átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra. En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade después... (Citado en Urrutia, 2006; 83).

12. Para Gloria Prado Garduño, en su citado artículo, el recurso que utiliza Vicens en *El libro vacío* es el de la duplicación yo-tú, el desdoblamiento del protagonista quien habla en primera persona «(lo que llama Hutchen *narcissistic narrative*) a una segunda persona, en un diálogo-monólogo con ese «otro, subterráneo», ese otro que lo evita, que le exige al primero, escribir aun cuando éste se resista y pretenda rehusarse» (Domenella, 2017; 117).

13. Como los personajes realistas caídos en pecado —Ana Karenina, por ejemplo—, José pretende victimizarse por haber caído en la «tentación» de la escritura y encuentra un culpable de sus inconstancias e incompetencias: su esposa, a la que acusa de intransigencia y maldad, pero sus apenas veladas acusaciones se ven confrontadas con la integridad y la fuerza de ella, quien, con una leve y discreta estocada, vuelve a erigirse sin errores, ni mácula. Entonces, José empieza a acusarla tímidamente de manipulación, pero ante sus chantajes, la esposa hará caso omiso, y sus castigos no harán

sino reforzar su digno silencio. José no puede confrontar a su evasiva mujer, ni tampoco a la inaprensible escritura, por eso, a veces, quisiera evadirse de su pequeño y asfixiante mundo. Aunque, claro está, también la fantasía de la huida acaba convertida en mero recuso literario, la enunciación del viaje suple, entonces, la carencia y la fuerza del atrevimiento: el discurso se convierte en sucedáneo de la vivencia.

14. La crítica ha referido con razón que en esta novela se textualiza la problemática de la creación y sus distintas fases, pero para Prado Garduño, también es un medio para reflexionar sobre las crisis del sujeto en una organización social en tránsito. La preocupación de José García es una preocupación de forma, tema sobre el que insistieron Vicens y sus contemporáneos; ante la existencia de un modelo realista muy superado, se proponen nuevas estructuras narrativas, yuxtapuestas, fragmentadas y dispersas, como el nuevo estilo de vida de los años del medio siglo. La pérdida de este foco textual, que José García busca desesperadamente, no sólo lo representa a él, como dice Pardo Garduño, sino a un nuevo y complejo individuo de esta emergente sociedad: «La pérdida de las anteriores referencias y la no definición de los nuevos patrones de trascendencia en el seno de una relación conflictiva entre individuo y sociedad, suscitan una preocupación angustiada en lo social que se desplaza a la preocupación estética como parte de un conflicto existencial mayor» (Domenella, 2017; 131).

15. Para otras autoras, como Enid Álvarez en «La flor de Jericó, inscripciones femeninas en *El libro vacío*» o Alicia V. Ramírez Olivares en «Algunas nociones sobre *El libro vacío*²», la escritura tiene otras repercusiones. Para Enid Álvarez la escritura tiene una función liberadora en la medida en la que se convierte en «transacción visceral». Álvarez señala que, a través de ella, José García expulsa «fuera de sí las «palabras de hierro», cuyo peso resulta imposible de cargar para un hombre de constitución débil; expulsa las que tienen ganchos en la punta, ganchos que podrían resquebrajar la piel o enganchar los fantasmas que circulan por el cuerpo/texto». Desde esta perspectiva, el libro representa un espacio «acogedor» que lo mantiene «lejos» del mundo amenazante exterior. De esto se produce una especie de negociación constante con las palabras, porque para José García éstas representan una tortura, pero también representan una estrategia de ponerle fin al vacío:

2 Ambos artículos también incluidos en el ya referido libro coordinado por Ana Rosa Domenella *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*.

¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin material, el vacío desaparezca (Vicens, 43).

16. Alicia V. Ramírez sostiene una hipótesis similar, en «Algunas nociones del espacio en *El libro vacío*». Ella señala: «[la escritura] es el refugio de la introspección en la búsqueda de la memoria de episodios que pueden revelarles quién es realmente José García y lo que remontan a los recuerdos como necesidad de llenar un vacío, el de su cuaderno asociado al de su vida» (Domenella, 2017; 168). Para ella, «la hoja en blanco es el espacio en el que se plasma su vida interior, lo privado y las acciones inconfesables» (169). Por lo tanto, puede decirse que, aunque difícil, la relación de José García con el cuerpo textual de su novela funciona de manera simbólica como su vida —no es original ni representa una ruptura—; es medida, moderada y fluye al ritmo de las acciones cotidianas.

El cuerpo y la identidad

17. *Los años falsos* es la segunda novela de Vicens, más compleja en tema y estructura que *El libro vacío*, que ya revelaba conflictos que se reproducirían después: el estado moral de los personajes, la doble existencia, la familia, etc. También el protagonista es narrador de la novela, Luis Alfonso Fernández, hijo de «Poncho» Fernández, un hombre que ha escalado posiciones gracias a su conocimiento de la corrupción y a su distintiva manera de vivir, como un macho que debe sobrevivir en el mundo de la política. Desde el principio, la relación entre padre e hijo es compleja. Luis Alfonso tiene a Poncho como su ídolo, repite cada uno de sus ejemplos, asume la personalidad que el padre exige y se camuflajea a imagen y semejanza de él dependiendo de los caprichos paternos. Siempre temeroso de perder el afecto paterno, Luis Alfonso oculta su propia personalidad hasta que esta queda devastada por la personalidad de Poncho, quien morirá trágicamente dejando a su madre y hermanas ayunas de cabeza de familia. Como la moral mexicana de la época así lo exige, a Luis Alfonso se le asigna arbitrariamente esta función, sin que éste haya alcanzado la madurez para tomar posición de este papel.

18. Aunque arraigado en lo más profundo de un sistema desigual y machista, porque la simulación de la hombría para Alfonso comienza desde su edad más temprana, el momento crucial de la suplantación, en vida, por su padre, se realizará el día del funeral de éste. Pues sin aviso ni cuestionamiento, el joven será investido con los atributos paternos, sin siquiera haber atravesado nunca por un ritual de iniciación que pudiera establecer una transición entre su vida anterior de muchacho, casi niño, y su nueva vida de adulto, de macho socialmente consagrado y venerado por su entorno. El desdoblamiento, analiza Marina González Martínez, opera incluso en el nivel gramatical de la voz narrativa en la composición del relato, cuando el protagonista señala desde el principio: «todos hemos venido a verme», al referirse a su visita y la de su familia al cementerio en el aniversario de la muerte de su padre. Al principio reina la confusión, hasta podemos creer que el personaje protagonista está muerto. Después se retomará el efecto de esta frase: el personaje está biológicamente vivo, tiene un sitio, aunque sea heredado, en la sociedad, pero psicológicamente, ontológicamente, Luis Alfonso está muerto, devorado por el recuerdo paterno del que se alimenta, pero que a su vez lo acosa por no ser lo suficientemente macho como él, por su incapacidad no sólo de superarlo, sino incluso de igualarlo. Para Sandra Lorenzano, en «Josefina Vicens: sobrevivir por las palabras» en el libro coordinado por Elena Urrutia: «el monólogo que sostiene frente a la tumba de Poncho Fernández es un intento por recuperarse a sí mismo: a través de las palabras buscará «salvarse» de una desaparición que a su vez lo violenta y lo seduce» (Urrutia, 93). Desde una tercera persona, para crear un distanciamiento que marque la difícil relación que Alfonso establece con su cuerpo y el del padre, el narrador describe su muerte (propia y ajena) desde fuera de sí mismo:

Un día cualquiera, por algo que sucede o por alguien que lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando. Es igual. Otros miden el cuerpo, lo colocan en una caja negra con forros de raso blanco, lo meten a 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 quedó quieto también, sorprendido, atemorizado, invadido, pero no se transforma ni se aniquila: permanece igual y ya no es igual (Vicens, 241).

19. A partir de ese momento, comienza un proceso de forzada suplantación o «falsedad», pero como le ocurre a José García, el papel de este tipo de masculinidad no se puede reproducir con facilidad, demanda un

esfuerzo terrible y un desgaste físico y moral. Entonces, débilmente la ambigüedad toca un punto fragilísimo y escandaloso para la época: la posible homosexualidad de Luis Alfonso, quien en brevísima escena besa a su compañerito de escuela. Además, obligado a tener dos novias para aparentar ser muy macho, termina con ellas tras el fallecimiento del padre, no encontrando sentido a estas relaciones, improvisadas, simuladas para dar gusto al padre, con el que se desarrolla una relación de amor y odio, anhelo y repulsión. En este caso, el discurso tiene también un sentido existencial, primario, de construcción de una identidad. Si la identidad del padre era confirmada con sus acciones, con la presencia de la madre, las hijas, los amigos y la amante, la identidad de la sombra, del parásito Luis Alfonso es construida a través del lenguaje. Ni siquiera físicamente Luis Alfonso es distinto de «Poncho», así que sólo le queda el nombre, inútil apéndice del cuerpo paterno: «¿Por qué yo no te encontraba en mí? ¿Por qué aseguraba la gente, incluso mi madre, que éramos exactos? Yo sólo veía en el espejo una cara grotesca, sin vida, haciendo muecas absurdas. ¿Será porque lo preparo y me vigilo?, decía.» (Vicens, 243).

20. En Luis Alfonso hay una paradójica reacción, como en el caso de José García: quiere abandonar una constante de vida, pero se aferra a ella porque le proporciona una seguridad falsa, un sentido de la vida precario, pero que le permite sobrevivir. Así, Luis Alfonso procura continuar con la vida de Poncho, su padre, sustituyéndolo, pero al mismo tiempo, cuestiona su existencia y, a veces, cuando rasgos de su vida primigenia y aún no aniquilada personalidad salen a flote, entonces amenaza con romper el débil pero necesario equilibrio. Por ejemplo, cuando Luis Alfonso comete un error durante la campaña del diputado que fue tan amigo de su padre, se ve confrontado con su verdadera persona. El diputado le da unas vacaciones y no lo corre definitivamente por los favores hechos y por la memoria del difunto, pero pronto, se ve decepcionado de la ingrata réplica, incapaz de compensar las grandes «virtudes» del difunto Poncho.
21. Para Sandra Lorenzano, el caso de Luis Alfonso es similar al de José García, pues solo por medio del discurso logrará escapar de aquello que lo oprime, el sistema familiar y el sistema político: «el lenguaje íntimo se convierte, entonces, en una posible alternativa frente a lo autoritario; lenguaje que logra su riqueza a través de una cuidadosa austeridad, como una manera de escribir callando y así «dejar que el silencio se escriba en las

palabras» (Urrutia, 92)³. Esta perspectiva no nos parece del todo cierta, pues si bien el discurso es lo que permite a Luis Alfonso confrontar el conflicto vital y concientizarse de su problemática, también ocurre que dicho discurso sirve para enmascarar la realidad dividiéndola en dos planos, el de Luis Alfonso y el de Poncho Fernández, de manera que en privado habla como Luis Alfonso, pero en la realidad adopta la retórica del macho difunto. Al final, Luis Alfonso está incluso más atrapado en su drama que José García, porque juega constantemente con dejar emerger su verdadera identidad y la esperanza de que Poncho lo gobierne, ahora sí, definitivamente: «Entonces me retiraba del espejo, pensaba en otra cosa, tomaba un libro y leía unas cuantas páginas, o me quitaba los zapatos y los cepillaba tenazmente. De pronto, cuando calculaba que ya había quedado rota la premeditación, corría al espejo para sorprenderme.» (Vicens, 243).

22. La novela inicia en el panteón, porque, básicamente, *Los años falsos* es una novela de luto permanente, el luto del personaje muerto en vida que vive su funeral. Claramente, el personaje expresa su escindida existencia, que esta vez no se limita a dos entidades, sino a tres; la fragmentación / dispersión explica también la distorsión del discurso:

Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. El primero vivía tu vida resignado, con tu peso a cuestas; el segundo sufría tu muerte y su propia muerte, y el tercero, recién nacido, torpe, no sabía si hacerte reproches, para darme alivio, o sufrir conmigo tu ausencia. Era un ser dependiente, sin la menor iniciativa, cándido, cálido y fiel. Yo lo abandonaba o rescataba, algunas veces a mi antojo; las más, al tuyo. Sin duda tú estabas satisfecho de que se me hubiera ocurrido encontrar compañía, intimidad y consuelo en mí mismo, en una parte de mí, y no en alguno de tus amigos –que se desvivían por dármeles–, o en una mujer, o en el trabajo, o en las copas. (Vicens, 300).

23. Al final, el drama de Luis Alfonso parece igualarse con el de José García: la soledad no sólo es producto de su incapacidad para entender sus dramas, sino la nula comunicación que sus seres queridos han establecido alrededor de ellos. Es el machismo de hombres y mujeres, con el afán de

3 En este sentido es similar la postura de la lectura feminista de la especialista Cándida Elizabeth Vivero Marín quien en el texto «El cuerpo como paradigma teórico en literatura» apela a la reflexión de Hélène Cixoux quien refiere de la siguiente manera a la escritura femenina: «un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia... Censurar el cuerpo es censurar de paso, la palabra.» (Vivero Marín, 59)

hacer de estos personajes seres viriles, fuertes, los que los ha condenado a una perpetua soledad, echados de un mundo femenino solidario pero que no pretende dar ni comprensión, ni apoyo, sino sólo sumisión:

Pero no entienden nada. Son una viuda y unas huérfanas falsas, disfrazadas de luto, que jamás comprenderán lo que nos sucede. La letanía es eterna, las oraciones son tontas, complicadas, inadecuadas para nuestra situación. Están murmurando algo absurdo y ajeno por completo a nuestra vida y a nuestra muerte. Sería preferible que cantaran una canción ranchera para ti, y para mí una de esas románticas y desesperadas en las que el amor y el odio se mezclan tan naturalmente (Vicens, 311).

24. En este sentido, en *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio* (2017), Isabel Lincoln Strange refiere que en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens, existe en Luis Alfonso una parte «sensiblemente femenina, la cual busca ocultar a toda costa porque, al revelarla, quedaría indefenso ante la mirada de quienes lo rodean» (157). Esto significa que todas las conductas que lo alejen de esta representación masculina tradicional hacen parecer que su proyecto de vida fracase y se instale en un sitio extremadamente peligroso ante los ojos de los demás. De acuerdo con la cita anterior de *Los años falsos*, la canción ranchera representa al macho total e incuestionable, mientras que las canciones románticas conectarían al hombre con un lado sensible y mucho más íntimo, lo cual está censurado por la imagen paterna. Para Robert Kazandjian, en su artículo «Desempeñar la masculinidad» incluido en el libro *No nacimos machos. Cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado* (2017) compilado por Guadalupe Rivera, el juego de la represión y la agresión está profundamente vinculado con el desempeño «exitoso» de ese exigente rol de masculinidad:

al bloquear cualquier expresión sana de nuestros sentimientos, exteriorizamos en primer lugar nuestro dolor, agrediendo y violentando a otras personas, especialmente mujeres, aunque posteriormente ese dolor también se vuelva contra nosotros (Rivera, 19).

25. Esto sucede frecuentemente cuando Luis Alfonso se vuelve en contra de su madre y sus hermanas, y desquita en ellas la frustración de su nuevo papel frente a ellas, envidiando en secreto su papel pasivo y silencioso frente a los acontecimientos. Pero la necesidad de pelea continúa y se acrecienta ante su indiferencia, y es entonces cuando Luis Alfonso descarga su ira, frustración e incertidumbres frente a su última víctima, la ex amante de su padre, a quien encara constantemente cuestionando su fidelidad: «toda

esa crueldad y resentimiento se encuentran arraigados en nuestra genuina y primigenia decisión de desplegar de la manera más concisa nuestra «fortaleza» mientras abandonamos los poderes terapéuticos que conlleva asumir nuestra denominada «vulnerabilidad» (Rivera, 19)

26. De una manera conscientemente crítica, Josefina Vicens concibe en *Los años falsos* a un individuo que está en plenitud conectado con su tragedia. A diferencia del padre, quien asume su papel de macho y para quien parece que desempeñar dicho rol lo lleva a la felicidad, para Luis Alfonso reproducir ese papel de su padre es imposible, pero eso ocurre en gran medida porque él sí establece un juicio crítico sobre su condición, y la ve desde un punto distante y, en algunos sentidos, inaceptable. En la novela podemos advertir que el padre de Luis Alfonso cubre todos los espectros de la más alta percepción de lo masculino: porta un arma, consume grandes cantidades de alcohol, habla con albures y leperadas con sus compañeros y amigos, tiene numerosas aventuras amorosas y una amante de planta, etc. Para algunos críticos, el desempeño de este tipo de conductas es una especie de coqueteo con el peligro y con la muerte y, por lo tanto, puede conducir a una muerte precoz, si no de manera literal, si de forma simbólica. Kali Halloway en «La masculinidad está matando a los hombres: la construcción del hombre y su desarraigo», considera que estas condiciones extremas:

aunque no maten explícitamente, sí provocan una especie de muerte espiritual, causando trauma, disociación, e inconscientemente, depresión. [...] Citando a la poeta Elizabeth Browning: «no es en la muerte donde los hombres en su mayoría fenecen» y para muchos, el proceso comienza mucho antes de llegar a la adultez» (Rivera, 32).

27. Podemos inferir, por lo tanto, que la disociación de identidad, en el caso de Luis Alfonso, refiere ya un estado patológico de trauma y depresión, que lo llevará incluso a considerarse muerto en vida. Tal y como lo señala Kali Halloway, el problema de la hipermasculización en Luis Alfonso produce en él un profundo daño en su psique, porque como individuo no está aún plenamente formado; su identidad está aún en vías de consolidación. La muerte del padre lo expulsa de la adolescencia para arrojarlo sin preparación en la vida adulta, y por eso una parte de su ser queda amputada para siempre. Por supuesto que, en este proceso de amputación, el contexto social interviene de manera radical y no le facilita a Luis Alfonso ninguna alternativa. Por el contrario, el sistema donde queda inserto Luis Alfonso es inamovible e inmutable, lo absorberá en un abrazo asfixiante y acabará por

aniquilarlo. En este sentido, Sandra Lorenzano en «Josefina Vicens: sobrevivir por las palabras» infiere que la autora expone en *Los años falsos* la siguiente crítica:

Podemos ver *Los años falsos* también como una visión reveladora sobre los vínculos entre las estructuras familiares organizadas patriarcalmente y las estructuras del autoritarismo en el sistema político. En este sentido, la novela se constituye como una «contraépoca» frente al discurso hegemónico. Al modelo de familia consagrado y difundido por los medios masivos, así como la imagen de fortaleza, triunfalismo y democracia de la «narración nacionalista», que rige la consolidación del sistema político, Josefina Vicens contrapone un mundo autoritario, centrado en la mentira y en la apariencia. La novela muestra mucho de lo que se oculta tras la imagen progresista del sistema político mexicano a través de la figura del Diputado, «protector» de Poncho Fernández y luego de Luis Alfonso (Urrutia, 2006; 94).

28. Es interesante esta percepción de la crítica con dimensión contextual pues, efectivamente, los primeros cincuenta años de la producción literaria mexicana estuvieron basados en un conjunto de obras donde se exaltaban predominantemente los valores de la masculinidad que Josefina Vicens expone e incluso ridiculiza, con discreta ironía. La literatura, a su manera, instauró también modelos de la masculinidad y la feminidad que sufrieron un cambio radical cuando la narrativa del medio siglo propuso un nuevo paradigma narrativo, ahora basado en nuevos comportamientos amorosos, sociales y eróticos. Y aunque en el mundo del arte y la cultura los patrones de interacción entre hombres y mujeres se modificaron y evolucionaron, así sea lentamente, en el universo de la política las convenciones de esa época se anquilosaron, y hasta perpetuaron en ciertos ámbitos sociales, de tal manera que no puede hablarse de un cambio profundo. Eso es lo que *Los años falsos* exhibe de manera implacable –casi treinta años después de *El libro vacío*–, que en ese sistema político las estructuras necesitan mantenerse consolidadas a través de estrictos modelos de virilidad. Esta idea está profundamente ligada a la idea del poder y su ejercicio, pues había que evitar a toda costa que este se dispersara y se desintegrara, manteniéndolo sobre el eje de un varón constantemente autenticado.

Conclusión

29. La obra de Josefina Vicens representa una importante aportación y un momento de quiebre en la literatura mexicana, debido en gran medida a la sutil reflexión que la autora realizó, desde una perspectiva y sensibilidad

femenina, pero con una avezada habilidad para reconocer distintas patologías en la conformación de la sociedad mexicana y en el establecimiento de roles disfuncionales otorgados arbitrariamente desde varias décadas atrás. A través de una crítica tan discreta como feroz, Vicens expone las debilidades y vicios del comportamiento social, y también refiere y conceptualiza otros conflictos, como el tema de la imposibilidad de la escritura, sobre el cual reflexiona y problematiza desde varios niveles de su narrativa.

30. Más aún, en diferentes etapas de sus planteamientos estéticos, el cuerpo textual y el cuerpo de sus protagonistas se convierte en el tema central de la reflexión, como ocurrió para la mayoría de los integrantes de la generación del medio siglo, quienes experimentaron los abusos de la represión sexual y de la censura discursiva, y a la cual desafiaron creando nuevas formas de pronunciarse ante esa opresión. Como la mayoría de sus contemporáneos, Vicens supo advertir claramente la necesidad de modificar el paradigma narrativo para dar paso a nuevas preocupaciones, conflictos, estrategias y escenarios narrativos. La existencia de personajes urbanos, cuyo drama cotidiano ocurre en la ciudad, en la ordinareza de la vida de oficina o en la estructura inamovible del ejercicio de la política, permitió la irrupción de otro tipo de dilemas, que serían tema central de las futuras narrativas.
31. Josefina Vicens, al igual que Carlos Fuentes, sugieren el despertar y expansión descontrolada y anárquica de una urbe incontrolable, fenómeno que efectivamente ocurrió. En esta nueva urbe, sin embargo, los valores no cambiaron sustancialmente, aunque sí las formas de su representación. La crítica ha ponderado de manera muy positiva el estilo narrativo de Josefina Vicens, en el cual se advierte una voz madura y se hace efectiva la verosimilitud de los narradores masculinos. Incluso, algunos críticos han considerado el impacto de su aportación biográfica en la estructura y tono de sus novelas⁴; esto puede ser cuestionable, pero lo que es un hecho es la indiscutible calidad de su obra. Josefina Vicens exploró los dilemas de la escritura a través de la figura autoparodiada de José García y descendió a los abismos de la incertidumbre y depresión a través de Luis Alfonso Fernández. Al permitirnos observar esas crisis también nos obligó a mirar conflictos incómodos que ningún escritor había abordado con anterioridad. En la narrativa

4 Un ejemplo de esta crítica la hace Adriana González Mateos en el artículo «Una escritura desde el clóset: *El libro vacío*», incluido en el libro *Josefina Vicens. Un clásico por descubrir*.

que precedió al medio siglo, sobre todo en la Novela de la Revolución, se instauró un modelo de masculinidad que representaba una serie de valores incuestionables para la época, tales como la solidaridad, la valentía, el heroísmo, la lealtad, etc. Ante tal entorno, la obra de Josefina Vicens y de otras autoras de la época abre entonces un nuevo panorama donde se enfatizan las debilidades masculinas y las consecuencias que éstas tienen en el ámbito familiar, social y laboral.

32. Desafortunadamente, el conocimiento, valoración y difusión de su obra por parte de la crítica, ha ocurrido muy lentamente, como también padecieron varias de sus contemporáneas. A pesar de haber obtenido el premio Xavier Villaurrutia en 1982, durante mucho tiempo su obra fue poco editada y menos estudiada. En la actualidad tiene un sitio importante en la narrativa mexicana y, por fortuna, se ha podido ponderar la influencia que tuvo sobre otros autores y se han valorado los profundos aportes realizados a través de estas dos novelas que, a pesar de su aparente brevedad en comparación con otras obras de la época, también representan dos proyectos literarios de profunda complejidad, en la cual la autora realizó una ambiciosa propuesta estética y literaria.

Bibliographie

DOMENELLA, Ana Rosa y LOJERO Norma (coordinadoras), *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, México, UAM, 2017.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Marina, «Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose», in *Tema y variaciones de Literatura*, núm. 50, México, UAM-Azcapotzalco, semestre de 2018, p. 47-56.

LOJERO VEGA Norma, *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... sumamente apasionada*, México, UAM, 2017.

PINZÓN MANRIQUE, Hernán Javier, «La literatura como incorporación: el Cuerpo como Proceso», in *La palabra*, Bogotá, Enero-Junio, 2014, 91-97.

RIVERA Guadalupe (Compiladora), *No nacemos machos. Cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado*, Ediciones La Social, marzo 2017. « No nacemos machos. Cinco ensayos para repensar el ser hombre en

M. L. Chávez – V. Díaz Arciniega, «Cuerpo textual e identidad simulada...»

el patriarcado.» Marzo 2017 | CODAJIC ». En línea: <http://www.codajic.org/sites/www.codajic.org/files/NO%20NACEMOS%20MACHOS.%20Cinco%20ensayos%20para%20repensar%20el%20ser%20hombre%20en%20el%20patriarcado..pdf> [Consultado el: 06-nov-2019].

STRANGE RESÉNDIZ Isabel Lincoln, *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos* de Josefina Vicens, México, UAM-Iztapalapa, 2017.

URRUTIA Elena (Coordinadora), *Nueves escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, A.C., México, 2006.

VICENS Josefina, *El libro vacío. Los años falsos*, México, FCE, Segunda edición, 2006.

VIVERO MARÍN Cándida Elizabeth, «El cuerpo como paradigma teórico en la literatura en Revista de Estudios de Género», *in La ventana*, México, Universidad de Guadalajara, Vol. III, No. 28, 2008, p.56-83.